

O E S S E N C I A L S O B R E

# Charles Chaplin

José-Augusto França



**INCM**  
IMPRENSA NACIONAL CASA DA MONTE

O ESSENCIAL SOBRE

# Charles Chaplin



O E S S E N C I A L S O B R E

# Charles Chaplin

José-Augusto França



# Índice

9 **Introdução**

1

17 **Vida de Charles Chaplin**

2

25 **71 Curtas-metragens**

3

41 ***De Opinião Pública a Luzes da Cidade***

4

57 ***Tempos Modernos***

5

65 ***O Grande Ditador***

6

73 ***Monsieur Verdoux***

7

85 ***Luzes da Ribalta e Um Rei em Nova Iorque***

8

101 **O último gag de Charles «Charlot» Chaplin**

113 **Filmografia de Charles Chaplin**

115 **Bibliografia selecionada (cronológica)**



*À memória de MANOEL DE OLIVEIRA*

Páscoa de 2015. J.-A. F.





# Introdução

Em 1914 nasceu Charlot, em imagens de uma sétima arte que na América terminava uma prolongada infância de vinte anos já: uma personagem que dela seria emblema e, na cultura ocidental, último mito. Na cultura — ou da cultura? Finjo hesitar, por retórica, mas é dela, da nossa cultura, que temos que falar, por entendimento da História, e sacrifício nosso, no coração do século xx que Charles Chaplin preencheu — com Picasso, e mais ninguém, em artes de criação. Assim se disse à sua morte, quatro anos depois da do Outro — que não «faltava morrer mais ninguém, dos sagrados monstros do nosso século».

Charlot ou Charles Chaplin, criatura e criador confundidos, que o Mito, como foi dito também, a si próprio se fez, *self-made*, que foi explicado, no momento exato da sua perfeição, ao encarnar-se, sacrificado, em *Monsieur Verdoux*. Também dito, por isso, «Santo Verdoux, Monsieur». Levado à guilhotina, já não à cruz do Salvador...

Em 1914, na véspera da guerra por enquanto só europeia, e quando começava a ler-se, em França, o princípio de *À la recherche du temps perdu*, de Proust, alguém, em Paris também, batizou de Charlot a personagem que vinha de Hollywood, em filmes de 600 m de imediata e geral popularidade que os exibidores, de salas fixas e ambulantes, se disputavam, pela Europa e suas colónias. E em Portugal também, desde logo, adotando-lhe o nome francês que traduzira o «Charlie» americano — como Carlitos no Brasil e na América Latina.

Em 1927, André Gide poderá felicitar-se, no seu *Journal*, de que Charlot fosse «caso único em que se pode aceitar a opinião pública», «sem mal entendido», como numa «comunhão» com a «multidão» — e, já antes dele, Almada Negreiros, em 1921, se gabara de conhecer, «de princípio a fim», a obra de «Charlot, o único símbolo vivo de cada um de nós» — «de todas as nossas manias e atribulações, todas as nossas ambições e desesperos», que «todos os nossos instantes de humanos são assinados por Charlot»!

Em 1927 ainda, quando um divórcio acarretou a Chaplin uma campanha de imprensa animada por furiosas ligas de moral, os surrealistas tomaram, em Paris, a sua defesa, em manifesto vingador que Breton e os seus amigos assinaram: *Hands off Love*, abaixo as patas daqueles que contestavam a vontade amorosa do ator-realizador, em seu crédito poético. E já desde 1917 o poeta Blaise Cendrars ou o historiador Élie Faure, ou Bernard Shaw, ou o próprio Freud, se interessaram pela sua obra, para além do campo cinematográfico

em que Louis Delluc não hesitou a compará-lo a Shakespeare — de cujos Hamlet e Macbeth ele improvisou cenas. Como também, e ainda em 1947, pensou encarnar Napoleão vencido; e como, visitando Picasso em Paris, no seu próprio *atelier* compôs uma cena delirante com os dois lavatórios que lá descobriu... Para Élie Faure, Chaplin «é o único poeta do nosso tempo que contempla a vida de um ângulo constantemente heróico», e «no juízo (que formula) explodem as relações do nosso destino real com os acontecimentos e os objectos».

Vendo, uma noite, uma montagem de acaso de vários filmes ou cenas deles, projetada numa parede ao ar livre de uma feira, algures no fundo da Pérsia, André Malraux compreendia que assim «o mito aparecia em estado puro», libertado de todos os limites narrativos da ficção que porventura cada um deles contasse. Charlot como e só como Charlot, enfim, dado a ver à inocência de uma plateia fascinada! Ele era então como o imaginamos na memória que nos resta de cada vez, em cada sítio, em cada tempo...

*Último dos Clowns* (Parker Tyler, 1947), *Rei da Tragédia* (Gerith von Ulm, 1940), *The Little Fellow* (Peter Cotes, 1951), *The Tramp* assim intitulado já em 1915 — *The Kid*, simplesmente, como lhe chamou Eisenstein. Como se de uma longa, eterna infância, feita de inocência e crueldade, para sempre viesse. Num certo dos seus filmes teríamos a prova, por transmissão, desse estar na vida e de nela se defender — e atacar, no mundo traiçoeiro dos adultos em sociedade injusta, de polícias e ladrões, poderosos que sejam, institucionalmente.

Nesse esquema dramático, em torno do pobre diabo, *tramp*, vagabundo e *clown*, se cristalizou uma série de «mitemas» relativamente constante, com inovações e redundâncias retóricas. Charlot é, ou foi sendo um herói absoluto, em função do qual todos os argumentos eram compostos, para uma *camera* que se pautava pelos seus movimentos. Com a exceção tentada na *Opinião Pública* de 1923, em início de longas-metragens, e como que num intervalo de si próprio, como veremos. Ou no último filme que realizou, já em 1967, *A Condessa de Hong Kong*, em duvidosa convicção, mas com um adeus-rábula a Charlot.

Na história do cinema, em sua dramaturgia, Charles «Charlot» Chaplin assumiu, logo em 1914, uma posição inédita — entre a linha realista e a linha fantástica desta nova arte que em França nascera e se dividira, antes da grande industrialização americana. Pathé, documentando o real quotidiano, e Méliès dele se evadindo até à Lua, inventaram os dois caminhos — mas Méliès perdeu a sua aposta poética em 1914, e o fogo que deitou ao seu estúdio terá sido o último ato de uma criação poética, nas impossibilidades espetaculares da arte que passou a outra observação do mundo! Méliès pôs fim à sua carreira exatamente no ano em que Charlot iniciava a sua — dando, por assim dizer, a Lua à Terra...

O realismo minucioso das ações da personagem que surgiu no firmamento do cinema popular abriu-se a uma lógica tão fatal quanto irreal, de consequências, e nisso ultrapassou ela a fantasia formal de obra de Méliès, por dela afinal não necessitar. Com ele, as coisas não se passavam

como com qualquer outra pessoa da vida corrente, mas também não precisavam de se fantasiar em outros mundos. Ao mundo do real, Charlot trouxe as forças poéticas do irreal que mais real assim se tornava. Essa a originalidade de Charles «Charlot» Chaplin, que durante duas gerações de espectadores se modulou, mais que resistindo a novas temáticas, impondo a elas o sentido da sua própria criação, através de duas guerras e dois pós-guerras, no entendimento maior do que a História acarretava. E acarretaria!

Entre a «Cidade» e a «Ribalta» das «Luzes» que lhes deu ou sofreu, nos seus filmes de 1931 e de 1953, em vinte anos de um mundo em transformação histórica, Chaplin-«Charlot», conduz uma meditação epistemológica sem comparação possível no mundo cinematográfico, para além de Max Linder que lhe deu referências, ou com Tati e Étaix que a ele se referiram. Ator, encenador e compositor da música dos seus filmes, Chaplin, seu próprio produtor, cedo pode assegurar-se uma independência que, no quadro da economia da indústria cinematográfica, lhe foi essencial — e única da sua espécie. Toda a concorrência empresarial teve dependências comerciais que Chaplin não conheceu — ou não quis (e pode não querer) conhecer, certo da confiança popular que rapidamente alcançou e na consciência dos valores que lhe mostrava, em reconhecimento mútuo.

A observação de Gide, do acordo (único também, muito graças a peculiaridade do medium em questão) estabelecido entre o popular e a elite intelectual europeia (a americana acompanhá-la-ia, com o seu próprio calendário cultural marcado

pela *lost generation* de Hemingway) manteve-se ao longo dos anos, numa fidelidade que teve necessária referência ideológica num mundo que, entre as duas guerras, sofreu uma permanente ameaça antidemocrática, institucionalizada ou fazendo por isso. E na América também, a partir de 1945, numa múltipla histeria anticomunista. Dela foi Charles Chaplin a sua mais ilustre vítima. E Charlot também, com ele.

Foi esta identificação que deu renovada força histórica à obra do realizador que na América definira a sua arte e que, para a poder continuar, se via obrigado a abandonar a América. Continuá-la em espírito — e em Mito. E pôr-lhe fisicamente fim.

Já veremos os pormenores da saga de Charles «Charlot» Chaplin em sua vida de jovem inglês, emigrado e retornado ao continente para morrer em paz, quase nonagenário (ou não morrer, como veremos também); e nos momentos sucessivos da sua obra de oitenta títulos, destacando aqueles que lhe deram o sentido maior e por isso mais perigoso. Para ele, seu criador, e para nós, seus destinatários e cúmplices necessários mas sempre insuficientes, nas voltas da nossa História. Uma História que começa na véspera da Grande Guerra (não o esqueçamos) e que termina sem terminar, no fim de outra e no terror de outras ainda que pudessem (e poderão) vir.

... Charlot como? Um chapéu de coco, uma badine, duas botas cambadas — e foi autógrafo do próprio Charles Chaplin. São esses os elementos da indumentária inventada e aperfeiçoada desde os primeiros filmes, não exatamente os primeiros em que um *gentleman* de sobrecasaca cinzenta

se mostrava, fazendo pela vida de vigarista ou impedindo uma corrida de automóveis em Veneza, por se passear na pista diante da *camera* que procura afastá-lo, ou cortejando Mabel — mas em breve, na degradação composta do traje, até ser o do *tramp*, vagabundo como se traduz, mas melhor seria entendê-lo com quem, pelas estradas, procura trabalho de acaso. Além do coco de melhores dias, há um fraque descolorido, umas calças grandes e largas demais, a camisa rota mas de gravata exibida, rota também — e, na face lunar de alvaiade dos *clowns*, os olhos marcados a bistre, e um bigode talhado em quadrado — que seria imitado por quem se sabe, e ele soube-o, em *charge* incontornável, desde que Hitler apareceu no mundo político.

Assim se apresenta Charlot, para todas as imitações cénicas de milhentos amadores, para máscaras de carnaval, desenhos e bonecos animados, para marcas de indústria e comércio — para referência quotidiana, em substantivo comum que adjetiva comportamentos, sempre em simpatia e ternura sem escárnio, pelo mundo fora. Mas no ator o traje motiva e modula os movimentos, os gestos, a ação. O andamento que as botifarras tornam arrastado, este prodigioso passo de lado que trava e reparte o andar, o encolher dos ombros... As mímicas mais variadamente expressivas, de olhar, de nariz, de boca — oh muda, numa arte em que Charlot nasceu e viveu quando era ainda silenciosa! E muito assim para ele ficou, já em filmes que sujeitou à técnica do sonoro, e que lhe deu primeira propositada voz para um magno discurso de paz e arrependimento, na cena final de *O Grande Ditador* — que a censura portuguesa da altura naturalmente proibiu.



Charlot pobre diabo, mas Diabo também, nas razões da História do nosso mundo — vítima dele, que para sempre denunciá-lo, enquanto o tivermos e fizermos assim.

... Não se classificou Charles Chaplin, cerca de 1950, «social-anarquista», é claro que no bom sentido das palavras?...

## Vida de Charles Chaplin

Charles Spencer Chaplin nasceu em 16 de abril de 1889 no East End pobre de Londres, filho, como seu irmão mais velho Sidney, de um casal de artistas de *music hall*, espécie de espetáculo então de grande popularidade em Inglaterra mas com altos e baixos de contratos, em cenas de teatros de bairro ou em digressão pelo país, com acolhimentos aleatórios de caprichos ou acasos piores. Os cantores que seus pais eram nem sempre encontravam emprego, e às vezes, muitas até, o pão faltava, e o teto que abrigasse a família de pouco mais que saltimbancos — que Sydney e Charles eram também, em números de dança, em que, desde os 10 ou 6 anos de idade, se apresentavam, tradição e obrigação de ganhar o pão quotidiano, que a morte do pai, tinha Charles 5 anos, tornava fatal. Do pai a que o álcool abreviara o tempo de vida, e, depois, da mãe Hannah, de origem judaica, que a miséria levou à loucura e ao internamento em hospício. Para os dois irmãos foi então outro internamento, de orfanato, donde procuravam

escapar — como num romance de Dickens, em seus ambientes e histórias de miséria. Relações havidas levaram ambos a uma trupe teatral de peças populares onde Charles teve o seu primeiro papel, de *groom* de Sherlock Holmes, o famosíssimo detetive londrino. Depois, aos 18 anos incompletos, com o irmão, teve entrada numa companhia de pantomina celebrada por seu sucesso, de Fred Karno, e com ela foi em *tournée* aos Estados Unidos, em prática corrente do ofício. Foi em 1910, e voltou a ir em 1913; nesse ano foi convidado por uma empresa já de cinema, a Keystone, dirigida por Mack Sennett, em grande êxito de pequenos filmes de farsa, onde Fatty era a vedeta famosa, com responsabilidade de realização. Neles o jovem Charles teve acolhimento e concorrência de papéis (e até amores de ficção), ao mesmo tempo aprendendo o ofício de direção de cena, que logo dominou, inventando a sua personagem, e desfazendo-se, pouco a pouco, como veremos, da sintaxe narrativa que Sennett impusera, em corridas, perseguições e tartes de creme atiradas à cara do parceiro, como sinais infantilizados do gáudio popular.

Foram 35 filmes em contrato com a Keystone durante o ano de 1914, mas, no ano seguinte, novo contrato o ligou a outra empresa produtora, a Essanay, para a qual realizou mais doze curtas-metragens, e ainda, no ano seguinte e dois anos depois, quando já estava contratado por duas outras companhias, mais três filmes, o primeiro dos quais foi *Carmen*, paródia à ópera de Bizet, com maior ambição de produção, que o produtor porém reduziu. Entretanto, em 1916, Chaplin assinou outro contrato com a empresa Mutual,

para 12 filmes que lhe foram pagos por 670 mil dólares, importância excepcional que bem mostrava o êxito popular da sua obra; e mais ainda o milhão que lhe valeu um contrato seguinte de dezoito meses, com a empresa First National, para a qual realizara, com grande atraso, até 1923, nove filmes. Foram curtas-metragens para a Mutual e ainda para a First National, mas para esta já, ou outra vez, duas tentativas maiores, 4 partes no *Peregrino*, o último produzido, mas, em 1921, 6 partes em *O Garoto de Charlot*, o famoso *The Kid*, do título original. Entretanto, Chaplin, em 1919, já se associara às duas maiores vedetas americanas da época: Mary Pickford e Douglas Fairbanks, e ainda o grande realizador D. W. Griffith, para fundar a United Artists Corporation, que seria a produtora das suas longas-metragens, desde *Opinião Pública* de 1923. E desde 1918 que se dera um estúdio próprio, construído conforme suas ideias e práticas.

Chaplin-«Charlot» confirmava-se na aceitação do público de dois continentes já, e as realizações spacejavam-se também, sinal de maior atenção dada à própria obra — e de maior ambição do realizador, na mensagem que entendia enviar ao mundo inteiro. Que o admirava como nenhuma outra vedeta do firmamento do espetáculo a que a projeção do cinematógrafo assegurava um vastíssimo espaço social!

Entretanto, mulheres passaram na vida de Charles Chaplin, integradas nos elencos dos seus filmes, desde a Mabel Normand da Keystone, partilhada com Fatty, a Edna Purviance, numa constância de fidelidade que foi de 1915 até ao fim da série da First National, e para além dela, no filme que

marcará a independência dramática de Chaplin, a *Opinião Pública* de 1923, como veremos.

Parceira de 33 filmes, a bela «jovem loura e tímida que ele socorre, a jovem corajosa que lhe incute esperança, nos azares do seu destino», colombine que subitamente abandonou a uma sorte ingrata, Edna Purviance cedeu lugar na vida de Chaplin a outra jovem, num casamento que durou um ano ou dois, desfeito em acusação de «crueldade mental» da sua parte, sem papel cinematográfico, como também não outro casamento, por obrigação legal, em 1924, desfeito três anos depois, com grande escândalo de indemnização e odienta exploração pública — que provocou a defesa dos surrealistas parisienses, em defesa do amor soberano contra as críticas moralistas da América!

Em 1923, Chaplin fizera vir para junto de si, em Hollywood, a mãe que deixara, de razão perdida, em Londres. A ligação emotiva de Charles à mãe é constatação dos seus biógrafos, e uma observação psicanalítica foi ajustada pelo próprio Freud, notando traumatismos da infância sofrida; e reparou-se também que a chegada da mãe correspondeu à partida de Edna Purviance da vida do filho, protetora que lhe fora, simbolicamente e mesmo mais, nos problemas da sua vida e profissão. Já uma e duas esposas de brevíssima união tinham passado, à realização de *Luzes da Cidade*, quando, em 1929, a mãe Hannah morreu. Uma nova companheira, esposada em 1933, vinda das revistas de Ziegfield com a sua apimentada beleza, foi escolhida para o elenco de *Tempos Modernos*, terminado em 1936, a cinco anos de intervalo do filme anterior. Chamava-se Paulette Goddard

e voltaria à cena com Chaplin, n' *O Grande Ditador*, em 1940, e divórcio no ano seguinte. No filme, ela teria o nome (que imerecido seria miticamente) de Hannah, a mãe de Charles e do Charlot mudado no Hynkel-Hitler burlesco e trágico. Havemos de voltar à analogia significativa.

Os dois filmes tiveram mau acolhimento, por recuo político, na América, e entusiástico na Europa, o primeiro, condicionado o segundo pelas ocupações nazis (de Hynkel-Hitler...), ou por repúdio ideológico, até à vitória dos Aliados, e mesmo depois, à cautela, como em Portugal.

Charles Chaplin voltara, entretanto, duas vezes à Europa que agora tanto o admirava, em duas viagens de prazer, curiosidade e negócio. Da primeira, motivada também por perseguições políticas do FBI, em 1921, ele tirou um livro, *My Trip Abroad* (foi traduzido em português: *A Minha Viagem pela Europa*, s. d., c. 1930) de impressões e encontros com gente famosa, e muita satisfação pelas recepções de que foi alvo, entusiasticamente. Um apelo à paz universal termina as páginas do livro — e esse apelo veremos repeti-lo, em 1940, no seu *O Grande Ditador*. Em 1921, tratava-se também de apresentar o seu último filme, *O Garoto de Charlot*, *The Kid*, a média-metragem em que considerava ter dado maior expressão aos seus sentimentos de ternura e esperança no Homem, que em criança nascia — como a si mesmo podia lembrar, *Kid* de si próprio... Chaplin voltaria a viajar em 1931, escrevendo então para o magazine *The Woman's Home Companion* uma série de artigos, com novas impressões que só seria publicada em volume, em 2014, em França, sob o título *Mon tour du monde*.

Mas a razão principal da viagem de 1931, foi mostrar na Europa *Luzes da Cidade*, em pleno lançamento e vitória certa, por força industrial, do cinema sonoro, a que Chaplin resistia esteticamente, assumindo, como sempre, a composição musical que acompanha a obra — mas sem diálogo de «cinema falado», em que o novo sonoro procurava caminhos. Insistindo nas tabelas intercalares, com as palavras pronunciadas, Chaplin situava-se na arte que criara individualmente, no meio da polémica ambiente que o respeitava.

Ele fez então uma «volta ao mundo» com Paulette Goddard — e das suas observações nasceria o próximo filme: *Tempos Modernos*, em 1936, em que se reflete a grande crise financeira e económica do decénio, hesitando Chaplin (como veremos) na conclusão a dar à obra. Mas ela foi, então, e ainda, otimista, apoiada na companhia matrimonial que havia de lhe assistir só até ao filme seguinte, *O Grande Ditador*.

Divorciado de novo dois anos depois deste filme, Chaplin, aos 54 anos, em 1943, casou com uma jovem da *café society* de Hollywood, Oona O'Neill, filha do célebre dramaturgo, prémio Nobel, Eugene O'Neill, e contra vontade dele. Mas, primeiro amor que fora de J. D. Salinger, o futuro discutido romancista da nova geração americana, ela daria um quarto casamento feliz a Chaplin, com mais oito descendentes: Geraldine seria atriz famosa e, juntamente com a irmã Josephine e também o seu meio-irmão Sydney (que levou medíocre carreira, como já o tio homónimo), participariam, meninos, no último filme americano de Chaplin, *Um Rei em Nova Iorque*, em 1952.

Porque, neste mesmo ano, com a nova família, Charles Chaplin, de novo imigrante, veio fixar-se na Suíça — dando-se conta, por telegrama recebido a bordo do paquete, de que ficava interdito de regressar aos Estados Unidos....

Em 1942, ele participara na campanha para a intervenção do país que adotara na guerra europeia. Mas agora, e desde 1949, ali se desencadeara contra ele uma violenta perseguição nas páginas do influente magazine *Life* — pondo-o, aliás, a par de grandes refugiados da Alemanha nazi, como Einstein ou Thomas Mann que, ao mesmo tempo, partiu também para estabelecer-se na Suíça. Num estado paranoico de «guerra fria» que tomava conta da América, e muito do microcosmo de Hollywood, fazendo tantas vítimas de significativo valor, Chaplin via-se suspeitado de comunista pela famigerada Comissão de Atividades Antiamericanas, à qual, sem ser pessoalmente convocado para se explicar (que a tal não ousou ainda então o FBI de Edgar Hoover), ele dirigiu um telegrama, em 1949, a declarar: «Não sou comunista, sou apenas um fautor de paz.» Ao Prémio Nobel da Paz tinha sido proposto no ano anterior, por iniciativa da Association Française de la Critique de Cinéma. Mas a ação violenta do «maccarthysmo» acelerada a partir de fevereiro de 1950, levou finalmente Chaplin a preferir o exílio e, em 1952, desembarcando na Europa, declarou à imprensa ser «acima de tudo um individualista», acrescentando: «Creio na Liberdade, e esta é toda a minha política.» Na sua obra bem patente ela estava e já lhe valera críticas partidárias. Porque, na União Soviética (declarou ele também), já teria ido parar à Sibéria...



Instalado em 1953, em Vevey, à beira do lago Léman, numa vasta propriedade, Charles Chaplin preparou lentamente *Um Rei em Nova Iorque*, que foi apresentado em 1957, e, dez anos depois, a sua última obra, *A Condessa de Hong Kong*. Entretanto, foi escrevendo um volume de memórias, *My Autobiography*, editado em 1964.

*Doctor Honoris Causa* eleito pela Universidade de Oxford, dois anos antes, foi também condecorado em França com a *Légion d'Honneur*. Em 1972, Hollywood, libertada dos seus complexos políticos, conferiu-lhe um *Oscar* pelo conjunto da sua obra, que, após hesitação, foi receber — sob uma ovação de doze minutos, «a maior jamais registada»... E, tendo conservado sempre a nacionalidade britânica, foi nobilitado, pela Coroa, em 1975 — honra que estivera para lhe ser concedida já em 1956, mas o Governo inglês receou então uma má reação diplomática dos Estados Unidos...

Dois anos depois, *Sir* Charles Spencer Chaplin faleceu, na noite de Natal de 1977. Como, dir-se-ia, lhe era devido!

## 71 Curtas-metragens

Em 2 de fevereiro de 1914 foi apresentado em Hollywood o primeiro filme, curta-metragem de *two reels* ou 600 metros, interpretado por Charles Chaplin para a empresa Keystone, numa série de 35 obras nesse ano produzidas: *Making a Living*, que em França recebeu o título de *Charlot travaille*, certamente posterior porque a personagem de Charlot não se definia ainda nele, tal como a veremos pela primeira vez (?) onze filmes depois, em *Caught in a Cabaret* que em Portugal se intitulou *Charlot Criado de Café* — então assim caracterizado, pela primeira (?) vez.

Um falso *gentleman*, de sobrecasaca, chapéu alto, bigode retorcido e monóculo, procura «fazer pela vida», fingindo trabalhar. A mesma personagem aparece no filme seguinte, *Kid Auto Races at Venice*, assistindo à partida de uma corrida de automóveis, mas dificultando-a, na medida em que se intromete na filmagem do acontecimento, procurando enquadrar-se na imagem, a todo o custo, com as desastrosas consequências que se tornam

cómicas. Nos dois casos, a rábula do ator constitui a razão do filme, numa simplicidade de ação que entra no estilo Keystone de farsas populares, com corridas, perseguições, intervenções policiais (dos famosos *Keystone cops*), tartes de creme fresco lançadas pelo ar à cabeça dos figurantes, e outros efeitos de grossa gargalhada.

Porém, a personagem do novo ator, com seu trajar de falso *dandy* revelava originalidade, rapidamente tomando assento nas produções da empresa, para além dos mais habituais truques do argumento, mais ou menos improvisado dentro da metragem programada, e assim se distinguindo do género que Mack Sennett ordenava, e nos quais um outro ator de reconhecida popularidade, o gordo Roscoe Arbuckle, dito «Fatty», se impunha, desde o ano anterior — e com ele contracenando no seu sexto filme, *Tango Tangles* (e em mais três: *The Masquerader* e *The Rounders*, e sobretudo *The Knockout*, batendo-se num *ring* de boxe), com ele partilhando a vedeta feminina da empresa, Mabel Normand. Com ela Chaplin se encontrou no seu terceiro filme, *Mabel's Strange Predicament* (e ainda em *Mabel at the Wheel*, *Mabel's Busy Day*, *Mabel's Married Life* e *Caught in a Cabaret*, e numa média-metragem, *Tillie's Punctured Romance*). São histórias de amores em que Chaplin põe à prova os seus dotes de sedução. Mas ele prefere assumir, sozinho ou em principal papel, os filmes em que entra e vai tendo cada vez mais influência, por preferência do público; e assim Fatty e Mabel saem da sua filmografia, ao longo deste chamado período Keystone do ano de 1914, em função, também, da caracterização de Charlot,

que definitivamente se estabelece no seu trajar de risível dignidade social.

Charlot amoroso será, porém, uma faceta importante da sua personagem, de maneira por vezes equívoca e dotada de um estranho fascínio, ao mesmo tempo terno e cruel. Nas seis partes de *Tillie's Punctured Romance (As Bodas de Charlot)* mais ele pode demonstrar o seu talento, mas o argumento é frouxo — e é dois filmes depois, no último do seu contrato com a Keystone, que Charlot pode dar largas à sua imaginação, numa história sonhada num *(His)Prehistoric Past*, mas nisso mesmo encontrando os limites da atuação do seu herói, fora do domínio da sua experiência quotidiana, e assim sendo menos apreciado.

No conjunto da série Keystone, duas vezes, como criado de café (*Caught in a Cabaret*) ou como dentista (*Laughing Gas*), Charlot tem das melhores oportunidades de mostrar o seu talento de improvisada perfeição, servindo atrabiliariamente às mesas que o reclamam, ou atendendo a um paciente, involuntariamente, pela força de inesperadas circunstâncias, e embrulhando-se no gás que aplica.

Charlot vítima dos acontecimentos, neles é jogado ridiculamente sem poder entender o que lhe sucede, e assim se bate com um guarda-chuva indomável em *Caught in the Rain*, ou se atrapaalha com os pastéis que fabrica em *Dough and Dynamite* — e, na verdade dos seus azares, em todos estes filmes de agrado certo, ele acaba por ganhar, por esperteza e saborosa maldade. Assim continua ele, na série seguinte produzida pela Essanay, em

1915: doze filmes (com mais três, em 1916 e 1918, por razões contratuais, que vimos).

O primeiro destes filmes é *His New Job*, em que entra também, em seus princípios de carreira que será célebre, Gloria Swanson (e Ben Turpin, famoso por seu estrabismo como elemento burlesco, que contracenará mais quatro vezes com Charlot, até *Carmen*). O filme passa-se num estúdio de cinema, filme dentro de filme que é desestruturado na sua seriedade dramática pelas intervenções desastrosas do novo maquinista.

No filme seguinte, porém, Charlot desaparece e Chaplin é um cavaleiro rico que passa *A Night Out*, bem bebida e divertida (veremos que voltará a fazê-lo em *One A. M.* no ano seguinte), mas Charlot logo volta ou tem que voltar para ser *The Champion*, boxeur involuntário que, para tomar vantagem, mete uma ferradura na luva — ou para, *In the Park*, procurar sorte amorosa, então, pela primeira vez significativamente, com Edna Purviance, já figurante nos dois filmes anteriores — e que será seu par fiel até 1923, como sabemos, numa presença amorosamente calma que o desafia, pretere ou consola. E é em *The Tramp* (o termo que ficara colado à personagem ali surge como título e deu em Portugal *Charlot Vagabundo*) que Edna tem um papel dramático contrastado, quando, salva de bandidos por Charlot, seu criado agrícola, lhe prefere um rival rico, deixando-o partir solitário pela estrada, numa imagem que caracterizará sentimentalmente a personagem. E infeliz Charlot volta a ser com Edna quando, em *Work (Charlot Aprendiz)*, é desastroso colador de papel de parede (que a si próprio se cola em *gag* famoso) e se apaixona pela

menina da casa — contando então, numa admirável pantomina, a história da sua vida triste. *By the Sea* põe Charlot na praia, jogando, assustado, com as ondas e os veraneantes, e inventando uma famosa dança de pulgas que voltaremos a ver em *Luzes da Ribalta*. Em *The Bank*, Charlot não pode ser senão empregado da limpeza — mas, a vassoura e o balde, vai ele buscá-los ao interior de um majestoso cofre-forte que abre para o efeito, usando o código de segurança, num *gag* anti-institucional... Isso não o impede de sonhar heroísmos no emprego, ou de inventar outro *gag* famoso quando, levando uma carta ao correio, faz com que um conhecido tire a língua de fora, a pretexto de se interessar pela sua saúde, e nela humedece o selo que cola; e, voltando atrás, fecha-lhe a boca que o homem mantivera aberta... Em *Shanghaied*, Charlot vai parar à tripulação de um barco, depois de ter sido atordoado, e é a bordo que ele, marinheiro involuntário, age como pode e o deixam. Foi no ano seguinte que Charlot apareceu em *Police (Charlot Ladrão)* saído de prisão, e procurando resistir a tentações de roubo que se lhe oferecem. Um pastor evangélico aconselha-o, mas ele próprio o roubou... Só, finalmente, Edna o pode salvar, amorosamente. Para o cineasta ilustre que é Jean Mitry, trata-se da «primeira obra-prima de Chaplin». Mas Edna confirma aí uma ação simbólica. Ela fora já *A Woman* inacessível, e também *Carmen*, em maior ambição artística, que veremos.

Porque nesse mesmo ano de 1916 Chaplin assinara contrato com a Mutual, e ali dirigirá uma série de doze curtas-metragens até 1917, que merecem o apreço geral da história do cinema. Seja logo no

primeiro deles, *The Floorwalker*, às voltas desesperadas com um *escalator* renitente e perverso, seja em *The Fireman (Charlot Bombeiro)*, perseguido pelo seu chefe até salvar heroicamente Edna de um incêndio. Colateralmente, um *gag* ficou famoso: um cavalheiro queixoso que não consegue convencer os bombeiros, no seu quartel, a deixar uma partida de cartas para lhe acudir...

Em *The Vagabond* (o que o distingue do *The Tramp*), Charlot é um violinista ambulante que descobre em Edna uma criança outrora roubada. Mas em *One A. M. (Charlot Boémio)* Chaplin, cavalheiro regressado tarde, durante quase meia hora se bate com os objetos de casa que, pela sua instabilidade de ébrio, se tornam hostis, absurdamente, numa sucessão de *gags* de boa tradição britânica de *music hall* em *one man show* — e que, em 1948, Preston Sturges, com *Unfaithfully Yours (Odeio-te, Meu Amor)*, admiravelmente lembrou, pondo Rex Harrison em vez de Chaplin...

Em *The Count (Charlot Aldrabão)* Charlot faz-se convidado numa *soirée* elegante, em que Edna, rica herdeira, é disputada, sob a falsa identidade do conde Broko, cliente do alfaiate em que trabalha e sobretudo destrabalha. E uma festa de massacre se estabelece em consequência do *qui pro quo*, entre danças, perseguições e pancadaria, num ritmo admirável. Empregado de um penhorista em *The Pawnshop (Charlot Prestamista)*, Charlot faz a corte a Edna, filha do patrão — mas sobretudo compõe uma cena de antologia: um cliente vem depositar um relógio despertador que Charlot observa, desmontando-o minuciosamente, e, acabando por recusar o penhor, devolve as peças desmontadas

ao cliente... *Behind the Screen* põe Charlot de novo num estúdio de cinema, como maquinista e depois como ator improvisado e desastrado; em *The Rink (Charlot Patinador)*, criado de restaurante atraído por Edna cliente, acaba por se achar na obrigação de patinar, sem saber como, para fugir a clientes ameaçadores.

Os quatro últimos títulos da série têm, já em 1917, uma mais ponderosa qualidade dramática — e logo *Easy Street (Charlot na Rua da Paz)*, mostrando um Charlot feito polícia, depois de convertido numa missão religiosa, e assegurando a ordem numa rua afligida por um brutamontes que todos temem e ele domina, com ajuda de um candeeiro de iluminação a gás: *happy end* de felicidade pública que é, muito agradecida e cumprimentado... *The Cure (Charlot nas Termas)* põe-no em situações de risco, fugindo a um massagista mastodôntico, e procurando conquistar-lhe a simpatia com equívocas poses de bailarina, ou deixando cair na fonte das águas terapêuticas as suas garrafas de *whisky*, e animando assim estranhamente a bebida recebida. Ou, num *gag* famoso, batendo-se com uma porta-tambor que o repele. Em *The Adventurer (Charlot Evadido)*, fugido do campo prisional, ele tem oportunidade de salvar uma velha senhora e sua filha Edna de morrerem afogadas, e é recebido numa recepção da família agradecida, mas logo um rival na conquista da menina o reconhece e denuncia para uma perseguição policial animadíssima, a que Charlot consegue escapar. Mas, na festa, há um *gag* que ele próprio justificará, do sorvete que deixa tombar no vasto seio de uma convidada luxuosamente vestida: «se ele o fizesse cair no pescoço



duma pobre criada de servir, em vez do riso, teria provocado a simpatia...»

Antes deste filme, e penúltimo da série Mutual, temos, porém, *The Immigrant (Charlot Emigrante)* em que Charlot chega à América ansiada, no seu porto de Nova Iorque, à vista da célebre Estátua da Liberdade — mas logo se vê, como todos os outros emigrantes, detido brutalmente por barreiras da polícia para necessária identificação. Ele protege em vão uma mãe e uma jovem filha, Edna, que mais tarde poderá esposar — mas, *tramp* miserável, outras penas terá de atravessar, como esta que ficou famosa, no seu «suspense», de, no restaurante, ir a pagar o repasto com uma moeda achada na rua mas entretanto perdida por um buraco da algibeira, e vir a resolver a terrível emergência que um criado grandalhão espia, pagando com a gorjeta deixada por um cliente rico, na mesa do lado... O poeta Aragon comentará o sentido desta emigração, e do encontro de Edna, «mulher maravilhosa cujos traços puros serão para sempre o céu»... O filme será censurado na própria América e dele desaparecerá a imagem da Estátua da Liberdade, inconveniente no seu significado satírico...

Em 1918, sob novo contrato com a empresa First National, Chaplin fará ainda um último filme para a Essanay, que lhe ficara devido, e foi *Triple Trouble*, em que multiplicou cenas de mal-entendido e perseguição. Ao mesmo tempo, realizou *A Dog's Day (Uma Vida de Cão)*, todo um programa no título que, para Louis Delluc, é «a primeira obra de arte completa do cinema», média-metragem com sequência de cenas cômicas e dramáticas. O *tramp* acorda num terreno vago onde um polícia

o persegue, vai a um serviço de desemprego, é ultrapassado pelos concorrentes de tal modo que, ao chegar ao *guichet*, este se lhe fecha na cara. Sem emprego, Charlot adota um cão que alimenta com salsichas bem roubadas a um restaurante, e esse cão desenterra depois uma carteira cheia de dinheiro que Charlot leva a uma taberna onde lha roubam e ele recupera, com astúcia, fugindo aos ladrões. E tudo acaba com Charlot semeando um vasto campo, grão a grão, dono (talvez...) de uma pequena casa onde, num berço, uma cadela aleita os seus cachorros. E pelo meio, na taberna, uma cantadeira canta canções sentimentais que fazem chorar toda a gente. É Edna...

Sobre *The Bond* não consta informação, mas *Sunnyside (Um Idílio nos Campos)*, mais extenso que a curta-metragem dos outros, tem um valor especial, de encantamento pastoril, com um *sonho-ballet* em que Charlot se vê dançando entre ninfas, e também com a realidade da sua vida de trabalhador agrícola, com saborosas invenções, mas sujeito a um patrão brutal, que o corre a pontapés — embora depois ele se sente a ler aplicadamente a *Bíblia*... E Charlot ainda se encontra em infeliz concorrência à jovem amada, Edna, contra um elegante da cidade, que ele procura imitar em seus ademanes. Essa concorrência toma uma forma de dois sócias em *The Idle Class*, em que Charlot se vê envolvido, numa estância de luxo, viajando de borla no comboio e no porta-bagagens de uma *limousine*, ou, no relvado de *golf*, aproveitando as bolas alheias, com conflitos que provoca, ou salvando uma jovem dama (Edna, sempre) de um cavalo de freio nos dentes, ele montado num

burro — mas, sobretudo, procurando, com um abre-latas, abrir a armadura medieval em que o marido da dama, ébrio habitual, se meteu, calando a viseira. Expulso finalmente, quando se descobre a sua parecença com o cavaleiro acidentado, Edna intercede por ele, que lhe salvara a vida, e chegara a confundir com o marido, em pazes inesperadas... Classe rica e sem ocupações, a sátira processa-se impiedosamente. Em *A Day's Pleasure (Um Dia Bem Passado)*, Charlot tem boa compensação junto da sua amada Edna, mas, em *Pay Day (Dia de Pagamento)*, os desaires continuam na vida de Charlot que corteja Edna, a filha do capataz da obra que se ri dele, enquanto ao pai, para se desculpar de chegar atrasado, oferece uma flor, e recebe um bofetão quando reclama da paga havida. O ritmo da obra vive num vertiginoso voo de tijolos que Charlot tem que ajustar na parede de que tem encargo: é uma das melhores cenas do filme, que tem contraponto na relação de Charlot com a sua mulher, queixosa e violenta, de que se defende em alegre camaradagem de colegas, bêbados todos, em *Clube de Celibatários*, com hilariante cena de sobretudo vestidos e despídos; e regressando finalmente a casa, em apertos de *tramway*, vai dormir na banheira, cheia de água. É o penúltimo filme que Chaplin fez, já em 1923, no contrato da First National; o último, *The Pilgrim (O Peregrino)*, média-metragem, tem especial importância — a par de dois anteriores, mesmo que distanciados no tempo: *Shoulder Arms (Charlot nas Trincheiras)*, ainda de 1918, e *The Kid (O Garoto de Charlot)*. Aos quais, nestas sucessivas fases da obra chapliniana, deve juntar-se, anterior, em 1916 (produção

ainda da Essanay), *Carmen*. Este, como *The Kid* e *The Pilgrim*, são médias-metragens, de quatro ou seis partes (*The Kid*), em anúncio das obras maiores que, a partir de 1923, integrarão a filmografia de Charles Chaplin.

*Carmen* desejou-se como paródia ao filme então recente (1915) de Cecil B. DeMille, que alcançava grande sucesso, rivalizando com o filme do mesmo ano realizado por Raoul Walsh para a 20th Century Fox, em concorrência com o produtor J. Lasky então associado ao próprio DeMille (e a Samuel Goldwyn). Para Chaplin, a vedeta foi naturalmente (mas, na verdade, não apropriada à sua personalidade) Edna Purviance, enquanto, para DeMille, foi uma ignorada Geraldine Farrar, e para Walsh Theda Bara, «a primeira *vamp* do ecrã», como a publicitava o produtor, «Cleópatra» que seria nesse ano de 1916 — mas o seu sucesso mitigado fez com que Walsh insistisse, em 1927, numa segunda versão com outra famosa (e mais salerosa) vedeta, a mexicana Dolores del Rio. Outras «Carmens» regista a história do cinema, e logo em 1918, a de Lubitsch, contando com a famosa Pola Negri; a cantora espanhola Rachel Meller para Feyder, ou a pulposa Viviane Romance para Christian-Jaque, em 1926 e 1943, tentaram sempre a sorte... Mas o romance célebre de Mérimée ou a ópera, mais célebre ainda de Bizet (a mais cantada no mundo!), resistiram bem às adaptações cinematográficas (até à *Carmen Jones* de Preminger, partindo dum «musical» da cena americana, em história adaptada de negros, já em 1954), podendo ver-se, no filme de Chaplin, para além da paródia direta a DeMille, uma visão crítica do folclore da própria história

franco-espanhola, em que, encarnando Don José, Chaplin se oferece um papel trágico — matando a sua tentadora e assim vencendo o feliz rival Escamillo, num fim que Delluc classificou de «magnífico». Devendo notar-se que o filme foi reduzido de um terço da sua extensão pelo produtor, deixando de ser, assim, a primeira longa-metragem que Chaplin imaginou, e que ficou frustrada.

Nas trincheiras da Grande Guerra, na qual a América estava intervindo, Chaplin vai bater-se inesperadamente, aprendendo o uso da espingarda em *Shoulder Arms* — logo numa primeira cena que não deixa dúvidas sobre a sua incompetência de manobra, num pelotão a que as suas grandes botas não podem adaptar-se... Mas ele vai parar à frente de combate, então miseravelmente afundada em trincheiras donde saíam cargas inúteis de homens para morrer. A paródia de Charlot sublinha o ridículo mortal da guerra tal como era travada, de modo igualmente inapto e absurdo, no militarismo (alemão) ou na indiferença (americana, francesa) — e são cenas e *gags* de irrisão ou simplicidade humana, em que cabe um encontro fortuito com uma jovem francesa, Edna, que Charlot vem a salvar da brutalidade alemã, numa casa em ruínas em que se escondera. Com ela disfarçada, o soldado Charlot chegará a praticar uma façanha heroica que põe ponto final ao filme. Mas não sentido final, que ele sofreu corte como sabemos. Antes, porém, eis Charlot, que não tem correio na distribuição de cartas, e lê e se comove com a correspondência alheia. Ou ei-lo enviado em missão involuntária, disfarçado no interior de um tronco de árvore e derrotando

um pelotão alemão surpreendido. Ou dormindo na trincheira inundada, com o *gag* dos pés trocados com um camarada, na confusão da tarimba. Mas chega o fim da história e, vindo o Kaiser, o Kronprinz e mais o general Hindenburg de visita ao *front*, Charlot sozinho os aprisiona, desfazendo-se da sua escolta, e leva-os no próprio automóvel para as linhas aliadas em que são recebidos como reféns milagrosos, com grandes felicitações ao soldado Charlot — que aproveita a situação para dar um gostoso pontapé no traseiro de Guilherme II! Continuará a sequência com as felicitações oficiais dadas pelos governantes aliados, que são Jorge V, Wilson e Clemenceau, postos em cena, com Charlot a arrancar-lhes, como *souvenirs*, os seus importantes botões, o que os obriga a partir segurando as calças... Não continuou assim, porém, por proibição da censura ou do próprio produtor receoso, que encurtou também de um terço a metragem do filme, reduzindo-lhe o sentido pretendido.

*The Kid*, que ficou o popularizado *O Garoto de Charlot*, de 1921, tem ambição maior de média-metragem mais longa que as outras, com 80 minutos de projeção, e como tal ficada na filmografia chapliniana. Mas também, e sobretudo, pela sua qualidade emocional. Se Edna Purviance tem aí um papel à sua medida sentimental de mãe sacrificada pelo abandono do sedutor e, depois, enriquecida por seu talento senhoril de cantora de ópera, procurando a criança que tivera que abandonar à sua sorte. Foi então Charlot posto na situação delicada de depositário de um bebé achado de que não sabe que fazer, a não ser tentar livrar-se dele, até num caixote de lixo... Acaba, porém, por o recolher e

educar, como sabe e pode, com as suas míseras posses de vidraceiro ambulante. O seu ofício tem, porém, frutuosa colaboração do rapazinho precoce, que voltamos a encontrar já de 5 anos de idade, a partir vidros de janela, à pedrada, para que o seu protetor, chamado à reparação, ganhe a vida... De qualquer modo, Charlot impedira que a criança lhe fosse retirada para um orfanato, por iniciativa de damas de boas intenções puritanas que procuram apoderar-se dela, por meios sempre antipaticamente policiais. Já tem sido sublinhada a situação autobiográfica, que destino assim teve o pequeno Chaplin, órfão de pai e de mãe ausente num hospício; e supõe saber-se que o quarto, em que Charlot vive com o seu «kid», reproduz o da sua própria infância, na miséria londrina transplantada para uma América de miséria também, na identidade do nenhures que cabe ao sentido também social do filme. Mas a mãe Edna consegue saber do filho perdido e vem vê-lo sem se declarar. E é a cena da boneca que lhe oferece, à porta da casa, para lhe obter as boas graças, e que o garoto defende na tentativa de outro garoto lha tirar, protegido por um irmão mais velho, matulão de fama brutal. O «kid» é então entregue à mãe para seu bem, por Charlot que, solitário, se consola sonhando-se no Paraíso, com os habitantes da rua miserável feitos anjos mas não deixando por isso de se baterem, com plumas arrancadas pelos ares... O «kid» é Jackie Coogan, que Chaplin descobrira, já em *A Day's Pleasure*, de um ou dois anos atrás; terá carreira no cinema, logo num *Oliver Twist*, em 1922, mas não filmou mais com Chaplin, e, ator adulto, apagou-se em papéis modestos.

O fim de *The Kid* traz uma compensação à emotiva caridade de Charlot que aos espectadores agradou e confirmou a popularidade do filme que Chaplin veio, como se disse, apresentar ao seu público europeu. Ao fim, a mãe, reconvertida no amor maternal, acolhe em sua casa Charlot, para um destino melhor. Ilusório, como miticamente o sabemos — que nos três filmes seguintes ele se contraria, como lhe é mister.

Já vimos como, em *The Idle Class* e no *Pay Day*, e mais significativamente na última realização feita para a First National, *The Pilgrim*. Aqui, Charlot é um forçado evadido que se disfarça em pastor evangélico, roubando o traje ao verdadeiro pastor que se banhava, e é recebido como sendo ele, na vila que o esperava. Apesar da sua suposta condição, Charlot não pode impedir-se de cortejar uma bonita jovem, que é Edna; será descoberto e consegue fugir, mais uma vez — e veremos como, numa cena famosa. Entretanto, o falso pastor, por experiência própria, e desconfiança, verifica o peso das moedas dadas ao culto, depois de ver o bedel do templo cair, descobrindo uma garrafa clandestina de *whisky*, e de, às escondidas, beliscar um garoto insuportável. E sobretudo, num *gag* admirável, ele mima, em seu sermão (naturalmente mudo) a luta bíblica entre David e Golias, com a justiça vencendo a tirania! O espírito estreito da população que o acolhe, a sua hipocrisia religiosa (e não só) são ferozmente combatidos neste filme (que G. Sadoul comparou ao *Tartuffe* de Molière), e ainda mais se afirma a sua violência crítica na cena final em que Charlot, para escapar à perseguição policial, se põe a caminhar, pé de um lado, pé do outro, sobre



a linha convencional da fronteira Estados Unidos-México! Por essas e por outras, esta última produção da First National, marca, em certa medida, a ativação das perseguições que Chaplin sofreu da parte do *establishment* político e moral americano, que vimos culminar, pela primeira vez, em 1927, até à definitiva condenação, cerca de 1950.

## De *Opinião Pública* a *Luzes da Cidade*

Após *The Pilgrim* e trabalhando para e com a empresa United Artists que o vimos cofundar, Charles Chaplin lançou-se numa operação inédita, do «drama sério» que ia tendo bom sucesso na produção hollywoodiana, em concorrência de companhias e mercados. Para isso, ele contava com a sua vedeta fiel, Edna Purviance, então já chegada aos 30 anos, e um galã de meia origem francesa e nisso justificando o seu papel de *french lover*, *courreur* elegante e cínico, como se caracterizava já com perto de vinte filmes no seu ativo iniciado, precisamente, com *A Parisian Romance*, em 1916: Adolphe Menjou, que havia de prosseguir na mesma senda por mais quarenta anos. Para ele, Chaplin, uma breve aparição de bagageiro. Dele foi o argumento que durante muito tempo preparou, e que, de certo modo, reatava outro que já em 1915 sonhara e se intitularia *Life*, com centenas de metros de película filmados, em tentativas abandonadas — cedo de mais que teria sido para criar um *drama of fate* assim subintitulado, na

abertura do qual pudesse, ele, Chaplin, inscrever a legenda: «Os homens erram cegamente. O ignorante condena as suas faltas, mas o sábio apieda-se delas.» Porque «a humanidade é composta não por heróis e traidores mas simplesmente por homens e mulheres, agitados por paixões boas e más que a natureza lhes deu». E assim vai a «Comédia Humana» que a Balzac pode ser referida, como também a Maupassant pela crítica francesa. Melodrama assumido em suas regras, G. Sadoul afirma que *Public Opinion* (que esteve para se intitular *Destiny* e que recebeu finalmente, na América, mas não em França, o título de *A Woman of Paris*), em 1923, «introduz verdadeiramente a psicologia no cinema dramático».

Trata-se da história de dois jovens amorosos que resolvem vir juntos da sua província, para Paris, viver o seu amor; mas ele é retido por um acidente familiar e, sozinha em Paris, ela (Edna) supondo-se abandonada, torna-se numa cortesã apreciada, protegida por um rico admirador, que é Menjou, e que vai abandoná-la, por fastio. É então que ela reencontra o antigo namorado que viera finalmente para Paris a dar-se a uma carreira de pintor. Procura ele reatar, mas ela recusa-se, de vergonha pela vida que leva e que, revelada ao seu jovem amoroso, o leva ao suicídio. E ao regresso dela à sua cidade da província, a cuidar de pequenos órfãos, na solidão de uma quinta.

Os elementos da história (do *fate*, do *destiny*) estão reunidos e bem articulados numa narração sem tempos mortos e de elipses perfeitas — como a que ficou célebre, da passagem do comboio na estação em que Edna espera em vão o seu par, e

que é mostrada apenas pelo reflexo das janelas iluminadas das carruagens (o que será adotado, vinte anos mais tarde, por David Lean no seu famoso *Brief Encounter*). Ou como a revelação que o jovem tem da ligação da sua amada, ao achar, numa gaveta do seu quarto, um colarinho de homem, ou o saxofone que o amante rico toca, exprimindo o desinteresse que o ganha. E a morte grotesca do jovem suicida, que tomba no lago decorativo dum *dancing* em que toda a gente se diverte. O desempenho de Edna e de Adolphe Menjou é notável de contenção, em termos da época: o tema foi tratado (di-lo o próprio Chaplin, certo da originalidade do seu trabalho) «com um mínimo de efeitos, evitando sublinhar ou forçar o que quer que seja, numa tentativa consciente de mostrar pela sugestão». Embora com alguns comentários *off* em tabelas intercaladas, como a que, na cena do *dancing*, informa que as trufas são o regalo dos ricos e dos porcos, em feroz crítica social...

*Opinião Pública* não teve o sucesso dos filmes anteriores de Chaplin-«Charlot» porque o público não esperava, da parte do autor, uma obra de carácter dramático, e reagiu de modo injusto para Chaplin — ou, pior do que isso, na América, onde 15 Estados lhe proibiram a exibição, por imoralidade logo sublinhada pelas ligas de virtude pública que falaram de *indecent love affairs* no caso que o argumento explorava. E apesar do fim em anticlimax. Otimista ou pessimista? Chaplin dirá que este fim «não deixava qualquer esperança». Mas perguntara, também, em irónica ambiguidade: «O que é que nos garante que a heroína fica na quinta mais de uma hora depois de o filme terminar?...»

É esta uma maneira de dizer mas, sobretudo, uma maneira de entender a realidade que Chaplin procurava exprimir, interrogando-a e interrogando-se, neste momento em que, definitivamente, quis dar novo rumo à sua criação, ou nela tentar uma responsabilidade julgada maior. Para isso, *Opinião Pública* estabeleceu uma separação evidente. E, como propositadamente, mal compreendida ou compreensível: assim, a obra ficou na filmografia de Chaplin, num aparte, e raramente se reexibiu, ao longo dos anos, ou só em curiosidade de cineclubes. O que foi um grande erro cultural e cinematográfico também...

Dois anos mais tarde, em 1925, Charlot voltou aos ecrãs numa longa-metragem em que a personagem renascida se multiplicou em aventuras, desastres e vitórias, numa variedade de situações que fizeram de *The Gold Rush* (*A Quimera do Ouro*) o mais célebre dos filmes de Chaplin-«Charlot», um dos «mais completos» também (P. Leprohon). Catorze meses de produção nas montanhas do Nevada, 650 mil dólares de custo, 2 milhões e meio de resultado na América e mais o dobro na Europa — estes números fabulosos representam o sucesso do filme e do autor milionário, exatamente no meio do escândalo do seu divórcio, perseguido pela ex-mulher como já sabemos, em exigência judicial de dois milhões de indemnização... Em 1942, *A Quimera do Ouro* foi reeditada, comentada em *off* pelo realizador, e reduzida em cerca de 600 m, para os 2150 (72 minutos) da versão que voltou ao mercado, como definitiva, devidamente sonorizada (mas não falada) para um êxito que se renovou.

A *Quimera do Ouro*, centrada na busca repentina e fervorosa de jazidas de ouro, nas montanhas orientais dos Estados Unidos, que, no fim do século XIX, deslocou dramaticamente populações inteiras de famílias e de aventureiros sem escrúpulos. Um filme de *western* assim definido, e, em certa medida, aproveitando-se do êxito enorme do gênero, ao mesmo tempo que o ridicularizando — para além da moralidade implícita, e finalmente dúbia da história do seu empático *happy end*.

Charlot, atraído pela quimera de tanto ouro disponível, parte também e, apanhado por uma tempestade, ei-lo refugiado numa cabana à beira de um precipício onde corre risco de tombar, se, no seu interior, o equilíbrio de peso não a sustentar. Equilíbrio que Charlot, escorregando pelo chão põe em perigo, numa cena de aflitivo *suspense* em que a angústia se mistura com o riso. Na cabana, ainda, Charlot é ameaçado por outro aventureiro, mas protegido por um terceiro, gigantesco — e é um elemento frequente nos filmes de Charlot, assegurando contraste cômico com a figura frágil do nosso herói, que tem por ele, porém, mil astúcias de agilidade e charme. O matulão é Mack Swain, parceiro já em numerosas curtas-metragens, e vindo também do burlesco de Mack Sennett; será a sua última (e mais importante) colaboração dada a Chaplin.

Amigos se tornam, na circunstância, mas o momento chega em que, apertados pela fome, se olham suspeitosamente, cada um deles vendo no outro uma apetitosa peça de carne viva, a abater e cozinhar. Felizmente que um urso autêntico aparece, pondo ponto final na cena... Nela, porém,

cabe um episódio em que Charlot se vê obrigado a comer o couro do seu par de botas, retirando os pregos da sola, delicadamente, como se de ossinhos se tratasse; e engolindo os atilhos como se fossem fios de esparguete, enrolando-os no garfo. Na sequência seguinte, entra a nova parceira amorosa de Charlot, que deve substituir Edna Purviance, heroína última da *Opinião Pública*, e abandonada depois, por longuíssimo período, como veremos. Estamos numa taberna da cidade improvisada, com todos os seus perigos, e Charlot aproxima-se timidamente dela, espreitando pelas vidraças a festa que calidamente lá decorre, em volta de uma jovem cantora logo amada que o olha mas não vê: é Georgia Hale, que não voltará a filmar com Chaplin, e terá depois modestíssima carreira, na medida de um talento curto que o realizador pode valorizar, com algum esforço lírico. Charlot, que a defendera absurdamente dum brutamontes, convida-a para jantar; ela não vem e troça dele com colegas; então, abandonado, ele improvisa um dos mais famosos *gags* da sua obra: a dança dos pãozinhos que, espetados em dois garfos, faz evoluir sobre a mesa, emprestando aos seus passos articulados a expressão mímica do seu próprio rosto pintado. A antologia chapliniana tem, nesta pequena cena, um dos seus pontos mais altos, de emoção e inteligência expressiva. A sorte vai, porém, rodar a favor de Charlot, na companhia do seu protetor, o latagão que recupera, de súbito (e depois de atravessarem grande perigo na cabana que cai num despenhadeiro), a memória do local em que descobrira um filão de ouro — que, posto em exploração, riqueza lhes dá, a ambos, em boa amizade.

Enfardados luxuosamente, com grandes casacos de peles e chapéus altos, viajam, então, para a Europa a bordo de um paquete, em classe de luxo. Charlot tem, por brincadeira, a ideia de se vestir com os velhos trapos da sua miséria e de se passear a bordo, assim disfarçado, e logo, como antigamente, é perseguido pelo comissário de bordo. Então Georgia aparece, viajante também em classe pobre de retorno e, reconhecendo-o, consola-o no que julga ser o seu mau destino. Mas o engano é desfeito, com grandes desculpas dos oficiais de bordo e, reconhecidamente rico, Charlot convida então a bonita cantora de taberna que troçara dele, para uma possível vida de riqueza e prazeres — na expectativa da qual o filme otimisticamente se termina. Não, não é Edna Purviance quem beneficia do destino assim mudado, como já entendemos...

Chaplin atingira uma completa maturidade, após dez anos de realizações, ao princípio apresadas no tempo obrigatório da produção, depois podendo contar com mais tempo de reflexão e experiências, na medida do reconhecimento da sua rentabilidade, como da consciência adquirida da própria criatividade. Se a *Opinião Pública* confirmou Chaplin na certeza da sua capacidade dramática, tratava-se agora de recuperar a personagem que o tornara popular, podendo situá-la mais estruturalmente e em discurso alongado, de novo de modo cómico. Não unicamente, porém, mas jogando com elementos de seriedade dramática, de caráter psicológico que em *Opinião Pública* tinham sido verificados. Para além de cenas de curta-metragem, tratou-se então de fazer um filme



«completo», como a crítica avaliou. E assim continuará a ser, nas duas produções seguintes.

*The Circus (O Circo)* foi terminado em 1928 e oferece a Charlot um espaço dramático ideal, lembrado das suas experiências iniciais de *music hall*. Mas, enriquecido também com o que o cinema lhe ensinara, à sua personagem e à sua observação dramática, Chaplin estava senhor de um equilíbrio narrativo que a unidade de tempo e lugar (que J. Mitry sublinhou no seu elogio ao filme) confirma em rigor e em ritmo, no seu «crescendo», até ao anticlimax final — que vai opor-se ao *happy end* de *A Quimera do Ouro*. Nisso certamente tornando a dar a Charlot a sua característica amarga e solitária que várias vezes, nas suas curtas-metragens, se definira, como vimos — e importava voltar a ver...

Encontramo-nos num circo ambulante, de tenda erguida ao acaso da viagem, e sem grande sucesso de público que não aprecia os números fatigados dos *clowns*. Charlot aproxima-se, vagabundo sem destino, a ver o que se passa — e uma imagem dele, de costas, esticando-se para espreitar pelo buraco de uma barraca, e para isso puxando as próprias calças abandonadas, na ilusão de o gesto poder elevá-lo, tornou-se um ícone da personagem, *gag* de agudo efeito psicológico. Pouca sorte a sua, como pode esperar-se: Charlot vê-se implicado numa história de gatuno e, inocente, foge para dentro do circo em espetáculo, depois de ter comido o bolo de um miúdo que o acusa também.

Ei-lo então na pista, ofuscado pelas luzes e pelo público que julga estar a ver um número novo e aplaude. Vale-lhe isso um contrato e uma posição relativa de vedeta do circo, e também uma

paixão pela bela e jovem *écuyère* que é agora Merna Kennedy, uma nova parceira de Chaplin mas uma vez só e não deixando mais rasto. Como sempre, na *commedia*, a jovem «colombina» prefere a «Pierrot» encolhido um «Arlequim» funâmbulo de bom físico — e Charlot procura exaltar-se a seus olhos imitando, nos riscos de uma corda bamba, o seu número. E os riscos aumentam quando uma chusma de macacos intervém agarrando-se ao improvisado equilibrista que se vê obrigado a bater-se, ao mesmo tempo sendo despedido na confusão — e é também uma cena de antologia nas aventuras mais cómicas de Charlot. E não é a única situação que ele tem que enfrentar com os animais do circo...

Mas é o equilibrista que a jovem prefere e que faz com que Charlot seja despedido do circo que se levanta e parte para outra terra. Charlot, sozinho de novo, como seu verdadeiro fado? Temos então a cena final com esta imagem do *tramp* que contempla o sítio em que o circo estivera e onde restam tristes marcas da ocupação. Uma das mais amargas imagens de Charlot, senão a mais trágica de todas...

O mundo ilusório do circo, em que supusera ter lugar amoroso e por isso social, convém mitologicamente a Charlot que nele pode evoluir com seus talentos, protegido da agressividade do mundo ambiente. Mas logo observamos que o circo tem os seus próprios problemas, e a agressividade dos animais, dos macacos que lhe criam uma situação catastrófica, corresponde bem à dos humanos. E o amor buscado esquiva-se por destino, numa lógica de comportamentos sentimentais que não têm

lugar para uma personagem como Charlot, no seu lirismo suspeito da irrealidade. Em *O Circo* reúnem-se, assim, muitas das condições necessárias à saga de Charlot, ou à saga chapliniana, finalmente, de solidão em solidão.

Na sua perfeição, porém, a terceira longa-metragem de Chaplin (se incluirmos *Opinião Pública*), segunda de Chaplin-«Charlot», convida a um desenvolvimento dramático que situe de novo a personagem, em seu mito individual e social. E onde, também, ou sobretudo, o sentido amoroso tenha outra definição e outra conclusão — não a que foi otimista em *A Quimera do Ouro* e também não a pessimista que assiste a *O Circo*. E que terá que contar com nova vedeta feminina, excluídas as destes dois filmes, por, pelo menos, incompetência, e também, ou mais, de outro modo, a Edna Purviance, por assim dizer «queimada», arrumada na história em que Chaplin a instalou.

*A Quimera do Ouro* e *O Circo* completam-se contradizendo-se, como era necessário — mas nisso mesmo apelando para uma terceira obra, de certo modo de síntese das duas histórias, no que pode e deve ser tomado como o tríptico dos anos 20 de Chaplin-«Charlot» que se terminavam na tempestade técnica da aparição do sonoro.

*City Lights (Luzes da Cidade)* foi estreado em 1931, com fraco sucesso na América em face do elevado custo que Chaplin tinha assumido como produtor independente e foi necessário uma apresentação na Europa, feita pelo próprio realizador, para compor as perdas e largamente elas foram compensadas pelo êxito pessoal, social e intelectual que Chaplin conheceu, nesta segunda viagem à Europa.

A ponto de *Luzes na Cidade* vir a ser o mais popular dos seus filmes.

Um filme mudo no meio de uma produção que, na América como na Europa, procurava novos trunfos de mercado com o sonoro que se popularizava na exigência das plateias. Chaplin mantinha-se, porém, intransigente na sua posição estética, ele que, como para a *Quimera do Ouro* (e depois, até ao termo da sua filmografia) se encarregara da composição musical que integrava a projeção — sonorizando-a assim, conforme sua ideia de obra completa.

Mas falar, não, Charlot não falaria com palavras, mas sim com a sua mímica prodigiosa — e a nova história do *tramp* assim foi contada em cenas culminantes, de farsa e de amor...

O novo par de Charlot foi mais uma vez, então, uma jovem estreante, Virginia Cherrill, que não deu mais carreira, no cinema, à sua presença sensível e amável.

Porque à jovem florista que ela encarna cabe um papel determinante nas *Luzes da Cidade*, agente de redenção e de catarsis do pobre *tramp* vítima das circunstâncias da sua vida. Ela começou, no filme, pela sua presença absurda nos braços de uma estátua que é solenemente inaugurada, com descerramento da sua cobertura ao aceno programado das autoridades. Trata-se de um monumento à «paz e prosperidade», com seus elementos figurativos, abundantes de carnes e símbolos. Indignação dos oficiais e da assistência, envio de polícias para fazerem descer o vagabundo que, surpreendido, procura escapar, cumprimentando polidamente uns e outros, atrapalhado pelos próprios elementos

escultóricos, um gládio heroico, sobretudo, que o prende pelo fundo das calças... A sequência detém-se ali para que outra se organize, numa obra que é composta por *sketches* distintos na sua estrutura, ligada pelo fio maior do herói comum, nos eventos que atravessa ou provoca, ou nos quais sofre o destino de Charlot que, em *Luzes da Cidade*, alcança a sua definitiva imagem. A menos que...

Depois de ter escapado à perseguição policial à sua insólita presença no monumento em inauguração, Charlot vai pela cidade, aprecia demoradamente uma estátua de nu (feminino) numa montra, escapando duas ou três vezes a um alçapão mecânico que se abre e, quando protesta, disse se vê dissuadido pelo operário responsável, latagão ameaçador. Na cena seguinte, uma jovem florista, junto a um gradeamento de jardim, vende a sua mercadoria, e propõe uma flor a um cavalheiro que sai de um automóvel que ela julga ser Charlot, como supõe que ele se vai, quando a porta do carro (alheio) se fecha. Ela é cega, e Charlot, dando-se conta disso, senta-se discretamente a seu lado — e é ensopado por um balde de água que ela, habituada do sítio, vai encher numa torneira, ao seu lado para regar as suas flores, e depois despeja. É ela a personagem de referência na cena seguinte, na casa em que humildemente vive com a avó, triste de ver uma amiga partir com o namorado (é namorado que então se diz...) Charlot, por seu lado, vai passear por um cais solitário, à noite, e vê que um cavalheiro ébrio prepara o seu suicídio, atando uma pedra ao pescoço — e vai ser uma sequência admiravelmente ritmada de gestos frustrados em que Charlot acaba por também cair à água e ser

salvo pelo suicida e vice-versa depois, daí resultando uma amizade súbita que leva o vagabundo (que, através das peripécias conseguira salvar a flor que a cega lhe oferecera) à casa luxuosa do novo amigo, recebidos por um mordomo que lhes serve a mais beber. O que volta a dar ideias de suicídio ao cavalheiro, que a mulher abandonara, e de novo Charlot lhe impede o gesto fatal, após o que vão ambos a um *dancing* onde novas aventuras esperam o vagabundo, às voltas com um charuto, com um prato de esparguetes que se continuam em serpentinas, tombando do teto, ou na pista de dança, às voltas com um criado de mesa, e sua bandeja. Regressados a casa, o amigo oferece-lhe o grande automóvel, que ele admira, e dá-lhe o dinheiro que lhe pede porque Charlot vira a florista e corre a comprar-lhe todas as flores, e a levá-la a casa depois, no carro, apaixonado que está. Ao regressar, porém, o mordomo quer impedi-lo de entrar e, quando força a porta, o amigo, já sóbrio, não o reconhece e vê-se lançado à rua. Mas guarda ainda o automóvel e, sem dinheiro, é nessa condição que disputa a um mendigo atónito uma beata que alguém deixara cair no passeio... Contraponto: a florista pensa no cavalheiro gentil que a acompanhara, Charlot, ele, de novo vagabundo, encontra o cavalheiro que, bêbado como antes, o reconhece e leva outra vez para casa onde uma festa os espera, causa de novas aventuras e *gags* como o assobio que engole e, em soluços, apita, interrompendo uma cantora célebre, ou chamando uma matilha de cães, ou metido a dormir na cama do amigo que, acordando, de novo o desconhece e faz expulsar; de resto ele vai partir em viagem para a Europa.

De novo abandonado ao seu destino, Charlot visita a florista doente em casa, e procura trabalho para poder ajudá-la; é então varredor de rua e acaba por ser despedido, por incompetência — sempre na ânsia de arranjar o dinheiro que evitará à jovem a expulsão pelo senhorio em dívida, e também para poder pagar-lhe uma operação aos olhos doentes, como lhe promete. Aí tenta ele outro ofício e entra numa combinação de boxe falsificado mas, fugido o parceiro à polícia, vê-se posto diante de um profissional que não aceita a combinação, certo da evidência de ganhar — e é uma das mais famosas cenas de Charlot (que já fora *boxeur* de ferradura na luva, como vimos; e o espectador vê-o agora olhar equivocadamente a ferradura-talismã, à espera de idêntica resolução sua...), num prodigioso *ballet* sobre o *ring*, para evitar os golpes que acabam por o deitar abaixo. De novo na rua do seu desespero, eis que Charlot volta a encontrar o cavalheiro suicida, regressado da longa viagem e outra vez bêbado e amigoso. Levado para casa dele, obtêm-lhe mil dólares para a operação da jovem florista — mas, nessa noite, a casa é assaltada por dois ladrões e, pretendendo defender o amigo agredido, Charlot vê-se apanhado pela polícia entretanto chamada pelo mordomo, fugidos os assaltantes.

O fantástico amigo outra vez não o reconhece e Charlot é condenado — mas teve tempo ainda de ir a casa da jovem e dar-lhe os mil dólares que lhe pagarão a operação. Como saberemos, vendo-a, um ano depois, estabelecida com uma loja de florista, ajudada pela avó.

E é então o fim de *Luzes da Cidade*, que importava contar, cena a cena, na sua qualidade de

invenção cômica, com intermédios sentimentais que ao fim vão conduzir, ou mais do que isso, no intenso lirismo que nos espera.

Saído da prisão, Charlot arrasta mais uma vez os passos pelas ruas da cidade e parado, diante da loja da florista, espreitando pela montra, reconhece a jovem que amara e procurara salvar da cegueira. Ou salvara! Ela sente-se olhada pelo vagabundo que não pode reconhecer, mas tem dó dele e faz menção de lhe oferecer uma flor. Ele acena que não e vai-se, no seu passo indeciso. Mas ela vem à porta e chama-o: tem para ele uma flor e uma moeda na mão. Charlot aceita a flor mas recusa a moeda, ela insiste, algo perturbada pelo seu olhar. Olhar triste de *Pierrot*... E então, forçando-lhe a mão, reconhece-a pelo tato que, cega, afinara como sentido, e lhe ficara. «You?» diz a legenda intercalada na mudez da película. «Sim, eu», responde o vagabundo, que acrescenta: «Vê, agora?» As legendas aparecem rapidamente, em tabelas, mas é a mímica de Charlot que conta, a expressão com que diz e ouve as palavras silenciosas. «Sim, agora vejo...» responde ela — e é o fim de *Luzes da Cidade*.

O fim definitivamente dado ao filme, na sua propositada e dramática ambiguidade, que não é, nem pode ser, feliz ou infeliz. «Quem sabe o que vai acontecer ou pode acontecer depois?» Não o dissera Chaplin a propósito da *Opinião Pública*? E, aqui, sabe-se que ele hesitara entre dois outros fins: a jovem florista que continua a rir-se do pobre *tramp* que não reconhece, ou Charlot que filosofa, num longo discurso mímico explicando à jovem «a vida tal como é e não como ela a sonha»... Não convém nenhum deles a Chaplin-«Charlot», e o



tema musical que ele compôs sublinha a cena, de amor trágico que é — tal como os espectadores necessariamente o entendem, nesta obra fundamental da sua filmografia.

## ***Tempos Modernos***

Demorou cinco anos a nova realização e produção de Charles Chaplin: *Modern Times* (*Tempos Modernos*) foi apresentado em 1936, no mundo já diferente daquele em que *Luzes da Cidade* fora estreado, e os dois títulos o demonstram, em seu vocabulário, relativamente crítico, no espaço e no tempo, necessariamente histórico, tal como estava a ser, senão entendido, vivido, no Ocidente, por suas políticas de civilização.

A grande crise explodida em 1929 estava ainda viva em 1931 e cinco anos depois procurava solução no *New Deal* dos Estados Unidos, no *Front Populaire* de França, nas ditaduras que em Itália e Portugal comemoravam «anos X» de existência, e em Espanha se preparava numa guerra civil em que a Alemanha nazi confirmava o seu poder, e na União Soviética se radicalizava no estalinismo: um mundo prenhe de perigos em que não faltavam lúcidos diagnósticos de catástrofe. À falta de uma consciência social e política de modernidade em que a economia industrial pudesse ter definição

humana... Charles Chaplin estava atento aos problemas da história, que auscultara na Europa e experimentava nas reações americanas — e a sua personagem Charlot, vitimada nas *Luzes (ilusórias) da Cidade* não podia deixar de sofrer *Tempos Modernos* ilusórios também, para continuar a assumir a sua responsabilidade de reflexo e acusação da, por assim lhe chamar, história da Humanidade.

A máquina acusada de servidão capitalista, na sua mecanização inumana, fora divertido objeto, em 1931, do célebre filme de René Clair *À nous la Liberté*, que certamente Chaplin viu e nele provavelmente se inspirou — como foi acusado pelos produtores do filme francês dominados, em 1936, por uma empresa alemã de obediência nazi, a Tobis, num processo que René Clair impediu, declarando-se muito honrado se tal tivesse sido o caso. Que foi, sem dúvida, para a história do Cinema, mas que se situou bem para além do espírito de opereta confessado pelo realizador francês, reconhecendo os seus limites.

*Tempos Modernos* afirma-se, em 1936, como um filme de crítica social sem desculpas, e nisso é obra pioneira no cinema americano que só no pós-guerra de Joseph Losey assumiu tais responsabilidades e, então mesmo (1936), o simpático utopismo de Capra levava «Mr. Deeds» a dar os seus milhões ao povo...

Mas a máquina inimiga para Chaplin é sobretudo sinal de desumanização, na taylorização imposta pela indústria concorrencial, reduzindo o homem-operário a uma escravatura minuciosamente contabilizada, em tempos e gestos repetidos

até à paranoia. O riso que tal situação desperta no espectador é horrivelmente condicionado pela sua própria experiência, de profissão em profissão — e se é a técnica que faz o homem, e não, em última análise, o meio social, o operário americano não se distingue, psicossocialmente, do operário soviético, em transe de stakhanovismo... A frieza com que *Tempos Modernos* foi recebido nos Estados Unidos não foi, assim, diferente da suspeição que acompanhou o filme na Rússia, mesmo que a crítica oficiosa com algum mal-estar, procurasse distinguir as duas situações sociopolíticas, reduzindo à americana o destino da mensagem chapliniana. De qualquer modo, na Alemanha e na Itália fascistas, o filme foi interdito, considerado como de propaganda «vermelha»; e passou cortado em Portugal... Mais uma vez coube à *intelligentsia* europeia o seu mais significativo acolhimento — e a sua recuperação, mais de vinte anos depois, ao ser repostado em circulação, obra clássica já, passível de uma leitura crítica que a história podia confirmar, quando os equívocos políticos do pré-guerra começavam a dissipar-se.

A máquina constitui, na economia do filme, e na proporção das suas cenas, articuladas de *gags* em *gags*, a sua parte essencial: uma máquina incomensurável e monstruosa que esmaga Charlot — e que não só não está ao serviço do homem como para nada serve, nela própria se satisfazendo, em seu poder tautogénico, como *Na Colónia Penal* de Kafka, vinte anos antes, foi minuciosamente descrita.

Que o mundo de Chaplin ao do romancista de Praga se refere, contemporaneamente, em seus anos de formação — «processo» a «processo», «castelo» a «castelo»...

G. Sadoul, no seu *Dictionnaire des films*, conta com demasiada (senão suspeita) brevidade a intriga de *Tempos Modernos*: «Charlot tornado operário numa grande fábrica, depois desempregado.» Assim se passam as coisas — mas, no meio delas, há um mundo de situações, em meia dúzia de sequências que importa descrever, para além da máquina que concentra o significado da obra.

O operário Charlot, trocado o traje de vagabundo por um fato-macaco apropriado às suas funções, vê-se afetado a uma cadeia de montagem, longa passadeira em que os operários sucessivamente metem um elemento numa peça que vai passando perante as suas mãos diligentes; um atraso logo causa perturbação, e Charlot (vigiado, como todos os outros operários, por um sistema de televisão interno) embrulha-se em dificuldades de manejamento, interrompendo o normal funcionamento do sistema — como era de esperar, esperando-se também a intervenção do capataz, sempre o homem grande que ameaça e persegue o *tramp*! Depois, ele recebe encargo de uma máquina monstruosa, de engrenagens misteriosas, com grandes rodas dentadas que se engrenam e exigem mínima vigiância que Charlot não é capaz de fornecer; e é com uma velha almotolia que ele procura resolver um problema que se põe, achando-se, em consequência, apanhado pela engrenagem, e passando, em aflição, de roda em roda. Ele que, numa pausa, com um colega, procurara humanamente comer o seu almoço... O facto é que, depois de tanta inabilidade comprovada, Charlot é despedido — no resumo de G. Sadoul que vimos. Mas não, porém, porque muito pior lhe acontece, ao ser escolhido para

experimentar uma outra máquina, de alimentar, destinada a fazer ganhar tempo de produção. Nela é sentado e ligado, como numa cadeira elétrica de execuções. Grande expectativa dos patrões, mas a máquina, por defeito da sua mecânica, avaria-se, e o que seria uma série de gestos perfeitos de alimentar, de prato e colher, torna-se numa sara-banda descontrolada e vertiginosa de elementos mecânicos que, sujeitando-lhe a cabeça, obrigam Charlot a receber os alimentos, esperneando de aflição. E também o despedimento tem outra mais grave razão porque, enlouquecido com a repetição dos movimentos a que se vê forçado, Charlot os vai repetindo em vão, pela fábrica fora, pela rua, depois, dançando e levando a sua chave-inglesa ao corpo dos passantes, botões ou seios de damas anafadas; até que é detido e levado para um hospício de loucos. Libertado ou curado, por fim, não tem emprego o *tramp* que o espectador assaz cruelmente esperava desde o princípio do filme, certo do destino que tem que cumprir...

Ele logo o alcança quando, pela rua fora, Charlot cruza uma manifestação de outros desempregados que o seguem entusiasmados porque ele, por inadvertência, apanhara do chão uma bandeira vermelha de sinalização de trânsito, que tombara, e, visto como um *leader* revolucionário isso lhe vale a prisão. Posto em liberdade (mas sofrera a intervenção de uma dama de assistência social — e um *gag* de soluços como o do apito de *Luzes da Cidade* ficou famoso), Charlot continua vagueando e, também por descuido, larga a amarra de um barco que deveria ser lançado à água, e mais depressa o é, em grande pânico das

autoridades que solenizavam o ato. Escapa Charlot à sua vindicta, e encontra então uma jovem, fugitiva também, perseguida por ter roubado um pão, e logo resolve protegê-la, encantado com o seu fresco desembaraço — e uma beleza que passa igualmente a atrair Charles Chaplin, até ao nó matrimonial. Em *Tempos Modernos* tem ela o primeiro papel de destaque numa carreira já de sete anos e que continuaria com brilho, mesmo depois do divórcio e do filme seguinte de Charlot, *O Grande Ditador*, em 1940. É Paulette Goddard, no filme figurada mais nova do que realmente é. Vivem como podem, de expedientes, fugindo a pagar uma conta de restaurante (*gag* assinalado), e arranjando ele emprego de guarda-noturno numa loja de muitos andares e secções. É na de mobiliário que Charlot esconde a jovem companheira para passar a noite — e nas salas desertas anima-se então uma famosa sequência cómica em que ele se revela (como já, vinte anos atrás) patinador arriscado, com os suspenses que na lógica da narrativa se resolvem. Outro emprego Charlot tem depois, para sustentar a sua vida comum instalada numa barraca provisória em que ambos imaginam e improvisam amorosamente uma normalidade de existência, que a Paulette não satisfaz. Ela consegue então emprego de cantora de *cabaret*, e ele faz (mais uma vez) o *sketch* de criado de mesa — mas agora com obrigação de cantar, como os seus colegas de trabalho.

Cantar como?, se Chaplin remetera Charlot ao silêncio da mímica, por princípio estético. O fim de *Luzes da Cidade* não o provara como que definitivamente?

A expectativa dos clientes do *cabaret* não é decerto menor que a dos espectadores, à beira de instante herético... E Charlot canta, mas, tendo escrito as palavras num punho postição da camisa, um gesto que de entrada faz lança o punho pelos ares, e o cantor vê-se sem letra nem memória, obrigado a improvisar não palavras mas uma língua de sons inéditos que se acordam à mímica que suporta a cena. Linguagem cifrada, como todas as linguagens poéticas, esta assume aqui um papel inédito, depois das práticas dadaístas de há vinte anos que não faziam certamente parte da cultura chapliniana. Na verdade, ele, Charlot, inventa ali, no domínio simbólico que confirma o mito chapliniano.

Mas outra confirmação é necessária a Chaplin para pôr fim ao filme. E aí sabe-se que ele hesitou, pensando numa nova guerra para a qual Charlot deveria outra vez, partir como soldado e Paulette agora como enfermeira. Ao fim da guerra (tão difícil de definir então!) ele regressava, mas ela, farta de tanta miséria vivida, abandonava-o; e Charlot partia sozinho pela estrada de sempre, do seu destino... Não foi, porém, assim, e (segundo o seu biógrafo Villegas López em 1943) terão sido cineastas soviéticos que o levaram a criar um outro fim — partindo então pela estrada fora, sim, mas ao lado de Paulette, «com o coração alegre e as mãos nos bolsos» (Chaplin), para um futuro supostamente positivo. Mas lembre-se (sempre!) o comentário dubitativo de Chaplin sobre o fim visível de *Opinião Pública*: «quem sabe o que os espera?...»

*Tempos Modernos* estes, à beira de uma guerra já adivinhável — nos quais a máquina (que a guerra ia desenvolver tecnicamente até à bomba atômica)



dominava o Homem, em absurda ilusão progressista dos homens — que, no início do filme, vemos encaminharem-se para a fábrica do seu trabalho obrigatório, sobrepondo-se-lhe a imagem de um rebanho de carneiros. Imagem cómica e incómoda da realidade reinterpretada...

## ***O Grande Ditador***

*The Great Dictator* (*O Grande Ditador*) foi apresentado em 1940, na sua evidente intenção antinazi, em troça descabelada a Hitler e Mussolini. Ela provocou protestos das embaixadas alemã e italiana em Washington (apesar da suástica disfarçada) e campanha do «lobby» pró-nazi americano, dos isolacionistas e ameaças da Comissão das Atividades Antiamericanas, logo que constou que Chaplin preparava o filme, desde 1938. Grande e polémico sucesso o acolheu, e mais ainda após a tragédia de Pearl Harbour, em dezembro de 1940, antes que passasse o famoso *To be or not to be* de Lubitsch. Na Europa ocupada pelo III Reich (ou nos países em cumplicidade ideológica), o filme foi proibido — e só em dezembro de 1946, sob pressão diplomática, *O Grande Ditador* pode ser mostrado em Portugal, para um êxito imediato de cinco semanas no Tivoli, apesar de amputado no seu fim e sob críticas de jornalistas do regime que lamentaram a autorização da censura para «esta tempestuosa onda de ódio, depois do que no

mundo se passou» — obra evidente de um judeu «envelhecido»... Na América oficial a obra ficaria como elemento de suspeita e acusação a pesar sobre a carreira do realizador, até ao seu exílio. E, na União Soviética, sabe-se que Estaline, grande amator de cinema, seu espectador quotidiano, detestou *O Grande Ditador*.

A troça feita às personalidades paranoicas e risíveis dos dois ditadores desaparecidos não seria, porém, a essência das acusações lançadas sobre Chaplin, ou só da parte de nostálgicos imbecis — mas sim a posição finalmente apregoada no discurso mensagem que põe ponto final ao filme, numa inversão de atitude e de estilo dramático que inova radicalmente na obra chapliniana. A palavra «Liberty» posta na tribuna donde o ex-Hynkel/Hitler se dirige ao mundo inteiro (que o filme poderá alcançar, na sua comunicação), por sobre o rebanho nazi dos seus seguidores, é um programa de vida que só em paz pode ser vivida, desaparecidos (todos...) os ditadores e o seu poder devolvido ao povo, recusando-se os soldados para ofensivas de guerra — e unidos os povos em nome da democracia, numa sociedade em que todos possam trabalhar. E, sobretudo, que não se desespere, na vida que nos espera!

A análise ideológica deste texto em vários locais publicado (e em França sobretudo, onde um crédito marxista lhe foi dado, por G. Sadoul, apoiado no elogio do «nobre gesto» de Poudovkine e da «maturidade» de Einsenstein) não poderá deixar de sublinhar, sobre a consciência social que ele revela, um partido individualista que de longe, ou desde sempre vinha ao *tramp* de todos os filmes

anteriores. Porque há que observar que o tribuno da «Liberty» é, por debaixo da sua máscara de Hynkel/Hitler, o Charlot que assim se vira trocado por efeito do argumento. No seu duplo discurso dramático, Charlot é (pela última vez!) o herói real de *O Grande Ditador*.

O Charlot vítima dos *Tempos Modernos*, como das *Luzes da Cidade*, «imigrante», «peregrino», «boxeur» ou «patinador», em cada um dos ofícios do seu destino mítico, é o pobre «barbeiro» fugitivo a quem as circunstâncias dão um poder discursivo irreal — sem que se possa saber (ou isso interesse no caso) o que lhe acontecerá nos minutos seguintes ao seu discurso. Como Chaplin sempre nos dera a pensar... Mas Chaplin dissera também, pouco (?) antes, que, se algum dia tivesse de intervir na vida pública, não o faria através de uma farsa mas «do alto de uma tribuna». E agora, sobrepondo as três imagens, de «Charlot»-«Hynkel»-Chaplin, o fez na conclusão de *O Grande Ditador*, numa condensação de personagens, de criador e criatura(s), que expõe o seu carácter e destino míticos.

E também foi de notar que o discurso tem um primeiro destinatário moral, que é a mãe judia do próprio Chaplin, Hannah de seu nome — que foi propositadamente atribuído à companheira amorosamente achada no filme, esta Paulette Goddard que vimos vir dos *Tempos Modernos*, assegurando-lhe uma esperança final, por hipótese que em *O Grande Ditador* desejava confirmar-se. Hannah, a mãe morta com grande desgosto de Charles Chaplin e a nova mulher agora amada pretendem-se garantias do futuro proclamado, no momento em que o argumento lhe dá voz e aparente poder.

Mas sabe-se que na vida pessoal de Charles Chaplin assim não foi embora assim seja no ano de *O Grande Ditador*.

Paulette intervém numa segunda parte do filme que começa com uma sequência cômica passada na Grande Guerra (do *Charlot Soldado*) em que a mesma personagem se encontra do lado alemão, no serviço de uma bateria de artilharia a que não se adapta — e o enorme canhão, na sua mecânica persegue-lhe os gestos canhestros, numa ameaça inumana. Charlot faz o que pode e vê-se a salvar um oficial aviador tombado nas linhas da frente, por um acaso que só a ele pode assim acontecer. No armistício da derrota alemã, Charlot é reduzido à sua vida civil em que consegue um emprego de barbeiro, no bairro judaico (a que pertence) de Berlim. E nessa situação (em segunda parte do filme), encontra-se a braços com um bando de SAS do novo Partido Nacional Socialista que entretanto tomara conta do poder na Alemanha. São milicianos brutais que assaltam a barbearia, indo pela rua fora a marcar os comércios judaicos com estrelas de David. A jovem filha do barbeiro intervém então e Charlot que já a corteja com jeitos de *dandy* no seu trajar de imitação social que de longe vinha (e agora, um quarto de século depois da sua invenção, acusa a idade que a Chaplin viera, num desajuste que tem incidência dramática), vai defender com unhas e dentes a família agredida em bons *gags* na luta desigual estabelecida na rua. Ele vai ser, porém, apanhado na leva dos SAS, quando uma alta patente passando num carro, o reconhece como seu salvador na guerra, e o salva da prisão, dando simpática proteção à família do barbeiro.

Em que situação se encontrava então a Alemanha é tema da sequência seguinte, passada nos paços do governo todo poderoso de Hynkel que nos é mostrado, sócia de Charlot, no seu fardamento nazi entre sinais de temeroso respeito. Os *gags* sucedem-se então, com Hynkel correndo atrabiliariamente a dar ordens ou perseguindo as secretárias com suas fúrias sexuais, ou recebendo inventores de paraquedas milagrosos que não se abrem, o que o leva a arrancar as medalhas ao seu barrigudo marechal do ar que lho apresentara (que é, evidentemente, o Goering), ou a obter empréstimos de banqueiros judeus — e sempre assistido pelo protetor de Charlot-barbeiro, impávido mas crítico; por isso ele vai conspirar contra o tirano, como convém à moral do argumento.

Hynkel e o mundo? Ei-lo que dança com um globo terráqueo, grande balão cheio de ar que salta, obediente, nas suas mãos, até estoirar, como é destino previsto para o tirano da Tomânia — e lho será, histórico... Porém um tirano nunca está só, e Hynkel recebe a visita de Estado do déspota da Bactéria, Benzino Napolini (que é Mussolini, pintado e escarrado no melhor papel que coube ao popular ator Jack Oakie), mas logo se disputam a posse do mundo, numa cena filmada na saborosa tradição antiga do Mack Senett das tartes de creme pelos ares... Depois dos *gags* da chegada do comboio oficial que para-não para no sítio devido, e das cadeiras que competem aos dois chefes, procurando elevar-se mecanicamente uma mais alto do que a outra, por afirmação de poder, e depois da parada militar oferecida e só mostrada elipticamente pelos olhos oficiais dos assistentes. Para

confirmar o seu poder ante o rival, Hynkel resolve invadir a vizinha Austerlich (e já o fora, então, a Áustria) — provocando uma conspiração contra ele (que histórica será, mas só daí a quatro anos) que vai contribuir para o desenlace do filme: a fuga do conspirador chefe que vai aproveitar a semelhança física de Charlot, seu protegido, para o fardar de Hynkel e, na confusão provocada na corte do ditador, hesitante perante a situação equívoca, e receando enganar-se, ante a suposta reabilitação do conspirador em desgraça, o falso Hynkel é levado à tribuna — para o seu antidiscurso, *urbi et orbi!*

Que Hannah, refugiada (na Suíça?) escuta com os pais judeus, numa esperança que subitamente se abre — e será a do futuro de um mundo livre, sem ditadores e suas guerras e perseguições. E com o amor enfim possível entre o velho *tramp* barbeiro e a sua jovem amorosa. Serão outros «tempos modernos» esses, num mundo recuperado em liberdade e fraternidade! Para isso, ainda dois anos depois, Chaplin contribuirá, em propaganda, para os Estados Unidos abrirem a segunda frente de guerra na Europa — numa coerência de ideias e comportamentos, e de ilusões também, como se verá, na América e na Europa onde fará viver *Monsieur Verdoux*. Será sete anos e uma guerra depois, que não foi como Chaplin-«Hynkel»-«Charlot» a desejara, nem o estava a ser o seu período seguinte.

Charlot conhecera a outra guerra, o breve período entre essa guerra e a nova, a que assistia e para o qual deixava uma mensagem humanista. «Hannah» mãe e esposa (sobre o que muito tem sido escrito) também não foi o que ele desejou e

supôs, e Paulette não pode ter sido a destinatária ideal das suas palavras de esperança, pois que em breve o casal apartou as vidas, mais uma vez em disputa. Para falarmos na vida privada de Chaplin, dada a reconhecida importância que ela tem na sua vida de criador, lembremos que só Edna Purviance, companheira do princípio, arredada friamente do seu convívio, lhe manteve fidelidade, até ao ponto de vir a poder ter papel no novo filme em preparação, a um quarto de século de distância. Veremos, porém, que não podia tê-lo, na economia do Mito, sempre em questão.

Falhou, portanto, *O Grande Ditador*, de certo modo social e político, e pessoalmente também, e a sua importância retórica, reduzida à intervenção discursiva final, fez com que passasse a um segundo plano, mais particularmente anedótico, na obra chapliniana — mau grado os divertidíssimos *gags*, do mundo-balão dançado, como imagem representativa da irresponsabilidade política que geria esse mesmo Mundo, ou, mesmo que antiquado, o das «tartes» de creme lançadas às bochechas eminentes de dois desses gerentes. Na verdade dos atos burlescos, outros governantes, aliás, poderiam ser visados, como já vimos, no fim de *Charlot Soldado*, anos atrás...

A caricatura de Hitler (com o argumento evidente do bigode quadrado que ele copiou de Charlot) põe um cuidado psicológico na sua histeria, que só muitos anos depois teria comparável satisfação na notável encarnação de Bruno Ganz, numa *Queda* de Hitler, de O. Hirschbiege, em 2004, depois que G. W. Pabst tivesse tentado, em 1955, um *Último Acto* na vida do ditador, com um ator



menos capaz. Mas não esquecendo o pobre diabo de ator interpretado por Felix Bressart, a fazer de falso Hitler no ácido *imbloglio* de Lubitsch, em 1942, como de propósito intitulado *To be or not to be*. E não ignorando, também, em termos de cinefilia, que, logo em 1945, um filme (de John Farrow), durava ainda a guerra, pusera em cena *The Hitler Gang*, com um pouco conhecido Robert Watson no papel do título, entre os seus acólitos.

Falhado, de certo modo, *O Grande Ditador* e nele sepultadas as esperanças inocentes de Charlot, sete anos depois Chaplin realizou *Monsieur Verdoux*, para nossa difícil edificação.

## ***Monsieur Verdoux***

*Monsieur Verdoux* foi apresentado em 1947 na América e na Europa (não em Portugal, onde esteve longamente proibido), com um real insucesso no primeiro caso, profundamente admirado em França, logo na fundamental crítica de André Bazin nos *Cahiers du Cinéma*; 500 mil espectadores em Paris confirmam a inesperada recepção.

Os Estados Unidos viviam então numa paranoia anticomunista e o humor destrutivo do filme foi interpretado num primeiro grau antissocial, que as contabilizadas 1000 exhibições que teve (menos de 10% de qualquer filme rotineiro de série B) traduziram, em primária indignação. Filme visto como antiamericano, embora passado em Paris, por prudente alibi (como já, e por idênticas razões a *Opinião Pública*, em 1923) ele viria a alimentar a campanha que, há muito já, fervilhava na sociedade americana contra Chaplin, e agora, após os *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador*, mais profundamente se radicava num subconsciente social suspeito de tudo e de todos, no grande

pânico histórico do mundo ocidental. E o facto de a história do filme se passar antes da guerra (Verdoux tem, na sua pedra tumular, a data de 1937), pior terá sido porque a sua conclusão apontava o caminho inexorável que à guerra ia conduzir. E porque, ao termo dela, mais medo estava fazendo a mecânica demonstrada, com uma frieza que também antidemocrática devia parecer aos mais comuns mortais, em seu desejado bem-estar que importava então não questionar... Como os carneiros do rebanho que já no início dos *Tempos Modernos* fora mostrado simbolicamente, com uma ironia acusatória. Um senador «republicano» e um deputado «democrático» reclamaram então a expulsão do cineasta estrangeiro...

*Monsieur Verdoux* reunia todos os elementos, direta ou indiretamente, para provocar crítica e repúdio («afronta à inteligência», foi escrito!), situando-se como se situa num plano de paradoxo que só dificilmente os espectadores podiam alcançar-se — mesmo aqueles que tinham seguido o destino do *tramp*, ou talvez que esses especialmente, na sua inocência...

O mito que Charlot criara na sociedade ocidental parecia agredido por esta história de Monsieur Verdoux, que se apresentava como *a comedy of murder*. A sua inspiração primeira, nos crimes de um certo Landru, que impressionaram a França ao fim da outra guerra quando, em 1921, foi julgado e condenado à guilhotina pelo assassinato calculado de uma série de mulheres seduzidas e roubadas, numa história que C. Chabrol havia de levar ao ecrã em 1962. Mas quem trouxe a ideia a Chaplin foi Orson Welles, como ficou registado e

não foi certamente circunstância atenuante, dada a personalidade também sulfurosa do realizador de *Citizen Kane* que, em 1941, pusera criticamente em cena um magnate temido da sociedade americana, igualmente com escândalo significativo... Crimes contra crimes, a linha ficcional oferecia comparação e sujeitava-se a represálias que Orson Welles havia de também sofrer, pela vida fora até morrer oito anos depois de Chaplin, em exílio também, realizara ele, pouco antes, em França e no Irão, *F for Fake*, seu último filme de autor — meditação sobre «a mentira que faz compreender a realidade», num discurso tido diante da catedral de Chartres. Como Monsieur Verdoux, perante a guilhotina...

Porque *Monsieur Verdoux* é também uma reflexão sobre a realidade e a ficção, ou seja, entre a história tal como ela é feita, em mentiras e compromissos, e a sua transmutação poética ou mitológica — como no caso acontece, na sequência da obra chapliniana, em que o filme de 1947 põe uma conclusão de terrível lógica, de vida e morte, desaparecido já, nos abismos da História, o *tramp* liricamente inocente que tivera um quarto de século de vida. Monsieur Verdoux, a personagem, já não é Charlot, na sua aparência de *gentleman* que o período pré-Charlot assumira, mas ainda o é, na medida em que Charlot sempre ambicionara sê-lo, na sua caricatura de fraque, coco e bengala... E neste ser e não ser Charlot no duplo de Monsieur Verdoux ganha o novo filme o seu sentido maior — no «Mito de Monsieur Verdoux» (A. Bazin), que é finalmente o mito de Chaplin. Ou o *self-made-myth* com que nos defrontamos, passo a passo da sua existência biografada, e então

culminada de modo a poder sobre ela refletir o criador, sem ilusão nem temor, e no momento histórico apropriado.

Monsieur Verdoux é quadro superior de um banco em Paris, ou era, que a crise financeira mundial o fizera despedir, e resta-lhe o aspeto e o estilo de burguês às ordens da sociedade, bem posto para apresentação, jaquetão, colete cruzado, plastrão de gravata, chapéu debruado de seda («à banqueiro» dizia-se), luvas e bengala — como Charlot se desejara, também *tramp* desempregado... Mas não antecipemos a narrativa que ela é perfeita na estrutura minuciosa do filme.

Na primeira sequência dele, três irmãs de meia-idade, numa sala de província, inquietam-se pela falta de notícias de uma quarta irmã, desde que lhes anunciara um perfeito, embora serôdio, amor.

Um sobrinho tem comentários desagradáveis mas vê-se obrigado a tratar do caso, acompanhando as damas a um comissariado de polícia, onde se manifestam primeiras suspeitas, a relacionar com outros casos similares de damas de meia-idade desaparecidas em tempos recentes. O comissário interessa-se, como se verá, ficando o argumento em suspenso e ameaça.

Na segunda sequência, Monsieur Verdoux, requintado e de flor na mão, mostra uma vivenda bem recheada que anunciara para venda, a uma dama elegante, sempre de meia-idade, que vem acompanhada pelo agente imobiliário — e ele procura abordar com jeitos de sedutor que não deixam de a perturbar. E mais ainda quando ele passa a mandar-lhe insistentemente, de uma florista da vizinhança da sua residência, ramos

e mais ramos de flores, com cartões inflamados, que emocionam a própria e mais jovem florista que o cliente olha com gula, lembrando *Luzes da Cidade* em circunstâncias dramáticas opostas e que assim como que têm réplica.

E mais ainda quando, ao telefone, e após tanta insistência, o cavalheiro obtém um *rendez-vous* da dama cortejada. Mas não antecipemos, que, numa terceira sequência, Monsieur Verdoux procura convencer uma velha e desconfiada esposa a retirar os seus haveres do banco em ameaça ocultada de falência. Para, depois, elipticamente, a assassinar.

As imagens de um comboio que corre veloz, significam as viagens do Monsieur Verdoux, que agora, como devemos entender que sempre, regressa à sua própria casa idílica, no campo — quarta sequência, em que uma jovem esposa paralítica o espera alegremente, com um pequeno filho, queixando-se das suas frequentes ausências. Que vão em breve terminar, anuncia ele, quando puder comprar a casa, mas negócios são negócios (que são supostos serem de antiguidades, num vago armazém), em tempos difíceis. Não impedindo isso que a boa educação ministrada ao filho envolva censura severa aos maus tratos que o garoto inflige a um gato doméstico. Não se deve ser cruel, na vida!

Mas ele deve partir para nova prática, e, em quinta sequência, vemo-lo, capitão de marinha mercante, chegar de viagem a casa de outra esposa que o espera amantíssimamente, com exageros de comediante que Martha Raye interpreta (sabe-se que Chaplin afinou o papel pensando especialmente nela), atriz famosa de *musicals* e,

sobretudo, do extravagante filme burlesco que foi, em 1941, *Hellzapoppin*. Ela tem uma energia de vida que mal suporta o seu «capitão», cuja fadiga de repente surge diante dos olhos do espectador — e é, simbolicamente, mais do que a do próprio ator...

Mas Monsieur Verdoux tem que matar também esta esposa insuportável, rica e atenta à sua fortuna, e é uma tentativa de envenenamento que resulta mal, ou duas vezes resulta, com troca de copos e, depois, com a criada pelada pelo efeito da bebida traficada, numa situação burlesca sem saída; e ainda ao procurar afogá-la e caindo ele à água. É por isso que ele volta ao assalto da dama das flores, obtendo a ansiada entrevista, numa nova sequência.

Na verdade, ele já não se lembra bem da dama cortejada (que é Isobel Elsom) e é à criada que lhe abre a porta que se atira, em amoroso elã... Desfeito o engano (e outro, que se segue, com uma amiga dela), a dama defende-se dos seus assaltos, mas, na verdade, interessada, encontra, sem saber, num restaurante a rival Martha, para aflição do duplo amoroso que tem que escapar à situação, para manter as duas hipóteses em que afanosamente trabalha — fatigado, fatigado, ou farto da vida a que se vê obrigado... Sabe-se que o papel esteve para ser dado à antiga parceira de Charlot (e mais do que isso de Chaplin), a desaparecida Edna Purviance (foram filmados ensaios), mas não seria possível já...

E vem a aventura final, no acaso de uma noite de chuva e de uma jovem que se abriga num portal, a quem ele acode com o seu chapéu-de-chuva. Ela segue-o a casa, por não ter aonde ir, saída da prisão, por uma história de amor e viuvez que lhe

conta, com isso evitando que ele a mate, para experimentar um veneno, como pensara fazer. Entretanto, porém, a roda da falsa fortuna de Monsieur Verdoux rodara, uma crise catastrófica se abate sobre a sociedade, morre-lhe a mulher e o filho (ou mata-os ele, por caridade?). E é numa paragem de trânsito, na rua, que ele volta a encontrar a jovem que não quisera matar. Ela vai num automóvel de luxo, com motorista às ordens, chama-o pela janela, sem que ele a princípio a reconheça, entre tantas mulheres da sua experiência. Depois, sim, e é um diálogo de duas decepções, do homem velho e pobre e da mulher jovem e rica (por casamento com um fabricante de canhões a quem a crise dera vantagem). Ela anima-o, quando ele recusa o seu convite de entrar no carro. Não podem ter nada a dizer, um ao outro. A não ser, ele, dizendo que «a vida está para além da razão, por isso devemos ir avante»...

Falta ainda uma (ou duas) sequências para *Monsieur Verdoux* poder terminar, na parábola cumprida.

É num restaurante que ele é reconhecido por uma das damas da primeira sequência, que, como sabemos, viera a Paris na busca da irmã desaparecida. Surpresa e terror da dama, hesitação dele, ao ver-se descoberto e reação pronta para escapar à perseguição que a dama lhe move, chamando o comissário da polícia que seguia o caso. Mas para quê, afinal? E Monsieur Verdoux, cumprindo o seu destino, faz tudo para se entregar, confundido numa pequena multidão que o procura, como ele observa, divertindo-se no jogo. Desmaia a dama a dar de caras com ele — que é então preso, tranquila-



mente, identificando-se. O processo é rápido, para este assassino confesso de uma dúzia de mulheres, que enumera, para facilitar o trabalho da polícia e se ver livre, o mais depressa possível, do seu destino. Como aliás acontecera, historicamente, com o seu modelo Landru...

Sequência do tribunal e da cela da prisão de condenado à morte é, naturalmente, a última, com as declarações que Monsieur Verdoux tem que fazer, por assim dizer (e que é!) *en beauté*...

Essa beleza, sinistra, está nas graves palavras que sucessivamente pronuncia o condenado, ou Chaplin comentando o próprio filme, quando cita Clausewitz a dizer, na frase famosa, de a guerra ser «a continuação da política por outros meios», para que o seu Monsieur Verdoux possa considerar que «o assassinato é a continuação lógica dos negócios»...

E Chaplin continua: «Verdoux é um produto da nossa época: as pessoas como ele são criadas pelas catástrofes. Ele simboliza as perturbações criadas pelas grandes crises sociais e económicas do nosso tempo.» No seio delas, Monsieur Verdoux afirma calmamente que «as guerras não são mais do que negócios». E acrescenta, como demonstração: «Um só assassinato, e és um bandido, milhões e és um herói, que o número santifica...»

Tivesse ele, em vez do seu artesanato, montado uma indústria de munições! No limite dos seus meios de circunstância, Monsieur Verdoux, não sendo um simples bandido, não pode chegar ao nível dos heróis — mas não poderemos nós dizer que o seu caminho é, por paradoxo, o da santificação?

De «São Verdoux, Monsieur» foi chamado...

Respondendo ao sacerdote que oficiosamente deve acompanhá-lo ao patíbulo, e recusando a confissão que lhe é proposta, e que já fizera ao tribunal dos homens, Verdoux está certo de que, como lhe promete o padre, Deus terá piedade da sua alma, porque tal é a Sua função, e ao seu ministro pergunta que pode fazer por ele — que do pecado dos outros vive... E aproveita a situação para provar o copo de rum que lhe é tradicionalmente proposto: nunca tinha bebido e não quer morrer sem fazer tal experiência.

E o seu tempo é agora limitado, como diz aos jornalistas que tentam entrevistá-lo — como ao próprio Chaplin, em perseguições da imprensa maldosa...

Monsieur Verdoux tem que ser condenado à morte pelo tribunal, que, como na condenação antiga de Sócrates (que já foi citada a propósito), «a justiça é o que é vantajoso ao mais forte».

E, rendendo-se a essa justiça, voluntariamente, Monsieur Verdoux vai pô-la à prova, obrigando-a a exercer-se contra ele: é ele quem vai levar a demonstração a termo — e, quando cai a lâmina da guilhotina (para a qual avança sozinho, repare-se, sem mulher que o acompanhe) pode entender-se que se satisfaz o *quod erat demonstrandum* de toda a lógica que o filme transporta, metaforicamente — como à arte convém. Numa situação crística, também... E o ensaio do grande crítico católico que é A. Bazin deve ser aqui evocado.

Monsieur Verdoux fez o que fez, e não é a mais obrigado!

«Eu disse o que devia ser dito. Mais tarde entenderão o que eu quis dizer» escrevera Chaplin,

a propósito das críticas ideológicas de Eisenstein. Ele tinha a consciência de ter «ultrapassado a totalidade dos limites convencionais», nesta «bomba» que explodia — ao fim da trajetória parabólica da sua obra, repita-se. Contraprova do «mito-Charlot» (como escreveu A. Bazin, nomeando o «mito-Monsieur Verdoux»), o filme realmente lhe completava o sentido ontológico.

Depois da discussão cómica do Bem e do Mal, que Charlot sempre conduzira nas suas aventuras burlescas, vítima ou em vinganças de pontapé no traseiro dos perseguidores, sempre encarnações do Mal (polícias ou *Keystone cops*; mas não os a quem se entrega Monsieur Verdoux), contra a sua inocência de *tramp* que representa o Bem (que é, em outro plano, a desse «Monsieur») — no novo filme, o dilema é necessariamente tomado em outra ordem de ideias e de sentimentos. E onde está o Bem e onde está o Mal, o espectador não saberá dizê-lo! Porque, neste espelho da realidade que é *Monsieur Verdoux*, a imagem reenviada não é da sua superfície, mas da sua essência ontológica...

O termo vem obrigatoriamente à reflexão (reflexão do espelho...) do espectador, nesta *comedy of murder*, que, como comédia, não põe o crime onde ele parece estar. Se a referência ao caso Landru foi trazida por Orson Welles a Chaplin, a cedência deve pensar-se que é momentânea, porque, dois anos mais tarde, Welles interpretaria uma personagem com evidentes semelhanças, n' *O Terceiro Homem* de Carol Reed e dele próprio, e também (muito) do católico Graham Greene, na múltipla leitura moral que tem, em questionamento de Bem e de Mal. Sulfuroso Welles, o

fascínio da história de «Henry Lime» nas ruínas expressionistas de Viena foi compensado com grandes prémios cinematográficos, em Cannes, e depois, num êxito continuado que abafou o que fora impossível a *Monsieur Verdoux* — *comedies of murder*, ambas, mas de agressividade diferente, na realidade oferecida...

Outra dimensão tem, porém, o filme de Chaplin, que foi mostrada em França (J.-A. França, F. di Dio) e diz respeito ao Marquês de Sade e à sua obra. Discussão importante, no quadro da cultura ocidental pelo seu imaginário poético que no século XVIII do Enciclopedismo se punha, em contraste de luzes e sombras da modernidade, em que o romantismo se abismava, por assim dizer. A crueldade do «Divino Marquês», buscando os fundos da «alma humana», em seus perigos e ameaças, foi trazida à comparação, entendendo-se, também, com Lautréamont, que «o génio pode servir a pintar as delícias da crueldade», e que, comentando-o, se vê que «a crueldade pode ter todas as espécies de razões, excepto a necessidade» (G. Bachelard, 1939).

A «desgraça virtuosa» da Justine sadeana e as «prosperidades do vício» de sua irmã Juliette não se encontram elas, cena a cena, nos desaires de Charlot e nos sucessos de Monsieur Verdoux? Este mata «Charlot» (como foi dito e redito, sem sempre se perceber porquê, mas que importa perceber): a vítima encarna-se em algoz, mas é condenado por isso. E, ao mesmo tempo, por isso também, é salvo — em santidade... Aliás, o horror que Chaplin experimentou, ao observar um dia uma cadeira eléctrica da civilização americana, é semelhante

ao horror por Sade experimentado perante a guilhotina da recente civilização francesa — a que Monsieur Verdoux é condenado, só por se passar em Paris a sua história...

E, levando a interpretação de *Monsieur Verdoux* ao domínio da psicanálise, já foi lembrado, com Anne Freud, que a sua conclusão reúne as três angústias que a autora descreve, essencialmente: a angústia «moral», que a sociedade provoca, a angústia «real» da solidão desejada pelo herói, e a angústia «instintiva» relativa a uma não satisfação íntima.

Assim, Charles «Charlot» Chaplin se projeta em «Monsieur Verdoux» — tão difícil que foi entendê-lo imediatamente! Em Portugal, muito cortado pela Censura, o filme foi exibido (tardamente...) sob o título *O Barba Azul*...

Aquém do muito que sobre a obra se foi escrevendo, de várias perspetivas críticas e ideológicas, ainda não há muito (2005), resumindo o filme no seu útil *Guide des films*, com fichas de muitos milhares deles, o historiador J. Tulard podia escrever algo sucintamente: «Vezes demais desconhecido, este filme é, porém, uma obra importante de Chaplin onde se encontram as suas ideias servidas por *gags* ainda muito divertidos...»

## ***Luzes da Ribalta e Um Rei em Nova Iorque***

No verão de 1951, quatro anos após a realização de *Monsieur Verdoux*, numa sala da sua casa de Beverly Hills, em Hollywood, os amigos de Charles Chaplin podiam ver, «encadernado em marroquim vermelho», em cima de uma mesa, o projeto muito estimado de um novo filme, que seria *Limelight* (*Luzes da Ribalta*). No ano seguinte, em menos de dois meses de produção, o filme foi dado à luz — no próprio sentido que o seu título carregava...

O argumento é só de Chaplin, não lhe foi sugerido por ninguém, e teve início num romance, *Footlight*, que escreveu e só foi descoberto e publicado em França em 2014. De Chaplin são também a música e a coreografia, e a fotografia mais uma vez foi entregue a Rollie Totherot, como desde 1923, n’*O Peregrino*, na colaboração constante que aqui se terminou. Mas Chaplin teve então a assisti-lo, na realização, Robert Aldrich, que teria grande nome no cinema americano e já fora assistente de Renoir e de J. Losey. Entre os intérpretes, está seu filho Sydney, ali estreado, com o meio-irmão Michael

e as meias-irmãs Geraldine (votada a uma carreira notável) e Josephine, então menino e meninas de 5, 8 e 3 anos só, num apontamento familiar que tinha a ver com a nova e feliz vida matrimonial de Chaplin, que se conhece — e que, a seguir à produção de *Limelight*, como sabemos, se mudou, em exílio, para a Suíça, onde já o realizador preparou as suas duas últimas produções, *Um Rei em Nova Iorque* e *A Condessa de Hong Kong*, daí a cinco ou quinze anos.

*Luzes da Ribalta* é e não é um filme de «Charlot», em que a personagem é lembrada em suas experiências de *clown*, e mesmo no antecedente londrino de *music hall* em que se formou. E em Londres se passa a história de Calvero, velho *clown* alcoólico, de carreira perdida.

Em Londres ganha ela sentido, longe do ambiente americano em que o *tramp* passara vinte (ou vinte e dois) anos de vida até aos *Tempos Modernos* que não podiam ser seus, como se verificou, fora também da sua experiência equívoca de barbeiro judeu em *O Grande Ditador* da Alemanha, e ainda menos, se diria, por razões da sua encarnação mítica, de Paris, de *Monsieur Verdoux*, em 1937. Em Londres, o velho Calvero está em 1914, como Charlot nesse ano chegara à América, alfa e omega da sua trajetória. Mas também deve reparar-se que o jovem Charlot teria podido cruzar Calvero nos palcos miseráveis da Londres pobre, no que é uma referência biográfica indireta que importa sempre, na obra chapliniana, a ponto de *Limelight* poder ser dito «filme de memórias».

A história é simples e mais uma vez regrada, em duas horas e vinte minutos de duração. Um velho *clown* em decadência salva do suicídio uma

jovem dançarina que se julga paralisada, anima-a, faz com que ganhe confiança para se tratar e leva-a a triunfar na sua profissão, até ao estrelato; enquanto ele desaparece e se afunda na miséria, tocador de banjo num trio de músicos, exibindo-se em tabernas. Aí o descobre a dançarina estrela e convence o diretor do seu teatro a organizar uma «gala» a favor dele — que aí conhece um último sucesso, e morre em cena.

Psicologia e moral se combinam nesta história em que Charlot tem a sua própria reabilitação, por interposta pessoa, que só tangencialmente é um amor seu, sendo-o do filho Sydney, que no caso o representa, em ajustada idade. Protetor-protégido e compensado da sua bondade, «Calvero»-Chaplin, pode dar na jovem estrela resposta dramática à última personagem feminina de *Monsieur Verdoux*.

Para isso contratou ele Claire Bloom, atriz do célebre Old Vic shakespeariano, onde contracenara com Richard Burton, e então se estreia (ou quase) no cinema, para uma carreira brilhante de que se retirará lentamente. Que se possa achar parelha física entre a jovem atriz e a jovem nova esposa de Charles Chaplin, não será displicente...

Salva da morte por Calvero, Terry torna-se simbolicamente uma criatura sua — como Edna Purviance ou Paulette Goddard nas suas sucessivas personagens, arredada, uma, do mundo chapliniano, ingratamente, como se julga, arredando-se a outra, por sua própria ingratidão — e sem que já seja necessário a Chaplin, casado e feliz, uma nova assimilação pessoal.

Encontramo-nos sempre perante uma obra riquíssima de referências que importa situar,



significativamente, na gesta chapliniana, com Charlot e Monsieur Verdoux nos lugares que lhes são devidos, e que em *Limelight* têm, ao mesmo tempo, continuação, recuperação e solução.

As sequências articulam-se com a mestria habitual, em drama dialogado (e mesmo sentencioso — a que o cinema falado assumidamente predispõe, na arte de Chaplin, formada no cinema mudo), pantomina, bailado e *gags* de burlesco. O *clown* inventa, por sugestão, uma dança de pulgas (já experimentada em *By the Sea*, em 1915). Mas, regressado a casa, ébrio, como em *One A. M.*, as suas reações não são de demonstração da hostilidade dos objetos do mundo, e sim gestos tristes do quotidiano desgraçado. E também o *clown* d'O Circo agora perdeu a graça involuntária por se ver obrigado a tê-la por ganha-pão difícil. E o polícia que aparece no *ballet* (tantos perseguem Charlot!), como suposta ameaça, afinal é uma personagem de simpatia; e tanto o é, que o próprio filho do realizador o interpreta com a idade (quase exatamente) que Chaplin tinha no ano que é atribuído a *Limelight*...

Mas outra cena mais gravemente relembra Charlot — quando Calvero, depois do seu fiasco, troçado pela plateia que já não lhe aprecia os velhos truques de *music hall*, regressa ao camarim para se desmaquilhar e, a pouco e pouco, a face envelhecida de Chaplin-«Charlot»-«Calvero» aparece. Em *The Masquerader*, na série Keystone de 1914, foi o contrário que se passou, quando o ator se disfarçava no «Charlot» que o espectador já esperava; e assim acontece depois, quando, pela última vez, Calvero se pinta para se apresentar ao

público, e o espectador de *Limelight* assiste, transido, à metamorfose. Que vai passar-se no palco, que acolhimento poderá ter o velho *clown*, que a jovem procura, por seu turno, salvar também de uma morte moral? Será o triunfo — mas a morte também, que Calvero vai morrer em cena, executando o seu número, numa pirueta fatal. E a par de quem?

Aqui, a presença de outro velho ator de gênio e popularidade esquecida, e seu exato contemporâneo, intervém, num propósito que é nostálgico, certamente, mas, mais do que isso, numa acerba poesia de crueldade que o cinema (e só ele, na sobreposição temporal das suas imagens) pode fazer. E é a intervenção do grande Buster Keaton (de quem DeMille já se lembrara em *Sunset Boulevard*, filme de lembranças, de 1946) que emparelha com Chaplin-«Calvero» no *sketch* final e necessariamente fatal. A morte de «Calvero»-«Charlot» traz com ela a sobrevivência do «Pamplinas» de outrora e que por isso voltará ao ecrã ainda uma dúzia de vezes depois, até morrer, em 1966.

«A velhice deve ceder o lugar à juventude», diz a legenda de abertura de *Luzes da Ribalta* e assim Chaplin filosofa — ele que declara algures, por então, «desejar voltar a fazer o seu *Kid*, mas sendo agora ele o garoto do filme...» E os seus três filhos, menino e meninas que aparecem na primeira cena do filme, a dizerem as primeiras palavras do diálogo, com o coro das suas vozitas titubeantes, representam, ousadamente, para além do pudor de que Chaplin não precisa, essa mesma passagem de gerações — para que o seu cinema continue no inconsciente coletivo a que se destina, e no qual se cumpre, miticamente, de geração em geração.

Chaplin-«Calvero» é o «anti-Fausto» (escreveu A. Bazin), nesta obra necessariamente fáustica, em que o criador não procura recuperar a juventude, mas dramaticamente a cede, nela se projetando.

Já vimos que Élie Faure falou de Montaigne a seu propósito, e fê-lo como que premonitoriamente, que a velhice de anos contados é agora Chaplin quem a assume e usa. Mas haverá que sublinhar que, nesse ano de 1952 em que preparava *Luzes da Ribalta*, Chaplin disse, numa entrevista, que «nenhum dos juízos feitos sobre a sua obra lhe terá sido mais precioso que o de Élie Faure»...

Em outra entrevista, em 1948, quando corria toda a campanha americana contra *Monsieur Verdoux*, e contra ele, numa história de paternidade inventada pelo FBI e levada a juízo, Chaplin protestou com um «Querem apanhar-me, mas não hão de consegui-lo!»...

Mais do que o exílio, no domínio do símbolo, *Luzes da Ribalta* é a prova provada de a América (ou o Mundo inteiro...) não terem conseguido apanhar — quem? Charles Chaplin, escapando às malhas da lei («do mais forte»), mas, por detrás dele, o «Charlot» que morre quando entende morrer, já não na mensagem final d'*O Grande Ditador* nem na vingativa encarnação de *Monsieur Verdoux* mas na cena terminal deste novo filme — tombado de borco numa caixa de bombo, em pirueta fatal, para morrer em uma outra *beauté*...

As «luzes da ribalta» que lhe ficaram fiéis, repudiadas as «luzes da cidade», ferozes e inumanas, a que escapou, iluminam-lhe a derradeira atuação — que é (como depois se vê, na cena da morte, entre os seus fiéis, num canto do palco),

uma ressurreição. Dir-se-ia que «Verdoux» fora sacrificado para que «Calvero» ressuscite...

Não, como se deve, em si próprio, mas na carne dos outros, de «Terry» e dos filhos postos em cena — e de todos nós, por assim dizer, neste momento liturgicamente solene.

Se «a vida não tem sentido», como Calvero dissera à jovem dançarina, ela «é desejo», e há que vivê-la dia a dia, mesmo sem esperança, que «há bem momentos assim». «Tudo o que fazemos para viver é a história de cada qual, nossa história, escrita em água», e nela sumida. Nestas palavras do diálogo de *Luzes da Ribalta*, a sagesa de Chaplin-«Calvero» é a mesma que poderia ter sido entendida em Chaplin-«Charlot», ou, mais dificilmente, no plano do paradoxo, em Chaplin-«Verdoux». Agora, no seu último *opus*, Chaplin situa-se, com autoridade da idade, no plano do doxo, que outras dificuldades de entendimento tem.

*Luzes da Ribalta* («... e então *Limelight* vem», escreveu-se) oferece uma soma de interpretações e reflexões, na medida em que é, como foi dito, um «filme póstumo». «Filme melancólico, crepuscular e de prodigioso optimismo, entre o passado, que o tempo enterrou, com a sua curva mitológica cumprida em *Monsieur Verdoux*, e o futuro, *Luzes da Ribalta* é uma charneira» (foi escrito, continuando assim:) «E o que há-de vir baila na alegria de ‘Tierry’, dançando, borboleta partida para a vida e para o amor, lançada pela crisálida que morre, no apogeu da sua glória.»

A glória de Charles Chaplin vinha de longe, perto de quarenta anos já, três gerações tocadas pelo seu fascínio; ela é agora tristemente expressa,

se pensará. A J. Tulard (que já vimos desfazer em *Monsieur Verdoux*) achando que o realizador «naufragou no pior dos mélos», outro crítico respondeu: «Do que poderia não ter sido mais do que um banal melodrama, Chaplin, pela sua força de inspiração, pela nobreza do seu coração, muito simplesmente pelo seu génio, ofereceu-nos uma obra que (continuamos a olhar) com os mesmos sentimentos de admiração e de emoção.» E foi também escrito, no Institut des Hautes Études Cinematographiques, de Paris, que «esta tragédia estava profundamente ligada ao mundo e ao século». Assim se passou o entendimento da obra chapliniana, «tragédia de uma grandeza shakespeariana, de ressonâncias filosóficas e humanas infinitas».

Assim o entendimento da obra de Charles Chaplin, neste momento da sua maturidade («Com a velhice, adquirimos um sentido mais agudo da dignidade, que nos impede de ridicularizar o homem», diz «Calvero»), se perfaz, com a consciência do cumprimento do mito que Charles Chaplin se construiu. A sua arquitetura terminara-se cruelmente em *Monsieur Verdoux* e era agora preciso que o seu *alter ego* renascesse — para morrer em paz...

Filme «póstumo» na lógica da vida sucessiva e sobreposta de «Charlot-Hynkel-Verdoux-Calvero», *Luzes da Ribalta* é obra de um criador que venceu amarguras pessoais e ofensas da História, e vai plantar-se à beira de um lago tranquilo da Europa das suas origens recuperadas e que nos três últimos filmes, de uma maneira ou de outra (mesmo em contradição dramática), se confirmavam.

A Nova Iorque, como metáfora da América que deixara para não mais regressar, Charles Chaplin

só voltará *subspecies* de um irónico rei destronado, para lhe dizer ainda verdades que restavam, nos poderes da sua imaginação — póstuma.

*Um Rei em Nova Iorque* foi realizado como produção inglesa em 1956 quatro anos após *Luzes da Ribalta* e é, em certa medida, um «conto filosófico», como foi dito, algo na lembrança do *Candide* de Voltaire, ou das *Lettres Persanes* de Montesquieu, porque se tratava de perguntar como se era americano nos anos 50 do século XX, supondo-se que tudo ia pelo melhor na civilização do após guerra, instalada em desconfianças e paranoias...

«Chaplin ajusta as contas com a América» foi dito e de certo modo assim é, mas, mais do que isso também, mesmo que tomemos em linha de conta as dificuldades que o *establishment* lhe tinha posto e continuava a pôr.

A história é bem imaginada (terá sido o conhecimento da ex-rainha de Espanha fixada também na Suíça que fez germinar a ideia no seu espírito): o rei Shadow da Estróvia, nos Balcãs, é destronado por uma revolução na primeira sequência do filme, e consegue fugir com o tesouro real para os Estados Unidos, mas logo o perde nas mãos de cortesão mais esperto do que ele em finanças, assim se encontrando exilado e pobre, em Nova Iorque. As atenções oficiais de que é alvo, ao princípio, esgotam-se no tempo que passa, da *realpolitik* americana, e também a curiosidade mais ou menos respeitosa que despertara a categoria do régio exilado — este cavalheiro bem posto, como Monsieur Verdoux, da sua mesma idade, em cabelos grisalhos, mas não usando já de bigode petulante.

O rei visita orfanatos falsamente exemplares, a seu pedido (e isso vai ter importância fundamental para a sua experiência americana), é entrevistado nas grandes cadeias da televisão (e uma jornalista de espertezas o assedia, fazendo-se à corte discreta da Majestade), e acaba por se prestar a publicidades, que os fundos se esgotavam e as contas começavam a apertar, rei ou não rei... As ideias que trouxera e pensava poderem ser favoravelmente postas em prática nos Estados Unidos, e logo a da energia atômica como instrumento de paz e progresso, e jamais bélico, são maltratadas por uma Comissão do Senado, outra (de Atividades Antiamericanas) logo desconfiando delas, como propaganda soviética, então é verdade que ativa contra o emprego provável da bomba atômica, na guerra que se perfilava nas ameaças de «guerra fria».

Cada uma destas situações é razão de excelentes *gags*, à custa do pobre rei (como fora de «Charlot») ou à custa do próprio *american way of life* posto em xeque e em caricatura. Num serão de cinema o rei tem que suportar os filmes medíocres que lhe oferece a grande produção comercial, num *dancing* em moda, a que é convidado, o *rock and roll* confundido, na suite do hotel, o televisor da sala de banho tem um limpa-para-brisas que combate os vapores, na entrevista a que se deixa convidar, encartes de publicidade interrompem tudo quanto pretende dizer e, quando se sujeita a reclamar uma marca de *whisky* ou um novo processo de tratamento de pele que deve rejuvenescer-lhe o aspeto facial, tudo corre fatalmente mal — Charlot, Charlot, preso num mundo em que tudo é publicidade coletiva

e agressão individual! Ou continua a ser, cada vez mais, num histerismo quotidiano...

A muito é o rei Shadow levado pela jovem jornalista, que lhe é par lembrado das aventuras antigas, ou de filmes mais recentes, mas tem que ser agente de um logro publicitário, paga para o pôr em situação, e é a última parceira de «Charlotte», a jovem inglesa Dawn Addams, de carreira secundária para os seus encantos tabelados — nele podendo ver-se o reverso das simpáticas jornalistas do Capra idealista que acabam ajudando as utopias de «Mister Smith» ou «Mister Deeds», que iam para Washington...

Ela atraiçoa, colombina, a confiança do rei que deixara a rainha ao partir para o exílio, mas perdoá-lhe ao fim, tal como volta à esposa.

No orfanato, o rei destacou um pequeno internado que contrastava com a boa educação americana, debitando longas tiradas marxistas de seus pais recebidas, com espanto e desolação do rei que se deu a grandes conversas com ele — e que acabou por saber que as autoridades o tinham de tal modo manipulado em interrogatórios, que ele tinha denunciado os próprios pais, convencido da boa razão tida por americana de essência. O pequeno Rupert é interpretado por um filho de Chaplin, Michael, que não teria carreira cinematográfica. Mas ele foi, neste filme cómico, um *kid* de nova espécie (de denunciantes, entenda-se). Espécie de que teria feito parte (quem sabe?) o seu próprio filho, se tivesse ficado nos Estados Unidos, para além de opiniões que Chaplin sempre tinha negado...

A Comissão que o escuta é a mesma que cita o rei Shadow, sem grande consideração pela sua



hierarquia. A ela se sujeita Chaplin-«Shadow», mas não, como se esperaria, para um diálogo irónico, género *Monsieur Verdoux*, nem (como não seria possível) para um discurso moral, ou uma diatribe género *O Grande Ditador*. A sequência realizada é antes do género «Charlot», em seus *gags* clássicos. «Eu quis apenas fazer rir», disse e repetiu Chaplin, a propósito do filme — mas...

O «mas» está no desenrolar perfeito da cena: o rei chega atrasado à audiência, toma o elevador do majestoso edifício e, por inadvertência, apoia a mão numa mangueira enrolada na cabine, para defesa de incêndios, e um dedo fica-lhe preso na agulheta. Ao tentar libertá-lo, o mais que consegue é desenrolar a mangueira em que se embaraça cada vez mais e que leva atrás de si, pelo corredor fora, ao dirigir-se para a sala da audiência. Desolado, vexado, o rei tenta explicar o que lhe sucede, perante os auditores ofendidos e a ajuda que procuram dar-lhe. E acontece então o que deve logicamente acontecer, na cena portentosa: a mangueira liga-se automaticamente à conduta de água, retesa-se como uma cobra, ganha corpo, salta no ar e, de súbito, um poderoso esguicho parte da agulheta, libertando o régio dedo, e jorra sobre o tribunal, encharcando tudo e todos, juízes, Comissão, assistência, com uma calamitosa fúria que nada detém e assim livremente se exprime, numa lavagem simbólica de todo o processo oficial, em sua maldade e estupidez! E assim responde Chaplin-«Shadow» (como Chaplin-«Hynkel», como Chaplin-«Verdoux»), à sociedade que há anos o persegue...

O argumento de filme tem de ilibar o rei exilado de toda a presunção condenável (ou outro

filme teria que suceder a este...) e Shadow deixa os Estados Unidos, com uma última cena de despedida triste do *kid* perdido na sua submissão ao *establishment*.

A cena da mangueira, objeto infernal na independência que adquire, deve ainda recordar o filme *One A. M. (Charlot Boémio)*, de 1916, na sua luta com outros objetos que se libertam, maldosos, da normalidade do seu emprego, e outro *gag* do filme leva à lembrança de *The Cure (Charlot nas Termas)*, de 1917, na cena da porta-tambor em que o rei Shadow e Charlot se embrulham, como também Monsieur Verdoux, há que não esquecer. E a descrição mímica do esturjão, no restaurante, ou a cena do dentista, simulada, são peças do repertório de Charlot que se renovam — e de modo algum os *gags* são «raros e pesados» como, mais uma vez, J. Tulard criticou. Entre eles, mas não em efeito de comicidade, está o monólogo de Hamlet, que o rei, a pedido, recita — e que é uma das pretensões de Charles Chaplin, que se conhece. O que interessa na circunstância, mais do que a forma do recitativo, são as palavras existenciais de Shakespeare: este «ser ou não ser» em que Chaplin-«Shadow» se encontra, rei exilado, na Suíça residente, num lar recomposto, com perto de 70 anos de idade agora...

De qualquer modo, é o último filme de Charles Chaplin, segundo epílogo da sua obra, após o melancólico *Luzes da Ribalta*. E melancólico também, ao refletir, através da imagem propositadamente equívoca do jovem escolar que vê retornado pelo pensamento oficial americano, novo *kid* que já não pode educar, e a quem dá, em aflitiva contraprova,

a pessoa do seu próprio filho Michael. Poderá esse fim encobrir a cena da Comissão política tratada a jato de mangueira, num banho de limpeza contra todas as situações antidemocráticas do mundo e da sua História — ou ficará na nossa memória este derradeiro *gag* como símbolo desejado do comportamento livre e libertado dos homens? Lembremos o fim (censurado) de *Charlot nas Trincheiras...*

«Eu quis apenas fazer rir», disse Chaplin — como se dissesse que é no riso que está a nossa salvação...

\* \* \*

Último filme, porém, não foi *Luzes da Ribalta*, que, no remanso de Vevey, Charles Chaplin foi congeminando lentamente um outro filme que seria, dez anos mais tarde, em 1967, *A Condessa de Hong Kong*.

Trata-se como não terá sido bem entendido, na história das espécies cinematográficas, de uma *sophisticated comedy*, como Chaplin vira produzir no Hollywood dos anos 30 e 40, tomado pelo cinema sonoro desejoso de diálogos teatralmente valorizados, com vedetas que nem sempre podiam vir do tempo do mudo. Capra, em *It Happened One Night (Uma Noite Aconteceu)*, de 1934, La Cava em *My Man Godfrey*, de 1936, ou Cukor em *The Philadelphia Story*, de 1940, títulos célebres, fixaram a espécie, que foi tendo exploração ainda no pós-guerra, mas que se extinguiu, na procura dos espectadores, nos anos 60 — quando Chaplin imaginou a sua história de um milionário americano que, no acaso de uma escala em Hong Kong,

passa uma noite animada de *cabaret* com *taxi girl* refugiada russa que consegue segui-lo clandestinamente no paquete, no desejo de chegar à América. Daí as consequências lógicas do argumento — que levam o milionário a acabar por se apaixonar pela incómoda aventureira que é, na realidade, uma condessa russa... A história acaba em bem, com as peripécias que a situação promove e que profissionalmente Chaplin resolve, dirigindo, com evidente dificuldade, duas célebres vedetas contratadas para o efeito: Marlon Brando e Sophia Loren, vindo, um, do estilo do *Actor's Studio*, já com um *Oscar* em 1954, outra do neorrealismo italiano, e já dez anos de carreira americana, oscarizada também em 1961. Difícil seria sempre a integração dos dois «monstros sagrados» num filme que outro, de outra categoria, dirigia, de maneira incerta como ambos se queixaram. A história passara de moda, e o génio de Chaplin não era apropriado a uma renovação, nem nela parecia interessado — e o filme sofreu um fiasco cuja explicação vai de uma própria e admissível decadência dos dotes de Chaplin, até menores acidentes de uma produção mal dominada. No meio dele, porém, Charlot aparece numa rábula introduzida no filme, com o criado de bordo a irromper desastrosamente no camarote — como aparecera em 1923 na *Opinião Pública*, na figura de um bagageiro. É um sinal, somente, da personagem defunta, para gáudio, ainda, dos espectadores. Um curto papel dado ao filho mais velho, Sidney, esse não tem já, certamente, significado familiar, como teve no *Um Rei em Nova Iorque*.



## O último *gag* de Charles «Charlot» Chaplin

... *Carlos Chaplin, el último  
padre de la ternura en el mundo.*

PABLO NERUDA, *Canto General*

Charles Chaplin viveria ainda dez anos, como sabemos, e coberto de honrarias, até americanas, com um *Oscar* de honra, pela totalidade da sua obra ou um Leão de Ouro de Veneza (que a *Monsieur Verdoux* não poderia ter sido atribuído nem, depois, a *Luzes da Ribalta*, se se tivesse pensado em prudente consolação), e à nobilitação britânica. Para além, ou aquém na verdade de todo o apreço da crítica, universal apreço em que qualquer voz politicamente discordante não poderia contar, na história do cinema.

A sua tranquila morte foi um choque em todo o mundo da cultura — que «depois de Picasso e de Chaplin, não havia já ninguém para significativamente morrer, na cultura ocidental», como foi escrito. Como se escreveu também que tal morte «deixou órfã a humanidade»...

Não morreu, porém, Charles Chaplin, que, na magia do cinema, a sua imagem mantém-se viva nos ecrãs do planeta em reexibições sucessivas, ou DVD caseiros — que, para além das obras, em sua

economia de ficção e sentido, sucessivas imagens do seu criador vivas se reanimam na nossa memória, como presença permanente.

Mas de outro modo também, e burlesco, como devia ser, Chaplin teve um epílogo de carreira, único na história da cultura de todos os tempos, se diria — numa insólita peripécia de humor negro. Último *gag* de Charlot, se disse, e como realmente foi! E só dele poderia ter sido...

Falecido na noite de Natal de 1977, dormindo, como sabemos, e um mês apenas depois de ter ido ver, perto de sua casa, um espetáculo de circo que plantara tenda numa aldeia vizinha. *Gag* se poderia imaginar, na sua morte, vendo-o tomar asas nesse dia litúrgico e voar pelo céu do seu destino...

Mas a imaginação chapliniana *post mortem* reassume toda a crueldade lógica de Monsieur Verdoux e realiza ainda um derradeiro e portentoso *gag*.

Não três dias (enfim...) mas três meses após a sua sepultura, o corpo de Charles Chaplin foi roubado, no que é uma forma simbólica de ressurreição.

Duraram dezassete dias as buscas da polícia suíça e da Interpol, chamada aflitadamente em reforço, para encontrar os desaparecidos despojos. Hipóteses (que poderiam dar *rushes* de *Monsieur Verdoux*) foram avançadas pela imprensa, rádios e televisões ávidas de sensacional. Os raptores teriam sido um grupo neonazi a querer vingar a memória de Hitler-Hynkel, ou de antissemitas que protestavam contra a sepultura de um «judeu» num cemitério cristão, ou de terroristas de qualquer outra referência ideológica, para obterem uma forte indemnização contra a entrega do corpo; ou

mesmo algum admirador fanático que desejasse conservar secretamente os restos do ídolo... Mas telefonemas insistentes dos raptos, que desleixaram precauções profissionais, permitiram a sua localização — tudo se resolvendo com a recuperação do cadáver e apreensão dos bandidos. Que bandidos afinal não eram, mas dois emigrantes balcânicos (como o rei Shadow...) que planejaram um golpe que lhes permitiria montar uma garagem, como confessaram à polícia... Pobres diabos, de desastrosa incompetência, perdidos num sonho de êxito social, pobres *charlots* da sociedade de consumo que lhes dera ideias de sucesso e fortuna... O caso inspirou, já em 2014, o excelente filme *La Rançon de la Gloire* a Xavier Beauvois.

Quatro anos mais tarde, inaugurou-se, em Leicester Square, no centro mundano de Londres, uma estátua de *Sir Charles Chaplin*, com a devida solenidade — mas, desta vez, ao desvendar o monumento, o *Lord Maire* não descobriu, abrigado no seu seio, Charlot, o *tramp* de outrora... Ele vai, porém, protagonizar o museu de figuras de cera que, em 2016, será inaugurado em Vevey.

Um renovamento de interesse por Charles «Charlot» Chaplin está a verificar-se nos últimos anos: depois de duas edições de escritos inéditos (ou esquecidos) realizadas em 2014, está em preparação a publicação dos volumosos arquivos conservados na propriedade de Vevey.

Se deve ser esquecida a ambiciosa (e longuíssima) produção inglesa de 1992, assinada por Richard Attenborough (porém excelente realizador de *Gandhi*, dez anos atrás) que, com defeituoso argumento e um pouco credível Robert Downey Jr.



a encarná-lo, pretendeu biografar *Chaplin*, desde a sua infância até ao *O Grande Ditador* — melhor serviço lhe fora prestado, em 1989, num colóquio internacional organizado por A. Nysenholc, comemorando o centenário de nascimento de Chaplin, realizado em Paris, na Cinemateca e na Sorbonne — onde o seu «último *gag*» foi amplamente discutido, ao falar-se do seu mundo, do seu humor, e do «destino de um mito».

\* \* \*

Porque, ao fim desta parada dos filmes de Charles Chaplin, de um mito há que voltar a falar.

As encarnações sucessivas, e só aparentemente contraditórias, de Chaplin-«Charlot» permitem traçar a curva impecavelmente lógica de um destino imaginário, humano e de ficção, poético, em suma, em avatares em que as mitologias se jogam, mortalmente. «A morte realiza o destino de todo o herói de mitologia, cumprindo a sua dupla natureza, humana e divina. Realiza ela a sua humanidade profunda, que é de lutar heroicamente contra o mundo, de afrontar heroicamente uma morte que acabará por o destruir. Ao mesmo tempo, ela realiza o herói na sua natureza sobre-humana, diviniza-o, no sentido de lhe abrir as portas da imortalidade» — assim escreveu o sociólogo famoso que é Edgar Morin, a outro propósito que aqui essencialmente se acerta.

«Luta heroica contra o mundo», foi-a tendo Charlot, na medida das suas pobres posses de *tramp* a defrontar-se com os brutos da riqueza e da ordem estabelecidas; «afrontar heroicamente

uma morte que acaba por o destruir», afrontou-a *Monsieur Verdoux* — alfa e omega do destino mitológico. Sobre ele pode finalmente refletir, *clown* ao morrer em apoteose, gerando simbolicamente quem, em beleza de arte, o vai continuar, e, depois ainda, para não deixar algo por entender aos menos entendedores, na demonstração do rei Shadow, de mangueira em punho, mesmo que (*Charlot oblige...*) involuntariamente!

E nesse périplo transoceânico (já, agora, para além do *mare nostrum* de Ulisses...) sobre-humanamente se revela e cumpre o herói, divinizando-se Santo Verdoux a caminho do patíbulo — como um certo marquês de Sade, «Divino Marquês» chamado... E nisso abrindo-se «as portas da imortalidade»; ambos, aliás, no entendimento cultural do nosso mundo *des Lumières*, e *des Ombres*, necessariamente também. Que, «por efeito de uma relação sempre possível, na ordem das bênçãos, excepcionais recursos são manifestados pela enormidade das faltas», escreveu outro filósofo, Roger Caillois, falando de *L'homme et le sacré*, e eu volto a citar, falando de Chaplin.

Tratando de Charles Chaplin (1889-1977), cineasta e ator dramático inglês, atuando perto de quarenta anos no centro cinematográfico dos Estados Unidos, estamos a falar de um «homem lucidíssimo e angustiado que produziu uma das mais profundas obras artísticas do nosso tempo, que entendeu e disse estar na imaginação o segredo da felicidade, (d')este homem que faz parte da nossa possibilidade de entendimento do mundo e de nós próprios — e que continua a habitar a nossa esperança». E também (há sessenta anos) escrevi

que, na magia do cinema, «ele é realizador porque torna real. *Porque faz real*. Porque nos torna reais, a nós, realizando-se a si». «Na ordem das bênçãos», no «domínio do sagrado» em que o homem se debate, como pode e sabe, na sua esperança necessária, se souber, com Chaplin (que o disse em *Luzes da Ribalta*) que «a vida é desejo»...

Em *Tempos Modernos*, Charlot limitou-se a ridicularizar a desordem geral da civilização dominada pela máquina e seus interesses capitalistas, em *O Grande Ditador* Charlot condenou o sistema político daí resultante, em última razão do poder, num manifesto gritado do alto de uma tribuna, em *Monsieur Verdoux*, a acusação foi feita pelo absurdo, em invertida razão. Nenhuma esperança, portanto?

Que sim! Um velho amigo de Chaplin conta que, em Hollywood, em 1948, olhando ambos, de uma alta janela, uma multidão de gente tratando da vida quotidiana, esse amigo, referindo-se às perseguições que então visavam Chaplin disse: «sons of a bitch!», e Chaplin respondeu que não, que eram tão-somente «poor devils» — não «filhos da puta», como pareciam, mas «pobres diabos», vítimas de si próprios... Esperança, então?

Não é certo — e as respostas melancólicas dos dois filmes posteriores, dos anos 50, em lírico melodrama ou em farsa de fazer rir (a cena da morte de Calvero num canto de palco de *music hall*, e a irreprimível rega aplicada às autoridades macarthistas e os seus 12 milhões de perseguidos, pelo rei Shadow) vão deixar ainda vinte anos de vida e de exílio a Charles Chaplin.

De envelhecimento também, que *A Condessa de Hong Kong* traduz, sem desculpa que dê ou se lhe peça.

A morte de Charles Chaplin, já vimos como foi (na noite de Natal, insista-se!), o que depois, em último e terrível *gag* aconteceu, também.

A sua morte disse-se (ou disse eu) que, com ela e com a de Picasso, quatro anos antes, não ficava mais ninguém para morrer, na cultura ocidental de então — ou, digamos também, que depois.

Lembre-se, porém, que Almada Negreiros, que sobre Charlot escrevera apaixonadamente, como vimos, em 1921, morrera três anos antes de Picasso — todos os três criadores da mesma geração que deu uma «arte moderna» ao mundo. Como Proust, se levamos o rol significativo das invenções formais fundamentais, até ao domínio da literatura. E de poesia? Ele há tanta poesia em Chaplin e em Picasso!...

Mas Chaplin morreu também no ano em que desapareceu o último dos irmãos Marx, Groucho, que fizera *Monkey Business*, ao mesmo tempo que Chaplin *Luzes da Cidade* e *Um Dia nas Corridas* logo depois de *Tempos Modernos* e *Go West* (que foi *A Quimera do Ouro* dos famosos *brothers*) ao tempo de *O Grande Ditador*. Os irmãos Marx, que deram ao cinema do seu tempo uma original dimensão de disparate poético...

O «Mundo Novo» que Charlot evocara na mensagem final de *O Grande Ditador*, em esperança vista para além das trevas do momento histórico atravessado, entre milícias brutais de braço levantado berrando «vivas» de saudação mortal, esse mundo não nasceu depois de Hynkel-Hitler terem podido ser enterrados, que outros viviam ainda e operavam — como mostrou Monsieur Verdoux, recuando metaforicamente a um período histórico

anterior, em idêntico prenúncio de crise econômica, política e moral.

«A vida está para além da razão», diz Calvero. Entenda quem puder... «Só falo às pessoas capazes de me entender; essas me lerão sem perigo», declarou Sade, tal como Chaplin-«Monsieur Verdoux» e não só, poderia ter dito, aos pobres diabos olhados do alto — formigas igualmente vistas por Lime-Orson Welles no *Terceiro Homem*, de simbólicas alturas também — ele que dera a ideia do argumento a Chaplin, e lha cedera, em boa camaradagem de réprobos de Hollywood...

Em 1927, na altura dos primeiros ataques da América puritana contra a sua pessoa, que eram também, de causa a efeito, contra a sua criatura, os surrealistas de Paris escreveram sobre Charles Chaplin que «ele pensou com clareza, com acerto, tantas coisas mortais da sociedade, e encontrou o meio de dar ao seu pensamento uma expressão perfeita e viva, sem traição, uma expressão de humor e de farsa, uma expressão poética».

Charlot, então, o quê? Um amoroso transido e sempre rebuscando o amor ou nele declinando, por fim, a sua sucessão, «um sonhador, um poeta que ama as crianças e as rosas, que sabe o que é o assassinato — que sabe, apenas, que deve viver e que tem medo». É a própria definição que Charles Chaplin lhe dá — e neste amor buscado, e neste medo que o envolve, vítima permanente da sociedade, o mito se desenvolve, define e se assume, em própria (*self*) criação. Como em mais nenhum criador na longa história da cultura ocidental, talvez possamos ter observado. Como (ousarei dizê-lo aqui? — talvez brincando, talvez não...) uma espécie de *Zé Povinho universal!*

Foi isso, também, efeito da magia desta arte vinda depois das outras, do Parnaso — 7.<sup>a</sup> dita, em sua ordem cronológica.

\* \* \*

O *Essencial de Charles Chaplin*, para responder à questão posta pelo título da coleção, como é dever dos signatários dela, bibliografando (ou museografando ou cinematografando) os autores escolhidos, em letras e artes, põe problemas de seleção, que são, sempre, de gosto e de memória, e de informação — que no caso em exame é, em larga medida, facilitado pela ininterrupta exibição e reedição da obra do autor, em cinemas, cinematecas, televisões, DVD e disquetes, depois das inocentes edições em 8 mm para sessões infantis e domésticas, da antiga Pathé-Baby, já nos anos 30 disponíveis pelo mundo fora.

Apela então o signatário para as lembranças dos leitores, ao propor-lhes os seguintes títulos, sem ordem cronológica que nos condicione, sem razões que já foram dadas, mas com ordem de preferências.

Ela situa, obviamente, em primeiro lugar, *Monsieur Verdoux*, e depois, pelo seu encanto, diria, *Luzes da Cidade*. Mas essenciais são também, à definição do mito Chaplin, *Tempos Modernos* e *O Grande Ditador*, contando depois, se não igualmente, *A Quimera do Ouro* e *Luzes da Ribalta*. E, após este, para pôr termo, como Chaplin pôs, à nossa reflexão, *Um Rei em Nova Iorque*.

Assim se enumeram os principais filmes de Charles Chaplin, em longas-metragens. Não será

*O Circo* tão essencial no seu todo, mas sobretudo por seus *gags*. No seu todo, porém, são essenciais as médias-metragens de *O Garoto de Charlot*, este *kid* da sua ternura, e *O Peregrino*, pelo *continuum* perfeito do seu argumento.

Em todas as dezenas de curtas-metragens, um ou outro filme mais se lembra, mas sobretudo ficam na nossa memória, *gag a gag*, sejam nuns sejam noutros.

E eles serão então essenciais ao nosso divertimento e ao nosso gosto, por exemplos mais ou menos famosos — e logo nos ininterruptos desaires de *Charlot Boémio (One A. M.)*. Mas Charlot é *Criado de Café*, é *Dentista*, a braços com o serviço de mesa ou com os gases anestésicos; e trabalha num banco (*The Bank*) em limpeza e recados, guardando o balde e a vassoura no cofre-forte e colando um selo na língua de um conhecido; ou é *Ladrão (Police)*, com tentações de reincidência ao sair da prisão, ou D. José em *Carmen*, bate-se com Escamillo; é *Patinador (The Rink)* desastado, ou luta com a mecânica de um *escalator* e de um ascensor em *The Floorwalker*, e com os instrumentos de *Bombeiro* (como a mangueira que reaparecerá, e de que maneira! no *Um Rei em Nova Iorque*); é falso *Conde*, nas perseguições de uma receção mundana; é *Prestamista*, e é a cena do despertador que desmonta e depois recusa ao cliente; é *Evadido (The Adventurer)* e foge ao cerco da polícia. *Na Rua da Paz (Easy Street)*, impõe-se à consideração do bairro, *Nas Termas (The Cure)* embrulha-se numa porta-tambor, defende-se de um enorme massagista, e deita aguardente na fonte termal; em 1918 encontra-se *Nas Trincheiras*

(*Shoulder Arms*), troca os passos nas manobras — e acaba por aprisionar o Kaiser!... *Emigrante*, é arrebanhado diante da estátua da Liberdade do porto de Nova Iorque, come num prato que vai de um a outro passageiro da III classe, consoante o balouço do paquete, vê-se em aflição de pagamento num restaurante; acode a um mascarado preso numa armadura medieval, com um abre-latas, joga o golfe com bolas alheias, e vinga-se do desprezo da *The Idle Class*; no *Dia de Pagamento*, constrói aceleradamente uma parede de tijolo — e n' *O Circo* tem que se haver com macacos impertinentes e outros animais de que deve tratar, preso numa história de amor infeliz, que é já de 1928.

Cada leitor se lembrará destas e de outras cenas, hilariantes ou melancólicas, na sua própria escolha, que dezenas podem ser repertoriadas — e todas essenciais serão...

\* \* \*

... Mas um dia (foi publicado em 1951) Charles Chaplin contou, com um esboço de planificação visual, a ideia que tinha para um filme que desejava, ou desejaria fazer — e ele deve servir-nos, hipoteticamente embora, entre os essenciais mencionados, e ao cabo deles. E confirmando a situação «crística» evocada na morte de Monsieur Verdoux.

«Num *night club*, como todos os outros. Um público de luxo. As mesas bem servidas de champanhe. Atracções, variedades — e a escuridão. A orquestra começa a tocar e o director aparece a anunciar o número principal do espectáculo, que atraía toda a gente. Levanta-se então o pano



sobre um cenário representando o monte do Gólgota, com as suas três cruzes. O Cristo e os dois comparsas adiantam-se, muito aplaudidos. E são então crucificados no palco. Cristo morre, e o número termina. Os espectadores voltam a dançar ou pedem a conta.»

## Filmografia de Charles Chaplin

### **1914 (série Keystone – curtas-metragens)**

*Making a Living, Kid Auto Races at Venice, Mabel's Strange Predicament, Between Showers, A Film Johnnie, Tango Tangles, His Favorite Pastime, Cruel, Cruel Love, The Star Boarder, Mabel at the Wheel, Twenty Minutes of Love, Caught in a Cabaret (Charlot Criado de Café), Caught in the Rain, A Busy Day, The Fatal Mallet, Her Friend the Bandit, The Knockout, Mabel's Busy Day, Mabel's Married Life, Laughing Gas (Charlot Dentista), The Property Man, The Face on the Bar Room Floor, Recreation, The Masquerader, His New Profession, The Rounders, The New Janitor, Those Love Pangs, Dough and Dynamite (Pastéis e Dinamite), Gentlemen of Nerve, His Musical Career, His Trysting Place, Tillie's Punctured Romance (As Bodas de Charlot – 6 partes), Getting Acquainted, His Prehistoric Past.*

### **1915 (série Essanay – curtas-metragens)**

*His New Job, A Night Out, The Champion, In the Park, The Jitney Elopement, The Tramp (Charlot Vagabundo), By the Sea, Work (Charlot Aprendiz), A Woman, The Bank, Shanghaied, A Night in the Show; 1916 – Carmen (4 partes), Police (Charlot Ladrão); 1918 – Triple Trouble.*

### **1916 (série Mutual – curtas-metragens)**

*The Floorwalker, The Fireman (Charlot Bombeiro), The Vagabond, One A. M. (Charlot Boémio), The Count (Charlot Aldrabão), The Pawnshop (Charlot Prestamista), Behind the Screen, The Rink (Charlot Patinador); 1917 – Easy Street (Charlot na Rua da Paz), The Cure (Charlot nas Termas), The Immigrant (Charlot Emigrante), The Adventurer (Charlot Evadido).*

## **1918 (série *First National* – curtas-metragens)**

*A Dog's Life (Uma Vida de Cão), The Bond, Shoulder Arms (Charlot nas Trincheiras – 4 partes); 1919 – Sunnyside (Um Idílio nos Campos), A Day's Pleasure (Um Dia Bem Passado); 1921 – The Kid (O Garoto de Charlot), The Idle Class; 1922 – Pay Day (Dia de Pagamento); 1923 – The Pilgrim (O Peregrino – 4 partes).*

## **Série *United Artists* (longas-metragens)**

1923 – *A Woman of Paris (Opinião Pública)*.  
1925 – *The Gold Rush (A Quimera do Ouro)*.  
1928 – *The Circus (O Circo)*.  
1931 – *City Lights (Luzes da Cidade)*.  
1936 – *Modern Times (Tempos Modernos)*.  
1940 – *The Great Dictator (O Grande Ditador)*.  
1947 – *Monsieur Verdoux (O Barba Azul)*.  
1953 – *Limelight (Luzes da Ribalta)*.  
1957 – *A King in New York (Um Rei em Nova Iorque)*.  
1967 – *The Countess from Hong Kong (A Condessa de Hong Kong)*.

[*Títulos portugueses das quatro séries estabelecidos por Lauro António (1969), que foi possível «determinar com exatidão».*]

## Bibliografia selecionada (cronológica)

- DELLUC, Louis, *Charlot*, 1921.
- CHAPLIN, Charles, *My Trip Abroad*, 1922 (trad. portuguesa: *A Minha Viagem pela Europa*, s. d.).
- , *My Autobiography*, 1964.
- , *Mon tour du monde*, 2014.
- , *Footlights*, 2014.
- POULAILLE, Henry, *Charles Chaplin*, 1927.
- SOUPAULT, Philippe, *Charlot*, «La Grande Fable», 1931.
- ROBINSON, Carlyle T., *La Vérité sur Charlie Chaplin*, 1933.
- ULM, Gerith von, *Charlie Chaplin: King of Tragedy*, 1940.
- LEPROHON, Pierre, *Charles Chaplin*, 1946 (trad. port., 1962).
- TYLER, Parker, *Chaplin: Last of the Clowns*, 1947.
- BAZIN, André, *Le Mythe de Monsieur Verdoux*, 1948.
- HUFF, Theodore, *Charlie Chaplin*, 1951.
- COTES, P., e NIKLAUS, T., *The Little Fellow, The life and work of Charles Spencer Chaplin*, 1951.
- SADOU, Georges, *Vie de Charlot*, 1952 (trad. port., 1962).
- FRANÇA, José-Augusto, *Charles Chaplin, le «self-made-myth»*, 1954 (trad. port., 1963 e 1989 – ed. Livros Horizonte).
- VIAZZI, Glauco, *Chaplin e la Critica*, 1955.
- MARTIN, Marcel, *Charles Chaplin*, 1966.
- ROBINSON, David, *Chaplin, His Life and Art*, 1985.
- NYSENHOLC, Adolphe, *Charles Chaplin ou la légende des images*, 1987.
- MITCHELL, Glenn, SANDRIN, Carole, e STOURDZÉ, Sam, *Charlie Chaplin*, 2014.

## O Essencial sobre

- 1 **Irene Lisboa**  
Paula Morão
- 2 **Antero de Quental**  
Ana Maria A. Martins
- 3 **A Formação da Nacionalidade**  
Ana Maria A. Martins
- 4 **A Condição Feminina**  
Maria Antónia Palla
- 5 **A Cultura Medieval Portuguesa (Sécs. XI e XIV)**  
Maria Antónia Palla
- 6 **Os Elementos Fundamentais da Cultura**  
Jorge Dias
- 7 **Josefa d'Óbidos**  
Vitor Serrão
- 8 **Mário de Sá Carneiro**  
Clara Rocha
- 9 **Fernando Pessoa**  
Maria José de Lancastre
- 10 **Gil Vicente**  
Stephen Reckert
- 11 **O Corso e a Pirataria**  
Ana Maria P. Ferreira
- 12 **Os «Bebés-proveta»**  
Clara Pinto Correia
- 13 **Carolina Michaëlis de Vasconcelos**  
Maria Assunção Pinto Correia
- 14 **O Cancro**  
José Conde
- 15 **A Constituição Portuguesa**  
Jorge Miranda
- 16 **O Coração**  
Fernando de Pádua  
(2.<sup>a</sup> edição)
- 17 **Cesário Verde**  
Joel Serrão
- 18 **Alceu e Safo**  
Albano Martins
- 19 **O Romanceiro Tradicional**  
J. David Pinto-Correia
- 20 **O Tratado de Windsor**  
Luís Adão da Fonseca
- 21 **Os Doze de Inglaterra**  
A. de Magalhães Basto
- 22 **Vitorino Nemésio**  
David-Mourão Ferreira
- 23 **O Litoral Português**  
Ilídio Alves de Araújo
- 24 **Os Provérbios Medievais Portugueses**  
José Mattoso
- 25 **A Arquitectura Barroca em Portugal**  
Paulo Varela Gomes
- 26 **Eugénio de Andrade**  
Luís Miguel Nava
- 27 **Nuno Gonçalves**  
Dagoberto Markl
- 28 **Metafísica**  
António Marques
- 29 **Cristóvão Colombo e os Portugueses**  
Avelino Teixeira da Mota

- 30 **Jorge de Sena**  
Jorge Fazenda Lourenço
- 31 **Bartolomeu Dias**  
Luís Adão da Fonseca
- 32 **Jaime Cortesão**  
José Manuel Garcia
- 33 **José Saramago**  
Maria Alzira Seixo
- 34 **André Falcão de Resende**  
Américo da Costa Ramalho
- 35 **Drogas e Drogados**  
Aureliano da Fonseca
- 36 **Portugal e a Liberdade dos Mares**  
Ana Maria Pereira Ferreira
- 37 **A Teoria da Relatividade**  
António Brotas
- 38 **Fernando Lopes Graça**  
Mário Vieira de Carvalho
- 39 **Ramalho Ortigão**  
Maria João L. Ortigão de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**  
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas em Portugal**  
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**  
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**  
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**  
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**  
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**  
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**  
Maria das Graças Moreira de Sá
- 48 **A Música Portuguesa para Canto e Piano**  
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**  
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**  
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**  
52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**  
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**  
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**  
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**  
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional Portuguesa**  
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**  
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**  
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**  
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**  
Joaquim Domingues

- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**  
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**  
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**  
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **O Teatro Luso-Brasileiro**  
Duarte Ivo Cruz
- 66 **Almada Negreiros**  
José-Augusto França
- 67 **Eduardo Lourenço**  
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**  
Arnaldo de Pinho
- 69 **Mouzinho da Silveira**  
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**  
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**  
Carlos Nogueira
- 72 **Sílvio Lima**  
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**  
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**  
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**  
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**  
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**  
Ana Paula Laborinho
- 78 **Filosofia Política Medieval**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**  
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**  
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**  
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 82 **Filosofia Política Moderna**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**  
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**  
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**  
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**  
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**  
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**  
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**  
José-Augusto França

- 93 **Averróis**  
Catarina Belo
- 94 **António Pedro**  
José-Augusto França
- 95 **Sottomayer Cardia**  
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**  
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**  
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**  
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**  
Manuel Ivo Cruz
- 100 **A Filosofia Portuguesa  
(Séculos XIX e XX)**  
António Braz Teixeira
- 101/ **O Padre António Vieira**  
102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**  
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**  
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**  
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**  
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**  
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária  
Portuguesa (até 1940)**  
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política  
Contemporânea (1887-1939)**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política  
Contemporânea  
(desde 1940)**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro  
Infantil e Juvenil  
de Transmissão Oral**  
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**  
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**  
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia  
no Teatro Português**  
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República  
e a Constituição de 1911**  
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**  
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**  
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**  
Margarida da Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**  
Margarida da Cunha Belém
- 120 **William Shakespeare**  
Mário Avelar
- 121 **Cooperativas**  
Rui Namorado
- 122 **Marcel Proust**  
António Mega Ferreira
- 123 **Albert Camus**  
António Mega Ferreira
- 124 **Walt Whitman**  
Mário Avelar



O livro **O ESSENCIAL SOBRE  
CHARLES CHAPLIN**  
é uma edição da  
**IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA**  
tem como autor  
**JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA**  
com design e capa do atelier  
**SILVADESIGNERS**  
composição, revisão e paginação  
**INCM**  
tem o ISBN **978-972-27-2365-7**  
e depósito legal **389 580/15**.  
A primeira edição  
acabou de ser impressa no mês de **SETEMBRO**  
do ano **DOIS MIL E QUINZE**.  
CÓD. 1020476

[www.incm.pt](http://www.incm.pt)  
[www.facebook.com/INCM.Livros](https://www.facebook.com/INCM.Livros)  
[editorial.apoiocliente@incm.pt](mailto:editorial.apoiocliente@incm.pt)

O E S S E N C I A L S O B R E

# Charles Chaplin

José-Augusto França

Charles «Charlot» Chaplin, já dito o *self-made-myth*, é, por várias e contraditórias razões, a figura principal do universo cinematográfico em que se instalou há um século, em 1914. É também (muito por isso mesmo) uma figura principal da história universal do século XX.

«Depois de Picasso (1881-1973) e de Chaplin (1889-1977), não havia já ninguém para significativamente morrer, na cultura ocidental.»

«Charlot pobre diabo, mas Diabo também, nas razões da História do nosso mundo — vítima dele que para sempre denunciará, enquanto o tivermos e fizermos assim.»

«Chaplin, o último pai da ternura no mundo.» — Pablo Neruda, *Canto General*.

ISBN 978-972-27-2365-7



9 789722 723657

**INCM**  
IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA