CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
VIAGEM AO FIM DO MUDO
26 de junho de 2026

A WOMAN OF PARIS / 1923

(Opinião Pública)

um filme de Charles Chaplin

Realização, **Argumento**, **Montagem** e **Música** (esta última, composta e gravada em 1976)**:** Charles Chaplin / **Fotografia:** Roland Totheroh / **Assistente de Realização:** Edward Sutherland e Monta Bell / **Assistentes de Fotografia:** Jack Wilson / **Direcção Artística** e **Décors:** Arthur Stibolt / **Conselheiros Artísticos:** Harry d'Abadie d'Arrast e Jean de Limur / **Conselheiro para os intertítulos:** Monta Bell / **Arranjos Musicais:** Erica James e Erica Rogers / **Interpretação:** Edna Purviance (Marie St. Clair), Adolphe Menjou (Pierre Revel), Carl Miler (Jean Millet), Lydia Knott (a mãe de Jean), Betty Morrissey (Fifi), Malvina Polo (Paulette), Clarence Geldert (o pai de Marie), Charles French (o pai de Jean), Henry Bergman (o "mâitre" do restaurante), Nelly Bly Baker (a massagista), Charles Chaplin (um carregador na estação), etc.

Produção: Charles Chaplin para a United Artists / **Cópia:** DCP, preto e branco, mudo, com intertítulos em inglês e legendada eletronicamente em português, 81 minutos / **Estreia Mundial:** 26 de Setembro de 1923 / **Estreia em Portugal:** no Cinema Tivoli, a 25 de Janeiro de 1926.

Acompanhamento ao piano por Filipe Raposo

A Woman of Paris abre com um dos mais assombrosos avisos que já se viu em qualquer filme. Textualmente se diz: *"In order to avoid any misunderstanding I wish to announce that I do not appear in this picture. It is the first serious drama written and directed by myself"*. Assinado: CHARLES CHAPLIN.

Nenhum outro realizador do mundo se lembraria de começar um filme assim (e, se começasse, o ridículo matava-o). Nenhum outro actor-realizador, ou actor passado a realizador, ousaria começar um filme assim, por mais célebre que fosse. Nesse caso, talvez não fosse vítima do ridículo, mas seria certamente vítima dos *misunderstandings* que afirmava querer evitar. Esse aviso, por si só, mostra quem era Chaplin em 1923. O homem mais famoso do mundo do cinema, mas famoso sobretudo pela personagem que criara, cerca de dez anos antes da estreia de **A Woman of Paris**, e com o qual se confundia. Chaplin era Charlot. Um sem o outro não eram concebíveis. Por isso, ao eliminar Charlot e ao eliminá-lo pela primeira e pela única vez (antes dele próprio o "matar" em **The Great Dictator**, dezassete anos depois) Chaplin se sentiu obrigado a dizer quem era. Como se nos avisasse: vão ficar privados de mim, mas só de uma parte de mim: Charlot, Eu, *myself*, Charles Chaplin, estou aqui, embora ausente. Escrevi e realizei o filme.

Na realidade, Chaplin faz mais do que privar-nos de Charlot. Privou-nos dele próprio como actor (a sua episódica aparição, num plano, como carregador, quase não foi reconhecida por ninguém). E isso nunca mais voltou a acontecer até ao seu último filme: **A Countess From Hong-Kong** (1967) em que, mesmo assim, apareceu mais longa e reconhecivelmente do que em **A Woman of Paris**. Que levou Chaplin a esta estranhíssima opção quando Charlot esteva em plena glória e o público não dava quaisquer sinais de se cansar dele? Basicamente, uma velha ambição de que já tinha falado muitas e muitas vezes: a de realizar um *serious drama*, em vez de um filme cómico. Ora Charlot não podia aparecer num *serious drama*, já que a personagem se tornara inseparável das gargalhadas com que o público a saudava logo que a via. Sabe-se que Chaplin, no passado, se

temera até daqueles filmes (há vários na sua carreira) em que fez um papel dual, como Charlot e como sósia dele, normalmente situado na outra extremidade do especto social (**A Night in the Show**, **One A.M.**, **The Idle Class** são alguns exemplos). Já depois de **One A.M.** de 1916 (em que trocara os fatos de vagabundo pelos de *gentleman*) dissera: *"One more like that and it's goodbye Charlie"*. Talvez por isso, mais do que por razões financeiras, desistiu em 1917 de levar à tela uma adaptação da peça de Hall Caine, **The Prodigal Son**, em que pensou fazer de protagonista. E adiou sempre o sonho de fazer de Napoleão, que aliás voltou a considerar antes de **A Woman of Paris** (viria a fazer de Hitler, mas muito, muito depois). E quando chegou à United Artists decidiu-se. Se usaria a sua nova independência para fazer o tal *serious drama*, esse *serious drama* seria sem ele. Chaplin actor — sem Charlot — esperaria mais 24 anos para aparecer: **Monsieur Verdoux**. Curiosamente, uma personagem tão femeeira e tão misógina quanto neste filme Adolphe Menjou o é (Verdoux bem podia ser um Menjou envelhecido e arruinado). E, curiosamente, há algo em Menjou que não é totalmente dissemelhante dos retratos de Chaplin à época. E não estou só a pensar no famoso bigodinho.

A ideia de **A Woman of Paris** tem duas géneses igualmente curiosas. A história, nos seus traços gerais, baseia-se em coisas que lhe contou Peggy Hopkins Joyce para a qual — diz-se — foi inventado o termo *gold digger*, em 1920. Chaplin conheceu Peggy em 1922 e teve com ela um *affair* que alimentou muito mexerico. Durante essa ligação, que ele próprio considerou *bizarre but brief* (Peggy trocou-o pelo jovem Irving Thalberg, depois de já ter espatifado a fortuna de quatro milionários) a *gold digger* contou-lhe uma história que tivera com o snobíssimo editor francês Henri Letellier e falou-lhe de um jovem romântico e pobre que se suicidara por amor dela. Contou-lhe também que entrara "nessa vida", depois de seduzida e abandonada pelo seu primeiro homem e que não era nada disso que queria, mas um lar e muitos filhos.

Se o esquema de **A Woman of Paris** estava encontrado, faltava a forma. Ora, por essa altura, viu Chaplin algumas das famosas "comédias conjugais"^ (muito decalcadas do teatro de *boulevard* europeu) de Cecil B. DeMille como **Male and Female**, **Forbidden Fruit** ou **The Affairs of Anatol**. Todos eles — filmes de 1920-21 — desenvolviam uma amoralidade adulterina, com histórias de alcova, baseadas em sucessivas e recíprocas traições do género *"on ne badine pas avec l'amour"* ou *"on ne badine qu'avec l'amour"*. No teatro, o género estava também em voga, quer em Paris (que Chaplin visitou em 21) quer já na América. Estava então no "ar do tempo" escolher uma história dessas, com muitos *boudoirs*, meninas boas de más famílias e homens maus de boas famílias.

Não se tem dito muito, mas é bem verdade: essas "comédias de enganos" que, em Hollywood, associamos a Lubitsch, foram sugeridas a este pela visão de **A Woman of Paris** (**The Marriage Circle**, vem em linha recta deste filme), **A Woman of Paris** foi sugerido a Chaplin por DeMille. Genealogias esquecidas... E, algures, entre DeMille e Lubitsch, são a filiar claramente sequências como a da orgia (com a genial elipse do *strip-tease*, através da *ligotage* do convidado gordo e do desmaio do bêbedo quando contempla a beldade de costas e vê o que nós não vemos) da massagem (com os mexericos das amigas e o rosto da massagista a exprimir o comentário que não faz) ou da velha e do gigolo, no primeiro jantar de Marie e Pierre. Aí, Chaplin vai mais longe. Quando Marie lhe pergunta quem é a velha, Menjou, cínico (e em rima com o comentário dela, que não ouvira) informa-a: *"A mais rica velha de Paris"*. Marie olha-a de novo, olha o gigolo e pergunta: *"E ele?"*. Menjou encolhe os ombros e sorri, cúmplice. Marie sorri também. Fica connosco a pensar se há muitas diferenças (a não ser as de estatuto social e sexual) entre o homem comprado pela velha e a rapariga comprada por Menjou.

Nesse, como em múltiplos outros apontamentos, Chaplin faz uma verrinosa crítica social e sexual. Mas há um momento — genial — em que essa instância crítica vai ainda mais fundo e se articula com muitas cenas de filmes de Chaplin, quer passados, quer futuros. Refiro-me, obviamente, à antológica sequência em que Marie pretende romper com Pierre. Quando ela lhe diz que sempre sonhou com *"a real home, babies, and a man's respect"*, Menjou desfaz o melodramatismo abrindo a janela e mostrando-lhe, na rua, um casal miserável, com duas crianças, imagem tipicamente *chaplinesca*. Depois, ela diz-lhe que ele não lhe deu nada e ele aponta-lhe para o colar de pérolas. Marie, furiosa, atira o colar pela janela fora para espanto e gáudio do mendigo que o apanha. E é

então — cena antologicamente *chaplinesca* — que, perante as gargalhadas de Menjou, ela desce a escada e, seguida pelo cãozinho, faz essa incrível perseguição, ao mendigo, de que regressa de salto partido. E, durante toda a cena, reparem bem no papel do clarinete, que, aliás, volta a aparecer (nas mãos de uma das amigas) na sequência da massagem.

Mas para quem diga que o filme não é muito *chaplinesco*, é preciso não esquecer o modo como Chaplin combina essa sátira com o melodrama. Melodrama *dickensiano* nas sequências do início (o pai de Marie, a casa de Marie, a fuga pela janela) melodrama *griffithiano* (a casa de Jean, os pais, a morte do pai), pontuado pelas sombras ameaçadoras da autoridade.

Depois, o regresso de Jean — encontrado por acaso, por quem ia para uma orgia — e a sua divisão entre a mãe e Marie, como Marie se divide "entre o casamento e a luxúria". Por fim, o drama, com o suicídio ultra-teatral de Jean no *hall* do restaurante, aos pés da estátua da mulher nua. E que dizer do cúmulo do melodramatismo que é a reconciliação (em elipse) da mãe de Jean e de Marie junto ao cadáver do rapaz? Nem falta o grande plano da pistola pousada pela mãe dolorosa.

Mas, para o fim, guardou Chaplin as duas mais portentosas elipses. As crianças de Marie dizem que vem aí *"Father"* e o espectador pode pensar que Marie casou e é mãe dessa numerosa prole. Mas *"father"* é um padre, padre a quem cabe a missão de nos informar do sacrifício de Marie. E o final, na estrada, retomando uma figura de estilo que tão cara lhe era, Chaplin resolve em dois planos a moral da história. Simplesmente genial.

Contudo, esta obra fundamental para a evolução da narrativa cinematográfica e fundamental para a evolução do estilo de Chaplin, não teve a resposta esperada pelo autor. Se a estreia foi triunfal (Chaplin foi comparado a Thomas Hardy, Maupassant ou lbsen) e se o mais conceituado crítico americano do tempo escreveu: *"there is more genius in Charles Chaplin's* ***A Woman of Paris*** *than in any picture I have ever seen"* o público esteve longe de corresponder da mesma maneira. Em Hollywood, **A Woman of Paris** aguentou apenas quatro semanas. Em Nova Iorque, perdeu dinheiro. E, em Londres ou Paris, "ficou em casa", sem percas mas também sem lucros.

Nunca por nunca tal coisa havia acontecido a um filme de Chaplin. E este jamais se recompôs da colossal decepção. Assim que pôde, retirou o filme de circulação e foi a única das suas obras que nunca mais repôs e nunca mais quis ver. Só em 1976 — um ano antes de morrer — cedeu aos rogos gerais de quantos queriam ver um filme que há 50 anos ninguém via. E então, sim, teve o triunfo que lhe fora recusado em 1923. O mais maldito dos filmes de Chaplin é hoje por muitos considerado a sua obra maior.

Mas como "o público tem sempre razão", não só a maior parte das "chaplinologias" se fez ignorando esta obra (em Portugal, por exemplo, só foi revista em 1987, na Cinemateca) como ela fez indirectamente duas vítimas. Aqui terminou a carreira *chaplinesca* de Edna Purviance (Chaplin nunca mais quis trabalhar com a "sua" actriz de mais de vinte filmes) e três anos depois proibiu a circulação de **The Sea Gull**, o único filme de que aceitara ser produtor sem ser realizador. Josef Von Sternberg, objecto dessa "dúbia honra", nunca se consolou, nem jamais lhe perdoou. E há quem diga (entre os pouquíssimos que viram o filme, numa sessão privada em Hollywood) que era um dos mais belos filmes de sempre. E era um filme com Edna Purviance, pela segunda vez objecto da maldição do seu "criador" e que aqui deixamos na inadjectivável composição de um dos mais fascinantes e malévolos retratos de mulher que o cinema alguma vez nos deu.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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