

The Mad Genius / 1931

um filme de MICHAEL CURTIZ

Realização: Michael Curtiz *Argumento:* J. Grubb Alexander, Harvey F. Thew, a partir da peça "The Idol" de Martin Brown (1929) *Fotografia* (35 mm, preto-e-branco): Barney McGill *Som:* Música: David Mendoza (*compositor/não creditado*, maestro) *Montagem:* Ralph Dawson *Direcção Artística:* Anton Grot *Guarda-Roupa:* Earl Luick *Coreografia bailados:* Adolphe Bolm, Charles Weidman *Interpretação:* John Barrymore (Vladimir Ivan Tsarakov), Marian Marsh (Nana Carlova), Charles Butterworth (Karimsky), Donald Cook (Fedor Ivanoff), Luis Alberni (Sergei Bankieff), Carmel Myers (Sonya Preskoya), André Luguet (Conde Robert Renaud), Frankie Darro (Fedor em criança), Chester A. Bachman, Charles Brinley, Boris Karloff, Mae Madison, George Marion, Walter Miller, Lee Moran, Charles Williams, Harry Wilson.

Produção: Warner Bros. (Estados Unidos, 1931) *Cópia:* BFI, 35 mm, preto-e-branco, legendada electronicamente em português, 78 minutos *Estreia:* 30 de Setembro de 1931, em Londres (UK), 23 de Outubro de 1931, em Nova Iorque (EUA) *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca.*

Have you ever heard of the golem? Made of mud... and given a human soul... a Frankenstein? A monster created by man? [...] These were all dreams made to life by mortals. I will create my own being: that boy! That boy will be my counterpart; he shall be what I should have been... I will mold him, I will pour into him my genius, my soul. In him all my dreams, all my ambitions will be fulfilled – the greatest dancer of all time!

do monólogo de Vladimir Ivan Tsarakov
no princípio de *The Mad Genius*

Na pele de Vladimir Ivan Tsarakov, John Barrymore transfigura-se no protagonista alucinado de *The Mad Genius* no grande plano em que vive a "iluminação" que anuncia ao fiel Karimsky (Charles Butterworth): projectar a frustração pessoal no miúdo que observa adormecido e vem a formar para que seja um dos grandes bailarinos de sempre. Moldá-lo-á no barro que molda o *golem*, a lama em que instantes antes vimos o *insert* dos pés fugitivos da ágil criança. O marionetista de aspecto inofensivo com o qual o filme abre troca o teatrinho de marionetas pelo papel de manipulador-mor. Tal e qual profere nesse grande plano tresloucado: "Já ouviste falar do *golem*? Feito de barro... a que é dada uma alma humana... um Frankenstein? Um monstro criado pelo homem? [...] São todos sonhos a que os mortais deram vida. Vou criar a minha própria criatura: aquele rapaz! O rapaz será o meu homólogo, será o que eu devia ter sido... moldá-lo-ei, nele verterei o meu génio, a minha alma. Nele se cumprirão todos os meus sonhos, todas as minhas expectativas – o maior bailarino de todos os tempos!"

Com uma perna mais curta do que a outra, o vilão composto pelo grande John Barrymore é esse marionetista aleijado, de alma rasgada pela frustração de não poder dançar, a falha que o leva a tomar por protegido o miúdo, Fedor Ivanoff (a personagem de Donald Cook e Frankie Darro, que a interpreta em criança). Quando este, crescido, se apaixona pela sua primeira-bailarina, Nana (interpretada por Marian Marsh), Tsarakov conspira para que o casal se afaste em nome da arte de Fedor, condenando-os à infelicidade só resgatada numa trágica última instância, na sequência de palco, plateia e bastidores do clímax do filme. As voltas e reviravoltas narrativas são tortuosas e seguem um itinerário de digressão de companhia de bailado europeia. Boa parte do filme esgrime o combate entre o "génio louco" e o casal de bailarinos, encontrando a contracena na rapariga. Embora o rapaz exprima a sua humanidade, repudiando o criador quando este o encurrala verbalmente como criatura, até ao desfecho, em que se cumpre o destino aí anunciado, o co-protagonismo pertence a Marian Marsh.

A actriz, que começou a responder por esse nome na Warner, estreou-se em Hollywood, na Pathé, como Marilyn Morgan, em pequenos papéis sob a direcção de Hughes no "épico" *Hell's Angels* ou de Eddie Cantor no musical em technicolor *Whoopee!* (1930), ou de Sternberg, num papel mais relevante de *Crime and Punishment* (1935), consolidando uma filmografia nessa década, que terminou no início da seguinte quando abandonou a

vida em Hollywood. Foram também os anos 1930, em especial os anos 30 pré-Código (Hays) de *The Public Enemy*, *Safe in Hell* ou *Baby Face*, realizados por Wellman e Alfred E. Green – acrescente-se –, os da estrela Donald Cook, um actor da Broadway nova-iorquina cuja filmografia em Hollywood se estende a 1950. Este seu papel de bailarino é, contas por alto, um dos sete que os estúdios lhe entregaram em 1931.

O material de partida de *The Mad Genius* é a peça de teatro intitulada “The Idol”, escrita dois anos antes, porque da formação de um ídolo trata a narrativa, pelo menos em parte, mas lembre-se a propósito que a generalidade das fontes estabelece as relações consanguíneas do filme de Michael Curtiz com um filme do mesmo ano e do mesmo estúdio e dois dos mesmos actores. Trata-se de *Svengali*, a produção Warner realizada por Archie Mayo, com Barrymore e Marsh, a partir do romance de George du Marier, “Trilby” (1894), múltiplas vezes adaptado ao cinema. Estreado meses antes da filmagem de *The Mad Genius*, *Svengali* (o título do filme de Mayo adapta o nome do protagonista masculino) conta a história de um hipnotizador-mestre que manipula uma rapariga com talento para cantar, levando-a a tornar-se célebre como cantora de ópera e uma pessoa que, sob o seu controlo, fica isolada afectiva e socialmente. Interpretado por Barrymore como uma figura sinistra, Svengali é o hipnotizador malévolo. Trilby, a doce personagem de Marsh, é a jovem modelo de artista catapultada para a fama sob a influência do primeiro, e salva em última instância por Billee (interpretado por Bramwell Fletcher), o noivo que acaba por intersectar a maldade de Svengali. Foi o filme que mais fez brilhar Marian Marsh, até por ter ficado mais conhecido do que *The Mad Genius*, que se ilumina nos planos da actriz. Em *The Mad Genius* – já se notou – o triângulo de personagens posiciona-se diferentemente e dá essa ribalta à actriz e à sua personagem.

O mundo é o da dança, a arte a do bailado clássico. Do espectáculo. É também o da loucura de um homem e o da resistência humana à insídia. Da primeira à última, as cenas mais decisivas passam-se *em cena* – passe a redundância, variando de escala e organizando-se entre a coreografia dos movimentos em palco, os bastidores e as salas de espectáculo contíguos. Releva – é uma constante na obra – o sentido de mise-en-scène de Curtiz, e o impressionante esplendor da fotografia, assinada por Barney McGill, favorecendo recortes expressionistas e um consistente jogo de linhas, perspectivas, *raccords*, movimentos de câmara, sobreposições, fundidos. O mesmo para o partido retirado das possibilidades sonoras – no início dessa era do cinema. Uma análise pormenorizada de *The Mad Genius* permitiria aferir a precisão do trabalho da sua construção plano a plano, a contaminação de géneros como o melodrama e o terror ou a FC (que visões retrospectivas podem ancorar no apontamento da presença efémera, no início, de Boris Karloff como pai de Fedor) e verificar bifurcações narrativas de questões como a idolatria, a patologia, substâncias alucinógenas, a misoginia. É outra das pérfidas características da personagem de Barrymore, a aversão a mulheres. “Haven’t I told you that there isn’t a woman on this earth who doesn’t have a price?” Ou, “I’ve arranged for him [o discípulo] to have any other beautiful woman he wanted. An artist must have many different inspirations.” E por aí fora.

O prólogo iniciado com o cartão que indica a localização e situa a acção numa *simpática aldeia da Europa central, quinze anos antes*, liga a sucessão dos grandes planos alucinados do marionetista à beira da metamorfose, com o contracampo do miúdo adormecido, à imagem da partida de uma grande carroça e fundido a negro. O palco seguinte é “a sério”, já não o de um teatrinho ambulante de marionetas. Amplo e elegante como o plano geral sobre o qual um segundo cartão explicita o tempo *presente* da acção em *Berlim, na ópera*, com orquestra e companhia de bailado. A cena é composta por planos desse palco, da sala imponente com plateia e camarotes, vazia. Será um ensaio geral. Um movimento lateral de câmara descobre um único espectador, trajado a rigor, num camarote lateral. Reconhece-se, no “coreógrafo”, o antigo marionetista, enfiado no brilho da cartola e dos bons tecidos de cerimónia. O aspecto é mais sofisticado, o olhar reflecte o mesmo, ou um mais agudo, grau de concentrada alucinação. O estratagema anunciado no prólogo está em curso. Um cartão seguinte, após novo fundido a negro, indica *Paris*, a cidade do interlúdio amoroso do casal de bailarinos que o “genial mestre” tudo faz por afastar contrariando a persistência revolucionária da paixão correspondida.