

# HE WHO GETS SLAPPED / 1924

## (O Palhaço)

um filme de Victor Seastrom (Victor Sjöström)

**Realização:** Victor Seastrom (Victor Sjöström) / **Argumento:** Victor Seastrom (Victor Sjöström) e Corey Wilson, baseado na peça teatral homónima de Leonard Nicolaevich Andreiev / **Fotografia:** Milton Moore / **Direcção Artística e Décors:** Cedric Gibbons / **Guarda-Roupa:** Sophie Wachner / **Montagem:** Hug Wynn / **Interpretação:** Lon Chaney (Professor Beaumont / O Palhaço), Norma Shearer (Consuelo), John Gilbert (Bezano), Tully Marshall (O Conde Mancini), Marc McDermott (O Barão Regnard), Ruth King (Mme Beaumont), Ford Sterling (Tricaud, o Palhaço Rico), Harvey Clarke (Briquet, o Dono do Circo), Paulette Duval (Zinida), etc.

**Produção:** Metro-Goldwyn-Mayer / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, mudo, com intertítulos em inglês traduzidos em português, 86 minutos (a 20 imagens por segundo) / **Estreia Mundial:** Hollywood, 22 de Dezembro de 1924 / **Estreia em Portugal:** Cinema Tivoli, a 2 de Março de 1927.

Acompanhamento ao piano por Filipe Raposo

---

A 17 de Janeiro de 1923, aos 43 anos, Victor Sjöström chegou a Hollywood, quando Hollywood, depois de ter conquistado há muito o lugar cimeiro na produção mundial, já tinha poder suficiente para inclinar a majestade e voltar a admirar o cinema europeu.

Depois de Lubitsch, que chegou à América no Outono de 1922, Victor Sjöström era o segundo grande nome do cinema europeu a ser contratado por Hollywood, no início de uma política de “caça aos cérebros” que prosseguiu até quase ao fim de década.

Sjöström vinha precedido de enorme fama. **A Carroça Fantasma** fôra, em 1922, um dos acontecimentos cinematográficos do ano. O jornal “The Picturegoer” entrevistara-o na Suécia, chamando-lhe sempre “Genius” (“*When Genius Presents Itself in the Impressive Shape of Victor Sjöström...*”).

A chegada foi triunfal, com centenas de jornalistas a chamarem-lhe “Mr Seastrom” (nome, daí para diante com que ficou conhecido na América) e a pedirem-lhe: “*Tell us about yourself*”. Sjöström fora contratado por Goldwyn. O contracto depõe eloquentemente sobre o estatuto alcançado pelo autor de **Os Proscritos**. Tinha direito a aprovar ou recusar argumentos, a livre escolha de assistentes de realização e directores de fotografia e a supervisionar a montagem. Como pagamento, receberia ou 20% dos lucros de cada filme ou 15 mil dólares por filme. Eram condições únicas que ultrapassavam mesmo as do outro grande nome então sob contracto com Goldwyn, esse Erich Von Stroheim que no ano seguinte (1924) se envolveu na funesta aventura de **Greed**.

Em Abril, Sjöström começou a filmar o primeiro dos seus filmes americanos. Chamava-se **Name The Man** e baseava-se no romance de Thomas Caine, **Master of Man**.

O filme estreou-se em Janeiro de 1924, um ano depois da chegada de Sjöström à América. Foi um êxito. A crítica considerou-o com **The Marriage Circle** de Lubitsch e **A Woman of Paris** de Chaplin um dos melhores filmes da temporada 23/24.

Mas esses riquíssimos anos foram também anos de muitas mudanças. E, em Abril de 1924, Goldwyn juntou-se a Louis B. Mayer e a Mark Lowe para fundarem o colosso da produção e distribuição que foi: a Metro-Goldwyn-Mayer. Para ela transitou Victor Sjöström, um dos melhores trunfos que Sam Goldwyn tinha em carteira, como

transitou, para mal dos seus pecados, Erich Von Stroheim. E uma das primeiras produções da Metro - e uma das mais ambiciosas - foi logo confiada por Irving G. Thalberg a Sjöström. Tratava-se, exactamente, do filme que vamos ver, o número dois de Sjöström em Hollywood. Além do sueco, Thalberg - que imediatamente passou a ter a efectiva responsabilidade de toda a produção do estúdio, com os resultados conhecidos - contava com outra poderosa aquisição: o célebre actor Lon Chaney, que acabava de ter um sucesso memorável, como Quasimodo, na versão de Wallace Worsley de **The Hunchback of Notre Dame**.

Parece que foi o próprio Thalberg quem sugeriu a Sjöström a adaptação da peça teatral do russo Andreiev, que fora enorme sucesso na Broadway. E deu-lhe todos os meios para uma grande produção sugerindo-lhe, além de Chaney, Norma Shearer e John Gilbert, que seriam duas das mais preeminentes estrelas do céu da firma que as queria ter todas.

Sobre a reacção de Sjöström à proposta de Thalberg há versões contraditórias. Há quem diga que o cineasta se queixou das alterações que o obrigaram a fazer, há quem documente que Sjöström preparou, ele próprio, essas mesmas alterações.

Seja como for, é um facto que Sjöström conhecia bem o teatro de Andreiev e o admirava profundamente. Na Suécia, um dos seus grandes êxitos como actor tinha ocorrido numa peça dele (**O Professor Storitzyne**). Além disso, o “pessimismo romântico” do dramaturgo russo adequava-se particularmente à sua visão do mundo. E as mudanças a que os códigos o obrigaram, em nada atenuaram esse pessimismo, antes o reforçaram. Na peça, o Palhaço suicidava-se no fim, depois de ter morto Consuelo, para evitar que esta casasse com o Barão. Em Hollywood, não era possível acabar um filme com um suicídio e era desaconselhável matar a vedeta. Mas, vendo a pasmosa sequência do leão (invenção exclusiva de Sjöström) alguém ousará dizer que o filme acaba com um *happy end* e que o final é menos brutal do que se tivesse havido suicídio e punhaladas?

Antes de passar à análise desta obra surpreendentíssima, noto que o filme foi, à época, êxito ainda maior do que **Name the Man** e recordo que o “New York Times” não hesitou em considera-lo “*the finest production we have yet seen*”. Os azares de Sjöström começaram depois.

**He Who Gets Slapped** foi um filme durante muito tempo invisível. Só reapareceu em 1969, no Festival de Nova Iorque, extasiando a crítica e destruindo a reputação que tinha de ser uma obra excessivamente melodramática. De então para cá este filme tem suscitado um verdadeiro culto e muitos o consideram o ponto máximo da arte de Sjöström.

É um filme estranhíssimo e mais estranho ainda se o pensarmos como uma produção americana, reunindo algumas das vedetas mais bem pagas daquele tempo. Pouco ou nada transparece nele dos códigos de Hollywood e o que se afirma é a visão demencial e excessiva de Sjöström, com os seus fantasmas de destruição e degradação, que o tornam um traço de ligação indispensável entre o mundo de Strindberg e o mundo de Ingmar Bergman.

Para começar, acentuo a estrutura circular da obra, com o plano do palhaço como *leit-motif*, plano obsessivamente repetido como metáfora da irrisão do mundo e como metáfora da comédia do mundo. Plano que parece sempre igual mas nunca o é, pois que diversos pormenores lhe mudam sempre o significado, pontuando a narração de forma cada vez mais paroxística.

No início do filme (a história do professor, desde a noite da sua descoberta até à da sua perdição) o tom é quase realista. É elipticamente que Sjöström nos faz perceber quem são “a melhor mulher” e “o melhor amigo” e o que eles se preparam para fazer ao professor. Mas o jogo de sombra e luzes é inultrapassavelmente expressionista e é do expressionismo que releva a composição dos três personagens. E assim se prepara o primeiro clímax do filme com a grande sequência na Academia e Lon Chaney perdido na profundidade de campo. E a Academia já é tratada como um circo, onde as gargalhadas dos cientistas desfigurados sublinham a morte da esperança.

Mas o professor só sabe mais tarde tudo o que nesse dia, que julgara triunfal, se abateu sobre ele. O resto é lhe revelado em casa e é junto à mulher, ajoelhado aos pés dela, que percebe, literalmente, que o mundo lhe desabara em cima. De certo modo um filme termina aí, filme cuja articulação com “o segundo” se faz pelos insultos do Barão: “*Fool! Clown!*”. Na primeira das inúmeras surpresas desta obra, o professor parece querer adoptar esses epítetos. Palhaço é o que irá ser, como se quisesse colar a si para toda a eternidade, o que um dia lhe chamaram.

Para toda a eternidade, disse eu. Várias vezes, em peças, óperas e filmes célebres, o circo tem sido utilizado como metáfora do inferno e o riso do palhaço como contraponto às lágrimas que não pode chorar. Aqui, o

melodramatismo da imagem literária desaparece por completo e o que nos é dado a ver é uma alucinação metafísica, como se o professor expiasse no “inferno” culpas que não teve ou como se, masoquisticamente, quisesse prolongar, por toda a eternidade, a noite fatal em que tudo perdeu. Todas as noites, o homem que perdeu o “eu” (todos o tratam por “He” como ele a si próprio se trata) constrói e desconstrói a sua agonia, repetindo a noite da Academia, todas as noites morrendo depois de ser esbofeteado até ao ponto limite.

“*Não há nada que faça rir mais do que ver um homem ser esbofeteado*”. Essa frase do palhaço tem ilustração paroxística nas representações do circo, como se o que “ele” pedisse fosse uma cada vez maior degradação. E à volta dele como na **Lola Montes** de Ophüls, que este filme traz à memória, a imagem responde ao vazio com o cheio, preenchida pela galeria de monstros e monstrosinhos, que, nos seus fatos brancos, mais cerram a obscuridade misteriosa que rodeia essas representações. Algumas das sequências mais demenciais e mais barrocas que já se filmaram ocorrem durante esse espectáculo de circo, na noite em que o palhaço descobre no camarote - rindo-se - o homem que lhe roubara dignidade e mulher. Passado e presente fundem-se tanto quanto se fundem nos planos revisitados da Academia os planos da assistência a rir, alarvamente, e os dos palhaços sem rosto que o parecem contemplar. É como se o professor já tivesse descido aos infernos e já lhe fosse recusado qualquer outro contracampo se não esse de homens e anjos por igual luciferinos. O realismo do início desapareceu completamente e estamos no mundo de pesadelo. E a última nota de uma qualquer humanidade é o coração que lhe pregam ao fato, esse coração que fica enterrado na areia e que o palhaço desenterra no final da sequência.

A partir daí começa um “terceiro filme” com o centro em Norma Shearer. Mas se a *partie de campagne* de Norma Shearer e John Gilbert é uma sequência que parece de outro filme (a mim, é a que mais me faz lembrar Ingmar Bergman, com a mesma física sensualidade e o mesmo terror) ela não nos faz esquecer o horror que preside ao amor de Lon Chaney por Norma Shearer, com expressão total na sublime e crudelíssima sequência em que o palhaço tem que cobrir com o riso a declaração de amor e levar a comédia ao ponto de esconder da mulher que ama os sentimentos que tem. Nessa sequência está o eco da sequência inicial, duas vezes tendo o protagonista que perder a mulher que é a sua última razão de vida. E repare-se também que a sequência do campo tem irrisória contrapartida na sequência paralela em que o Conde e o Barão (horíveis funâmbulos) negociam a venda da filha.

E quando se pensa que, de excesso em excesso, já se não pode ir mais longe, Sjöström inventa a sequência com o leão, que atinge a desmedida mais paroxística, quando o palhaço pede à fera: “*agora, meu amigo, a última bofetada*”.

**He Who Gets Slapped** é um filme que não tem muitos paralelos possíveis na história do cinema. Lembramo-nos de **Lola Montes**, lembramo-nos de **Face a Face** de Bergman, lembramo-nos de **O Anjo Azul** de Sternberg, lembramo-nos de **Os Clowns** de Fellini, lembramo-nos de **Salò** de Pasolini, mas o registo é muito diverso dessas obras. Nunca, talvez, a irrisão humana se tenha expresso tão poderosamente como naquele plano em que, através da máscara do palhaço, os olhos de “Ele” revivem para o Barão, a identidade que “Ele” perdeu e só nessa hora - a da suprema vingança - volta a assumir. É quando “Ele” se torna “Eu” que a fera se liberta para desfazer tudo e todos, como se esse manjar macabro fosse a única expressão possível ao ódio acumulado por uma experiência de sofrimento para lá de todos os limites.

Falei de vários filmes num filme. Há quem sustente que essa disparidade, esse excesso, rouba unidade a esta obra e a torna demasiado paroxística. A quem assim pense, peço atenção para a brevíssima sequência de 40 segundos e com apenas quatro planos, em que o Barão abandona a ex-mulher do professor. Sjöström compreendeu que o máximo horror é esse (essa segura) e que não há meio termo. Este é o filme em que nenhum meio termo é possível. De Strindberg a Bergman são os fantasmas nórdicos clamando em toda a imensidão.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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