CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
DUPLOS E GÉMEOS
26 de outubro de 2020

THE GREAT DICTATOR / 1940

(O Grande Ditador)

um filme de Charles Chaplin

Realização, **Argumento** e **Música:** Charles Chaplin / **Fotografia:** Karl Struss e Roland Totheroh / **Assistentes de Realização:** Dan James, Robert Meltzer e Wheeler Dryden / **Direcção Artística** e **Cenários:** J. Russell Spencer / **Temas Musicais:** Wagner (Prelúdio do "Lohengrin") e Brahms (Rapsódia Húngara, n.º 5) / **Direcção Musical:** Meredith Wilson / **Som:** Percy Townsend e Glenn Rominger / **Coordenação:** Henry Bergman / **Montagem:** Willard Nico / **Interpretação:** Charles Chaplin (Adenoid Hynkel e o Barbeiro), Paulette Goddard (Hannah), Jack Oakie (Benzino Napaloni), Henry Daniell (Garbitsch), Billy Gilbert (Herring), Reginald Gardiner (Schultz), Maurice Moskovich (Mr. Jaeckel), Emma Dunn (Mrs. Jaeckel), Bernard Gorcey (Mr. Mann), Paul Weigel (Mr. Agar), Grace Hayle (Madame Napaloni), Carter De Haven (o Embaixador), Chester Conklin (freguês da barbearia), etc.

Produção: Charles Chaplin para a United Artists / **Inicio das filmagens:** 9 de Setembro de 1939 / **Fim da produção:** 2 de Outubro de 1940 / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendado em francês e eletronicamente em português, 124 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, Cinemas Capitol e Astor, a 15 de Outubro de 1940 / **Estreia em Portugal:** Cinema Tivoli, a 17 de Dezembro de 1945 / Reposição comercial, com o título **O Grande Ditador**, a 8 de Maio de 1974, no Cinema Monumental.

Desde os anos 20 (pelo menos) Chaplin acalentou e frequentemente anunciou o projecto de um filme sobre Napoleão em que, evidentemente, ele próprio interpretaria o papel do imperador. Os psicanalistas da sua obra debruçaram-se sobre essa "fixação" e mais a retiveram quando o próprio Chaplin (nas memórias) contou que a mãe lhe contava que o pai era parecidíssimo com Bonaparte. David Robinson, o mais célebre e autorizado dos biógrafos de Chaplin, tem uma explicação mais prosaica e provavelmente mais verdadeira: Napoleão foi sempre um papel sonhado por grandes actores de pequeno tamanho.

Certo, certo, sabe-se que, depois de muitas notícias nos anos 20, Chaplin adquiriu em 1934 (quando filmava **Modern Times**) os direitos sobre o livro de Jean Weber *La Vie Secréte de Napoleon I*, nesse mesmo ano, começou a trabalhar na adaptação, lendo e relendo o *Memorial* de Las Cases. Em 1936, o *script* ficou pronto com o título **Napoleon's Return from St. Helena** (ou ainda, **The Return**, **The Return from St. Helena**, **The Return of the Emperor**, **Napoleon's Return** ou **The Return of Napoleon**) e o *copyright* regista que foi "escrito por Charles Chaplin, da Grã-Bretanha, morador nos Estados Unidos, em Los Angeles, Califórnia, em colaboração com John Strachey, da Grã-Bretanha". Strachey era um convicto comunista inglês, como Chaplin admirador de Roosevelt e Keynes.

Da leitura do *script* devem reter-se (pensando em **The Great Dictator**) duas ideias base: 1) Napoleão conseguia fugir de Santa Helena graças à ajuda de um "duplo", um guarda igual a ele que se oferecia para ficar em seu lugar. Chaplin interpretava os dois papeis: o pobre guarda, muito chaplinesco, e Napoleão; 2) Napoleão, em Santa Helena, convertia-se a uma

espécie de "socialismo fabiano" e à ideia da criação de um super Estado Europeu, dedicado à construção da Paz e da Democracia universais. As suas últimas palavras – no guião do filme – não estão longe do discurso do Barbeiro (ou de Hynkel – Barbeiro) em **The Great Dictator**.

Mas a vertiginosa evolução dos acontecimentos políticos na Europa, entre 1936 e 1938 e a crescente influência, sobre Chaplin, de alguns intelectuais marxistas americanos, levaram-no a mudar de ideias nesses anos e a decidir dedicar-se a assunto mais moderno e a personagem menos histórica. Talvez o pai tivesse sido parecido com Napoleão. Ele, Chaplin, certamente o era mais com Adolf Hitler, como desde a celebridade do último, caricaturistas e jornalistas tinham repetidamente sublinhado (havia até quem dissesse que Hitler tinha deixado crescer o bigode para se parecer mais com o actor mais popular do mundo). Os dois homens tinham nascido no mesmo mês e no mesmo ano: Chaplin, a 16 de Abril de 1889, Hitler a 20.

A pouco e pouco, Chaplin foi-se deixando seduzir pela ideia e em Setembro de 1938 (o mês dos acordos de Munique) apareceram as primeiras notícias garantindo que o próximo filme de Chaplin seria dedicado a Hitler. O autor não confirmou nem desmentiu. Manteve sobre rigoroso sigilo tudo o que se relacionava com a obra, conhecida apenas por "Produção, número 7". Mas as dúvidas eram poucas sobre o que tal nome escondia. A Alemanha fez várias pressões diplomáticas para que Chaplin não fosse por diante; organizações americanas acusaram-no de poder prejudicar a desejável neutralidade dos Estados Unidos face à hipótese de uma guerra. Parece que a Casa Branca e o próprio Roosevelt não gostaram da graça, temendo-se das reacções em países nazis ou pró-nazis.

Mas Chaplin estava já em posição de não temer nada nem ninguém. Se ainda parece ter hesitado (alguns historiadores, pelo menos, asseguraram-no) a declaração da guerra decidiu-o. A 9 de Setembro de 1939, seis dias depois do início da Segunda Guerra Mundial, as filmagens de **The Great Dictator** começaram. A 15 de Outubro de 1940, o filme estreou-se em dois dos maiores cinemas de Nova Iorque. A América ainda era neutral e, na Europa, depois da queda de França, a vitória de Hitler parecia consumada. A 16 de Dezembro, **The Great Dictator** estreou-se em Londres, na pior altura da *blitzkrieg*. Os ingleses adoraram mas foram os únicos europeus a poder ver o filme, proibido em todo o resto do continente, por submissão a Hitler ou por medo dele. Só em 1944-45, **The Great Dictator** anunciou na Europa a hora da libertação. Também só em 1945 o vimos em Portugal, onde o salazarismo o recebeu com sorriso amarelo (e muitas tesouradas no discurso final) e a oposição o saudou em delírio, com promessas de amanhãs que cantariam.

A história de **The Great Dictator** é, pois, inseparável da história do seu protagonista (de um dos seus protagonistas) e o filme ficou – e ficará – emblemático da cruzada anti-fascista. Com ele, Chaplin acrescentou novos valores à coroa que já então o distinguia: fora o primeiro que ousara exorcizar pelo riso "a besta fera" que esmagou a Europa. Ousara mais do que combate-lo. Ousara metê-lo a ridículo e transformar em farsa as paradas e as glórias do III Reich. É verdade que, mais tarde, admitiu que só o fez porque estava longe de conhecer toda a verdade. *"Se eu soubesse dos horrores dos campos de concentração alemães, nunca teria feito **The Great Dictator**. Não teria conseguido brincar com a insanidade homicida dos nazis"*.

The Great Dictator é um filme que convida a duas espécies de comentários. Uma é política, a outra tem que ver com o seu lugar na obra de Chaplin e com o desdobramento do autor/actor nos personagens de Hynkel e do barbeiro judeu.

Politicamente, pode notar-se que Chaplin é ainda "amável" com os nazis. Se conhecesse a realidade, não seria concebível que Schulz e o barbeiro fossem meramente presos depois da sua conspiração ou, mais ainda, que conseguissem fugir do campo de concentração onde não são especialmente mal tratados. A "trégua" conseguida por Schulz é pura ficção, como o é a

hipótese (insinuada) que Hynkel só se decidiu a atacar os judeus, depois de um tal Epstein se ter recusado a financiar-lhe operações militares. E é pelos menos insólito que Chaplin tenha reservado a Benzino Napaloni (ou seja Benito Mussolini) um lugar de rivalidade com Adenoid Hynkel (ou seja, com Adolf Hitler) como se o primeiro fosse mais astuto e poderoso do que o segundo. Para além desses aspectos (secundários) houve quem sentisse alguma incomodidade com a sequência da conspiração (parecendo dar razão ao lugar-comum que define os judeus – á excepção de Jaeckel – como cobardes) e sobretudo com a revelação de Paulette Goddard da "armadilha" (*"Ocupem-se com as vossas coisas e não pensem em bombardear palácios"*). Pouco antes, durante a tal "trégua", o barbeiro e Hannah quase compram medalhas com o retrato de Hynkel, parecendo dar juz à lenda de que os judeus demoraram a perceber e se acomodaram quase até ao fim.

Mas, ainda ao nível político, as reservas maiores ouviram-se sobre o discurso final. Para uns, (à esquerda) esse discurso foi sempre considerado demasiado sentimental e "humanista"; para outros (à direita) esse discurso foi sempre considerado filo-comunista e marcado pelos notórios marxistas que foram assistentes de Chaplin (Dan James, Robert Meltzer e Wheeler Dryden).

Essa polémica tem, sobretudo, interesse histórico. Já a outra – a que considera **O Ditador** no contexto da obra de Chaplin – está longe de ter sido esgotada e permanece, porventura, a mais fascinante fonte de reflexão face a este filme.

Na história de Hynkel (como na história de Napoleão) Chaplin sempre esteve consciente que era chegada a altura de se despedir de Charlot ou, pelo menos, de lhe construir um "duplo". Já no passado, e em várias das suas curtas metragens (**A Night in the Show**, **One A. M.**, **The Idle Class**) Chaplin "desdobrara" Charlot em papeis duais, normalmente situados nos extremos do espectro social. Só que "os dois" eram sempre Charlot. Agora, as aparências claramente os distinguem: o barbeiro é <u>ainda</u> Charlot (aliás, pela última vez o foi) embora com supressão de alguns famosos sinais exteriores. Hynkel é o anti-Charlot, por mais que nele perpassem (sobretudo no muito ambíguo bailado com o mundo) características e tics do lendário personagem. E, no final, Hynkel "absorve" o barbeiro, ou seja, absorve Charlot.

Com efeito, por muito que o famoso discurso possa ser o discurso do Vagabundo (se o Vagabundo algum dia o houvesse formulado) a <u>imagem</u> é de Hynkel, ou seja é uma <u>imagem</u> que antes deste filme nunca viramos. Sucede assim porque o Barbeiro foi confundido com Hynkel, foi vestido à Hynkel e, como Hynkel, se apresenta? Se é essa a motivação, a metamorfose é mais misteriosa. Porque é também verdade (e basta comparar esse discurso com os discursos anteriores de Hynkel) que o personagem, nesse momento, se distancia tanto do Barbeiro como de Hynkel. Quem vemos – ou em grande plano, ou em plano médio – é um <u>terceiro personagem</u>, que nasce e morre naqueles seis minutos de cinema e que é uma simbiose estranhíssima dos dois personagens que representou. Nesse discurso, <u>nasce</u> Charles Chaplin, ou seja o actor Charles Chaplin, sem outra máscara de permeio entre ele e nós, e é o seu mito (o mito Chaplin) que se contrapõe <u>tanto</u> ao mito Hitler, como ao mito Charlot. É <u>ele</u> – agora sem disfarces – aquele que se dirige ao mundo – como Hitler se dirigia – para nos fazer um discurso de conteúdo radicalmente oposto ao de Hitler mas de forma semelhante.

E aqui intervém o papel da fala e o facto de Chaplin (como Hynkel, mas também como Barbeiro) abandonar a mudez. No seu livro sobre Chaplin (*Charles Chaplin: The Self Made Myth*) José-Augusto França recorda como Chaplin, mesmo contra somas fabulosas, se tinha recusado, antes, a falar e recorda que ele teria dito que, se algum dia o fizesse, *"o não faria através de uma farsa, mas do alto de uma tribuna"*.

E é, efectivamente, do alto de uma tribuna que Chaplin ultrapassa quer as insignificantes falas do Barbeiro, quer os espantosos sons onomatopaicos que até aí saíram da boca de Hynkel.

Até **The Great Dictator**, Chaplin acreditou (aparentemente) que o poder da imagem que construíra – o poder de Charlot – era imbatível e que a voz só enfraqueceria, por redundância ou atenuação. Mas, perante Hitler, cujo mito fora forjado exactamente pela voz e pelo único meio tão poderoso como o cinema o era (a rádio) que força podia ter o silêncio? Hitler mudo era tão impensável como Charlot discursivo. Hitler só com onomatopeias, necessário mas não suficiente. Era, pois, preciso que, numa encenação semelhante à dos discursos de Hitler (uma encenação pensada para Hitler, no alto de um estádio, em fundo de catedrais) se ouvisse – com o mesmo silêncio, os mesmos aplausos e as mesmas massas – outro discurso, de conteúdo diametralmente oposto, mas de ambição semelhantes. E era preciso que quem o dissesse fosse a personagem que resultava da fusão do Barbeiro e de Hynkel, de Charlot-Chaplin, do mito nos seus dois registos, isto é o do criador e o da criatura. E era preciso ainda que o discurso fosse tão totalitário – e tão totalizante – como os discursos de Hitler o eram. O homem que começa por dizer, ainda tímido, ainda alheado, com aquele ar estranho que Garbitsch lhe nota quando o vê chegar, que não é quem quer ser "imperador do mundo", acaba de facto por se dirigir ao mundo e acaba, de facto, por falar à humanidade inteira, como se esta estivesse tanto aos seus pés como estava aos pés do "outro".

Por isso, o discurso final merece tão grande atenção. Não tanto pelo que é dito (retórico e melodramático) mas pelo modo como é dito e como é visto. Enquadrado contra o céu, Chaplin acelera lentamente a sua "mensagem" até começar a martelar as palavras e a lhes dar um ritmo e uma pontuação que estão longe de ser o oposto do discurso de Hitler. Há uma semelhante vontade de encenação, uma semelhante força magnética e um semelhante aproveitamento da magia do verbo. Tanto e de tal modo que quando o discurso acaba (ou seja, quando se ouve a tempestade de aplausos), depois da frase *"let us all unit"*, Chaplin faz um gesto brusco com o braço esquerdo, como se, perdido no papel fosse repetir a saudação nazi ou levantar o punho. Num plano seguinte, esse lapso parece explicar-se, pois Chaplin leva a mão à cabeça, como quem não acredita no que foi capaz de dizer. É então que a sua imagem se extingue e ficamos com Paulette Goddard, a Hannah a quem as suas últimas palavras se dirigem. Mas esse lapso, essa elipse, ou essa substituição são ainda emblemáticos. A "descida no humano" já não pode ser conduzida nem guiada pela imagem que acabara por ser – ela também – a do absoluto poder.

Por isso, se pode perguntar legitimamente, no final desta obra singularíssima, se o efeito oposto pretendido por Chaplin não é também efeito idêntico. Pretendendo anular duas máscaras (a máscara de Hitler e a máscara de Charlot) Chaplin terá finalmente alcançado que essas máscaras fossem reforçadas até ao limite para que tendiam, isto é até á sua permanência como símbolos. E nenhum filme, nenhuma obra, terá simbolizado tanto, no imaginário do século XX, os mitos de Charlot e de Hitler, como **The Great Dictator**. Revê-lo, é ainda rever na quintessência, a forma paradigmática como o proletário e o opressor se enfrentaram no imaginário e na ideologia desse século.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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