

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

1 e 17 de Março de 2025

TEREMOS SEMPRE MICHAEL CURTIZ

GOOD TIME CHARLEY / 1927

Um filme de Michael Curtiz

Argumento: Darryl Zanuck; adaptação: Owen Davis, Arthur Coldeway; planificação: Ilona Fullop; textos dos intertítulos: Jack Jarmuth / *Diretor de fotografia* (35 mm, preto & branco, formato 1x33): Barney McGill / *Cenários e figurinos:* não identificados no genérico / *Montagem:* Charles Henkel Jr. / *Interpretação:* Warner Oland (“Goodtime Charley Keene”), Helen Costello (*Rosita Keene*), Clyde Cook (*Bill Collins*), Montagu Love (*John Hartwell*), Hugh Allan (*John Haretwell Jr.*), Juliane Jonhston (*Elaine Keene*).

Produção: Darryl Zanuck para Warner Bros / *Cópia:* da Biblioteca do Congresso (Washington), 35mm, mudo (22 i.p.s), com intertítulos em inglês e legendagem eletrónica em português / *Duração:* 70 minutos / *Estreia mundial:* Estados Unidos, 5 de Novembro de 1927 / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.*

Good Time Charley é o quarto filme americano de Curtiz e numa das mais conhecidas revistas de cinema da época, *Photoplay*, anunciou-o como “*uma versão realmente original do tema da vida nos palcos, que o espectador vai com certeza apreciar, entre outros motivos, pela magnífica caracterização de Warner Oland*” no papel titular. Foi lançado um mês depois de **The Jazz Singer**, outra produção da Warner, que teve o efeito de uma bomba, posto que foi o primeiro filme com som gravado na película, o verdadeiro primeiro filme sonoro. O argumento, assim como o de outro filme de Curtiz, **The Desired Woman** (1927) foi baseado numa história de Darryl Zanuck, futuro potentado de Hollywood à frente da Twentieth Century Fox, mas também autor ou co-autor de dezenas de argumentos, inclusive depois de se ter tornado produtor. Zanuck começou a sua carreira em 1922 na Universal, precisamente como argumentista. Além de escrever o argumento (qualquer coisa como o quinquagésimo que assinou), também supervisionou a produção de **Good Time Charley** e o seu nome surge no mesmo cartão do genérico que o de Curtiz, porém acima, pois em Hollywood, salvo exceções, o produtor sempre foi mais importante do que o realizador. No seu livro sobre Curtiz, Pablo Mérida nota que a presença de Zanuck “*foi sem dúvida um obstáculo na recém iniciada carreira de Curtiz na Warner*”. Contratado como argumentista, profissão em que tinha muita experiência, Zanuck tornou-se rapidamente chefe do serviço de argumentistas e, como vimos, supervisor de algumas produções, entre as quais o filme que vamos ver. Com divertida perfídia, o crítico espanhol também observa que Zanuck “*gostava de criar as suas próprias histórias para o cinema. Mas não era tão bom como isso e por isto assinava os argumentos com três pseudónimos diferentes. Sem dúvida, Zanuck não queria que a Warner duvidasse do seu talento*”... No caso do filme que vamos ver, Zanuck já não precisava utilizar diversos pseudónimos e os quatro nomes que se seguem ao dele (adaptação, *découpage* e intertítulos) são de indivíduos reais.

Além de ser um filme sobre o mundo do teatro, **Good Time Charley** é sem dúvida um melodrama, com todos os *ff* e *rr*. Há o rico vilão que não respeita mulher alguma, o seu filho que se revelará tão vilão quanto ele, silêncios impostos, traições, coincidências fatais, auto-sacrifício de um pai, o namoro entre o filho do vilão e a filha do honesto protagonista, a súbita cegueira deste último e, evidentemente, um reencontro salvador no desenlace. Mas todos estes ingredientes são transmitidos de modo extremamente “moderado”, como se Curtiz, que já realizara diversos melodramas, independentemente

das suas boas ou más relações com Zanuck e de uma eventual má vontade da sua parte, tivesse consciência de que este material não precisava de tintas fortes, que os personagens não precisavam debulhar-se em lágrimas e arrancar os cabelos, pois a trama narrativa já era suficientemente lacrimajante. Foi precisamente isto, que para o espectador de hoje é um dos principais pontos de interesse do filme, que suscitou duras críticas à época. “*É como se usassem um cacete para fazer chorar o espectador e explosivos para fazê-lo rir*”, foi o veredito do *New York Times*. Já a resenha de *Variety*, que em 1927 talvez ainda não fosse o porta-voz oficioso da indústria cinematográfica, foi não menos sumariamente agressiva, porém mais explícita: “*Não há nada mais inútil do que um filme cuja história é lacrimajante e no qual não há lágrimas. É por isto que este filme não funciona. Onde deveria haver pathos, há apenas um vago apelo sentimental. A história é boa, mas Curtiz não conseguiu contá-la no ecrã. Este rapaz pode vir a ser um bom escritor, pois as emoções dos personagens são transmitidas pelos intertítulos. O filme é um exemplo concreto do que pode acontecer a uma história lacrimajante [sob story] quando este é tratada «com comedimento». O filme não tem hipótese nas grandes salas*”.

Se invertermos todos os termos desta última “análise”, à exceção talvez da última frase (não sabemos quais foram os resultados de bilheteira à época, mas o certo é que o filme não prejudicou em absoluta a carreira de Curtiz), teríamos uma noção mais precisa que é **Good Time Charley**. Trata-se de um objeto *standard*, sem voos especialmente altos, mas não se trata em absoluto de um objeto falhado ou pedestre. O argumento é organizado de forma clássica, em três partes nitidamente separadas, de quinze a vinte minutos de duração cada uma (preâmbulo; pai e filha quinze anos depois; tudo o que vem depois da separação de ambos). O equilíbrio entre a descrição do mundo dos palcos e dos seus bastidores, com a sua urgência, o seu aspecto lúdico e sedutor e os elementos melodramáticos que têm lugar fora dos palcos, é perfeito. A duração dos números de palco também é muito bem doseada e Curtiz sabe sublinhar a diferença entre os números que têm lugar nos teatros relativamente pequenos que vemos no início e um palco da Broadway: no primeiro caso, enquadramentos sobretudo frontais dos atores, do ponto de vista do espectador presente no teatro, em contracampo com imagens da sala; fragmentação da imagem no segundo caso, com ecos do cinema de vanguarda da época, de modo a ampliar o espaço. Ao longo do filme há diversos pequenos achados de *mise en scène*, como o quase *raccord* entre a sequência de abertura, com toda a *troupe* num comboio e o primeiro número de palco que vemos, com o protagonista num trenó, a disparar com uma pistola: depois de alguns instantes a câmara recua e mostra o conjunto do palco. E há a memorável sequência em que a vítima e o seu algoz se defrontam, em que o cego empunha uma pistola sem saber onde está o seu inimigo e, num achado brilhante, dispara sobre o espelho, sobre o reflexo do homem e não sobre o seu corpo. O espectador sem imaginação argumentará que o cego não era surdo e que teria uma noção pelo menos parcial de onde se situava o inimigo. Do mesmo modo, é certamente inverosímil que a filha não se desse conta de que o seu pai estava cego, na sequência em que ele lhe dá o dinheiro. Mas estamos no cinema, no mundo da ilusão consentida e os dois momentos mais inverosímeis do filme também são os mais belos. **Good Time Charley** é um exemplo entre mil da conjunção entre um saber artesanal coletivo e os talentos individuais, que define o cinema industrial. Foi feito no preciso momento em que a *arte muda* ia morrer, depois de atingir uma maturidade absoluta.

Antonio Rodrigues