

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrea Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrea Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrea em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era *"uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding**"*? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao *"everybody comes to Rick"* do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: *"Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso"*.

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não *"again"* mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: *"Sam, I thought I told you never to play..."*. Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano *"It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era *"uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding**"*? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao *"everybody comes to Rick"* do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: *"Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso"*.

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não *"again"* mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: *"Sam, I thought I told you never to play..."*. Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano *"It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrela Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrela Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrela em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era *"uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding**"*? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao *"everybody comes to Rick"* do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: *"Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso"*.

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não *"again"* mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: *"Sam, I thought I told you never to play..."*. Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano *"It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(Casablanca)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrea Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrea Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrea em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era *"uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding**"*? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao *"everybody comes to Rick"* do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: *"Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso"*.

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não *"again"* mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: *"Sam, I thought I told you never to play..."*. Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano *"It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrea Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrea Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrea em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrea Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrea Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrea em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era *"uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding**"*? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao *"everybody comes to Rick"* do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: *"Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso"*.

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não *"again"* mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: *"Sam, I thought I told you never to play..."*. Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano *"It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(Casablanca)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrea Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrea Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrea em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrela Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrela Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrela em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era *"uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding**"*? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao *"everybody comes to Rick"* do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: *"Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso"*.

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não *"again"* mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: *"Sam, I thought I told you never to play..."*. Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano *"It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrela Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrela Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrela em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era *"uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding**"*? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao *"everybody comes to Rick"* do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: *"Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso"*.

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não *"again"* mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: *"Sam, I thought I told you never to play..."*. Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano *"It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrea Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrea Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrea em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(Casablanca)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrea Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrea Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrea em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrea Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrea Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrea em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era *"uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding**"*? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao *"everybody comes to Rick"* do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: *"Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso"*.

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não *"again"* mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: *"Sam, I thought I told you never to play..."*. Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano *"It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrea Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrea Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrea em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrea Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrea Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrea em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era *"uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding**"*? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao *"everybody comes to Rick"* do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: *"Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso"*.

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não *"again"* mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: *"Sam, I thought I told you never to play..."*. Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano *"It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estrea Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estrea Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estrea em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(Casablanca)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvaneca nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era *"uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding**"*? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao *"everybody comes to Rick"* do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todas os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: *"Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso"*.

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não *"again"* mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: *"Sam, I thought I told you never to play..."*. Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano *"It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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

CASABLANCA / 1943

(*Casablanca*)

um filme de Michael Curtiz

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch, baseado na peça teatral *Everybody Comes to Rick's* de Murray Burnett e Joan Allison / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Direção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décors:** George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Orry-Kelly / **Música:** Max Steiner / **Canções:** *As Time Goes By*, letra e música de Herman Hupfeld; *Knock on Wood*, música de M.K. Jerome e letra de Jack School / **Som:** Francis J. Scheid / **Efeitos Especiais:** Laurence Butler e Willard Van Enger / **Conselheiro Técnico:** Robert Alsner / **Montagem da sequência de abertura:** Don Siegel / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Rick), Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Capitão Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), Marcel Dalio (o "croupier"), S.Z. Sakall (Carl, o criado), Madeleine Lebeau (Yvonne), Dooley Wilson (Sam), Joy Page (Annina Brandel), John Qualen (Berger), Leonid Kinskey (Sacha), Helmut Dantine (Jan), Curt Bois (o "pickpocket"), Corinna Mura (a cantora), Ludwig Stössel (Mr. Leuchtag), Ilka Gruning (Mrs. Leuchtag), Charles La Torre (Tonelli, o oficial italiano), Frank Puglia (o vendedor árabe), Dan Seymour (Abdul).

Produção: Hal B. Wallis para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (entrada na coleção com o apoio da CIMPOR), 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Ante-Estreia Mundial:** 4 de Novembro de 1942 / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** 17 de Maio de 1945, no Cinema Politeama. / **Reposições comerciais:** 21 de Setembro de 1962, no Cinema Monumental; 17 de Julho de 1992, no Cinema King.

Poucos filmes serão tão míticos como este, em termos de sucesso mundial um dos maiores jamais fabricados por Hollywood. Todos os ingredientes foram reunidos: o lugar onde (Casablanca, em que no mesmo ano se realizaram duas das mais importantes conferências de guerra: Churchill-Roosevelt e De Gaulle-Giraud), os lugares do lugar onde (o "saloon" do "anywhere", onde tudo pode acontecer e todos os encontros podem ter lugar), a guerra (no lugar onde ela não existe, mas domina como "deus ex-machina"), o amor impossível, opondo o "duro sentimental" ao "herói com sentimentos". No meio, Ingrid Bergman "entre o amor e o dever", o nazi implacável (Veidt), o francês venal (Rains, finalmente conquistado para o bom lado e lançando fora a água de Vichy em que se "banhara"), o apátrida preso nas suas próprias malhas (Lorre) e a música, o celeberrimo *As Time Goes By* destinado evidentemente, a catalisar todos os outros elementos. E, dominando tudo, um "morceau de bravoure" (a sequência da *Marselhesa*) polarizando a força política e passional (ou passionalmente política) da obra. Algum público se lembrará ainda de como essa sequência funcionou em Portugal, em Maio de 45, no Politeama, quando o público a ouvia de pé e entre aplausos, num dos mais curiosos "efeitos do real" (e de catársis) alguma vez provocados.

Mas, dito isto, nada está dito e a questão continua: como começar a falar de **Casablanca**, como "explicar" **Casablanca** e o poder de sedução único que vem desta obra e que cada vez mais vem dela, 65 anos decorridos sobre a estreia mundial e 65 sobre a guerra de que foi, simultaneamente, pretexto, metáfora e catársis? Como "explicar" que, desvanecido e desaparecido o seu poder como símbolo de resistência (e assim o mundo inteiro a viu nas horas unitárias de 1945) se não desvanença nem desapareça como símbolo supremo do romantismo e do romantismo do cinema? Já o disse uma vez: **Casablanca** é o *Werther* do século XX. Quem o vir impassível ou já perdeu a alma, ou já perdeu o coração, ou já perdeu ambos. É ser humano de companhia a evitar cuidadosamente.

Confesso que não trago nem tenho qualquer explicação. Sei que Chabrol dizia que era tudo uma questão de "timing". Também é, mas dito isso nada está dito, porque outros filmes o tiveram tão perfeito como este e não funcionaram assim. Sei que outros dizem que é uma questão de "cast",

milagre de um acerto que começa em Bogart e Bergman (e na ideia de os juntar) e acaba no último dos secundários. Se é verdade que não há mais nenhum filme na história do cinema com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, é verdade que o "cast" não explica tudo. A história? Mas como recusar razão àqueles que disseram - ironicamente - que ela era "*uma óbvia imitação do **Grand Hotel de Goulding***"? Foi Robert Lord, um dos produtores, quem o disse e referia-se à coexistência de tão diversa gente no Rick's Bar, ao "*everybody comes to Rick*" do título da peça - nunca publicada e nunca representada - que serviu de pretexto ao "plot". Aliás, nenhuma história levou mais voltas do que esta, desde a tal misteriosa peça à primeira versão do argumento dos irmãos Epstein, até à entrada em cena de Howard Koch que, segundo disse, quando foi chamado a meter-se nela nem sabia como acabá-la. Já o filme estava em rodagem, ainda os actores ignoravam quem era quem e o quê e ainda homens como Aeneas Mackenzie ou o próprio Hal Wallis mandavam "bocas" e novas "lines". E, em 1982, o jornalista americano Chuck Ross enviou o "script" original de **Casablanca** a 217 agentes literários de grandes estúdios, apresentando-o como um novo argumento para novo filme. Só 32 reconheceram que se tratava de **Casablanca** ou que a história lhes fazia lembrar **Casablanca**.

A realização? Mas se Michael Curtiz é hoje - finalmente - reconhecido como um grande cineasta, não se pode jurar que tenha sido aqui mais brilhante do que noutros filmes dele. E ninguém pode sustentar seriamente que haja um tema na obra de Curtiz e que Curtiz seja um autor. Aliás, quando foi chamado, já outros realizadores tinham mexido no filme, cineastas como William Wyler, Sam Wood, Vincent Sherman ou William Keighley. Todos desistiram. Como desistiu George Raft que devia ter sido Rick. Como desistiu Hedy Lamarr que devia ter sido Ilsa (para não falar de Ronald Reagan e Ann Sheridan, também convidados).

Digamos então, para não me alargar em historicismos que já deram livros (só a bibliografia sobre **Casablanca** dava um volume) que esta obra é o milagre perfeito da quintessência do espírito dos "forties", tal como a Warner (seu verdadeiro autor) o prefigurou em tantos outros filmes, mas que aqui, por graça e mistério, se figurou. E que é por ser tanto de uma época e tanto de um estúdio que o filme ultrapassou todas as épocas e todos os estúdios e adquiriu a sua dimensão intemporal.

Mas não resisto ainda a contar que nada do que se passou se passou de noite para o dia. A estreia - no Thanksgiving Day de 1942 - foi discretíssima e gélida. Quando o filme passou às salas, em Janeiro de 43, as coisas não correram muito melhor. Estavam a pensar retirá-lo do cartaz quando Churchill e Roosevelt tiveram o tal encontro em Casablanca e as pessoas começaram a acorrer para ver a cidade, onde obviamente a equipa de filmagens nunca pôs pé. Como depois acorreram a Casablanca para ver o Rick's Bar e se desesperavam de não haver lá qualquer sítio com esse nome, até que o turismo local decidiu copiar o bar do filme e enganar assim os incautos, ou os que preferem lendas a realidades. Depois, depois sim, começou o mito. E, em 1944, **Casablanca** obteve oito nomeações para os Oscars de 43 (melhor filme, melhor realizador, melhor actor - Bogart -, melhor actor secundário - Claude Rains -, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor canção e melhor montagem). Obteve três: melhor filme, melhor realizador e melhor argumento. Surpreendidíssimo, Michael Curtiz disse, ao receber a estatueta: "*Tantas vezes preparei um discurso e pevas, sempre a aproximação, nunca a taluda. E hoje, quando ganhei, não tenho discurso*".

No fundo, passa-se a mesma coisa no filme. Se **Casablanca** já é um prodígio de concisão e de "timing" durante o primeiro quarto de hora (em que somos apresentados a todos quantos não arriscam muito a pele ou a arriscam mas não mexem na nossa), o filme só "pega fogo" quando Ingrid Bergman entra no Rick's Bar e Sam pára de tocar e olha para ela. Nunca o olhar de Ingrid foi tão desarmado, tão quente, tão húmido como quando pediu que ele tocasse (não "*again*" mas simplesmente tocasse) o *As Time Goes By*. Nunca o olhar de Bogart foi tão cerrado, tão frio, tão seco, como quando, ouvindo a música e não vendo Ingrid, disse: "*Sam, I thought I told you never to play...*". Depois há o sinal secreto de Sam e o contra-campo. E, do ponto de vista de Rick, vemos Ilsa e vemos tudo em Rick e Ilsa, quando ainda não sabemos o que houve, há e haverá entre Rick e Ilsa. Sobre o presente, essa confusão presente de apátridas, nazis, colaboracionistas ou neutros, levanta-se, imenso, o passado. E descobrimos que todos ali o têm e tiveram. Que todos vieram buscar água ao deserto. E não estavam mal informados.

Só ali podiam renascer de novo, baptizados nas areias e nas correntes subterrâneas, *As Time Goes By...*

E é em torno dessa música (a mais vulgar e a mais famosa das canções, escrita por um obscuro Herman Hupfeld, de quem ninguém mais ouviu falar) que se estabelece o conflito entre os dois anos que passaram entre a ocupação de Paris e o reencontro em Casablanca, entre a vitória alemã de 40 e o início da derrota alemã em 42. Como Churchill disse, nesse ano "*It is not the end, it is not even the*

beginning of the end. It is the end of the beginning". **Casablanca** - filme - é também o fim de todos os princípios, quer em sentido temporal (aí acaba o lado visível da história de Bogart e Bergman) quer em sentido moral (aí acaba o dever a sobrepôr-se ao amor, e por isso tantas gerações a eles se prenderam).

Antes - no tempo para sempre imobilizado de um "flash-back" que sabiamente muito tarde vem - houve a paixão de Paris, pela última vez - ou, pelo menos, pela mais emblemática das vezes - sinal e paradigma das paixões que um século de literatura associou a esse nome e que não mais, no futuro, associaria. Agora é o tempo de Casablanca, regresso fantomático desses fantasmas na cidade de todos os fantasmas. "*Sempre teremos Paris*" diz, no fim, Rick a Ilsa. A imensidão desse adeus vem de sabermos que sim e de sabermos que não. Terão Paris - sempre - como terão Casablanca - sempre - enquanto saudade e amor perdido. Nunca mais terão Paris nem Casablanca porque nunca mais se tocarão e se beijarão como se tocaram e se beijaram em Paris e em Casablanca. Ficaram com todo o tempo, quando já sabiam "*as time goes by*".

É prodigioso observar como essa passagem rima com a famosa sequência da *Marselhesa*. Se o hino francês ganha ao hino nazi não é pela conotação ideológica que no contexto tem. Mas porque ao ritmo marcial, introspectivo, sombrio do *Die Wacht am Rhein*, (ritmo que até aí fora o de Bogart, irmão na máscara do oficial nazi e do capitão francês), se sucede a explosão romântica da *Marselhesa* tão fremente, tão generosa e tão confiante como Ingrid Bergman o era. Aparentemente, nessa sequência, triunfa o patriotismo sobre a traição, a coragem sobre o medo, o desafio sobre o silêncio. Mas sobretudo triunfa a expansão do grande amor sobre a contenção dele, a dádiva de Ingrid Bergman sobre o ressentimento de Humphrey Bogart. É precisamente por as duas lutas pulsarem ao mesmo compasso que a nossa identificação é tão assombrosamente total. Essa sequência é a "catarsis" para todas as opressões, políticas ou sentimentais. Em "raccord" com o *As Time Goes By* permite a consumação da nossa suprema felicidade na consumação da suprema infelicidade de sabermos que nunca mais veremos Bogart e Bergman em Casablanca.

Todas as outras histórias cruzadas (e de Peter Lorre a Joy Page, tantas e tantas são) confluem para esse caudal que, depois, só pode ir em crescendo até à morte de Veidt e à conversão de Rains.

Antes, no filme, este dissera: "*If I were a woman... I'd love Rick*". Que homem o não disse também? E que mulher não disse igualmente "*If I were a man... I'd love Ilsa*"?. Quem não precisa do se não precisou de mais nada. Se viu **Casablanca**, amará, até ao fim, Bogart e Bergman. E procurará toda a vida o Rick's Bar em Casablanca, sabendo perfeitamente que não há nenhum Rick's Bar em Casablanca e que não há outra Casablanca senão aquela onde um dia se encontraram e se perderam Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Antes do célebre "*here's looking at you, kid*", Bogart diz a Ingrid Bergman que os problemas de três pessoas "*don't amount to a hill of beans on this crazy little planet*". Mas se **Casablanca** fez chorar milhões de pessoas nos últimos sessenta e oito anos e milhões fará chorar nos próximos é precisamente porque são os problemas de "*three little people*" o que mais conta e o que mais ordena. Quem chora por **Casablanca** hoje não chora por causa de nazis e aliados (que já não riscam prego nem estopa neste "*crazy little planet*") mas por causa dos amores tão belos quanto efémeros de Ingrid Bergman por Humphrey Bogart e vice-versa. Chora pelo "*sentimentalist at heart*" e pelo "*start of a beautiful friendship*". Chora porque através de todos esses fantasmas - fantasmas de Paris, fantasmas de Henreid, fantasmas de todos - por intercessão de todos esses fantasmas - vivemos ou revivemos as nossas guerras e as nossas paixões. E esse é o único imaginário que ainda existe para nos dar o real. Todos nós, um dia, passámos ou passaremos em Casablanca.

Quem lá vai nunca mais torna. E agora é só rever (felizes os que não vão ver again) tudo de tudo em **Casablanca**. *It's still the same old story?* Exactamente por isso.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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