CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
VIAGEM AO FIM DO MUDO
7 de novembro de 2025

FOOLISH WIVES / 1921

(Esposas Levianas)

Um filme de Erich von Stroheim

Realização e Argumento: Erich von Stroheim / **Fotografia**: Ben Reynolds, William Daniels / **Direcção Artística**: E.E. Sheeley, Richard Day / **Iluminação e Efeitos de Luz**: Harry Brown / **Intérpretes**: Erich von Stroheim (Conde Vladislas Sergius Karamzin, Capitão da Guarda Imperial), Maude George (Princesa Olga Petschnikoff), Mae Busch (Princesa Vera Petschnikoff), Rudolph Christians (Andrew J. Hughes, embaixador dos EUA no Mónaco), Miss Du Pont (Helen Hughes), Dale Fuller (Maruschka), Cesare Gravina (Ventucci, um falsário), Malvine Polo (Marietta, filha de Ventucci), Al Edmundsen (Pavel Pavlich), Louis K. Webb (Dr. Judd), Mrs. Kent (a sua esposa), C.J. Allen (Alberto I, príncipe de Mónaco), Edward Reinach (Ministro do Mónaco).

Produção: Carl Laemmle (Universal) / **Cópia**: DCP, tintada, mudo, com intertítulos em inglês e legendagem eletrónica em português, 147 minutos / Filme restaurado pelo The Museum of Modern Art e o San Francisco Silent Film Festival, com o apoio de Ira Resnick, Cineteca di Bologna, National Film Archive of Monaco, Sunrise Foundation for Education and the Arts, Rick Anderson, John e Susan Sinnott, e apoiantes do San Francisco Silent Film Festival Film Preservation Fund / **Estreia Mundial**: Cinema Central, Nova Iorque, em 11 de Janeiro de 1922 / **Estreia em Portugal**: Tivoli, em 29 de Junho de 1925.

Com acompanhamento ao piano por Filipe Raposo

Durante as filmagens de **The Merry Widow**, Erich von Stroheim teria dito a Irving Thalberg em resposta às críticas deste sobre o exagerado gasto de película para filmar longos planos do personagem do príncipe e do guarda-fato, que "The character has a foot fetish", ao que o produtor retorquiu "And you have a footage fetish". Depois tudo derrapou, como se sabe, apesar do êxito comercial (o único desta fase da carreira de Stroheim) de **The Merry Widow**. **The Wedding March** foi-lhe retirado das mãos, depois, após ter sido "corrido" da MGM, **Queen Kelly** ficou incompleto, e de **Walking Down Broadway** ficaram "excertos". O conflito entre aquelas duas forças do cinema, arrogantes e megalómanas, começou exactamente durante as filmagens de **Foolish Wives**, e o filme acabou por sofrer já os seus efeitos, embora sem a dimensão dos seguintes e, em especial, de **Greed**. Pode dizer-se que, de qualquer modo, **Foolish Wives** é o último filme de Stroheim ainda perto da concepção original, apesar da redução do número de bobinas e do final alterado (na ordem das cenas). Lançados exactamente como Stroheim os imaginara e fizera, apenas **Blind Husbands/O Abismo** e o nosso inteiramente desconhecido **The Devil's Passkey/A Gazua do Diabo** (um dos "missing films" que se busca por todo o lado). Apesar de tudo não se pode falar bem em ódio pessoal neste confronto que tem lugar desde que se conhecem, porque a personalidade de Stroheim o levaria mais cedo ou mais tarde à mesma situação com qualquer grande estúdio ou qualquer produtor de personalidade forte, devido aos

gastos exorbitantes dos seus filmes. Na verdade tratava-se de um conflito entre duas concepções de cinema que acabaram por se identificar na oposição de duas formas produtivas, a americana e a europeia, a "indústria" e a "arte", ou melhor, o filme como produto de uma "companhia" ou de um "autor". O cinema de Stroheim é da segunda ordem (mal) encaixado na primeira. Aliás tudo começa (esta oposição) a partir do fim da grande guerra, quando os EUA conquistam os mercados e são necessários cada vez mais filmes para os ocupar. O "autorismo" que até então existia também nos EUA (Griffith, DeMillle, Sennett, Chaplin, etc) vai dando lugar a um trabalho que se pretende cada vez mais de "equipa", produto de um estúdio com um estilo próprio. **Foolish Wives** está a ser feito durante esta fase de transição, e vai servir de campo para uma das provas de força. Já sabemos quem ganhou.

Essa prova de força não começou, porém, com Thalberg. Digamos que este a agravou e soube usar meios mais amplos para levar a sua a melhor. O temperamento de Stroheim, a sua vaidade e arrogância, criaram-lhe muitos inimigos e mais inimizades. A sua origem austríaca numa altura em que as feridas de guerra estavam ainda mal saradas, era evocada em muitas notícias onde se falava da longa produção do filme: quase um ano de rodagem, um esbanjamento para as critérios da imprensa. A realização chega, inclusivé, a ser objecto de divulgação/promoção nos jornais de actualidades do estúdios (com base nos documentos filmados sobre **Foolish Wives** que ainda existem, e que acompanham a cassete vídeo lançada em França, pode-se mesmo falar de um incipiente "making off"), a imprensa da especialidade (Photoplay, etc) enchem páginas com os "caprichos" de Stroheim e os custos do filme (isto, também, servindo de promoção). De certo modo pode dizer-se que tudo estava a postos para "desancar" no filme na altura do seu lançamento, tal como aconteceria muitas décadas depois, com o **Heaven's Gate**, de Michael Cimino.

Abertamente do lado da indústria, ao lado de Thalberg contra Stroheim, a Variety lança-se sobre o filme como gato a bofe. De poucos filmes se escreveu tanto e tão mal nas páginas da "bíblia" do espectáculo. Para além das tais insinuações sobre a nacionalidade do realizador ("If written by an american, it would be pretty rough, but when stuff like this is handed out by a foreigner (von Stroheim is an Austrian), it' s aggravating"), comparar **Foolish Wives** a um burlesco de Mack Sennett é uma das apreciações mais "lisonjeiras" do texto ("Serving a hamburger steak on a gold platter doesn' t make the hamburger quail on toast. But comparing **Foolish Wives** to hamburger is a bit tough on the hamburger"), que começa com a descriminação dos custos e termina com um autêntico apelo censório ao recém nomeado presidente da National Association of the Motion Picture Industry, Will H. Hays, "to take a peak at **Foolish Wives**." Tome-se nota, para já, dos elementos fornecidos pela Variety, que transcreve os da produção: o filme teria custado cerca de 1 milhão e 100 mil dólares (o orçamento para o filme era de 250 mil), quantia astronómica para o tempo (mais do que **Intolerance**), as filmagens arrastaram-se por 11 meses, foi gasta uma quantidade de película dez vezes maior do que a de uma produção A, empregaram-se cerca de 15 mil figurantes e reconstruíu-se, quase à escala real, o Casino de Monte Carlo que à sua custa custou ao estúdio quase meio milhão de dólares. Stroheim estava, pode dizer-se "nas suas sete quintas" quando começou as filmagens. Eis senão quando, como nos filmes de suspense, a meio da produção e no melhor da festa entra o desmancha-prazeres que desequilibra tudo. Carl Laemmle nomeia o seu secretário, Irving Thalberg, um jovem de 20 anos, para chefe de produção e um dos seus primeiros actos vai ser tentar por freio aos caprichos de Stroheim. Além disso havia a fama das ousadias dos filmes do realizador e a atmosfera não era o que se podia dizer propícia a lançar achas para a fogueira depois da "bronca" Fatty Arbuckle que acabara de rebentar e que já provocara a vinda de Will Hays para Hollywood encarregado de limpar aquelas estrebarias de Augias, o que levou Thalberg a cortar do filme todas as sequências mais provocantes e/ou escandalosas. Depois de uma visionamento das primitivas seis horas e meia, Thalberg tirou o filme das mãos de Stroheim e entregou-o a Arthur Ripley (futuro argumentista de Harry Langdon, e realizador) para reduzir as 30 bobinas a 14. Mesmo assim os protestos das ligas de moral e outras organizações "defensoras" dos bons costumes, e mesmo patriotas (por causa do "retrato" de Andrew Hughes, que obrigou a que de Embaixador fosse "despromovido" em muitas cópias, para

um simples homem de negócios, o que não é, de modo algum, consentâneo com as suas actividades no Mónaco), foram a pouco e pouco reduzindo o filme a 10 bobinas, mais ou menos aquilo, dependendo do estado das cópias, que se costuma ver.*

Michel Ciment numa análise a **Foolish Wives** refere que com este filme Stroheim fez o cinema americano entrar no século XX, afastando-se de uma moral victoriana que predominava nos filmes dos pioneiros Griffith e Maurice Tourneur. A **Foolish Wives** juntar-se-iam, na transição, **A Woman of Paris/Opinião Pública**, de Charles Chaplin e **The Marriage Circle/Os Perigos do Flirt**, de Ernst Lubitsch, e a sua força subversiva só encontra igual nos futuros **L' Âge d' Or**, de Buñuel, e **La Règle du Jeu**, de Jean Renoir. Nesta comparação, interessam-nos particularmente os dois últimos filmes, pois o de Stroheim parece o centro de onde os outros irradiam: a provocação visual, o fetichismo e a perversidade do de Buñuel, e o jogo de seduções, como um bailado, que servem para expor um implacável (e nada pacífico, por detrás da bonomia dos comportamentos) conflito de classes em **La Règle du Jeu**. Para Stroheim a aristocracia não está apenas "podre", é ela própria uma fraude. Contamina tudo aquilo em que toca e destrói as pessoas, quando as não leva à auto-destruição. Sabe exactamente por onde "atacar": pela inocência, pelos desejos recalcados, levando o seu alvo a assumi-los para depois os poder manipular (a criada, um a notável composição de Dale Fuller que anuncia - repare-se no portentoso grande plano dela antes de se decidir a incendiar a casa - a Zasu Pitts de **Greed**), sendo o seu desejo maior o de macular a pureza e a inocência (a filha de Ventucci). O que ficou dito parece uma resumida "cartilha" sadiana. E é aí mesmo que queremos chegar. Que o cinema de Stroheim (e já agora, porque estamos com a mão na "massa", o de João César Monteiro, o seu mais lídimo herdeiro) é a manifestação em imagens da obra do "divino marquês". Stroheim constrói os cenários exactamente como reflexo deste conflito e destes desejos. Se existe uma atmosfera sórdida que percorre todo o filme é porque ela materializa o que os personagens procuram recalcar. Daí que não se possa falar, com rigor, de um ambiente "realista". Ele é antes "simbolista" como se testemunha na sequência da tempestade, ou em quase todas aquelas em que Karamzine exerce o seu desejo de sedução sofre os fracos (o primeiro encontro de Karamzine com a filha de Ventucci revela uma mente doentia e abjecta, no desejo que expressa de destruir o que há de inocente). Stroheim encontra um cúmplice perfeito para criar esta atmosfera no director de fotografia William Daniels (futuro fotógrafo "oficial" dos filmes com Greta Garbo), um mestre de luz e sombra, como se mostra em duas cenas capitais: a entrada de Karamzine no quarto de Marietta com o ecrãn dividido pelos raios de luz que entram pela gelosia, e aquela em que Helen Hughes entrega a Karamzine o dinheiro pedido, antes do incêndio.

Na verdade, e bem vistas as coisas, as ligas de moral dos EUA que combateram o filme, sabiam, talvez, bem o que viam. Ou talvez os seus membros o sentissem como uma manifestação de instintos que bem queriam recalcar. E recalcavam também o filme tentando destrui-lo.

Manuel Cintra Ferreira

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

* A versão de estreia, em 1922, tinha perto de três horas, mas a relativamente fraca bilheteira levou a Universal a uma remontagem ainda durante a carreira comercial do filme. Essa segunda versão de estreia, com perto de 1h40 de duração, foi a base das cópias que se viram durante décadas, com a anuência do próprio Stroheim, que julgava perdida qualquer outra versão. O que vamos apresentar nesta sessão, pela primeira vez em Portugal, é uma reconstrução recentemente estreada (em 2020) feita a partir de cópias sobreviventes, e entretanto encontradas, da primeira versão de estreia, na maior aproximação possível ao que só os primeiros espectadores do filme, há 103 anos, puderam ver.