CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
Frank Borzage – O Lugar mais Sagrado
5 e 9 de Novembro de 2026

MAN'S CASTLE / 1933
A Vida é Um Sonho

Um filme de Frank Borzage

Realização: Frank Borzage / Argumento: Jo Swerling, a partir da peça homónima de Lawrence Hazard / Fotografia: Joseph H. August / Música: Frank Harling / Montagem: Viola Lawrence / Interpretação: Spencer Tracy (Bill), Loretta Young (Trina), Marjorie Rambeau (Flossie), Glenda Farrell (Fay La Rue), Walter Connolly (Ira), Arthur Hohl (Bragg), Dickie Moore (Joie, o rapaz aleijado).

Produção: Columbia / Cópia: Park Circus, DCP, preto-e-branco, versão original legendada eletronicamente em português / Duração: 78 minutos / Estreia: 17 de Novembro de 1933, no Iowa / Estreia em Portugal: Central, em 13 de Maio de 1935 / Primeira apresentação na Cinemateca: Abril 1990 ("Frank Borzage").

Man's Castle poderia, como qualquer filme de Borzage, decorrer em qualquer parte do mundo, em Paris como **Seventh Heaven**, na Alemanha como **Little Man, What Now?**, na China como **China Doll**. Mas decorre nos EUA, no período mais agudo da Depressão económica, e esse pano de fundo vem, naturalmente, reflectir-se na história. Se Borzage quisesse alhear-se desse drama poderia muito simplesmente, mudar o quadro em que se colocam os amantes de **Man's Castle**.

Ao inscrever o seu filme no quadro da Depressão, Borzage faz figura de pioneiro mas não se torna, por isso, um cineasta "militante", nem a sua personagem, Bill, um desses *forgotten men* que no mesmo ano Busby Berkeley encenava em **Gold Diggers of 1933**. O que interessa a Borzage é a relação que se estabelece entre dois seres que assumem a sua marginalidade, sem complexos nem ódio social, antes cumprindo o que pensam ser o seu destino. O pano de fundo é apenas um campo que têm de atravessar, numa série de provas para os laços que os ligam. Como Alain Masson refere num texto sobre o filme aquando da sua reposição comercial em Paris em 1967, *"o filme de Borzage escapa sempre às luzes históricas que o iluminam: uma penumbra íntima resiste a elas"*. Essas imagens degradadas e esse ambiente de miséria, têm por função destacar, pelo contraste, a poesia das imagens de Bill e Trina juntos, como o plano siderante em que Trina anda entre as cabanas no seu vestido de noiva (que **Little Man, What Now?** retoma de forma ainda mais impressiva), imagem que só tem paralelo noutras semelhantes que Jean Vigo encenará no ano seguinte em **L'Atalante**, que representa, para citar de novo Masson, *"le paradoxe d'une sauvagerie au coeur de l'univers urbanisé, mais en conflit avec lui"*. Mas em **Man's Castle**, como em **Mortal Storm**, a importância do drama social fez com que esse pano de fundo ocupe um lugar de maior predominância. O aproveitamento desse espaço, e o conflito com as personagens, que faz destacar o lado espiritual destas, não antecipam apenas o referido filme de Vigo, mas estão na base de outros aproveitamentos futuros, o que Chaplin fará em 1936 com **Modern Times** e o que, quase vinte anos depois, De Sica construirá em **Miracolo a Milano**. Apesar dessa deslocação do real (ou talvez exactamente por causa disso), o filme de Borzage teve os seus problemas com o código de produção que nesse ano entrava em força na actividade, e a *Variety* chamava a atenção, pela negativa, para o seu aspecto deprimente e de miséria. Seria o primeiro de vários problemas que os filmes de Borzage teriam com a censura. E, no entanto, aquela zona triste e miserável, transfigura-se pela poesia numa *safety zone*, como afirma Trina, que nela encontra o seu *seventh heaven*.

Essa transfiguração é um jogo habitual de Borzage, reelaborada em cada filme mas explorando sempre o contraste entre o mundo circundante e a imagem da figura feminina, mas também a masculina, como neste filme. Só que neste caso, e em oposições que o cenário também contém, o sentido é o inverso: parte-se da sofisticação para a triste realidade, enquanto a figura feminina "emerge" dela, como uma flor radiosa que desabrocha entre o lixo. E a câmara de Borzage acompanha o sentido da descoberta: ou está fixa ou faz um

pequeno movimento para a frente, deixando-a no centro como que irradiando uma espécie de fulgor que ilumina todo o plano, com um ar diáfano, espiritualizado pela iluminação, que a transforma numa verdadeira aparição. E talvez em nenhum outro filme de Borzage essa imagem feminina seja de tal forma radiante e sagrada devido à figura de Loretta Young e aos seus olhos que inundam de esperança e de uma alegria interior cada plano em que surge.

Outro movimento inverso acompanha a personagem de Bill, que ocupa um lugar cimeiro na galeria dos duros generosos de Borzage. O primeiro plano do filme mostra-nos um grupo de pombas brancas, de papo inchado, debicando migalhas de pão. Uma panorâmica para cima dá-nos a figura do generoso doador: Bill, de *smoking* e chapéu alto, como um *gentleman* numa pausa de diversões. Dele a câmara faz uma panorâmica para a direita para nos mostrar o rosto faminto de Trina. O que se segue poder-se-ia confundir com uma sequência chapliniana (penso no encontro do milionário com Charlot em **City Lights**), mas a realidade é diferente. É Bill que, no fim de contas, se compara a Charlot e não ao milionário, e que revelará o que de facto é durante o passeio na avenida, depois da assombrosa sequência do restaurante com o discurso sobre os doze milhões de desempregados do país (note-se que o discurso não é contestatário; apesar da sinceridade é uma forma de saírem do restaurante sem pagarem, fórmula que um Charlot não renegaria). É ainda outro movimento semelhante ao que revela Trina pela primeira vez, uma panorâmica para a direita, a mostrar o mundo em que habita Bill. A câmara parte de um letreiro que diz "Park Av." para acabar por revelar um bairro de lata à beira-rio. De novo a ilusão se desfaz, sob o manto diáfano da fantasia (primeiro o traje de Bill, depois a tabuleta) surge a nudez forte da verdade. Mas, para eles, é o lugar onde podem realizar os seus sonhos, local de passagem para a ave migratória que é Bill (os planos da janela do casebre, em que ele admira as aves que abalam), e *seventh heaven* para Trina na sua deambulação sem eira nem beira. E se Borzage encena de forma admirável a espiritualidade da sua relação (os grandes planos dos rostos dos dois, com os olhos brilhantes de Trina levantados para Bill; a assombrosa sequência final no comboio, entre a palha, em que Trina grávida anuncia uma espécie de Natividade, imagem recorrente noutros filmes), nem por isso dos seus filmes está ausente a sensualidade: repare-se na idílica sequência em que Bill e Trina se banham nus no rio.

E a personagem de Bill, herdeira em linha recta do *very remarkable fellow* de **Seventh Heaven**, é também uma das mais fascinantes do universo de Borzage, e a mais próxima de Charlot. Aceita o mundo como é, e nele procura viver dos seus talentos e habilidades, fazendo anúncios com letreiros luminosos e de andas (uma das mais inesperadas caracterizações de Spencer Tracy) e entregando citações onde outros falham (o que dá origem a uma sequência hilariante que começa também com uma ilusão: Bill num camarote ouvindo embevecido Fay cantar "Surprise", para depois saltar para o palco e entregar-lhe a citação com um irónico: "*Surprise!"*). E a incrível sequência do assalto com Bill mais ocupado em jogar com os brinquedos do que em abrir o cofre! Não se ficam por aqui as surpresas deste filme assombroso: destaco a tentativa de fuga de Bill com os planos sucessivos da janela por onde passam as aves e Bill apanhando o comboio para logo saltar; o casamento que só tem lugar depois de há muito consumada a ligação; a bonita e singela sequência da oferta da flor que deixa cair na sopa, e a espantosa forma como Bill se anuncia a Trina depois do frustrado assalto com o boneco mecânico avançando pela sala. Coisas simples que se transformam em poesia pura nas mãos de Borzage.

Manuel Cintra Ferreira

Outras notas

O texto de MCF foi revisto pela última vez pelo autor em 2002, por altura da passagem anterior do filme na Cinemateca (o programa "Hollywood pré-Código" então organizado). Tendo em conta outras referências de contexto, importa notar que, em 1938, a Columbia repôs *Man's Castle* atendendo à popularidade de Spencer Tracy, assinalável nessa época. Tracy que, com a passagem ao sonoro, transitara da Broadway para Hollywood em 1930, teve nesse mesmo ano o primeiro papel notório, ao lado de Humphrey Bogart em *Up the River* de John Ford; em 1933, o filme em que teve mais eco terá sido *The Power and the Glory*, não *Man's Castle*. Ainda assim, o primeiro papel de relevo e notoriedade pública deu-se em *Fury* de Fritz Lang, em 1936; os quatro títulos da filmografia de 1937 fizeram do actor uma estrela de Hollywood: *They Gave*

Him a Gun de W. S. Van Dyke, *Captain Courageous* de Victor Fleming (em que foi distinguido com um Óscar no papel de um pescador português), *Big City* e *Mannequin*, ambos de Frank Borzage. Quanto a Loretta Young, que começara muito novinha na era do mudo e atravessara os anos 1920 como jovem actriz adulta, só depois de *Man's Castle* torna mais visível o seu trabalho: aconteceu num papel de mãe solteira ao lado de Cary Grant em *Born to be Bad* (Lowell Sherman, 1934), um filme, aliás, rejeitado pelo "Hays Office" duas vezes antes da aprovação.

Man's Castle não correu bem a ninguém na medida dos resultados públicos imediatos, e até as críticas que reconheceram a qualidade dos actores, temperavam a originalidade das suas prestações com o "miserabilismo sombrio" da produção da Columbia. Na reposição de 1938 deste primeiro Tracy-Borzage, e de modo a poder passar no crivo do Motion Picture Production Code, vulgo Código Hays, o filme sofreu uma amputação de nove minutos de cortes e a obliteração de um plano da personagem de Loretta Young a mergulhar no rio. Essa versão amputada tinha uma duração de 66 minutos contra os 75 minutos originais (entretanto restituídos graças às maravilhas dos arquivos). Insista-se em como o Código Hays teve uma história de quatro enérgicos anos até à plena entrada em vigor, a partir de 1934. Instituiu-se como manual de procedimentos de produção em Hollywood durante décadas de auto-censura, optando a indústria pela auto-regulação como forma de preservação de autonomia e longa vida:

A génese do Código Hays, nomeado a partir de William H. Hays, presidente do Motion Picture Producers and Distributors of America (renomeado Motion Picture Association of America e depois Motion Picture Association) de 1922 a 1945, remonta a 1930, foi fruto de um intenso debate interno e de diálogos com representantes de lados mais conservadores da sociedade americana da época. No fundo, surge em reacção a pressões constantes e crescente por parte de elites religiosas e ideológicas que pugnavam pela "moralidade" e a "bondade" de princípios e costumes, horrorizadas com o que era mostrado nos ecrãs e com toda uma série de escândalos envolvendo a comunidade de Hollywood. Terá sido igualmente uma forma de os estúdios neutralizarem a actividade das muitas comissões de censura locais e evitarem um controlo federal. Por outro lado, o Código Hays surge na continuidade de acordos que visaram o mesmo desígnio de auto-regulação antes ainda dos anos 1920: *Thirteen Points*, *Formula*, *The Don'ts and Be Carefuls* foram títulos de documentos publicados pelos produtores e distribuidores antes da nomeação de William H. Hays para presidir à MPPDA, onde viria a seguir a mesma política ligando o seu nome à censura em Hollywood.

Tendo passado por várias versões que progrediram no sentido da severidade restritiva, o Código impôs-se na sua formulação mais rígida em 1934, data em que passou igualmente a ser efectivamente cumprido, estabelecendo o que era e não era aceitável contemplar nos filmes produzidos para entretenimento público nos EUA. Factualmente o intervalo de tempo da *Hollywood pré-Código (1930-1934)* é contemporâneo de discussões à volta de censura e auto-censura face a acusações de imoralidade: um núcleo de filmes encarou possibilidades narrativas indiferentes a supostos limites sociais-culturais, deu existência a personagens bravias, sendo inventivo e experimentando um fôlego raro. Selvagens, perigosos, corajosos, divertidos, os filmes pré-Código atravessaram géneros e protagonistas e ficaram associados ao cinema de Hollywood desbragado, solto, não-refreado em assuntos de sexo, álcool, drogas, crime, prostituição, miscigenação, representações de comportamentos e modos de vida. Tirando vibrantemente partido do fim de uma era de liberdade, *après tout*.

Man's Castle, uma produção de Hollywood ambientada num bairro-de-lata com as luzes gloriosas da cidade em fundo, entre a miséria e os desfavorecidos, do lado dos "do outro lado" é um caso exemplar do que seria banido dos ecrãs. A dureza extrema, o retrato impiedoso, o discurso sobre o desemprego, a fome, a

condição de desalojado, a possibilidade de romantismo entre ruínas, a dignidade no meio da miséria mais rotunda, as crianças que aí crescem, as vidas que aí terminam sem moralismo e sem condescendências não fariam parte das linhas futuras. Pelo menos não à transparência, não declaradamente, não com a crueza que aqui comparece, aliada à luminosidade prodigiosa de Borzage que resplandece mesmo entre escombros sombrios ou uma tonalidade de fotografia mais cinza.

Com o tempo, *Man's Castle* foi visto como o filme assombroso que é, e um filme em linha com a realidade do seu tempo, em que a miséria das condições de vida dos mais desfavorecidos casa com a pura poesia. Peter von Bagh, num texto de 1991 citado pelo festival Il Cinema Ritrovato 2023, onde o restauro digital do filme foi apresentado:

"Frank Borzage foi o maior romântico do cinema americano, porém sempre esteve ciente do contexto dos seus romances. A sua perspectiva baseava-se no paradoxo e num 'irrealismo' desafiador, evidente na sua excepcional abordagem à Grande Depressão. *Man's Castle* decorre em grande parte num dos bairros-de-lata conhecidos como Hooverville [construídos pelos sem-abrigo americanos durante a Grande Depressão], em honra do presidente americano em 1932 [Herbert Hoover, a quem muitas culpas foram atribuídas pela existência de tais comunidades]." "Um ambiente que qualquer outro filme retrataria pela desolação transforma-se aqui num mundo orgulhosamente romântico e onírico. […] No cinema de Borzage, o domínio do gesto mais íntimo, peculiar à maioria dos mais belos filmes mudos, continuou a viver. As imagens emitem uma linguagem de doçura, cujo segredo parecia ter sido perdido para sempre. Quando Trina revela estar grávida, Bill permanece em silêncio. Depois vêmo-lo apenas saltar para um comboio. Vemos Tina lavada em lágrimas e o olhar a mostrar a confiança que só Borzage era capaz de representar: o desafio, a fé absurda, o brilho nos olhos dela inseparável do das estrelas no céu. O cósmico e o íntimo são uma unidade. Cada um de nós tem um pedaço de terra na morte, e um pedaço de céu nesta vida. Nas imagens finais, o comboio atravessa a paisagem a grande velocidade. Reclinada num vagão de gado, Trina veste um vestido comprido. Bill repousa a cabeça no peito dela. A câmara ascende vagarosamente para uma das imagens mais românticas da história do cinema – uma visão triunfante de como nada é impossível neste mundo."

Ou de como a liberdade dos pássaros e as estrelas no céu podem ser vistas de qualquer ângulo, por qualquer mortal, sem perderem a essência celestial. Um alçapão improvisado sobre um sofá-cama num casebre miserável continua a ser uma janela com vista para o cosmos.

Maria João Madeira