

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
DE SE TIRAR O CHAPÉU
13 de agosto de 2022

THE KID / 1921 (*O Garoto de Charlot*)

um filme de Charles Chaplin

Realização, Argumento, Montagem e Música (esta última, composta e gravada em 1970): Charles Chaplin / **Fotografia:** Roland Totheroh / **Assistente de realização:** Charles Riesner / **Assistente de Fotografia:** Jack Wilson / **Direcção Artística e Décors:** Charles D. Hall / **Arranjos Musicais:** Eric James e Eric Rogers / **Interpretação:** Charles Chaplin (o Vagabundo), Jackie Coogan (o Miúdo), Edna Purviance (a Mãe), Carl Miller (o Pintor), Baby Hathaway (o Miúdo em bebé), Granville Redmond (o amigo do Pintor), Tom Wilson (o Polícia), May White (a mulher do Polícia), Charles Riesner (o Brutamontes), Raymond Lee (o irmão miúdo do Brutamontes), Albert Austin (o Malfeitor), Nelly Bly Baker (a Enfermeira), Jack Coogan ("Pickpocket"/Homem no Asilo/Diabo (sonho)), Henry Bergman (o guarda do asilo), Edgar Sherrod (o Padre), Jules Hanft (o Médico), Walter Lynch (o polícia mau), Lita Grey (o anjo namoradeiro), Edith Wilson (a senhora com o carrinho de bebé), etc..

Produção: Charles Chaplin para a First National Films / **Cópia:** dcp, preto e branco, sonorizada, legendado eletronicamente em português / **Duração:** 53 minutos / **Estreia Mundial:** 6 de Fevereiro de 1921 / **Estreia em Portugal:** Cinemas Olímpia, Central e Chiado Terrasse a 28 de Maio de 1923 / **Reposição Comercial:** a 18 de Abril de 1970 / **Reposição em Portugal:** Cinema Satélite, a 3 de Abril de 1981 (reposição anterior, ainda na "velha" versão, a 6 de Junho de 1958, no Cinema Éden).

1920 foi o primeiro ano "branco" da carreira de Chaplin, desde que o seu primeiro filme — **Making a Living** — se estreou a 2 de Fevereiro de 1914. Ou seja, foi o primeiro ano em que nenhum filme de Chaplin veio a público. Ao sétimo ano, o Autor descansou como descansou o Senhor ao sétimo dia? Muito pelo contrário, a razão dessa pausa nada teve que ver com descanso. Durante esse ano, de febril actividade, Chaplin rodou e montou a primeira das suas longas-metragens, o celeberrimo **The Kid**. E rodou-o e montou-o, com um perfeccionismo e um rigor ainda maior do que os habituais. Resultado: um dos filmes mais elaborados, mais pensados, mais equilibrados da sua carreira. Digo-o desde já: **The Kid** pode sofrer, hoje, com a comparação com as longas-metragens posteriores (**A Quimera, Luzes da Cidade, Tempos Modernos**, para me limitar aos filmes com Charlot) mais ambiciosas e de genialidade mais explícita. Mas, na sua construção, "desafia" qualquer desses títulos célebres e doseia ingredientes como nunca antes e talvez nunca depois. E simultaneamente o coroamento de um método e de uma escola, progressivamente aperfeiçoados em sete anos e setenta filmes e a matriz da obra futura, a desenvolver-se em quarenta e seis anos e treze filmes. Tudo o que está para trás "desagua" aqui; tudo o que ficou para a frente, tem aqui a sua origem.

Pode dizer-se que este "lugar central" foi compreendido por público e crítica desde a estreia da obra. **The Kid** ultrapassou em êxito e aclamação tudo o que Chaplin fizera antes (o que

não é dizer pouco, quando se sabe quão aclamado já fora e quanto sucesso o havia já bafejado). Entre 1921 e 1924, foi distribuído em cerca de cinquenta países, da "Noruega à Malásia, do Egípto à Austrália", como escreveu David Robinson na obra de referência que escreveu sobre o Autor. E acrescenta: "Em 1927, a União Soviética, a Jugoslávia e a Colômbia eram praticamente os únicos países onde o filme não foi visto. E em toda a parte a recepção foi entusiástica". Pense-se só no caso português: **The Kid** foi o primeiro filme, na história da nossa distribuição, a estrear, em Lisboa, simultaneamente em três salas. E os jornais da época depõem eloquentemente sobre o acolhimento triunfal que, aqui também, lhe foi feito.

Chaplin teve ocasião para ver o fenómeno mundial com os seus próprios olhos. Se não descansou ao sétimo dia, descansou ao oitavo (em 1921) quando fez a sua primeira *tournee* pela Europa (Londres, Paris, Berlim) onde regressou ao fim de nove anos (tinha-se estabelecido na América em 1912). Assistiu às estreias londrina e parisiense de **The Kid**, acolhido por multidões em delírio, num triunfo "com raros paralelos no Século XX, à excepção de uns quantos acontecimentos nacionais ou de algumas visitas reais" (Robinson). Foi recebido por príncipes e arquiducos, pelos grandes da política e por toda a *intelligentzia* europeia. E foi por essa altura que os jornais começaram a escrever que nunca, em toda a história da humanidade, um homem fora tão mundialmente célebre, à excepção de... Jesus Cristo.

Mas se o centro deste clamor foi, indubitavelmente, ele, **The Kid** apontou e despontou outra glória. Aquela que o próprio título invoca e refere: um miúdo chamado Jackie Coogan, que, à data da estreia do filme, tinha 6 anos e Chaplin conheceu quanto tinha 4. **The Kid** foi também — e imerecidissimamente — o triunfo de Jackie Coogan.

Nessa época, ainda vinham longe os tempos dos meninos prodígios do cinema que caracterizaram sobretudo (Shirley, Freddie Bartholomew, Mickey Rooney, etc.) a década seguinte. Jackie Coogan foi o predecessor absoluto de todos eles, a primeira grande imagem infantil da história do cinema. O "miudinho", como foi baptizado em Portugal, nos muitos filmes que se seguiram a **The Kid**, nos anos de glória que para ele decorreram entre 1921 e 1927 (com um contrato com a Metro de 1 milhão de dólares, mais percentagem nos lucros dos filmes) também se passeou pela Europa em triunfo. Foi em 1924, quando Mussolini o recebeu em audiência especial e o Papa Pio XI o condecorou. Irónico, Clémenceau, ao tempo primeiro-ministro francês, recusou-se a receber a criancinha, telegrafando ao pai neste significativos termos: "*Je ne suis pas assez célèbre pour recevoir votre illustre fils*"...

Depois — ao contrário de Chaplin — acabou mal. Em 1927, já se brincava em Hollywood dizendo-se que a "*senilidade o tinha atingido aos 13 anos*". Em 1932 — aos 17 — fez os seus últimos filmes conhecidos. Em 1937 — aos 22 — casou com uma mulher que, depois de se divorciar dele (em 1939), foi tão célebre quanto ele o fora vinte anos antes: Betty Grable, *the pin-up girl*. Por essa altura, andava pelos tribunais num faladíssimo processo contra a mãe e contra o padrasto, que se recusavam a dar-lhe os 4 milhões de dólares que tinham ganho à custa do menor. Coogan só veio a receber, em 1938, pouco mais de 100 mil desses milhões, mas deu origem a uma lei — o célebre *Coogan Act* — que, para o futuro, impediu a repetição de tais abusos. Filmou até 1979 (quase sempre pequenos papéis) e morreu esquecidíssimo em 1984, aos 70 anos, sete anos depois da morte do seu "criador". David Robinson escreve que "*the most wonderful child in the world had become the nastiest of all old men*" mas escreve também, falando sobre **The Kid**, estas palavras justíssimas: "*Nenhum actor-criança, em filmes mudos ou em filmes sonoros, ultrapassou jamais a criação de Jackie Coogan como **The Kid**. Nenhum foi mais verdadeiro, nenhum foi mais sensível*". Veja-se e reveja-se Jackie Coogan a partir as vidraças para ajudar o "pai", vejam-no a fugir da polícia, vejam-no na cena de pancadaria com o outro miúdo, o irmão do calmeirão, e vejam-no, sobretudo, quando o levam de casa de Charlot, nesse *travelling* sublime, na camioneta,

quando estende os braços para o "pai". E — outra vez Robinson — *"few screen embracers are as affecting as the kiss which the Tramp plants on the quivering lips of the terrified child"*.

Ao contrário do que se possa supor, Jackie Coogan não foi descoberto para fazer o papel do "Kid". Sucedeu exactamente o contrário. Foi depois de ter conhecido Jackie Coogan — e por causa de o ter conhecido — que Chaplin teve a ideia de fazer um filme centrado numa criança. Não foi o filme que foi ao miúdo, foi o miúdo que foi ao filme. Se Chaplin não o tivesse conhecido (casualmente) jamais provavelmente teria a ideia para esta obra, feita, também, para aproveitar *"the most amazing person I ever met in my life"*; *"the most perfect actor with whom I was ever to work"* (Chaplin).

E aqui chegado, gasto mais um parágrafo para sublinhar como o encontro com Jackie Coogan foi uma "revolução" na vida e nos métodos de Chaplin.

Efectivamente, até **The Kid**, Chaplin esforçou-se sempre por trabalhar com uma equipe. Sobretudo, a partir de 1915, fixou-se nos mesmos actores que invariavelmente se repetem de filme em filme e que qualquer "habitué" de Charlot conhece de cor e salteado: Edna Purviance, vedeta feminina de quase todos os filmes entre **A Night Out** (1915) e **A Woman of Paris** (1923), Albert Austin, o eterno "vilão" das ruas, Henry Bergman, sempre gordíssimo e sempre "autoridade", Ailan Garcia, muito janota, Chester Conkin, magro e cómico, Mack Swain, o gordo mau por essência e excelência, Loyal Underwood, mordomo e pálido, entre tantos outros e para apenas ficar nos mais perenes. As variações, os "actores de um só filme" são raríssimos. Mas, a partir de Jackie Coogan e de **The Kid**, essa regra desfez-se. Cada filme, para além da marca de Chaplin, tem a marca de outro actor (ou de outra atriz) cuja indelével e efémera associação ao protagonista singulariza cada obra. Phyllis Allen (**Pay Day**), Adolphe Menjou (**A Woman of Paris**), Georgia Hale (**The Gold Rush**), Merna Kennedy (**The Circus**), Virginia Cherril (**City Lights**), Paulette Goddard (**Modern Times** e **The Great Dictator**), Jack Oakie (**The Great Dictator**), Martha Raye ou Marilyn Nash (**Monsieur Verdoux**), Claire Bloom (**Limelight**), Michael Chaplin (**A King in New York**) são os casos mais flagrantes e mais imperecíveis. A um protagonismo absoluto (até **The Kid**) sucedeu-se a necessidade da mudança. Tudo isso começou com Jackie Coogan, antepassado de todos eles, primeiro sinal visível de uma vontade de partilha e de uma vontade de réplica.

A prodigiosa unidade de **The Kid** assenta nessa dualidade. *A picture with a smile — and perhaps a tear*. O *smile* vem (veio sempre) de Chaplin: a *tear* do outro protagonista, quer ele seja um miúdo como aqui, ou em **A King in New York**, quer seja uma mulher, à excepção de Martha Raye (**Verdoux**), sempre o personagem sentimental. São eles que "enchem de ternura" o Vagabundo e que o arrancam à solidão onde sempre começa e onde normalmente acaba.

Não quer isto dizer que não se estabeleça entre eles uma cumplicidade contra o mundo exterior (em **The Kid** ou é Charlot a ajudar o miúdo ou é o miúdo a ajudar Charlot) que não está isenta da habitual "crueldade" chaplinesca. Mas essa cumplicidade cruel dissolve-se pelo amor que os une e pela empatia que esse amor provoca no espectador. Graças a ela, projectamo-nos neles contra o mundo. Pense-se, por exemplo, nas sequências do início quando Chaplin se tenta desembaraçar do bebé que obviamente não deseja. Não há nele nenhum impulso humanitário imediato, do género "não posso abandonar este inocente". Muito pelo contrário (*gags* do carrinho) tudo faz para se livrar dele, indiferente ao que possa acontecer ao bebé ou ao apelo (póstumo?) da mãe. Mas o bebé parece vingar-se dele, como se fosse um dos cães dos filmes precedentes que nunca o largavam. E é a "persistência" do bebé que o vence. Um só plano — uma só sequência — dá-nos prodigiosamente o engenho dele para ser pai e mãe da criança, numa sucessão de *gags* simultâneos magistralmente

acumulados. Quando os revemos, já se passaram anos e já formam uma "família", aliados nas manhas e nos ardis. Sucessivamente se interpenetram até formarem um só, como na sequência do asilo, que tenho para mim ser um dos momentos máximos da arte de Chaplin.

E é depois dessa sequência (e de tudo o que Chaplin viu por cima dos telhados quando seguiu o miúdo) que surge a insólita sequência do sonho que continua a dividir a crítica.

Na universal harmonia do "outro mundo", todos vivem uma festa permanente cuja exultação é metaforicamente expressa pela dança, como já tinha acontecido em **Sunnyside**. Como se quebra essa harmonia? Aparentemente, "o diabo" é a mulher, interpretado aliás por uma adolescente de 13 anos (Lita Grey) que, anos depois, para mal dos pecados de ambos, seria a segunda mulher de Chaplin. Mas se repararem bem, não é dela que vem o mal e ela parece coexistir com bastante à vontade entre os dois homens que namora. O mal vem do ciúme (inspirado pelo diabo). Ou seja, do desejo de posse exclusiva, que subitamente invade o "rival" que chegámos, antes, a ver num harmónico *ménage à trois*. É essa vontade de regra que desfaz a "anarquia celestial" e provoca a "guerra". Só depois dela, as asas pesam a Charlot, como pesam a Coogan.

No fundo, alegoricamente, o sonho condensa o sentido último do filme. O amor sem regras (como era o amor entre o Vagabundo e o miúdo) é um amor feliz. Logo que se lembram de o "disciplinar" (as senhoras da obra de caridade, o médico, o polícia) o caldo entorna-se e a infelicidade sobrevém.

Objectarão alguns: mas o final é feliz, e no final há regra, pois que o miúdo volta à mãe, a mãe volta ao miúdo e Chaplin vai viver com ambos. Eu, por mim, pedia um pouco de mais de atenção: afinal de contas, Chaplin é levado pela polícia (como se fosse preso) para casa de Edna Purviance e a última imagem é a de uma porta que se fecha. E não é preciso ser muito arguto para imaginar que ali acabou o espaço de liberdade e de anarquia que reinou durante o tempo em que Vagabundo e miúdo viveram um com o outro e um para o outro. Como no sonho, um terceiro (neste caso, a mãe) entrou na história. É bastante provável que este outro "sonho" acabe da mesma maneira. Ou seja, acabe mal. O miúdo, pelo menos, já parece outro. Só Charlot continua a ser — e a parecer — Charlot. A sacudir as asas.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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