

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

ALLAN DWAN

22 de Janeiro e 4 de Fevereiro de 2022

WHILE PARIS SLEEPS / 1932

um filme de ALLAN DWAN

Realização: Allan Dawn *Argumento:* Basil Woon *Fotografia:* Glen MacWilliams *Som:* George Leverett *Montagem:* Jack Murray, Paul Weatherwax *Música:* R. H. Bassett, Arthur Kau (não creditados) *Direcção artística:* William S. Darling *Guarda-roupa:* Guy S. Duty (não creditado) *Interpretação:* Victor McLaglen (Jacques Costaud), Helen Mack (Manon Costaud), William Bakewell (Paul Renoir), Jack La Rue (Julot), Rita La Roy (Fifi), Maurice Black (Roca), Dot Farley (a porteira), Lucille La Verne (Mme. Golden Bonnet), Paul Porcasi (Kapas), Edward Dillon (o marido da porteira), Arthur Stone (Mouche), Martin J. Faust (Apache).

Produção: Fox Film Corporation (EUA, 1932) *Produtor:* William Sistrom *Cópia:* Disney (Fox), 35 mm, preto-e-branco, legendada electronicamente em português, 62 minutos *Estreia:* 8 de Maio de 1932 *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca.*

– It's day light.

– Yes. We walk while Paris sleeps.

dos diálogos do filme entre Manon e Fifi

Nova viagem, nova surpresa a fazer valer o tempo enterrado num esquecimento de longas décadas. Manon e Fifi são as raparigas que vivem sob um tecto de Paris reconstruído em LA neste Allan Dwan da década de 1930, linhagem pré-Código Hays em Hollywood. A protagonista é Manon, esplêndida Helen Mack, aqui filha de Victor MacLaglen, um esplêndido sacrificial Jacques Costaud (o apelido – “matulão, vigoroso” – é de força). Fifi, a personagem de Rita La Roy, desempenha o secundário papel da rapariga um pouco mais velha que ganha a vida enquanto a cidade dorme, protegendo vagamente a mais nova companheira de quarto, recém-chegada às lides da boémia paredes-meias com a prostituição. Faz par com o jovem janota Julot, que vagueia pelos aposentos de ambas e vai tratando dos negócios da noite. Entretanto, a tal mundanidade promiscua opõe-se a franca ingenuidade de Manon, não caída em desgraça graças ao aparecimento do pai e à entrada em cena do jovem acordeonista que lhe dá e rouba o coração. A personagem de Paul Renoir (adequado nome parisiense) entra na verdade *em cena* pelo som neste filme dos principiantes anos sonoros, que igualmente se detém a negro na música do acordeão largos segundos após o *The (happy) end*. O trabalho do som é uma nota alta de *While Paris Sleeps*, havendo outras: a fluidez da mise-en-scène casada com a lucidez da imagem; os actores cujos grandes planos concentram a luminosidade não apenas da fotogenia mas da composição.

Na obra do cineasta americano, que por essa altura ia na segunda das cinco décadas de cinema *directed by* (contando de 1911 a 1961, ano de estreia de *Most Dangerous Man Alive*) *While Paris Sleeps* corresponde ao momento que antecede a interrupção da vida dos estúdios nos EUA durante os dois anos em que se fixou na Europa. Não em França, mas em Inglaterra de que – disse ele – gostou tanto quando por lá passou em visita que ficou dois anos... aproveitando o embalo assinou um contrato e fez três filmes: *Counsel's Opinion*, *Her First Affair* e *I Spy* (1932-34), já por aqui

mostrados. Aconteceu depois desta discreta, poderosa, produção Fox, em que Dwan volta ao fundo narrativo da Primeira Guerra que pouco antes rondara com Douglas Fairbanks em *Chances* (1931), com uma fluidez ao estilo do cinema francês da época, referência que não enfeitava. Disse-o a Peter Bogdanovich, na conversa que deu um dos mais estimulantes livros de memórias pioneiras-clássicas, invariavelmente citado a propósito de Dwan (*Allan Dwan: The Last Pioneer*, 1971): “Andei muito por Paris e por França antes do filme, e talvez a influência tenha ficado.” Na sua outra entrevista célebre (a Simon Mizrahi, em 1964, publicada na *Présence du cinéma* no Outono de 1966), o velho cineasta conta que, além da influência maior de D.W. Griffith com quem trabalhara, era um espectador sensível ao cinema francês: “[Griffith] avançou no cinema à conta das suas invenções, e nós, os que viemos depois, tínhamos a vantagem de as poder aproveitar. Tínhamos a esperteza suficiente para ir reparando em todos os filmes que fossem minimamente originais e, pela minha parte, era especialmente atento aos que chegavam de França. As comédias, em particular, eram sensacionais.”

Aqui estamos no drama, bem entendido com momentos de distensão – que por exemplo comportam as intervenções da personagem da porteira e os equívocos sobre a indecência da conduta da rapariga, ou o uso de uma baguete como cassetete no fim de uma cena de abuso que expõe a rapariga, Manon, à ruindade impulsiva do namorado de Fifi; ou ainda os que por exemplo combinam a referência de *os Miseráveis* (tem-se notado na personagem de Jacques Costeaud uma declinação do protagonista de Victor Hugo, Jean Valjean, sendo certo que o pai ausente é uma figura recorrente em vários títulos Dwan) com a de Alexandre Dumas. É a referência literária explicitada – essa sim – no filme: Dwan tinha um gosto particular pelo romance de Alexandre Dumas, é o que pode atestar-se seguindo o número de vezes em que insiste nos *Três Mosqueteiros*. Pelo menos cinco: *Richelieu* (1914), *A Modern Musketeer* (1917), *The Iron Mask* (1929), *The Three Musketeers* (1939), depois de *While Paris Sleeps*. Aqui, um quadro de D’Artagnan é um adereço de relevo e as cenas de pancadaria dignas das acrobacias mosqueteiras ou, também se pode dizer assim, de coreografias pugilistas. Adiante.

A história parisiense filmada por Dwan em Hollywood tem um enredo de amor paternal sob o fundo sombrio da ressaca da Primeira Guerra Mundial. Basicamente: Jacques foge da prisão da Ilha do Diabo, onde cumpre pena pelo homicídio de um homem numa rixa de bar, quando sabe da morte da mulher, alertado para que a filha de ambos, Manon, arrisque cair numa vida poluta. Em Paris, o pai incógnito tenta proteger a jovem filha do submundo da prostituição e simultaneamente ocultar-lhe a sua identidade uma vez que a rapariga acredita que o pai morreu como herói de guerra. Entretanto, encoraja o romance com o jovem acordeonista que anda amorosamente à roda dela. Dwan filmou a sua história parisiense com Victor McLaglen e Helen Mack nos papéis protagonistas, que deram ao pai Jacques a garra magoada do primeiro (ele próprio combatente na Primeira Guerra, entre a sua vida de pugilista e a de actor iniciadas na Grã-Bretanha antes de florescerem em Hollywood a partir de 1925) e à ingénua Manon a doçura confiante da segunda (Dwan já dirigira Mack em 1913, num papel infantil de *Zaza* ao lado de Gloria Swanson, e põe-na na ribalta no ano seguinte à participação desta como *catty girl* em *The Struggle*, o último D.W. Griffith, abrindo alas aos seus melhores trabalhos no cinema a partir da Fox nos anos 1930). McLaglen, um dos maiores *character actor* de sempre, estava a três anos de *The Informer* de John Ford, realizador que o marca desde 1925 (*The Fighting Heart*). Helen Mack, também vinda do cinema mudo e da escola do vaudeville e da Broadway (começara criança) havia de continuar actriz até meados da década seguinte mas distinguir-se-ia depois na rádio como autora e intérprete. A sua presença neste filme chega para reconhecer nela uma grande actriz de cinema.

Em *While Paris Sleeps* o percurso da personagem de Mack, que tem a ingenuidade estampada nos olhos, o desespero na expressão, e que não perde as graças da confiança jovem, vai da órfã em abandono ao resgate pelo amor. Paralelo, o percurso da personagem de McLaglen (“a greater fooler than the rest”), é a do condenado que escapa à prisão que assume, ocultando, uma faceta pai-herói. É uma bonita e bem contada história, além do mais recheada de derivativas que envolvem pormenores exóticos e selvajarias como o tráfico humano, mas a maravilha que o filme é deve-se à sua construção. Voltemos ao trabalho de som e mise-en-scène, abrindo espaço a uma última citação. Jacques Lourcelles (*Dictionnaire du cinéma. Les films*, 1992) viu bem, poupando nos caracteres: “Desde os seus primeiros filmes sonoros, Dwan domina completamente este novo meio de expressão, usando o diálogo de modo esparso e inteligente, numa sucessão de sequências curtas que são simultaneamente convincentes e poéticas. O diálogo nunca afrouxa, nem pesa sobre a acção. A história, estruturada com uma técnica perfeita, consegue ser simultaneamente tensa, densa e ágil, permitindo aos actores exprimirem todas as cambiantes e complexidades implícitas das suas personagens. A fotografia, bastante carregada, transmite ainda assim uma ampla gama de sombras completamente distinta da qualidade pitoresca dos ‘filmes de atmosfera’ franceses. [...] Dwan demonstra, como sempre, uma sensibilidade particular para com os indivíduos cujo destino transporta algo de trágico ou deplorável. O filme também é o primeiro filme sonoro de Dwan que misturou elegia e tragédia, uma abordagem que seria retomada vinte anos mais tarde nos últimos trabalhos do grande realizador.”

Assim é. Fiquemos, neste, com o acordeão, as janelas e molduras que enquadram gestos e personagens, os movimentos de câmara que acompanham os estrechamentos dos protagonistas, a sequência em que a rapariga se banha para lá de um biombo filtrado de renda e luz. Reparando – já agora – que essa sequência (a tal que acaba com o gague da baguete-cassetete) começa num plano de pés nus dentro de uma bacia de água, revelando um outro motivo recorrente em filmes de Dwan, que gostava de filmar banheiras e banhos (nos westerns são abundantes).

Mais duas ou três notas de rodapé: uns vinte e quatro anos depois de Allan Dwan estreiar *While Paris Sleeps*, Fritz Lang levava às salas um *noir* de muito idêntico título: *While the City Sleeps*, às voltas com um caso de homicídios em série do verídico caso em Chicago que inspirou *The Bloody Spur*, livro que o argumento de Casey Robinson adapta, tornou-se justamente familiar. O Dwan em que um dos cenários de rua tem um café com nome de filme posterior (*Casque d’Or* de Jacques Becker, 1952) destila toda a sua originalidade, se bem que o título retome o de um filme mudo de Maurice Tourneur realizado em 1923 (hoje dado como perdido), com Lon Chaney e John Gilbert antes de *He Who Gets Slapped* (Victor Sjöström, 1924). Nessa história de Paris de Tourneur, a paixão e o ciúme comandavam as acções das personagens de um escultor, da sua modelo e de um recém-chegado americano à cidade francesa. A incursão parisiense de Dwan em 1932 (que de Paris, Paris tem os *stock shots* do passeio romântico de barco pelos canais) remete para as sombras da noite e começa com letras de luz. Como se o genérico tivesse sido desenhado a partir da mesma ideia que William Klein teve quando filmou *Broadway by Light* (1958) no mesmo ano em que Allan Dwan rodou o seu último opus. Mas tudo isso aconteceu muitos filmes depois.

Maria João Madeira