

THREE COMRADES / 1938

(*Três Camaradas*)

um filme de Frank Borzage

Realização: Frank Borzage / **Argumento:** F. Scott Fitzgerald e Edward E. Paramore, baseado no romance homónimo de Erich Maria Remarque / **Fotografia:** Joseph Ruttenberg / **Décors:** Cedric Gibbons, Paul Grosse e Edwin B. Willis / **Montagem:** Frank Sullivan / **Música:** Franz Waxman / **Interpretação:** Robert Taylor (Erich Lohkamp), Margaret Sullavan (Patricia Hollman), Franchot Tone (Otto Koster), Robert Young (Gottfried Lenz), Lionel Atwill (Bremer), Guy Kibbee (Alfons), Henry Hull (Dr. Becker), Monty Wooley (Dr. Jaffe), etc.

Produção: Joseph L. Mankiewicz para a Metro-Goldwyn-Mayer / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 98 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, 2 de Junho de 1938 / **Estreia em Portugal:** Cinema Eden, a 12 de Novembro de 1938.

Patricia – *I'm much warmer now, and this is a lovely time of day.*

Erich – *It isn't day, and it isn't night.*

Patricia – *It's the edge of eternity. Let's stay right here forever.*

Erich – *Between day and night.*

Patricia – *It's what we were born into. It's where we belong.*

F. SCOTT FITZGERALD
(do diálogo do filme)

*"Can't producers ever be wrong?
Oh Joe! I'm a good writer, honest!"*

F. SCOTT FITZGERALD
(carta a Joseph L. Mankiewicz,
produtor de **Three Comrades**)

Francis Scott Fitzgerald (1896-1940) chegou a Hollywood em 1937, no fim da sua trágica existência. O autor de "The Great Gatsby" e de "Tender is the Night", arruinado, doente, psiquicamente marcado pela doença da mulher (Zelda Sayre), e praticamente ignorado pelo grande público, ia tentar, na capital do cinema, ganhar algum dinheiro, escrevendo argumentos. A adaptação de um conhecido romance de E. M. Remarque – escritor, à época, incomparavelmente mais popular e incomparavelmente menos dotado – foi o primeiro trabalho de que o incumbiram. Joseph L. Mankiewicz, que seria o produtor, contratou-o.

A correspondência de Scott Fitzgerald (cartas a Mankiewicz, ao co-argumentista Paramore, e à sua filha) dá-nos o impressionante testemunho sobre o que foi, para o escritor, essa experiência. Dela tirámos uma das epígrafes deste texto, que conservámos no idioma original, para nada lhe retirar do seu "tom". Fitzgerald achou sempre que o filme era mau (não poupou Borzage) e não perdoou que the tivessem modificado quase todos os diálogos e suprimido sequências que considerava capitais. ("*Há muitos anos*" – escreve a Mankiewicz – "*que me embalo na ilusão de ser um bom escritor (...)* Espero que você tenha a maturidade suficiente para não ver nesta carta senão o que ela é: um apelo desesperado para que restabeleça o meu texto (...) Foi um trabalho que fiz segundo os cânones do meu próprio gosto. Por favor, não o estrague (...) Você, que é ou foi um bom argumentista (...)")

Muito mais tarde e muito depois da morte de Fitzgerald, quando este já estava unanimemente consagrado, Mankiewicz defendeu-se das acusações. "Scott" – afirmou – *"era um dos meus ídolos. Contratei-o pessoalmente para o filme e tive que me bater por isso, pois toda a gente dizia que ele era um homem liquidado (...) Mas o diálogo não era dramático. Era um bom diálogo de romance, bom para ser lido, mas não para ser dito. Modifiquei-o"*.

Que pensar desta célebre questão? Para lá do drama pessoal de Fitzgerald (vide "Cartas de F. Scott Fitzgerald") diga-se que ela é ilustrativa de um tradicional conflito escritores-cineastas, que raras vezes se entenderam. Vendo hoje **Three Comrades** dificilmente poderemos dar razão a Fitzgerald contra homens chamados Mankiewicz e Borzage, que não eram medíocres, nem imbecis. E o magnífico diálogo do filme (quaisquer que tenham sido as alterações do produtor ou do realizador) guarda o "tom" de Fitzgerald, como o prova a passagem que transcrevemos na outra epígrafe. Quando Scott se queixa de que transformaram Patricia *"numa menina sentimental de Brooklyn"* e quando vemos Margaret Sullavan, na sua comovente e imponderável criação neste filme, percebemos que algo está errado e não certamente em Sullavan ou Borzage. *"Can't writers ever be right?"* podia Mankiewicz ter respondido a Scott. Talvez com mais razão.

Se este filme, um dos mais líricos e melancólicos que o cinema alguma vez ofereceu, tem tamanho poder de sedução deve-o tanto à colaboração de Fitzgerald, como a Borzage e a Sullavan. Patrick Brion está certo quando escreve: *"Se Mankiewicz reescreveu em parte o argumento, este está mais perto de 'Tender is the Night' ou de 'Gatsby' do que dos diálogos de All About Eve ou de The Barefoot Contessa. Essa sensibilidade desesperada, essa angústia perante a fuga do tempo (e, conseqüentemente, da vida), percorreram em filigrana tanto a obra de Borzage como a de Fitzgerald."* Eis o que o último talvez não pudesse compreender.

Mas quando vejo neste filme "coisas" que são do realizador, como: o plano em que a neve cai sobre os olhos fechados do cadáver de Robert Young (no automóvel, entre Franchot Tone e Robert Taylor); a sequência da morte de Margaret Sullavan, precedida pelo gesto de Taylor ao deitar fora o relógio (*"I stole a week anyway. And they can't take it back. It's mine to keep forever"* diz Sullavan); a sequência em que Tone mata o jovem nazi, ao som de Haendel, com o espantoso plano de Tone enquadrado pela igreja; a descoberta do mar e as cenas da praia (o argumento dizia apenas: *"duas ténues figuras, sozinhas e quase perdidas na vasta extensão do mar, da areia e do céu"*); a sequência do casamento (espantoso momento de intimismo); os planos das conversas telefónicas ente Taylor e Sullavan (com o écran dividido em diagonal); o momento em que Pat parte para o sanatório e manda os amigos virarem-se de costas; o modo como está dado (em surdina e com espantosa discrição) o ambiente político da Alemanha de Weimar; o plano em que Taylor entra em casa de Sullavan, passando por baixo do piano; as duas vezes em que aquela diz (a Taylor e a Tone) *"You are a baby"*, com o beijo na orelha do primeiro; a iluminação de Margaret no final do grande passeio nocturno com Taylor; o espantoso plano com esta de pé, no final da sequência ópera-restaurante, ou aquele em que o espera deitada no chão ao pé da porta de casa, etc., etc.; quando vejo tudo isso, como não reconhecer a genialidade de Borzage, e como não o reconhecer, uma vez mais, como Griffith, representante supremo do lirismo cinematográfico?

Há qualquer coisa neste filme – e muito particularmente no personagem de Pat, em que Margaret Sullavan (voz, olhar) é assombrosa – que é preciso recuar até ao Griffith dos filmes intimistas para encontrar paralelo. Ou então avançar e pensar no Truffaut do **Jules e Jim**, filme com que esta história do amor entre três homens entre si e de dois deles por uma mulher tem notáveis semelhanças. É o mesmo pudor, a mesma emoção retida, o mesmo espaço de silêncio. Mais do que nunca, **Three Comrades** é o filme em que o cinema de Borzage "se faz" em estremecimento e comoção. Mais do que nunca, **Three Comrades** é o filme do amor à ternura.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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