

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
DOUBLE BILL  
11 de março de 2023

# CITY LIGHTS / 1931

*(Luzes da Cidade)*

um filme de Charles Chaplin

**Realização, Argumento, Música e Montagem:** Charles Chaplin / **Fotografia:** Roland Totheroh / **Assistentes de Realização:** Harry Crocker, Henry Bergman, Albert Austin / **Assistentes de Fotografia:** Mark Marlatt, Gordon Pollock / **Direcção Artística e Cenários:** Charles D. Hall / **Arranjos Musicais:** Arthur Johnson / **Temas Musicais acrescentados à música original:** "Star-Spangled Banner", "Hail, Hail, The Gang's All Here", "Dixie", "I Hear You Calling Me", "Home, Sweet Home", "La Violetera" (José Padilla), "Swanee River", "How Dry Am I", "St. Louis Blues" (W.S.Handy) / **Direcção Artística:** Alfred Newman / **Interpretação:** Charles Chaplin (o Vagabundo), Virginia Cherril (A Rapariga Cega), Harry Myers (O Milionário), Florence Lee (A Avó da Rapariga), Hank Mann (o boxeur), Eddie McAuliffe (o boxeur que sai muito depressa), T.S. Alexander (o médico), Allan Garcia (o mordomo do milionário), Henry Bergman (O Presidente da Câmara), etc.

**Produção:** Charles Chaplin para a United Artists / **Distribuição:** United Artists / **Cópia:** DCP, preto e branco, mudo (com banda musical), intertítulos em inglês, legendados eletronicamente em português, 87 minutos / **Estreia Mundial:** Los Angeles Theatre, a 30 de Janeiro de 1931 / **Estreia em Portugal:** Cinemas S. Luiz e Condes, a 3 de Maio de 1932 / **Reposição Mundial:** em nova cópia (revista por Chaplin) em 1950 / **Reposição em Portugal da Nova Cópia:** S. Luiz, a 27 de Março de 1951 / **Reposições:** nas décadas de 60 e 70.

---

**City Lights** é apresentado em "double bill" com **On Dangerous Ground**, de Nichola Ray ("folha" distribuída em separado).

A projecção decorre com um intervalo de 20 minutos entre os dois filmes.

---

Charles Chaplin nunca rodou um filme, com base num guião previamente escrito. À partida, havia apenas, regra geral, "uma história" correspondendo, mais ou menos, à situação básica do filme. Depois, tudo era improvisado, desenvolvendo-se muitas histórias paralelas, que Chaplin só começava a imaginar (ou a desenvolver) durante a rodagem. Se sempre foi assim (pelo menos a partir de 1915) nas fases Essanay (1915-16) ou Mutual (1916-17) (assim chamados, os estúdios para que Chaplin trabalhou) as exigências a que estava ligado por contratos (obrigatoriedade de produzir razoável número de filmes por ano) ainda o forçaram a submeter-se a esquemas. Mas, a partir de 1918 e da fase da "First National", quando Chaplin deixou de estar obrigado a "trabalhar em cadeia", essa liberdade face a um borrão de história ou face a uma ideia, bem como o correlativo trabalho de improvisação, aumentaram consideravelmente, o que ajuda a explicar o tempo que Chaplin necessitou para as rodagens dos seus filmes. Na verdade, para ele, o filme começava na rodagem: o trabalho prévio não passava de uma carta de intenções. Por exemplo, nunca ninguém soube quando as filmagens começavam - porque Chaplin também o não sabia - como é que o filme

ia terminar, qual ia ser o "desfecho" da história. Muitas vezes, foi uma ideia de última hora, contrariando todas as previsões. Daí que se lhe tenha censurado algumas vezes uma certa "disparidade" na construção dos seus filmes, particularmente quando estas, a partir de **The Kid** (1921) deixaram de ser médias-metragens (filmes de duas bobines, "two-reels") para passarem a ser longas-metragens. Tanto o citado **The Kid**, como **A Woman of Paris** (1923), **The Gold Rush** (1925) ou **The Circus** (1928) não escaparam a essas críticas.

**City Lights** também não escapou, mas, no entanto, tudo neste caso foi diferente. Muito antes da rodagem começar, a única cena escrita por Chaplin - e escrita com pormenor para que não há precedentes na sua obra - era a cena final. Como bem nota David Robinson na sua monumental biografia do autor, Chaplin sabia que essa cena era "the very raison d'être of City Lights". Tudo o resto devia conduzir a que essa cena irradiasse. Chaplin utilizou, muitas vezes, para descrever o seu processo criativo, a imagem do labirinto. "Sei como entrar, o meu problema é como sair". Em **City Lights**, a saída era a entrada. O problema era ordenar os corredores de modo a conduzir a ela.

Apesar das aparências - nenhum filme parece mais evidente do que **City Lights** - não era um problema fácil. Definido desde o primeiro encontro entre o vagabundo e a cega como uma variação da velha história da Bela e do Monstro (ainda por cima com uma bela cega e um monstro pobre) o espectador não tem muito que se interrogar sobre o fim plausível da mesma. A rapariga há-de acabar por ver e quando vir... Precisamente, o milagre de **City Lights** (um dos milagres de **City Lights**) é que o espectador raramente antecipa o fim da história, a surpresa é total pois o "cliché" melodramático (e em puros termos de argumento é "cliché" e é melodramático) desaparece perante o milagre dos campos-contra-campos dos grandes planos de Virginia Cherril e Charles Chaplin. Só mesmo quem tenha um coração mais pesado do que uma baleia, não sente um nó na garganta (pelo menos) quando vê esse último plano de Chaplin, perante o qual toda a palavra é sacrílega. Génio do actor, génio do autor, tempo perfeito, escala perfeita, enquadramento perfeito, etc, etc, etc. Pode dizer-se tudo e tudo fica por explicar. É melhor dizer que esse plano é o cinema e que bastava ele para se fazer perceber ao mais céptico que só o cinema pode criar um momento assim. Naquele momento tudo pára e pura e simplesmente esquecemo-nos de tudo o resto. Até da evidência que o filme tinha que terminar assim.

**City Lights**, à época, foi apresentado como uma apaixonada defesa do cinema mudo. Nos dois anos e pouco que medearam entre a sua concepção e o seu termo, teve lugar, em Hollywood, a revolução do sonoro. Ao princípio muito combatido, rapidamente conquistou tudo e todos. Tudo e todos falaram. Todos excepto Chaplin que manteve, contra ventos e marés, a sua desesperada aposta de continuar sem falar, percebendo que a fala destruiria a universalidade de Charlot e a pantomima que era a essência da personagem. Tem-se dito que essa sequência final é a prova mais fulgurante do seu acerto, pois que é impossível conceber qualquer diálogo para ela. Não é por aí, quanto a mim, que a gata vai às filhoses. Sempre o cinema - mesmo quando foi sonoro - soube evitar as palavras, nalgumas sequências tão fulcrais quanto esta. Só um cineasta muito inepto, teria posto Charlot a falar, nesse preciso momento. O que aconteceu - isso sim - é que se Charlot tivesse falado antes, teríamos, sobre as suas motivações, alegrias e tristezas, muitos outros dados que forçosamente esbateriam a força desse silêncio final. É porque a personagem (e por comodidade limito-me só a este filme) é tão ambígua (tão silenciosa, apetece dizer) que a sua pantomima final é tão poderosa. **City Lights** carrega do princípio ao fim o seu silêncio e é por isso que, no final, esse silêncio explode como grito nunca ouvido.

Porque **City Lights** - facto por vezes esquecido - se é um filme sem diálogos, não é um filme mudo. Para além de "gags" sonoros (os discursos da inauguração da estátua, o apito engolido por Chaplin) ouve-se muita música neste filme, música quase sempre descritiva e até, às vezes, enfatizante. Por vezes, um ou outro intertítulo apoia também a narração como quando Charlot exorta o milionário à vida, falando-lhe de um mundo de sons ("amanhã, os pássaros cantarão", talvez o mais inapropriado dos incitamentos, porque na cidade o

milionário pouco os ouviria cantar). Mas persiste que não há voz como expressão directa e que essa ausência funciona como contraponto ao facto da acção se acentuar numa cega. É porque a rapariga é cega que Charlot pôde ter a (breve) ilusão de que a sua vida nocturna era mais forte do que a sua vida diurna, ou seja, que o estatuto adquirido graças às bebedeiras do milionário podia funcionar para além dessas noites. Quando ela vê, tudo se cega para ele e, em certo sentido para nós, que deixamos de o ver como personagem cómico para o passarmos a ver como personagem trágico. Mas, mais fundo do que isso, persiste que a rapariga se apaixonou pelo único dado que nós, espectadores, não temos: a voz de Chaplin, essa voz que, por isso mesmo, tem que ser ainda mais infigurável do que a aparência dele o fora para ela. É essa voz que, no fim, Chaplin também lhe recusa. A rapariga não o reconhece porque ele não lhe fala (ele sabe que não pode revelar-se assim). Reconhece-o quando o toca e quando ao seu sonho (jovem milionário belo) se sobrepõe a imagem do vagabundo.

E é a partir daí que nos podemos pôr todas as questões sobre essa personagem de que afinal não sabemos quase nada. Nem sequer sabemos se o que o faz apaixonar-se pela rapariga é ela mesma, ou a imagem que ela começou a fazer dele. Mas não é isso que importa. Nada disso importou, e por isso sempre me pareceram com poucas razões os discursos sobre a "maldade" ou "crueldade" de Charlot ou muitas outras características visivelmente heterodoxas do personagem (a homossexualidade, por exemplo, que neste filme tem ilustrações tão poderosas como a cena "de sedução" ao boxeur ou a noite dormida na cama de casal do milionário).

O que importa é que apesar de tudo isso ou por causa de tudo isso, desde que o vemos (deitado ao colo da grande estátua da Mãe) é com ele que nos identificamos e é nele que nos projectamos. Por isso, a revelação final é sobretudo a revelação da nossa mudez, da nossa impotência e do nosso medo. Por isso, a mão que o agarra, no final, e o olhar sobre ele pousado, são mais angustiantes e mais castradores do que as algemas dos polícias ou os objectos que as crianças lhe atiram. Porque, a partir daquela mão e daquele olhar, nenhuma ilusão ou nenhuma ficção lhe são mais possíveis. Para sempre, o Vagabundo fica agarrado a esse Nome. Para sempre, ele é aquilo em nós de que temos tanta pena e aquilo em que nós que nos faz tanta pena. E não há nada, absolutamente mais nada, que se deva ou possa esperar.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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