

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
DOUBLE BILL
21 de janeiro de 2023

TROUBLE IN PARADISE / 1932

(*Ladrão de Alcova*)

um filme de Ernst Lubitsch

Realização: Ernst Lubitsch / **Argumento:** Samson Raphaelson, baseado na peça de teatro “The Honest Finder” de Aladar Laszlo, adaptada do húngaro por Grover Jones / **Fotografia:** Victor W. Franke Harling / **Canção:** Leo Robin / **Montagem:** William Shea / **Interpretação:** Herbert Marshall (Gaston Monesco), Miriam Hopkins (Lily), Kay Francis (Mariette Colet), Edward Everett Horton (François Filba), Charles Ruggles (o Major), C. Aubrey Smith (Adolphe J. Giron), Robert Greig (Jacques, o mordomo), Leonid Kinskey (o comunista), George Humbert (o criado de Gaston), etc.

Produção: Ernst Lubitsch para a Paramount / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 80 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, a 8 de Novembro de 1932 / **Estreia em Portugal:** Cinema S. Luiz, a 16 de Janeiro de 1934.

Trouble in Paradise é apresentado em “double bill” com **Hotel New York**, de Jackie Raynal (“folha” distribuída em separado).

Entre a projeção dos dois filmes há um intervalo de 20 minutos.

Reverendo **Trouble in Paradise**, como as outras comédias ou musicais realizados por Lubitsch nos inícios do sonoro (entre 1929 e 1934) é grande a tentação de afirmar que nunca a mão do Mestre foi mais certa e brilhante. Muitos o têm dito: nestes filmes – e sobretudo em **Trouble in Paradise** e **Design for Living** (33), ambos com Miriam Hopkins, – está o apogeu da arte de Lubitsch, o *Lubitsch Touch* no seu máximo fulgor.

Sem pretender beliscar – nem com a mais leve pluma do mais belo vestido de Kay Francis – a glória destas comédias, parece-me que tão absoluto juízo envolve alguma injustiça. Quer para a fase anterior, sobretudo para os filmes mudos de 24 e 29, quer para o “ciclo” que vai de 37 a 47 (os dez últimos anos de vida de Lubitsch) e de que datam – para apenas citar os meus preferidos – **Angel** (37), **Bluebeard’s Eight Wife** (38), **Ninotchka** (39), **The Shop Around the Corner** (40), **To Be or Not To Be** (42), **Heaven Can Wait** (43), **Cluny Brown** (46). E afinal, esta lista tão selectiva apenas deixou de fora as obras que Lubitsch não dirigiu ou só dirigiu parcialmente e **That Uncertain Feeling** (41) que só por comparação com *tops* pode ser menozável.

O que sucede talvez é que os oito filmes finais (após o período de três anos que vais de **Merry Widow** de 34 a **Angel** de 37) mostram um olhar mais ensombrecido – uma secreta dor lá bem no fundo – manifesta, quanto a mim, não só no incomparável **The Shop Around the Corner**, como nas arrasantes comédias que são **Ninotchka** ou **To Be or Not To Be**. E que as maravilhas do mudo impedem a plena fruição da elipse lubitschiana, na outra banda (ou seja a sonora) com a perfeita rima entre a ocultação visual e a ocultação dos diálogos (ou das canções). Por isso, e num estudo da obra do realizador, esta série, de 29 a 34, pode parecer a mais brilhante. Talvez não

seja a mais funda, e talvez não seja a mais inovadora. E aconselha-se a não esquecer que, entre esta saraivada de "comédias de alcova", há um filme tão perturbante e de tom tão diverso como **The Man I Killed** (31), exactamente antecedendo a obra que vamos ver.

Por outro lado, estes filmes marcam o apogeu da colaboração de Lubitsch com o argumentista Samson Raphaelson, inaugurada em **The Smiling Lieutenant** (31), e mantida (com poucas excepções) até ao fim e **That Lady in Ermine** (48). Alguns comentadores têm insistido na perfeição do duo. Mas raras vezes Raphaelson assinou sozinho os *scripts* (só aconteceu em **Trouble in Paradise**, em **Angel**, em **The Shop Around the Corner** e em **Heaven Can Wait**) e, mesmo nesse filmes, o tom varia assinalavelmente. O parentesco evidente entre, por exemplo, **Trouble in Paradise** e **Design for Living** põe em causa tal teoria, pois que o último filme foi escrito por Ben Hecht, com base em Noel Coward.

Raphaelson deu-se, é certo, muito bem com a adaptação de peças da Europa Central (austríacas ou húngaras). Textos desses (adaptados) estiveram na base de **The Smiling Lieutenant**, **One Hour With You**, **Trouble in Paradise**, **The Merry Widow**, **Angel**, **The Shop Around the Corner**, **Heaven Can Wait**, **That Lady in Ermine**, ou seja oito dos nove filmes em que colaboraram. Mas essa é ainda uma constante de Lubitsch, pois o mesmo sucede (para só falar da fase americana) em mais sete filmes de Lubitsch com muitos outros argumentistas. Aliás, o próprio Raphaelson sempre assumiu que escreveu como Lubitsch queria e considerou o melhor dos seus *scripts* o de **Suspicion** de Hitchcock, que nada tem de lubitschiano. Não parece que por aí se vá muito longe. E é melhor passar ao filme que se vai fazendo tarde e a conversa historicista está a ficar chata. Não há perigo pior a propósito de um filme em que nem o mais neurótico terá razão para neurastenia.

Ainda estamos a ver a marca da Paramount e já ouvimos a canção de Robin que dá o título ao filme. Para que ninguém se engane sobre a origem do *trouble*, o *paradise* é identificado como uma cama de casal, primeira imagem da obra. E antes de irmos até lá (à cama), a abertura faz-se com o lixo e com um homem a despejar caixotes do dito e a levá-los, Veneza fora, na conveniente gôndola. O tom está dado, a associação também. É do lixo que subimos para o luxo (o Hotel Venezia) onde o senhor da suite 235-6-7-9 jaz no chão cloroformizado por um vulto que sai pela janela. Cá fora o homem do lixo canta *O Sole Mio* (é noite e não há sol) e a câmara num *travelling* percorre o exterior do hotel (muitas suites e muitos quartos, iluminados ou às escuras) antes de se imobilizar na suite 300-302, onde Herbert Marshall contempla romanticamente o luar. Acabou de descobrir que a sua Julieta era Cleópatra e diz para o criado que "os começos são sempre difíceis". Lubitsch desmente-o, pois em três minutos de filme já deu todas as pistas. Em breve saberemos que o Barão não era Barão, que a Condessa não era Condessa (fabuloso *gag* do telefonema, à megera que é mãe de Lily) e nas novas identidades (ladrões profissionais) amam-se mais e melhor do que nas aristocráticas vestes com que se tentaram "comer" um ao outro.

A história paralela de Everett Horton não é mais edificante. Ainda vimos as duas ("*partners business*", não é como ele lhes chama?) que tanto tocaram à campainha durante o assalto e por causa de quem abriu a porta. E persiste uma dúvida (que só aumenta ao longo do filme) que não foram só as amígdalas que o levaram a dizer "Ah!" ao "*such a charming gentleman*" que era Herbert Marshall.

O tempo numa elipse radiofónica e já estamos em Paris (Paris tão esquematizada quanto Veneza o fora) e no reino dos perfumes de Collet. O traço de ligação faz-se por Everett Horton e Herbert Marshall reaparece para roubar a mala de Mme. Collet na genial sequência da ópera. Gaston e Lily recordam romanticamente a noite de Veneza, até que realidades mais práticas os vêm acordar nesse quarto que evidencia uma certa crise. E numa imparável sucessão de elipses (pontuada pelos "*No Madame Collet*", "*Yes Madame Collet*", "*No Monsieur Le Val*", "*Yes Monsieur Le Val*") percebemos que Kay Francis está farta de ser viúva, que a "guerra dos pretendentes" (genialíssimos Ruggles e Everett Horton) vai acabar em "aliança na desgraça" e que Mme. Collet

atraiu ladrões com razoável constância (é outro fabuloso secundário – C. Aubrey Smith – que vai dar lugar à última metamorfose do filme).

Ninguém nos engana e todos nos enganam. E se Herbert Marshall conquistara Miriam Hopkins com um abraço – safanão e com o roubo da liga, conquista Madame junto a uma cama do século XVIII e ao prometer-lhe que, como secretário, lhe fará o mesmo que se fosse pai dela. E quando Miriam Hopkins – metamorfoseada em Mme. Gauthier – de óculos e carrapito aprende que "*the trouble with mothers is that first we like them and then they died*" aprende também quem Mme. Collet quer e por quanto: exactamente 50 francos "*in times like this*".

Por essa altura, teme Lily que o ladrão dela se transforme num *useless gigolo*. A tentação, pelo menos existiu, e existiu na mais fabulosa elipse da obra de Lubitsch. Aquele plano fixo sobre o relógio das 5 e 10 da tarde às 2 da manhã, tendo como único ruído de fundo gargalhadas suspiros e muitos, muitos mais Madame Collet e Monsieur Le Val. Num só plano, sem corte, avançou-se tanto como na decoupadíssima sequência do jantar em Veneza com a "condessa". O problema é que até os relógios mudam e quando aparece o outro começará a vertiginosa dança das portas a culminar na última noite e no trautear do criado.

Dois diálogos antológicos do *Lubitsch Touch*? Ai vão. A conversa durante a festa: "*She says he is her secretary. He says he is her secretary – Maybe I'm wrong. Maybe he is her secretary*". Ou as várias coisas "*together*" até à sexta "*to...*". Ou o segredo de Constantinopla.

Mas se toda a gente está ali para enganar toda a gente, como atrás disse, ninguém no fundo engana ninguém. Monsieur Giron certamente não será denunciado como Adolphe por que sabe de mais sobre Monescu. Monsieur Filba descobriu com a gôndola a história do médico que tinha dito "*Ah*" a Gaston. Mas essa descoberta não o fará recuperar coisa nenhuma, a não ser a amizade do Major (talvez façam um belo par). E Mme. Collet tinha afinal os mesmos gostos de Lily, só que a companhia se dissolveu por não o assumir até ao fim.

Um arrufo entre Gaston e Lily? É certo. Mas resolve-se num táxi, como se resolveu em Veneza. Graças a Deus, em 1931, os códigos ainda permitiam que o crime compensasse. E que a arte de Lubitsch fosse como aqui é: a absoluta elisão da absoluta irrisão. *Good night Monsieur Lubitsch*.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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