

FRITZ

LANG











7





Barbara Nichols, Dana Andrews e Fritz Lang nas filmagens de *Suplício de uma alma* (1956). Páginas anteriores, a partir do início: *O tesouro do Barba Rubra* (1955); *A mulher na lua* (1929); *Fúria* (1936); *Os corruptos* (1953); *O segredo da porta fechada* (1948)

Banco do Brasil apresenta e patrocina

Fritz Lang O horror está no horizonte

CCBB São Paulo 11 jul - 24 ago  
Cine Brasília 24 jul - 27 ago  
CCBB Rio de Janeiro 13 ago - 22 set 2014

O Banco do Brasil apresenta *Fritz Lang — O horror está no horizonte*, retrospectiva dedicada ao cineasta austríaco de trajetória emblemática no século XX, conhecido como o “século do cinema”. Com apoio do Goethe Institut, a mostra apresenta a filmografia completa do autor, com sua produção realizada entre os anos 1919 e 1960.

A obra de Fritz Lang vai do cinema mudo ao sonoro, do preto e branco ao colorido, do expressionismo alemão à narrativa clássica e da produção europeia à americana. Há nela um certo paralelismo com a história do próprio cinema, e uma forte marca autoral.

Os filmes *Metrópolis* e *Os Nibelungos*, por exemplo, são considerados ícones do expressionismo alemão. Já os títulos *Fúria*, *Os corruptos* e *Almas perversas*, realizados do outro lado do Atlântico, são parte de uma fase de sua produção em que o filme *noir*, estilo que marcou o cinema americano nas décadas de 1940 e 1950, é maioria. E em seu retorno à Alemanha, em 1960, Lang realiza sua obra derradeira, *Os mil olhos do Dr. Mabuse*.

Com a realização desta retrospectiva, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma seu compromisso de oferecer à sociedade uma visão ampla do trabalho de importantes nomes da cinematografia mundial e de contribuir com o melhor entendimento da expressão audiovisual contemporânea.

Centro Cultural Banco do Brasil

Fritz Lang nasceu em 1890, em Viena. Iniciou sua carreira no cinema na Alemanha da República de Weimar, atravessando fortemente o período expressionista, para o qual legou filmes como *A morte cansada* (1921) e *Os Nibelungos* (1924). É neste mesmo período que Lang realizará também suas duas obras mais famosas: *Metrópolis* (1927), então o filme mais caro da produção alemã, e *M., o vampiro de Düsseldorf* (1931), que se tornaria sua obra-prima obrigatória. Em 1933, com pouco mais de quarenta anos, Lang era possivelmente o cineasta mais bem reputado da Alemanha. Até que um encontro com Goebbels o leva ao exílio, primeiro na França e depois nos Estados Unidos. Em Hollywood, ele passará por todos os grandes estúdios americanos (MGM, Paramount, Fox, Warner, RKO), realizando filmes de diversos gêneros (*noir*, faroeste, drama, aventura, flertando por duas vezes com o musical) antes de retornar à Alemanha para suas obras derradeiras.

Por trás desta trajetória ampla e diversa, é possível, contudo, entrever o homem-Lang: obstinado, perfeccionista declarado, sempre lutando para impor seu olhar pessoal em suas obras, mesmo aquelas realizadas por encomenda. Este olhar pessoal é o que distingue Lang como um “autor” no sentido mais sofisticado do termo, posto que se trata de uma autoria que deve ser buscada numa dimensão mais secreta da imagem: no olhar impiedoso do cineasta sobre os homens e as forças secretas que os cercam. Em Lang, o homem é contaminado por um Mal que o ultrapassa, e que pode se revelar ora num impulso irreprimível (*M, Almas perversas* [1945], *Maldição* [1952]), ora na forma de desejo sexual destrutivo (*Retrato de mulher* [1944], *Desejo humano* [1954]) ou no *páthos* social que impulsiona as multidões ao linchamento (*M, Fúria* [1936]).

E no entanto a atração de Lang pelo mal e pela violência não poderia estar mais longe do sensacionalismo. Ela espelha sobretudo a filosofia do cineasta, que podemos colocar da seguinte maneira: quando o irracional eclode, nasce com ele o realismo e a lucidez. Pois analogamente à singularidade tão bestial de um assassinato ou de um crime, a câmera invisível e o narrador onisciente languianos oferecem tão somente o desenrolar dos fatos, apresentado da maneira mais clara possível. Temos aí, portanto, os dois polos — um circunscrito ao outro — da formação da obra languiana: a pulsão e o desejo das criaturas humanas e o distanciamento máximo do autor; o descontrolo de uma multidão sedenta por vingança e um olhar que afirma a soberania da realidade e sua crua impessoalidade. Nem o irracionalismo nem a lucidez têm, portanto, liberdade absoluta e metafísica; um é o escravo do outro. É desta forma que os filmes de Lang encontram naturalmente a tragédia.

Por fim, é com prazer que reconhecemos que passear por sua filmografia é também passear pela própria história do cinema: pode-se ver ora uma típica obra do cinema expressionista como *A morte cansada*, ora o emblema de um classicismo dourado, como o díptico *O tigre de Bengala/O sepulcro indiano* (1959). Mas deixemos a história de lado, pois, como diz o título da mostra, tirado de um texto de Inácio Araújo, “o horror está no horizonte”. Se escolhermos exhibir os filmes de Lang, é por acreditarmos que eles têm algo a dizer sobre o mundo de hoje. Que eles se revelem profundamente contemporâneos, isso se deve não apenas a seus temas (o linchamento, o desejo, a solidão do homem), mas sobretudo ao olhar do artista-Lang, que eterniza olhares, mãos, objetos, o ódio, as multidões...

Calac Nogueira, João Gabriel Paixão, Joice Scavone  
curadores



Fritz Lang e o produtor Jerry Wald durante as filmagens de *Só a mulher peca* (1952)

Entrevista com Fritz Lang 12  
por Jean Domarchi e Jacques Rivette

Fritz Lang, ou o homem duplo 19  
Inácio Araújo

Fritz Lang senta-se  
à mesa de Goebbels 20  
Bernard Eisenschitz

M 22  
Lotte H. Eisner

Conheça John Doe:  
Lang chega à América 32  
Tom Gunning

O artista e o assassino:  
o cinema da mão de Fritz Lang 39  
Joe McElhaney

Trajetória de Fritz Lang 48  
Michel Mourlet

Fritz Lang, o exemplar 52  
Gérard Legrand

*Metrópolis* descoberto 59  
Fernando Martín Peña

Brecht por Lang/Lang por Brecht 69

Dicionário 71  
Fritz Lang

FILMES 77

*Metrópolis* 78  
Lotte H. Eisner

O poder e “sua” loucura  
{*M., o vampiro de Düsseldorf*} 87  
Roger Dadoun

*Liliom: uma vez é nenhuma vez* 95  
João Bénard da Costa

O verdadeiro culpado  
{*Vive-se uma só vez*} 97  
Jean Douchet

Amar Fritz Lang  
{*Os corruptos*} 98  
François Truffaut

A mão  
{*Suplício de uma alma*} 100  
Jacques Rivette

A máquina infernal  
{*Suplício de uma alma*} 105  
Serge Daney

A estranha obsessão  
{*Os mil olhos do Dr. Mabuse*} 107  
Jean Douchet

FILMOGRAFIA 113

Sobre os autores 160

# Entrevista com Fritz Lang

por Jean Domarchi e Jacques Rivette

Publicado originalmente sob o título de “Entretien avec Fritz Lang”. *Cahiers du Cinéma* n° 99, setembro de 1959, pp. 1-9. Traduzido do francês por Bruno Andrade. (N.E.)

## Uma posição crítica

*Começaremos lhe perguntando qual o período de sua obra que prefere.*

FRITZ LANG: É muito difícil. Não se trata, para mim, de uma desculpa. Não sei o que devo responder. Prefiro os filmes americanos ou os filmes alemães? Não é a mim que cabe responder, vocês sabem. Acreditamos que o filme que estamos realizando será o melhor, naturalmente. Nós somos apenas homens, não deuses. Mesmo se você não ignora que este filme será menos importante — mesmo pela sua *mise en scène* — do que este ou aquele filme precedente, você no entanto se empenha em fazer a sua melhor obra.

*Certamente. De qualquer forma, no interior de períodos diferentes, tanto alemão como americano, há alguns filmes que o interessam mais em retrospecto?*

FL: Sim, naturalmente. Escutem: quando rodo superproduções, me interesse hoje em dia pelas emoções das pessoas, pelas reações do público. É o que se passou na Alemanha com *M.*, o vampiro de *Düsseldorf* (*M*, 1931). Porque num filme de aventura ou num filme criminal, como os *Dr. Mabuse* ou *Os espiões* (*Spione*, 1928), há apenas a pura sensação, não existe o desenvolvimento de personagens. Mas, em *M*, eu comecei algo que era bastante novo para mim, que mais tarde prossegui em *Fúria* (*Fury*, 1936). *M* e *Fúria* são os filmes que prefiro, creio. Há outros também, como *Almas perversas* (*Scarlet Street*, 1945), *Um retrato de mulher* (*The Woman in the Window*, 1944) e *No silêncio de uma cidade* (*While the City Sleeps*, 1956). São todos filmes baseados numa crítica social. Naturalmente prefiro isso, pois acredito que a crítica é algo fundamental para um cineasta.

## Todo o meu coração

*O que você entende exatamente por crítica social: aquela de um sistema ou a de uma civilização?*

FL: Não se pode diferenciar. É a crítica de nosso “ambiente”, de nossas leis, de nossas convenções. Vou lhes confessar um projeto. Devo rodar um filme no qual pus todo o meu coração. É um filme que quer mostrar o homem de hoje, tal como é: ele esqueceu o sentido profundo da vida, ele só trabalha para as realidades, pelo dinheiro, não para enriquecer sua alma, mas para adquirir vantagens materiais. E, porque esqueceu o sentido da vida, ele já está morto. Ele tem medo do amor; ele quer apenas ir para a cama, fazer amor, mas não quer assumir responsabilidades. Apenas o interessa a satisfação

de seu desejo. Esse filme, creio, é importante filmá-lo agora. *No silêncio de uma cidade*, que mostra a competitividade acirrada de quatro homens no interior de um jornal, é o começo. Meu personagem recusa a satisfação pessoal de ser um homem. Pois hoje em dia cada um procura uma posição, o poder, uma situação, dinheiro, mas jamais algo de interior. Vejam, é muito difícil dizer: “Eu amo isto, ou não amo aquilo.” Quando se começa um filme, talvez se ignore mesmo o que se está fazendo exatamente. Sempre há pessoas para me explicar o que quis fazer e eu lhes respondo: “Você sabe muito melhor do que eu mesmo.” Quando realizo uma obra tento traduzir uma emoção.

*No fundo, o que você critica em seus filmes seria um tipo de alienação, no sentido em que se compreende na Alemanha “Entfremdung”?*

FL: Não, trata-se do combate do indivíduo contra as circunstâncias, o eterno problema dos antigos gregos, do combate contra os deuses, o combate de Prometeus. Ainda hoje combatemos as leis, lutamos contra imperativos que não nos parecem nem justos nem bons para os nossos tempos. Talvez sejam necessários daqui a trinta ou cinquenta anos, mas não o são neste momento. Nós sempre combatemos.

*Isso valeria para todos os seus filmes, para *O diabo feito mulher* (*Rancho Notorious*, 1952), para *No silêncio de uma cidade*?*

FL: Sim, para todos os meus filmes.

*Até mesmo *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924)?*

FL: Sim, exato, mas eu acho que o filme se pretendeu grande demais para atingir minuciosamente as almas.

*Em *Metrópolis*, igualmente, este assunto já é nitidamente indicado.*

FL: Sou bastante severo para com as minhas obras. Não se pode mais dizer que o coração é o mediador entre a mão e o cérebro, pois se trata de um problema puramente econômico. Eis por que não gosto de *Metrópolis*. É falso, a conclusão é falsa; eu já não a aceitava quando realizei o filme.

*Ela lhe foi imposta?*

FL: Não, não.

*Ela nos surpreende, parece postiça, adicionada ao filme, e não integrada.*

FL: Creio que vocês têm razão.

Ao passo que a conclusão de *Fúria*, você não a renega?

FL: Não, a conclusão de *Fúria* é uma conclusão individual, não uma conclusão geral. Não se pode dar receitas para se viver. É impossível.

*Finalmente, a lição de seus filmes em conjunto seria a de que cada homem deve encontrar sua própria solução.*

FL: É o que penso. O homem pode se revoltar contra as coisas que são ruins, que são falsas. É preciso se revoltar quando se está “emboscado”, seja pelas circunstâncias, seja pelas convenções. Mas eu não creio que a morte seja uma solução. O crime passional não soluciona nada. Eu amo uma mulher, ela me engana, eu a mato. Então o que me resta? Perdi o meu amor porque ela está morta. Se mato seu amante, ela me detesta e eu ainda perco seu amor. Matar não pode jamais ser uma solução.

*Então para o senhor o que seria uma solução? Por exemplo, no caso dos heróis de No silêncio de uma cidade: que solução para eles, visto que a conclusão do filme nos pareceu bastante pessimista, e, mais até do que isso, repleta de amargura.*

FL: Eu não creio que a vida seja muito doce. (Risos.) Mas minha conclusão não é pessimista. Nós vemos o combate de quatro homens para obter uma posição social: um pelo dinheiro, o outro pelo poder, o terceiro não lembro mais, e o quarto porque ama isso. Mas o homem que ganha de todos os outros é aquele que tem um ideal. Isso quer dizer que se você faz aquilo que deve fazer sem se detestar, se você não sente a necessidade de esmurrar o espelho no qual você se olha pela manhã, você recebe aquilo que deseja. Então, onde vocês veem pessimismo?

*Tivemos a impressão de que o herói com quem simpatizamos não é no fim das contas tão simpático assim.*

FL: Isso é outra coisa, é outra coisa.

*Não, queremos dizer que a tonalidade do filme...*

FL: A tonalidade desse filme é talvez um rascunho do filme que desejo realizar neste instante, essa crítica da nossa vida contemporânea, em que ninguém vive sua vida pessoal. Cada um é sempre submisso às obrigações de seu trabalho, que são bastante importantes para ele. Afinal de contas, o dinheiro é importante. Frequentemente os críticos me perguntam por que eu rodei tal filme. A verdade é que preciso de dinheiro. (Risos.) Somerset Maugham escreveu que até mesmo o artista tem o direito de ganhar dinheiro.

Palavra dada, palavra de honra

*Não obstante, existem filmes que o senhor realizou por dinheiro e pelos quais não teria se interessado de outra forma?*

FL: Não, absolutamente. Eu nunca assinei um filme unicamente pelo dinheiro, jamais. Mas com certos filmes eu confesso que poderia ter feito algo mais. A partir do momento em que concebo um filme eu me interesso, mas certos filmes de aventura me interessam menos do que *M*, *Fúria* ou *Um retrato de mulher*, em suma, filmes que criticam nossa sociedade.

*O que o levou a realizar um western como O diabo feito mulher?*

FL: Primeiramente, mostrar no que se tornaram uma mulher que foi uma rainha de casa de jogos e um homem que foi um célebre assaltante, mas que por ter envelhecido e por não empunhar o revólver com a rapidez de antes deixou de ser um herói. Chega um homem mais jovem que atira mais rápido do que o homem envelhecido. É o eterno preâmbulo. Posteriormente, um elemento técnico me interessou bastante: introduzir um canto como elemento dramático. Com seis ou oito linhas desta canção eu chegava mais rapidamente à conclusão e evitava mostrar certas coisas que teriam sido entediadas para o público e que não eram tão importantes para o filme.

*Nessa época o senhor via, e hoje ainda vê, muitos westerns?*

FL: Sim. Eu amo westerns. Eles possuem uma ética muito simples e muito necessária. É uma ética para a qual não se chama mais a atenção porque os críticos são muito sofisticados. Eles querem ignorar que é algo muito necessário amar realmente uma mulher e lutar por ela. Quando preparava *O tigre de Bengala* (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959), eu discutia com meu dialoguista porque queria que o Marajá dissesse: “Se você me der sua palavra de honra, eu o deixo livre em meu palácio.” E o dialoguista me respondeu: “Mas, escute, todo mundo rirá. O que significa uma palavra de honra hoje em dia?” Reconheçamos que é muito triste. (Risos.) Não existem mais contratos hoje que eu não possa romper, ou que meu associado não possa romper. De que serve escrever cem páginas se ele se recusa a me dar dinheiro; sou obrigado a ir ao tribunal e isso durará cinco anos. O mesmo para mim. Se me recuso a executar meu contrato, ninguém pode me forçar. Então, é uma idiotice. Ao passo que, se dou minha palavra de honra, isso me implica muito mais. São ideias simples, primárias, que convém repetir à juventude, que é preciso repetir todos os anos porque a cada ano surge uma nova geração. Eu vi em Berlim um filme alemão contra a guerra. As críticas foram bastante ruins, tendo



Robert Young, Fritz Lang e Randolph Scott no set de Os conquistadores (1941)

como pretexto o fato de que o filme não apresentava nada de original, que desenvolvia apenas velhos temas. Mas o que se pode dizer de novo sobre a guerra? O importante é que se repita mais uma vez e mais uma vez e mais uma vez.

*O senhor considera o cinema como um instrumento de pregação e de educação?*

FL: Para mim, o cinema é um vício. Amo-o muito, infinitamente. Escrevi muitas vezes que é a arte de nosso século. E que ele deve ser crítico.

#### Vocês são muito gentis

*Em quais circunstâncias o senhor foi levado a realizar Desejo humano (Human Desire, 1954), e por quais razões modificou o desfecho e incluiu os antecedentes?*

FL: Numa crítica, os vossos Cahiers me deram uma resposta. Por quê?

*Mas o senhor gosta desse filme ou prefere não falar sobre ele?*

FL: Eu desejo, sim, falar, mas o filme de Renoir é tão melhor...<sup>1</sup> Primeiramente eu tinha um contrato. Se tivesse recusado, me teriam dito: “Perfeito, mas se nós tivermos outro filme para você, por ter recebido dinheiro por este, você não receberá mais.” Isso poderia ter durado um ou dois anos. Eu me curvei. Depois o produtor me disse: “Entenda, nós gostamos muito do filme de Renoir, mas não podemos ter um pervertido sexual. Precisamos ter um americano bem-apeado.” Na realidade ele tinha razão, porque a censura teria se oposto a um personagem como o de Gabin. Vocês não imaginam as dificuldades que tivemos para encontrar uma companhia ferroviária que autorizasse as filmagens, sob o pretexto de que mostraríamos um assassinato. Respondiam-nos: “Na nossa linha, uma morte, impossível.” E tinham razão, em absoluto. Vocês acham que os acionários da companhia Santa Fé ficariam contentes ao ver um filme sobre a Santa Fé com um assassino nele? [Risos.] E então quem pode realizar um filme sobre a besta humana se não filma o livro? Meu filme não é *A besta humana*. Batizaram-no em inglês de *Human Desire*. É algo que era inspirado por um livro, por um filme. Pergunto-me por que vocês escreveram uma boa crítica na Cahiers.

<sup>1</sup> *Desejo humano*, de Lang, foi uma refilmagem de *A besta humana* (*La Bête humaine*, 1938), de Jean Renoir, filme por sua vez adaptado do livro homônimo de Émile Zola, publicado em 1890. (N.E.)

*Formalmente, seu filme é muito bonito.*

FL: Muito obrigado, vocês são muito gentis, mas não é *A besta humana*.

#### Fiquei muito emocionado

*Retomando algumas proposições precedentes suas sobre o western, há uma objeção que inúmeros críticos lhe fizeram, da qual por sinal não partilhamos, censurando seu gosto por aquilo que é comumente chamado de melodrama. Ora, o senhor não ama justamente esse dito melodrama, tanto em seus westerns e em seus filmes policiais como em seus filmes de triângulo amoroso, na medida em que ele lhe permite situações mais fortes, em que os seres, os homens, ficam ainda mais expostos, mais nus?*

FL: Ignoro o que seja um melodrama, não sei o que é. A verdade é que frequentemente vi assassinos em minha vida, eu frequentemente fui a locais onde haviam cometido um crime. Eu não penso que o que vi era melodrama. E, depois, não cabe a mim fazer a crítica dos críticos. Eu realizo um filme, é uma criança que eu trago ao mundo. Todo mundo tem o direito de criticá-lo. É tudo. Permitam-me ter a única vaidade que me deixa contente: o acolhimento favorável do público. Eu não trabalho para os críticos, mas para os espectadores, que espero que sejam jovens. Não trabalho para as pessoas de minha idade, porque elas deveriam estar mortas, incluindo eu. Eu não queria vir a Paris. Este coquetel, estas palavras diante do público da Cinemateca, eu disse à senhora Lotte Eisner que isso me parece um monumento a um homem que infelizmente ainda não morreu. É ela que tinha razão. Um público jovem foi o que verdadeiramente respondeu. Fiquei emocionado, bastante emocionado, porque é a prova que não trabalhei para nada.

*Você nos disse anteriormente que o propósito de um cineasta era criticar. Será que essa não poderia ser a definição da mise en scène?*

FL: Toda arte, penso, deve criticar algo. Ela não consiste em dizer que algo é bom, que é incrível, que é maravilhoso. Em todo caso, o que podemos dizer de uma mulher que é boa? É uma boa mãe, uma boa esposa. Mas o que podemos contar sobre uma mulher bastante cruel? Pode-se falar duas horas sobre ela, ela é interessante. [Risos.] É verdade ou não é? Você diz que uma é boa, mas a outra... Porque a questão se coloca da seguinte forma: por que ela é perversa? E: ela é realmente perversa? Ela tem o direito? Quais foram as circunstâncias? Os homens não são responsáveis? Poderíamos falar por toda uma noite. E poderíamos

até mesmo falar toda uma vida com ela. (Risos.) Eu vi aqui, em Paris, um filme inglês chamado *Almas em leilão* (*Room at the Top*, 1959). Há duas mulheres: uma bem franca, a outra cruel. A mais interessante era Simone Signoret, não porque era melhor atriz, mas porque seus sentimentos são muitos mais apaixonantes.

#### Uma obra repleta de idiotices

*Em que medida o senhor foi influenciado ou reagiu contra a corrente expressionista?*

FL: Eu fui bastante influenciado. Não se pode atravessar uma época sem dela receber alguma coisa.

*Os dois Nibelungos nos parecem expressionistas no bom sentido do termo, ao passo que O gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920) nos parece sê-lo no pior sentido possível.*

FL: Vocês se enganam. Porque *Caligari* era um ensaio interessante, uma primeira tentativa. Quando Wiene tentou recomeçar com *Genuine* (1920), isso já não funcionava mais. O cinema é uma arte viva. Deve-se tomar tudo que é novo, não sem exame, mas aquilo que é bom para você, que lhe enriquece.

*O que lhe parecia bom no movimento expressionista, o que você utilizou em seus filmes?*

FL: Isto é difícil de responder. O que utilizo são minhas emoções, tento criar alguma coisa. Nestes tipos de entrevistas me perguntam ou me demonstram aquilo que quis fazer. Um dia, nos Estados Unidos, uns admiradores me ensinaram aquilo que eu estava pensando quando realizei *M*. Eu lhes respondi: “É bem interessante, mas é a primeira vez que me dou conta.” Não posso responder-lhes; são emoções. Quando jovens cineastas vêm até mim e me perguntam: “Dê-nos regras para fazer a *mise en scène*”, eu respondo: “Não há regras.” Hoje eu vejo que isso é bom, que é necessário seguir nesta via, e amanhã eu digo que isso não serve mais, que é necessário se orientar de outra forma. Utilizei a ferrovia e agora me sirvo do avião, mas é impossível pretender que agora a ferrovia é má. Não posso dizer o que encontrei no expressionismo. Eu o utilizei, tentei digeri-lo.

*Alguns de seus companheiros gostam de desenvolver teorias sobre suas artes, em particular Eisenstein, que escreveu inúmeros artigos teóricos. O senhor também não se vê tentado a desenvolver considerações teóricas a partir de sua obra, no mesmo sentido em que Eisenstein realizou para a dele, e da qual pretendeu tirar uma teoria geral sobre o cinema?*

FL: Penso que a partir do momento em que se tem uma teoria sobre algo é porque já se está morto. Não tenho tempo para pensar em teorias. Deve-se criar emoções, e não a partir de regras. Trabalhar com regras é trabalhar com sua experiência, é ingressar na rotina. Eu conheço um homem chamado S. Kracauer que escreveu um livro, *De Caligari a Hitler*. Sua teoria é absolutamente falsa. Ele procurou todos os argumentos para provar a verdade de uma teoria falsa. Por este motivo, me esforcei em dissuadir a juventude de hoje de acreditar na verdade de um livro que contém tantas idiotices. Eu cheguei a dizer isso a este senhor. Ele ficou muito irritado. (Risos.) Vocês sabem, eu tenho uma língua, basta que eu me sirva dela para poder provar o que for. Mas não é necessário à minha verdade. Uma teoria não é nada para um criador, serve apenas a pessoas que já estão mortas.

#### Roubem-me, ficarei orgulhoso

*Você teve a oportunidade de conhecer Murnau na Alemanha?*

FL: Sim, mas não muito bem. Ele partiu muito cedo para os Estados Unidos e já havia morrido quando cheguei lá. Ele realizou obras excelentes. Era uma personalidade bem interessante. Ele fez *Nosferatu* (1922), muito, muito bom, *Tabu* (1931), e até mesmo um *Fausto* (*Faust*, 1926) que continha coisas muito, muito apaixonantes.

*Visto que você vai frequentemente ao cinema, existem cineastas que você admira mais do que outros, ou prefere não responder?*

FL: Eu me calarei quanto aos nomes, mas, naturalmente, prefiro certos atores, certos cineastas.

*Você admira Renoir?*

FL: Eu já lhes disse, *A besta humana* é um filme superior a *Desejo humano*. Não se pode comparar os dois filmes.

*E o que o senhor pensa de Orson Welles e de Nicholas Ray?*

FL: Eu vi dois ou três filmes de Ray de que gosto muito. *Juventude transviada* (*Rebel Without a Cause*, 1955) é um filme muito bom.

*O primeiro filme dele, Amarga esperança (They Live by Night, 1949), era bastante inspirado por seus filmes.*

FL: Eu aceito. Escute, eu roubei coisas de outros cineastas, e fico bastante contente e orgulhoso se alguém me rouba algo. O que isso significa, roubar? Pega-se uma ideia que se admira e depois tenta-se torná-la sua.



Fritz Lang durante as filmagens de *A mulher na lua* (1929)



O testamento do Dr. Mabuse (1933)

## Fritz Lang, ou o homem duplo

Inácio Araújo

Fritz Lang conheceu tempos sombrios. Passou pela Primeira Guerra, quando perdeu um olho. Conheceu o horror do pós-guerra alemão, com suas instituições em farrapos. Viveu a ascensão do nazismo, após a qual partiu para o exílio, onde passou pela Segunda Guerra e suas decorrências, o pesadelo atômico e a guerra fria.

Esta vivência do horror é que se encontra tão presente em sua obra, em que a experiência humana traz filme após filme a marca da tragédia e da desrazão.

Penso que a palavra desrazão significa bem uma parte considerável de seu trabalho, no qual existe um esforço insano da razão para sobrepor-se à irracionalidade, tão insano que a própria insanidade parece não raro apoderar-se da razão para compor um universo sombrio, doloroso, instável.

Eles podem lutar por dinheiro, por mulher, por poder. Afirmam-se não sobre a natureza, mas sobre outros homens. Seu igual é seu pior inimigo, sua sombra.

Lang criou, desde a juventude, um mundo de seres divididos, onde se tem a impressão de que nunca podemos ser um só. Como diz Joan Bennett em *O segredo da porta fechada* (*Secret Beyond the Door...*, 1948), quando Michael Redgrave a vê: é como se olhasse por baixo da minha maquiagem.

Porque sob o rosto existe sempre outro rosto. Não era assim com *M.*, o vampiro de *Düsseldorf* (*M*, 1931)? Este homem tão comum que podia ser qualquer um, até ser tomado por uma outra sombra, um fantasma, uma alma (pode-se escolher o nome), este outro eu para quem matar crianças era uma necessidade urgente.

E o que dizer do Prof. Baum, o psiquiatra hipnotizado pelos escritos do Dr. Mabuse em *O testamento do Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933)? Baum transfigurava-se no homem disposto a criar o caos em busca do poder absoluto, depois de exercer o habitual poder absoluto do psiquiatra, servindo-se dele.

Fico com os exemplos mais óbvios, mais sintomáticos deste desarranjo profundo que para Fritz Lang é o homem. Desarranjo incontornável, incorrigível. Trágico, em suma.

Pois aquele que deseja regenerar-se, como a Gloria Grahame de *Os corruptos* (*The Big Heat*, 1953), é contemplado com o café fervendo que vai transformar seu rosto em dois: um belo e sadio, o outro desfigurado e doloroso. Esta queimadura, no entanto, será a marca de sua honestidade ou, antes, de sua duplicidade. Pois assim são os homens.

Assim é o Michael Redgrave de *O segredo da porta fechada*, este marido que ora podemos sentir gélido, ora gentil. Não

sabemos se é um homem de verdade ou o simples terror da exogamia experimentado por Joan Bennett.

Podemos, por fim, pensar no simpático jornalista de Dana Andrews em *Suplício de uma alma* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), o filme das reviravoltas mais estonteantes, mais inverossímeis e, no entanto, talvez as mais verdadeiras pelo que expõem da visão languiana do humano. Pois, ali, este homem que luta tão tenazmente contra a pena de morte e suas iniquidades não será ele próprio alguém a matar friamente e por motivos torpes outros seres humanos?

Sim, nós sofremos nos filmes de Lang. Eles são carregados de um mistério que não está apenas na tela, mas que se transporta para a existência de cada um, e nos coloca em questão, em alerta, em risco. Que questiona nossa identidade, como se devêssemos ao fim de cada filme perguntar quem afinal somos e reafirmá-lo.

Toda a dor do século XX, até 1960, parece tomar forma nos filmes de Fritz Lang. Entre tantos grandes cineastas clássicos, não há dúvida de que ele está entre os maiores. Mas entre os maiores não sei se existe algum em que a dor de existir se manifeste tão claramente e se deixe transmitir não como experiência pessoal, mas como mácula universal.

# Fritz Lang senta-se à mesa de Goebbels

Bernard Eisenschitz

Publicado originalmente sob o título “Fritz Lang s’assied à la table de Goebbels” em *100 journées qui ont fait le cinéma*, número especial da *Cahiers du Cinéma*, de janeiro de 1995. Traduzido do francês por Calac Nogueira. (N.E.)

28 de março de 1933

*Fui convocado ao escritório de Goebbels [...] para descobrir, com grande surpresa, que o ministro da Propaganda do III Reich fora incumbido por Hitler de me oferecer a direção do cinema alemão: “O Führer viu seu filme Metrôpolis e disse: eis aqui o homem que criará o cinema nacional-socialista.” Naquela mesma noite, eu deixava a Alemanha.*

Hoje, o caso parece encerrado: não, Fritz Lang não encontrou Joseph Goebbels nas circunstâncias dramáticas evocadas por ele, com um luxo de detalhes, repetidas vezes. Seu passaporte não possui um carimbo do dia 30 de março, mas indica uma primeira chegada em Paris datada do dia 28 de junho, seguida de uma viagem de avião a Londres, de uma breve estadia em Berlim em julho e de uma vinda definitiva para a França em 21 de julho.

No entanto, a lenda de um Lang flertando com o nazismo, deduzida de uma leitura simplista de filmes como *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) e *Metrôpolis* (*Metropolis*, 1927), bem como de uma nota de jornal mais do que duvidosa (criação, em 27 de março de 1933, de uma seção “realização” da Organização de células de operação nacional-socialistas, com a participação anunciada de Lang, de Luis Trenker e de outros menos conhecidos), parece-me mais profundamente falsa do que o relato, congelado no mito, do cineasta sonhando seu duelo com o nazismo [que ele dramatizará em *O homem que quis matar Hitler* (*Man Hunt*, 1941)].

Em fevereiro de 1933, Lang termina a montagem de *O testamento do Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*). No dia 10, ele leva seu montador, o jovem Konrad von Molo, a um encontro de Hitler no Palácio dos Esportes, explicando-lhe que “não se pode simplesmente ser contra alguma coisa, deve-se escutar, pelo menos uma vez, o que eles têm a dizer”. Eles ouvem o discurso no qual o novo chanceler anuncia o nascimento de uma “Alemanha grandiosa”. “Devo dizer em nossa defesa”, conta von Molo, “que éramos os únicos em todo o Palácio dos Esportes a não levantar a mão para fazer a saudação hitlerista em cada peripécia, canto, levantada, sentada, toda a pompa... Foi muito corajoso! É provável que tenhamos ficado com vergonha um diante do outro.”

No final de *O testamento*, representantes da sociedade — um desempregado, um policial... — assistem aterrorizados a um incêndio iniciado por Mabuse, que proclama: “O Estado sou

eu”, e quer apoiar seu poder sobre o reino do crime. Durante a montagem do filme, Hitler foi designado à frente do governo (30 de janeiro), o Reichstag foi incendiado (27 de fevereiro), 44% dos eleitores votaram em favor dos nazistas (5 de março), a abertura de um campo de concentração em Dachau foi oficialmente anunciada (20 de março). Mas, até o momento, Hitler era sinônimo de segurança aos olhos dos alemães.

No dia 28 de março, Goebbels pronuncia um discurso-programa diante de profissionais de cinema em seu Q.G. do hotel Kaiserhof. Ele cita como modelos quatro filmes: *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), o *Anna Karenina* (*Love*, 1927) de Goulding com Greta Garbo, *Os Nibelungos* de Lang e o recente *Der Rebell* (1932), de Trenker e Kurtis Bernhardt. Lang está sentado na mesa de honra, perto de Goebbels. “Nós, que conhecíamos Lang”, contou seu diretor de arte Emil Hasler (provavelmente social-democrata, que permaneceu na Alemanha), “ficamos espantados. Mas não pudemos ficar espantados por muito tempo: pois no dia seguinte, ou um dia depois, Lang havia desaparecido.” Mesmo se o passaporte diz a verdade, a página estava virada.

No dia 29 de março, o conselho de administração da UFA<sup>1</sup> decide afastar seus colaboradores judeus. No mesmo dia, *O testamento* é interdito pela comissão de censura. “Por motivos políticos”: é único comentário público de Goebbels, em 1938. O representante do Ministério do Interior na censura é mais preciso: “Pelos elementos comunistas, reduzidos à impotência na Alemanha, este filme, que mostra a organização de uma quadrilha criminosa com sua divisão por campos de atividade (seção 1, 2 etc.), poderia ser um verdadeiro manual para a preparação e para a execução de ações terroristas.”

Exportado ilegalmente, o filme é lançado em Budapeste e em Viena, e a versão francesa é lançada em Paris em maio.<sup>2</sup> A presença de Fritz Lang não é assinalada... Não mais do que em Berlim quando do lançamento, no mesmo mês, de uma versão de *Os Nibelungos: A morte de Siegfried* sonorizada pela UFA (estarão fora de questão reeditar *A vingança de Kriemhild*, que mostra como as lutas dos poderosos provocam um encadeamento sem fim de violências, conduzindo inexoravelmente à catástrofe).

A partida de Lang marca a ruptura definitiva entre o nazismo e a cultura: o maior cineasta do país escolhe o exílio. É por isso que, ainda hoje, na Alemanha, procura-se razões menos honrosas

<sup>1</sup> UFA: mais importante estúdio alemão da época, responsável pela produção de diversos filmes do próprio Lang, entre eles *Metrôpolis* e *Os Nibelungos*. (N.E.)

<sup>2</sup> Uma versão francesa de *O testamento do Dr. Mabuse* foi produzida concomitantemente à alemã, no mesmo estúdio e com a mesma equipe, porém

com atores franceses, “escolhidos por sua semelhança com os alemães” (ver Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au travail*, p. 92). (N.E.)



O testamento do Dr. Mabuse [1933]

para sua saída (seu divórcio com Thea von Harbou, um contrato em Paris...), ou, como a Fassbinder, lhe opõem a figura emblemática de Douglas Sirk.<sup>3</sup> A atitude de Lang desde sua chegada aos Estados Unidos mostra que, qualquer que tenha sido o impulso imediato, sua reação profunda ao nazismo foi sem ambiguidade.

Além do mais, ele era então o único, ou quase, a poder escolher, sendo meio-judeu (como Reinhold Schünzel, que permanece e filma até 1937), nem conhecido, nem denunciado como tal, tendo dado garantias de dedicação ao nacionalismo (*Siegfried*, “oferta ao povo alemão”) e ao capitalismo (*Metrópolis*): tão prussiano quanto o monóculo de Fritz Lang, escrevia Kurt Tucholsky. No entanto, se quisermos ler os filmes corretamente, encontraremos a essência de sua incompatibilidade com o novo regime. Goebbels o teria aconselhado liquidar Mabuse “pelo povo em fúria”: sabemos o que Lang pensava dessa fúria.

Finalmente, a partida de Lang marca a tomada de consciência do lugar do cinema na história: uma relativização dolorosa, tanto quanto a adesão dos cineastas soviéticos à revolução e sua decepção. Ele descobria que a arte não é tudo e que não pode ser exercida em todo lugar, sob todas as condições. Ele tinha pensado criar a “arte de nosso século” e percebia que havia fornecido as ferramentas para uma manipulação que se chamava propaganda.

3 Sirk, como Lang, deixou a Alemanha por razões políticas, porém apenas em 1937. (N.E.)

## M

Lotte H. Eisner

Publicado originalmente como um capítulo do livro *Fritz Lang*. Paris: Cahiers du Cinéma/ Cinemathèque Française, 1976. Cortesia de The Estate of Lotte H. Eisner. Traduzido do francês por Lúcia Monteiro. (N.E.)

“Pois o crime de morte, sem ter língua,  
Falará com o milagre de outra voz.”  
Shakespeare, *Hamlet*, ato 2, cena 2.<sup>1</sup>

O filme deveria inicialmente chamar-se *Mörder unter uns* [Os assassinos entre nós]. Lang queria alugar o hangar de dirigíveis de Staaken, que havia sido convertido em estúdio de cinema, para ali filmar as cenas de multidão, como o tribunal da marginália. Para sua surpresa, o diretor do estúdio respondeu negativamente, dizendo que o próprio Lang devia saber o motivo da recusa, e acrescentando que aquele filme sequer deveria ser rodado. Atônito, Lang perguntou-lhe por que um filme sobre um assassino de crianças não deveria ser feito. Então se tratava de um assassino de crianças? Bem, neste caso, Lang teria o estúdio, foi a resposta que recebeu. O cineasta entendeu o que havia acontecido quando, no calor da discussão, segurou seu interlocutor pela gola, descobrindo que ele usava, escondida no avesso do casaco, a insígnia nazista. Os nazistas pensavam que o título original do filme se referia a eles.

Em um artigo de 1947, “Why I am interested in Murder”<sup>2</sup> (“Por que eu me interessar por assassinato”), Lang expôs o caminho que o conduziu de *M.*, o vampiro de *Düsseldorf* (*M*, 1931) — “o desejo do assassino de crianças” — a *Fúria* (*Fury*, 1936) — “as tensões internas que fazem um homem decidir matar” —, a *Um retrato de mulher* (*The Woman in the Window*, 1944) — “os medos reveladores do homem que matou” — e enfim a *O segredo da porta fechada* (*Secret Beyond the Door...*, 1947):

A questão poderia tranquilamente ser mudada para ‘Por que nós nos interessamos por assassinato?’. Porque, no fim das contas, milhões de cidadãos norte-americanos pacíficos e respeitosos das leis e dos seres humanos são fascinados pelo assassinato. Basta pensar nos jornais, que reportam homicídios com detalhes escabrosos em abundância; nos romances policiais, que possuem um enorme público. Os leitores experimentam a fascinação de fundir a cuca para aproximar as provas do suspeito. É como um quebra-cabeça que põe à prova a acuidade da inteligência.

Para Lang, porém, tudo isso não passa de “um aspecto marginal da questão”. O criminoso havia desrespeitado brutalmente um código bem estabelecido da sociedade. No início, as pessoas ficam “horrorizadas e enojadas”. Em seguida, “envolvem-se emocionalmente”, pensando no “caráter sagrado da vida humana”; é a “autopreservação da sociedade” que está em jogo.

E, depois, num processo mental típico de Lang, começamos a sentir algo que se parece com compaixão, no sentido estrito da palavra. Lang cita neste artigo seu epigrama sânscrito favorito, “*Tat Wam Asi*”: Aqui estou, pela graça de Deus.<sup>3</sup> Ele retorna a isso diversas vezes: “Em circunstâncias precisas, cada um de nós poderia tornar-se um assassino.”

Teria uma experiência pessoal levado Lang a tal pensamento? Suspeitou-se de um assassinato cometido por Lang quando sua primeira mulher se suicidou, depois de encontrar Thea von Harbou, que estava escrevendo um roteiro com Lang, nos braços dele. Assim, o cineasta se dava conta, pela primeira vez, de como as circunstâncias e os motivos de suspeita podem ser precários. Data deste incidente o hábito que ele tinha de anotar todos os eventos de seu dia.<sup>4</sup> Ele dizia que, depois de alguns dias, seria impossível saber o que aconteceu neste ou naquele momento, a menos que tudo tenha sido anotado com precisão.

Ao mesmo tempo, Lang buscava uma “explicação do comportamento humano”, sobretudo no que concerne à sexualidade:

A civilização pode muito bem nos ter aprisionado, ter dobrado nossos desejos destruidores em favor dos interesses da sociedade. No entanto, sobrevive ainda na maioria de nós muito da criatura selvagem e sem inibição, o suficiente para que possamos nos identificar momentaneamente com o fora da lei. O desejo de machucar e o desejo de matar são estreitamente ligados à necessidade sexual, sob o império da qual nenhum homem age de modo razoável. Nossa própria repugnância é a prova da angústia subjacente de que cada um de nós pode se transformar num assassino; do medo que, um dia, uma vez — sob o império das circunstâncias que corroerão a barreira edificada por séculos de civilização — você ou eu, nós poderemos ser esta pessoa.

1 Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça. In: William Shakespeare, *Hamlet*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 85. O original em inglês: “For murder, though it have no tongue, will speak with most miraculous organ.” (N.T.)  
2 Lang não se lembrava mais de onde este artigo fora

publicado. Ele conservava apenas uma cópia em papel-carbono de seu texto datilografado. (N.A.)

3 A expressão, mais comumente grafada como “*Tat Tvan Asi*”, costuma ser traduzida por “isto és tu”. (N.T.)

4 Desta época em diante, Lang manteve um espesso volume no qual anotava os eventos de seu dia: cada

telefonema, cada visita e até o cardápio de cada refeição. Durante minha estadia em Beverly Hills, ele me incitou a fazer o mesmo e, de uma maneira comvente, passou suas noites anotando tudo comigo. (N.O.)

É assim que se explica a pena, ou melhor, a compaixão que transparece quando Peter Lorre grita, em frente ao tribunal da marginália: “Posso... Posso fazer de outro jeito? Não tenho em mim a maldição? O fogo? A voz? A tortura? Sempre... Preciso sempre ir para as ruas... Sinto sempre que há alguém atrás de mim... Sou eu mesmo. E ele me segue...”

É também por esta razão que Lang faz com que a polícia intervenha e deixa em aberto o que acontece depois da fórmula “Em nome do povo...”. O filme, diz Lang, “clama por um processo democrático”.

Lang cita com frequência uma observação do Diabo no *Fausto* de Lessing quando lhe perguntam se ele é rápido: “Sou tão rápido quanto a passagem do Bem ao Mal.”

Entrevistado por Gero Gandert, Lang vai ainda mais longe e declara que, no fundo, culpabilidade e inocência dão no mesmo. A única coisa que lhe interessa é o homem enquanto tal, o que o leva a agir — “*what makes him tick*”. Deste momento em diante, podemos apenas lamentar que Lang não tenha conseguido realizar o projeto concebido antes de *Fúria, The Man Behind You* (literalmente, *O homem atrás de você*). Tratava-se do velho tema de Jekyll e Hyde. A natureza dupla do homem é uma de suas preocupações constantes (ele voltaria a ela num projeto mais tardio [não realizado], *Und Morgen... Mord!*).<sup>5</sup> As “duas almas” de Fausto, o Bem e o Mal dissimulado no subconsciente, sempre fascinaram os românticos alemães; em certo sentido, Lang é um romântico — como, aliás, ele próprio reconhece numa entrevista na televisão com Godard.<sup>6</sup>

*The Man Behind You* teria certamente abordado motivos diferentes daqueles do filme perdido de Murnau, *A cabeça de Jânus* (*Der Januskopf*, 1920), ou de *O médico e o monstro*, de Rouben Mamoulian (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1931), em que se pode encontrar um tipo de compaixão pela natureza dupla do homem.

O problema do duplo perpassa inúmeros filmes alemães, desde *Os outros* (*Der Andere*, 1912), de Max Mack, até as três versões de *O estudante de Praga*.<sup>7</sup> Mas Lang — nascido sob o signo de Sagitário, que, como ele mesmo gostava de sublinhar, significa “meio animal, meio homem” — talvez sentisse esta

natureza dupla mais intensamente. Em *M.*, o vampiro de *Düsseldorf* o assassino é um homem que não chama a atenção, um “homem da rua”, a quem é preciso marcar com um “M” em giz sobre o ombro para que seja reconhecido. Ele não é nem mesmo o “burguês demoníaco” de E.T.A. Hoffmann. Peter Lorre lhe confere certa cordialidade e traços infantis.

Além disso, o assassino do filme de Lang não é nem Haarmann, nem Kürten.<sup>8</sup> Nos tempos conturbados, provavelmente engendrados pelo regime hitlerista, houve muitos “*Massenmörder*” (assassinos coletivos). Lang desenhou um quadro vivo desta época em sua apresentação de *Os espíões* (*Spione*, 1928).

Quando, no artigo intitulado “Why I am interested in Murder”, ele se refere aos “costumes sádicos das tribos primitivas, praticados antes do ato sexual”, e ao canibalismo, que visa a “possuir o corpo do outro”; quando ele cita as observações semi-humorísticas de um advogado célebre (“Todo homem é um assassino potencial... Tenho prazer em ler os anúncios necrológicos”), Lang percebe ao mesmo tempo que muitos homens encontram uma “saída para satisfazer seus desejos atávicos” precisamente... na leitura de romances policiais e em notícias de assassinatos publicadas em jornais. O interesse por ladrões é menor. O assassinato é um acontecimento extremo, “a morte constitui um ápice dramático, ela implica numa tensão crescente. A morte oferece o drama maior, ela tem sempre a última palavra (...). O assassinato tem sua origem nas trevas do coração humano; ele nasce de necessidades e de desejos cuja satisfação — séculos de civilização nos mostraram — traz apenas mais infelicidade e frustração.”

Seria este homem “sob a pressão das circunstâncias” comparável ao homem “preso na armadilha do destino” de que Lang fala em seu artigo da *Penguin Review*? A segunda fórmula, este *anankê* dos gregos, não esgota o problema. Os filmes não são mais, como nos tempos de Zacharias Werner e de Müllner, *Schicksaldramas* (dramas do destino); a eles é acrescentado o peso das circunstâncias. Esta “tensão das circunstâncias” é um fio condutor nos filmes de Lang.

5 A tradução literal seria “E amanhã... assassinato”. (N.T.)

6 *Le Dinosaur et le bébé*, programa da série *Cinéastes de notre temps*, de Janine Bazin e André S. Labarthe. (N.O.)

7 *Der Student von Prag* foi primeiramente realizado

por Stellan Rye e Paul Wegener, em 1913; a segunda versão data de 1926, por Henrik Galeen; finalmente, em 1935, é lançado o terceiro filme, dirigido por Arthur Robinson. (N.T.)

8 Dois “assassinos coletivos” célebres do período pré-hitleriano. Nem um nem outro assassinavam crianças;

Lang sublinha que Kürten (o vampiro de Düsseldorf) só foi preso (em maio de 1929) quando o roteiro de *M* já havia sido concluído. Kürten foi julgado em abril de 1931 e *M* estreou no dia 11 de maio. (N.O.)

### O elemento documental em M

“Sou um leitor de jornais mais do que atento”, diz Lang a Gero Gandert. “Leio os jornais de mais de um país, e tento sobretudo ler nas entrelinhas...” Nunca vi ninguém esmiuçar tantos jornais quanto Lang em Beverly Hills, principalmente aos domingos pela manhã. Apesar de sua visão deficiente, ele mergulhava literalmente no material que lhe chegava do mundo inteiro.

“Quando acredito num tema, quando sou possuído por ele, faço um enorme *research work*”,<sup>9</sup> prossegue Lang. “Eu gostaria de saber o máximo possível sobre cada detalhe — nada é um detalhe —, inclusive sobre as menores particularidades.”

Tanto nesta entrevista a Gero Gandert quanto no artigo “Some Random Notes about M” [Notas aleatórias sobre Lang],<sup>10</sup> Lang conta como conseguiu aconselhar-se com a polícia criminal de “Alex” (apelido dado pela marginalidade berlinense à delegacia de polícia, situada na Alexanderplatz), como teve acesso aos documentos e aos relatórios internos, podendo assim informar-se de maneira exaustiva sobre os procedimentos policiais. Paralelamente a isso, encontrou-se com psiquiatras, psicanalistas e com gente do meio do crime. Ele inclusive fez com que esta gente figurasse no filme (principalmente na cena do tribunal da bandidagem); era frequente que um ou outro não comparecesse às gravações porque acabara de ser preso.

Pode ser interessante citar novamente Herbert Jhering (*Börsen-Courier*, 12 de maio de 1931): “Uma cidade está à procura de um assassino de crianças. Primeiramente, este tema é apresentado de modo distanciado e apaixonante: as repercussões de um crime sobre a população, os rumores, as falsas suspeitas, as testemunhas falsas e os falsos depoimentos; no contraponto, o trabalho metódico da polícia, o inquérito, os indícios, as batidas... Lang dispôs tudo isso com uma grande força de convicção cinematográfica. Mas, como é de costume no cinema, todo grande filme deve ter... uma atração sensacional. Fritz Lang e Thea von Harbou transportam-se então para o terreno da *A ópera dos três vinténs* e filmam uma ação complexa envolvendo um sindicato de bandidos. A corporação de trombadinhas, ladrões e escroques se sente ameaçada pela ditadura policial que se estabelece na cidade para descobrir quem é o assassino. E parte, ela também, à caça do autor do crime para recuperar sua tranquilidade... Se a competição

entre a polícia e os bandidos tivesse sido mostrada de maneira divertida, satírica, ou então fria e objetiva, esta parte também poderia ter sido realizada com inteligência e apresentada com uma credibilidade fílmica irrefutável.”

Jhering vê aqui apenas “o velho romantismo do crime embelezado pela literatura num mundo romanesco falsificado e maquiado”. Em sua entrevista com Lang, Gandert menciona esses “elementos românticos” nas cenas da bolsa de valores dos mendigos. Lang lhe responde que uma dessas bolsas, em que os sanduíches faziam as vezes de valores, existiu de verdade em Berlim, e que uma revista policial havia publicado artigos e fotos a esse respeito. Em “Some Random Notes about M”, ele se lembra de ter lido um destaque de jornal informando que a organização dos bandidos oferecia seus serviços à polícia.

Bem recentemente, um *fait-divers* surgiu para sustentar a tese de Lang. Um jornal informava que, na Holanda, a organização da marginália propôs ajuda à polícia para a repressão dos provos, “filhinhos de papai” revoltados. E isso porque as batidas policiais perturbavam os membros da organização em suas “atividades profissionais”. Mais recentemente ainda, o *France-Soir* (de 1o de dezembro de 1967) anunciou que, durante o processo do assassino de crianças Jürgen Bartsch, “bons cidadãos” se associaram num tipo de tribunal secreto batizado de “Organização Nemesis”, com o objetivo de punir com a morte (pena essa que, como se sabe, não existe mais na Alemanha Ocidental) ou com a castração os criminosos sexuais, cuja atividade tomava proporções anormais no país. (O jornal menciona, e com razão, o paralelismo com o filme de Lang.) Assim, também nesse caso, o elemento documental foi decisivo.

Lang não precisa filmar em ruas reais para marcar esse aspecto. O trabalho de câmera cria, deliberadamente, a impressão de estarmos assistindo a cenas de cinejornais. É o caso não somente de cenas como a da descida da polícia — tecnicamente exata — na *Laubenkolonie* (jardins operários). Mesmo quando a composição da imagem exerce um papel primordial, como na cena do pátio com a cantiga das crianças, ou naquelas com o realejo, ou inclusive no plano em *plongée* sobre a rua quando o assassino é cercado pelos mendigos, a impressão documental é ainda mais forte do que o equilíbrio da composição. A *Sachlichkeit* (objetividade) do arquiteto Emil Hasler<sup>11</sup> é utilizada

9 Trabalho de pesquisa, em inglês na versão francesa. (N.T.)

10 Texto cedido por Lang. (N.O.)

11 Emil Hasler: diretor de arte responsável pelos cenários de alguns filmes alemães de Lang, entre eles *O testamento do Dr. Mabuse* [*Das Testament des Dr.*

*Mabuse*, 1933] e *A mulher na lua* [*Frau im Mond*, 1929]. (N.E.)

a contento. À diferença de Herlth e Röhrig, Hasler não joga com a luz nem com os efeitos de claro-escuro; seu estilo frio e preciso tende a um realismo que convinha a Lang.

#### Romantismo decorativo ou detalhe realista?

Sempre se destacou o paralelismo entre a atividade da organização de mendigos de *M.*, o vampiro de *Düsseldorf* e aquela de *A ópera dos três Vinténs*. Lang não nega a influência que Brecht exercia sobre todos os intelectuais desta época. É possível mesmo encontrar uma influência (talvez inconsciente da parte de Lang) do filme que Pabst tirou de *A ópera dos três vinténs*: as longas filas de mendigos que se inscrevem para participar da busca pelo assassino lembram — de um ponto de vista estritamente plástico — as do filme de Pabst.

A respeito de *A ópera dos três vinténs*, Jhering observa que, no teatro, a presença das associações de mendigos e de ladrões funciona principalmente como uma denúncia dos costumes da sociedade. Essas associações fazem suas próprias leis, distintas das do mundo burguês; elas encontram sua própria forma de representação. Jhering nega a presença dessa “realidade artística” no filme de Lang, não vendo que esta mistura de realidade e fantasia é justamente a força de seus filmes.

Onde começa e onde termina a composição documental e a composição decorativa? No plano em *plongée* do pátio interno com as crianças em roda, a miserável fileira de lixeiras — acusação contra a miséria e a sujeira —, ou ainda no *plongée* da rua onde os mendigos encaram o assassino?

Também se quis ver no *contra-plongée* de Lohmann em sua mesa um efeito “ornamental”. Esse ângulo escolhido para destacar sua barriga lhe confere, na linha da perspectiva, ares de um enorme sapo. Nenhum plano ditado por Lang a seu operador é maneirista ou gratuito. A imagem tem sempre algo de preciso a dizer: aqui, a vitalidade exuberante do personagem.

Para além disso, o apreço de Lang pelo detalhe exige a presença de tais traços humanos na definição dos personagens. Outro exemplo: quando descobre que o indivíduo misterioso que os bandidos sequestraram é o assassino de crianças, Lohmann corre para o cômodo vizinho e enfia a cabeça sob a torneira. “É a primeira vez em que ele é mostrado como um ser humano”, comenta Lang, “o que não acontece quando ele bate na mesa dizendo

‘Ariston’”. Isso também se dá no momento em que Lohmann lê o relatório e corrige um erro de datilografia: a mão de Lohmann (sem dúvida, a de Lang) entra no quadro, risca o e da palavra “*befindet*” e sublinha “*den alten Holtztisch*” (“a velha mesa de madeira”). A precisão de Lohmann no que se refere aos procedimentos da polícia é, assim, caracterizada, e a pista da velha mesa de madeira conduzirá ao peitoril da janela do assassino.

Quando Lang mostra uma vitrine (como ele fará ainda em boa parte de seus filmes americanos),<sup>12</sup> não é apenas o prazer da composição que o leva a multiplicar os objetos. Ele tem um objetivo preciso: fazer avançar o curso da ação. O assassino olha a vitrine de um armazém. De repente, no contracampo, seu rosto aparece emoldurado pelo reflexo de um losango de facas. Não se trata muito mais de uma ameaça do que de um símbolo? Logo em seguida, o rosto de uma menina aparece no mesmo enquadramento. Nós vemos como o assassino reage a essa aparição, passando a mão sobre seus lábios, arregalando os olhos e começando a respirar com dificuldade.

Algo parecido acontece quando Lang mostra a estante de uma livraria-papelaria: uma flecha sobe e desce em frente a uma espiral que gira constantemente, destinada a atrair o olhar dos passantes. Para o assassino (e para o espectador também), esse cenário ganha sem dúvida alguma um valor de símbolo sexual.

Lang havia descoberto, ainda num de seus filmes mudos, o impacto de uma cena mostrada apenas por meio de sombras:<sup>13</sup> em *Os espíões*, quando Gerda Maurus e Paul Hörbiger lutam e são finalmente controlados por seus adversários. (Ele reutilizará o mesmo procedimento em *O homem que quis matar Hitler* [*Man Hunt*, 1941], mas desta vez para não mostrar diretamente as consequências da violência.) Aqui, é a conferência dos bandidos que é apresentada através de sombras. Lang inova no uso do som. Assim, ele cria deliberadamente um fator de abstração, de anonimato, no ponto culminante da cena, quando Schränker propõe que o sindicato dos mendigos seja convocado. Aqui tampouco se trata de um efeito ornamental: a cena se torna tão envolvente quanto o close-up que a precede imediatamente, em que a mão enluvada de Schränker pausa, como uma ameaça, sobre o mapa da cidade.

Lang dá curso a verdadeiros malabarismos com os efeitos de sombra, como na cena das crianças com o homem do realejo,

12 Cf. também a vitrine de *Fúria*, em que os fantasmas aparecem, a vitrine com as armas em *Vive-se uma só vez* (*You Only Live Once*, 1937), as de *Um retrato de*

*mulher e Almas perversas* (*Scarlet Street*, 1945), e enfim a do projeto *Und Morgen... Mord!* (N.O.)

13 As sombras implicam sempre em um pouco de magia

negra; assim, a sombra de Hagen, ameaçadora, desenha-se na moldura da porta antes que o próprio avance em direção ao cadáver de Siegfried sobre sua cerveja. (N.O.)



M., o vampiro de Düsseldorf (1931)

em que as sombras ganham proporções gigantescas. Ou quando vemos desfilar as sombras dos passantes sobre o rosto de um falso cego encarregado de zelar pelos estudantes.

#### O som como fator dramático

É seu primeiro filme sonoro, e Lang manipula o som com uma maestria e uma maturidade surpreendentes. Ele o utiliza muito conscientemente como fator dramático; nunca é um suplemento, um elemento arbitrário, um adendo; o som é contraponto, complemento necessário à imagem. A sobreposição (“overlapping”) do som — que alcançará em *O testamento do Dr. Mabuse* uma intensidade nunca forçada, porque evidente e orgânica — é utilizada de maneira perfeitamente deliberada, como confirma a entrevista a Gandert. Quando ele acelera o ritmo do filme, paradoxalmente, a defasagem criada não deixa a montagem confusa, e sim a reforça. Essa estrutura se torna necessária. Nenhuma sequência é substituível por outra, o desenvolvimento da ação jamais pode ser modificado. Lang cria uma cadeia de associações que se comunicam diretamente com o espectador.

É assim que, depois do assassinato da pequena Elsie, as pessoas na rua se lançam apressadamente sobre o novo aviso de busca da polícia, que anuncia uma recompensa. Os últimos a chegar, por não conseguirem enxergar, pedem aos demais que o leiam em voz alta. Ouve-se: “É preciso mais uma vez chamar atenção para o fato...” Passa-se a outra cena, num café, e a frase continua, na leitura de um jornal: “...que o dever mais sagrado de toda mãe e de todo pai...” etc.

Uma associação é estabelecida por cima do corte; ao mesmo tempo, a mudança de cenário e a ligação por uma ideia comum aos dois planos evidentemente acelera a ação, por meio de uma elipse, mostrando, ao mesmo tempo, que toda a cidade está tocada pelo horror do crime. Simultaneamente, Lang mostra como a psicose da suspeita se espalha, passando a um homem careca que acusa seu companheiro de mesa de seguir as garotinhas: “Difamador! Destruidor de reputação!” O plano seguinte mostra uma perquisição provocada por uma denúncia anônima, em que o marido lança uma variação da apóstrofe anterior: “Que difamador! Que indivíduo sórdido!” (Nós veremos em *Fúria* um tratamento mais complexo dessa psicose, enriquecido pela experiência vivida por Lang no início do regime hitlerista.)

No decorrer da perquisição, um inspetor de polícia, que mais tarde contribuirá para a descoberta do assassino (nenhum detalhe se perde), diz: “Qualquer homem na rua...” No momento em que a voz continua: “...pode ser o culpado”, passamos a

um homem de chapéu-coco, com olhos de peixe morto visíveis atrás dos óculos, sob um poste de iluminação. Uma garotinha que empurra seu patinete lhe pergunta as horas. Quando ele por sua vez pergunta imprudentemente a ela: “Onde você mora, minha criança?”, ele é imediatamente cercado, tornando-se um suspeito: “O que o senhor quer com a menina?” — até que um trombadinha apanhado por um policial, no andar de cima de um ônibus, lança: “O senhor faria melhor se pegasse o assassino de crianças!”, e então a multidão, tendo escutado a fala do trombadinha e tendo visto o homem preso, torna-se completamente histérica.

A réplica do trombadinha anuncia, aliás, a sequência da ação, em que os bandidos vão encontrar o assassino, porque este outsider está “estragando a profissão” deles. Esse anúncio é repetido quando a dona do bar responde a um sargento da polícia: “O senhor não sabe como todos estão furiosos com este sujeito que lhes faz passar por revistas toda noite. Sobre tudo as meninas. Elas podem ser prostitutas, é verdade... mas cada uma delas é também um pouco mãe... Conheço vários arruaceiros que ficam com lágrimas nos olhos quando veem crianças brincando...”

Às vezes, o som passa de uma cena para outra de maneira simples, como quando o vendedor de jornais anuncia no grito uma edição especial: “Quem...” Sobre as palavras seguintes, “...é o assassino?”, aparece o assassino — que até então havia sido visto somente como sombra sobre o aviso de busca, e depois de costas, junto ao vendedor de balões — em frente ao peitoril de sua janela, escrevendo uma carta à imprensa.

A necessidade patológica de escrever cartas para obter reconhecimento, que revela a vaidade do assassino — como, mais tarde, o plano em que ele faz caretas na frente de seu espelho —, caracteriza uma certa paranoia. (Na França, recentemente, um “estrangulador” enviou cartas deste tipo à imprensa, colocando a polícia em seu rastro).

Não há, certamente, nenhuma outra ocasião em que a sobreposição do som (e dos diálogos) seja utilizada de maneira mais dramática do que na cena da conferência dos bandidos, que Lang e Thea von Harbou construíram em contraposição. Schränker diz: “Eu lhe peço...” com um gesto de convite, que é continuado no plano seguinte pelo comandante da Polícia, que diz, durante a conferência da polícia, “...que deem suas opiniões, meus senhores”.

Além de aparecer no som e no conteúdo, o contraponto é também usado na caracterização da atmosfera: na mesa

redonda dos bandidos, a luz da luminária atravessa uma nuvem de fumaça que se torna cada vez mais densa e, na longa mesa da conferência da polícia, a nuvem também ganha espessura à medida que as duas “conferências” vão sendo prolongadas. Durante as duas sessões, os grupos se desfazem progressivamente, com uma tensão crescente. Na delegacia, os homens se levantam, a maior parte dos lugares à mesa ficam vazios; alguns deles andam de um lado para o outro, enquanto os demais parecem absortos, pensativos. Também na conferência dos ladrões a tensão se desfaz; apenas Schränker e o trombadinha continuam sentados.

Como havia acontecido com a fala “qualquer homem na rua...”, uma frase lança a cena seguinte. Schränker grita: “Os mendigos... O sindicato...”. Sobre as derradeiras palavras, “os mendigos”, aparece a bolsa de valores dos mendigos.

A conversa telefônica “ilustrada” entre o Ministro e o Comandante da Polícia segue a mesma ordem de ideias, e cada uma das medidas tomadas é apresentada no momento em que o Delegado a enuncia. Quando ele fala de “um pequeno saco de papel amassado”, vê-se o saco, e em seguida o procedimento pelo qual a polícia investiga todas as lojas de doces, num raio de x quilômetros ao redor do lugar da descoberta. Lang utiliza o mesmo procedimento quando o comissário Lohmann lê os autos do processo de arrombamento do imóvel, de onde nada parece ter sido roubado. A cada vez que Lohmann comenta uma passagem, a imagem correspondente aparece.

É o instinto cinematográfico de Lang que o impede de descrever os acontecimentos por meio de um monólogo teatral e, em vez disso, apresentá-los diretamente. Assim, quando o comandante da polícia diz ao telefone: “Senhor Ministro, meus homens não dormem sequer doze horas por semana”, um corte leva à imagem de uma delegacia em que os policiais aparecem entorpecidos de sono.

Quanto mais a ação progride, menos Lang recorre ao procedimento da sobreposição sonora. Lang retorna a ele no momento em que o ladrão é pego ao sair de seu buraco e exclama: “E dizer que desta vez eu sou de verdade inocente...”, e continua no plano seguinte, já no escritório do comissário: “...tão inocente quanto uma criança que acaba de nascer”. Um pouco mais tarde, Lohmann, num tom carregado de

sentido, anuncia: “Um dos vigias...”, dando a entender que ele havia sido morto. Sobre a última palavra, vê-se o plano do vigia instalado em frente a uma enorme travessa de chucrute recheado, sorvendo um grande gole de cerveja berlinense: é a própria imagem do *bon-vivant* — e outro exemplo do lugar que Lang reserva ao humor, segundo o método shakespeariano do “*Enter the bear*”.

É, porém, sobretudo nas primeiras sequências de *M* que o som funciona como um elemento da tragédia, com uma intensidade muito maior do que quando ele serve de transição entre as cenas. A cantiga macabra, cantada no pátio desolador por crianças de vozes miúdas e falhas, é uma premonição disso. O relógio da senhora Beckmann soa meio-dia, seguido por um sino. A senhora Beckmann, cuja vida inteira se resume a lavar roupa em suas bacias, enxuga a espuma de suas mãos para preparar o almoço de Elsie. Perto dali, no portão da escola comunal, um agente de polícia para o trânsito para deixar Elsie passar.

Despreocupada, ela arremessa sua bola contra o cartaz que informa a busca da polícia numa coluna de avisos. Entrando da direita, a sombra de um homem é vista de perfil sobre o cartaz — como a silhueta à contraluz de Jack, o Estripador à frente de um cartaz semelhante em *A caixa de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1929), de Pabst —, mas aqui, ouve-se a voz do assassino, quase choramingando: “Que bola bonita você tem.” A sombra se inclina: “Como você se chama?” “Elsie Beckmann”, responde ela. É o suficiente para apresentar dramaticamente, mas com uma simplicidade quase documental, à maneira de um *fait-divers*, o encontro entre o assassino e sua próxima vítima.

O plano seguinte mostra a senhora Beckmann cortando um resto de batatas na sopa. Ela ouve duas meninas subindo a escada e pergunta se Elsie voltou para casa com elas: não. No plano seguinte, um vendedor ambulante cego vende a Elsie um balão em forma de boneca, e o assassino assobia algumas notas de *Peer Gynt*, de Grieg, que serão o *leitmotiv* macabro durante todo o filme, conduzindo sua descoberta; o cego ouve a criança dizer “obrigada”.<sup>14</sup>

No plano subsequente, a senhora Beckmann leva a panela de sopa ao fogo. Alguém bate à porta: o novo episódio do folhetim literário que ela acompanha acaba de chegar; o entregador não viu Elsie. O relógio indica 13h15, o cuco soa uma vez e a mãe se

<sup>14</sup> Durante a filmagem, Lorre confessou não saber assobiar; seria, portanto, necessário dublá-lo. Outros tentaram — inclusive Thea von Harbou e o montador

do filme —, mas sem conseguir alcançar exatamente o resultado esperado pelo realizador. Finalmente, foi o próprio Lang que assobiou. Ao menos desta vez sua

ausência de dom musical foi-lhe útil: a sonoridade plana e ligeiramente desafinada correspondia perfeitamente ao caráter desequilibrado do assassino. (N.O.)

inclina sobre a rampa da escada vazia e grita: “Elsie!... Elsie!”

No sótão vazio onde a roupa limpa está pendurada, o grito ecoa. O plano seguinte foi descrito por Georges Franju em seu notável artigo do *Cinématographe*.<sup>15</sup> A câmera se demora no lugar vazio de Elsie na mesa da cozinha, mostrando o prato limpo, os talheres, o copo e a cadeira inutilizados, enquanto ouvimos mais uma vez o grito da mãe.

Depois, num terreno arenoso, de vegetação rarefeita, a bola de Elsie rola lentamente, saindo de um arbusto. E seu balão é visto preso nos fios de um poste telegráfico. Ouve-se, ao longe, o grito de sua mãe, “Elsie!” É tudo o que Lang mostra do crime, mas essas imagens são muito mais impressionantes do que teria sido a apresentação direta do ato.

O próprio Lang escreve (ainda no artigo “Why I am interested in Murder”): “Por causa da natureza repugnante de que falava M, havia o problema de como apresentar um tal crime sem deixar os espectadores enojados, mas obtendo o máximo de impacto emocional. Foi por isso que dei apenas índices — a bola rolando, o balão preso nos fios telegráficos depois de uma pequena mão tê-la soltado. Dessa maneira, fazia com que o público participasse inteiramente na criação desta cena em particular, forçando cada indivíduo a criar detalhes horríveis do crime de acordo com sua própria imaginação.”

Noutras ocasiões, Lang não temeu mostrar a violência diretamente, desde que isso fosse dramaticamente necessário: em *Um retrato de mulher*, a morte com a tesoura, o primeiro objeto a cair nas mãos do assassino involuntário; ou o crime passionnal de *Almas perversas*. (Ele considerava surpreendente — embora de acordo com o estilo de Godard — que o acidente de carro não tivesse sido mostrado em *O desprezo* [*Le Mépris*, 1963]).

A condensação do tempo é magistral. Logo depois do assassinato de Elsie, o corte leva a um outro plano filmado em *plongée*. Um vendedor de jornais corre na rua: “Edição especial! Um novo crime! Quem... é o assassino?” É aí que o assassino aparece no peitoril da janela.

É o som que trai o assassino. Lang, mais uma vez, prepara esse desfecho minuciosamente. Os cegos têm a audição particularmente sensível. Essa verdade banal não lhe basta: é preciso manifestá-la visualmente e de maneira sonora. Assim, o cego ouve o assassino assobiar apenas no momento em

que este compra um balão para Elsie. Para a maioria dos realizadores, isso teria sido suficiente para indicar que o cego reconhecerá o assobio assim que ouvi-lo novamente.

Lang, porém, mostra primeiro o cego na bolsa de valores dos mendigos. Perto dele, na loja de acessórios, um mendigo vê um realejo que emite notas rachadas e estridentes. O cego reage imediatamente: assim que ele tapa os ouvidos, o som desaparece para nós também (no terraço do café, quando Lorre tapa os ouvidos para não mais ouvir seu próprio assobio, tem-se o mesmo efeito). Em seguida, outro realejo é colocado em funcionamento, tocando uma canção: o cego, contente, balança seu corpo no ritmo da música e faz os gestos de um maestro.

Também o assobio do assassino é necessariamente motivado: ele volta a assobiar sempre que avista uma nova vítima. Aqui, inclusive, Lang se vale de um clique psicológico. De início, vê-se o assassino comendo tranquilamente uma maçã. Será que ele se vê na vitrine que lhe devolve a imagem dos garfos e das facas à venda? Apresentaria esta cena um paralelismo com aquela em que, em casa, ele fazia uma careta diante do espelho? Em seguida, ele se paralisa e olha para o vidro em que aparece, emoldurada pelo losango de facas, a garotinha. E, finalmente, segue a criança assobiando o tema de Grieg. A garotinha corre em direção a sua mãe e o assobio, que ia num crescendo durante o percurso e que chegava a um momento de paroxismo, é bruscamente interrompido. Como que hipnotizado, ele segue com o olhar a mulher e a criança se afastarem. Na vitrine, a sombra da flecha parece agora transpassar a espiral que gira. Nervoso, o assassino coça as costas de sua mão.

Na varanda do café, ele volta a assobiar, para em seguida tapar as orelhas com seus punhos, perturbado. Dois copos de conhaque não apaziguam sua frustração. Ele então sai dali, voltando a assobiar. É quando o ambulante cego o ouve. O círculo se fecha.

Enquanto os bandidos se apressam para capturar o assassino numa armadilha, a polícia, em outra ação paralela, segue seu rastro a partir da palavra “Ariston”. Durante o caso do assassinato da pequena Marga Perl, três bitucas de cigarro dessa marca haviam sido encontradas no lugar do crime. Na sala de Lohmann, o inspetor lhe diz: “Mas não há uma velha mesa de madeira” (sobre a qual as cartas do assassino à

<sup>15</sup> “Le Style de Fritz Lang”, na revista *Cinématographe*, fundada em 1938 por Henri Langlois e Georges Franju, e que teve apenas dois números. Republicado na

*Cahiers du Cinéma*, nº 99. (N.O.) Na realidade, *Cahiers du Cinéma* no 101. (N.E.)

imprensa pudessem ter sido escritas). Seu olhar pousa então sobre o peitoril da janela e ele tem uma iluminação. “Meu Deus! O peitoril da janela!” Sobre essa última palavra, um close do peitoril da janela no quarto de Lorre. E uma mão (seria de novo a mão de Lang?) entra no campo, segurando uma lupa para identificar as marcas de lápis vermelho em suas frestas. Há uma outra elipse na passagem de um lugar ao outro.

Surge em seguida um momento desacelerador, habilmente conduzido e visualmente forte, que faz a tensão crescer: Lorre compra laranjas para outra garotinha. Na rua, ele tira do bolso um canivete. A lâmina salta com um clique sonoro e brilha na penumbra. O espectador retém a respiração, assim como o garoto de boné que observa o assassino. Mas o canivete serve apenas para descascar uma laranja.

O garoto salta sobre o assassino para marcá-lo, escrevendo com giz a letra “M” em sua roupa. Assustado, ele deixa o canivete cair e a garotinha o apanha gentilmente para devolvê-lo ao “tio”.

Nova utilização dramática do som. A garotinha diz ao “tio” que ele “se sujou todo”. Ele se vira, em frente a um espelho. Um assobio ressoa. Ele solta a mão da criança e foge. Ouvem-se assobios estridentes vindos de toda parte: são os mendigos que avisam uns aos outros.

Finalmente, quando o caminho lhe é fechado mais uma vez, o homem foge por um portão. Dois caminhões de bombeiros passam em alta velocidade, com as sirenes ligadas. Quando eles se afastam, o assassino desapareceu. Mais uma vez, o som foi o agente da intriga.

Os efeitos sonoros da sequência seguinte são conhecidos o suficiente para que possamos mencioná-los apenas rapidamente: o vigia encontra a porta do sótão aberta, mexe nas portas de madeira para se assegurar de que tudo está em ordem e chama: “Ainda há alguém?”, para poder em seguida passar a chave. Ouve-se então, num dos compartimentos, a respiração pesada do assassino.

É uma martelada que revela ao trombadinha a presença do assassino. Como seu canivete quebrou, ele tenta moldar um prego arrancado para transformá-lo em chave mestra e, assim, abrir a fechadura para sair do sótão. Quando os bandidos penetram no sótão, é o som que determina a peripécia. Eles destroem as divisórias entre os compartimentos, provocando fortes ruídos e fazendo com que a madeira das portas se despedace e salte pelos ares. A intensidade dramática da iluminação está em concordância com o som: descobre-se o assassino no fecho de luz de uma lanterna, com o rosto desfigurado de medo.

Numa cena paralela, Thea von Harbou e Lang haviam mostrado o trombadinha todo orgulhoso, contando o que tinha encontrado para o vigarista; este último se distrai, deixando de prestar atenção no vigia algemado. O vigia consegue então puxar a alavanca do sinal de alarme. A busca pelo homem torna-se ainda mais dramática: restam apenas cinco minutos para a chegada da polícia, e seis compartimentos ainda precisam ser abertos. “Depressa! Só mais um minuto!”, grita Schränker. É neste minuto que o assassino é descoberto e que os bandidos fogem, levando o homem enrolado num tapete.

#### As três mães

O fim do filme deixa em aberto a decisão quanto à condenação do assassino à morte ou sua internação num asilo por um tribunal legal — após a decisão do tribunal dos bandidos. A verdadeira questão não é essa. Lang diz a Gandert: “Não estava interessado somente na descoberta do que leva um ser humano a cometer um crime tão terrível quanto o infanticídio, mas também no voto a favor ou contra a pena de morte. A mensagem do filme, porém, não está na condenação do assassino. Ela é, sobretudo, uma advertência às mães: ‘É preciso vigiar melhor os pequenos.’ Minha mulher, a roteirista Thea von Harbou, fazia particularmente questão dessa mensagem humana.”

A maioria das cópias atuais não comporta mais o plano das três mulheres de luto, sentadas num banco, no corredor do Palácio de Justiça. A do centro — a senhora Beckmann — suspira e diz: “Isso não trará de volta nossas crianças! É preciso vigiá-los melhor, os pequenos”. Hoje, ouve-se apenas a última frase, em *off*, num *fade out*.

O próprio Lang queria ir além do “interesse humano” e da interpretação emocional de Thea von Harbou. Ele ouvia dizer que as mães proletárias não tinham governantas para buscar seus filhos na escola. Que a culpa dos assassinatos era da distribuição desigual das riquezas. A senhora Beckmann terá sempre que lavar roupa. Ela não dispõe de tempo para buscar Elsie.

Dessa maneira, o filme termina como começou: na miséria dos pátios em meio a lixeiras onde as crianças devem brincar; no destino sem esperança do proletariado.



M., o vampiro de Düsseldorf (1931)

# Conheça John Doe: Lang chega à América

Tom Gunning

“Meet John Doe: Lang Arrives in America”, trecho do livro *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. Londres: BFI Publishing, 2000, pp. 212-19. Traduzido do inglês por Mariana Barros. (N.E.)

"Saiba: nossos grandes artistas São os que mostram o que queremos ver mostrado. Sirva-nos para nos dominar!" Bertolt Brecht, "Entregue a mercadoria"<sup>1</sup>

Enquanto a breve estada de Fritz Lang em Paris logo se justificou e foi acompanhada pela produção de *Coração vadio* (*Liliom*, 1934), foi só um ano depois de sua chegada aos Estados Unidos em junho de 1934 que seu primeiro filme americano, *Fúria* (*Fury*, 1936), entrou em produção, com as reuniões do roteiro tendo início no segundo semestre de 1935 e as filmagens, em 1936. Viajando na primeira classe do Île de France, Lang aportou na cidade de Nova York na companhia do produtor David O. Selznick, que negociara seu contrato em nome da MGM, e o diretor recém-chegado foi recebido com bastante alarde.<sup>2</sup> No entanto, embora continuasse a ser visto como um “imigrante de luxo”, no ano seguinte, muitos projetos foram propostos por Lang ou a Lang, mas nenhum deles chegou a entrar em produção. A política de Hollywood de adquirir direitos sobre muito mais obras do que produz e até de assinar com mais roteiristas e diretores do que chega a usar (inclusive, Leontine Sagan, diretora de *Senhoritas em uniforme* [*Mädchen in Uniform*, 1931], foi levada por Selznick para os Estados Unidos no mesmo navio que Lang, também com um contrato da MGM, mas nunca fez um filme em Hollywood, e, claro, Serguei Eisenstein estivera sob contrato com a Paramount em 1930 sem que nenhum dos projetos que propôs fosse filmado)<sup>3</sup> era outra diferença em relação aos métodos de filmagem a que estava habituado — diferença esta que provocava não apenas frustração, mas também ansiedade e paranoia no diretor refugiado.

Lang trabalhou em uma quantidade razoável de projetos em busca de algum que a MGM aprovasse. O mais interessante é, sem dúvida, *The Man Behind You*, o projeto hollywoodiano [não realizado] do diretor que mais lembra sua obra alemã.<sup>4</sup> O roteiro girava em torno de um tema que Lang e Harbou consideraram quando começaram a trabalhar em *M.*, o vampiro de *Düsseldorf* (*M*, 1931): cartas com ameaças anônimas.<sup>5</sup>

Mensagens de origem desconhecida porém mal-intencionada remetem às muitas mensagens imprevisíveis que acompanhamos em seus filmes sobre supercriminosos (elas também fazem uma breve aparição em *M* na segunda sequência em que a polícia revista o apartamento de um homem denunciado por uma carta do gênero). A temática autoral subjacente de Lang ganharia um rico tratamento neste roteiro, que basicamente transpõe um gênio do crime mabusiano para os Estados Unidos na figura sinistra do “Professor”, que controla diversas organizações criminosas de uma cidade grande e, mefistofélico, seduz o advogado Moran, protagonista do filme, para uma vida de crime e loucura.

Muitos motivos dos filmes alemães aparecem nesse roteiro: uma casa noturna com um ringue de boxe, como em *Os espíões* (*Spione*, 1928); a projeção da caligrafia de um doente mental, como em *O testamento do Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933); Moran, no fim, é assombrado pelos fantasmas de suas vítimas, como em *Dr. Mabuse, o jogador* (*Dr. Mabuse, der spieler*, 1922); um advogado defende seu cliente, alegando que uma força desconhecida dentro dele o impelira a cometer o crime e que, portanto, não poderia ser responsabilizado, como em *M*. O filme é repleto de referências languianas a relógios e ao tempo, e a maioria das cenas começa e termina com os tipos de rima encontrados em *O testamento do Dr. Mabuse*. De fato, a cena característica dos filmes de supercriminosos do diretor figura aqui, quando Moran se pergunta em voz alta quem pode ser o responsável pelas anotações estranhas e obscenas que encontra em seu escritório e Lang corta diretamente para o depoimento do Professor na delegacia. Claro, sem sua *mise en scène*, é impossível saber se *The Man Behind You* teria sido outra obra-prima ou apenas um pastiche de filmes anteriores.

*Fúria* não apresenta de imediato ecos tão evidentes dos filmes alemães, embora os críticos logo tenham encontrado alguns temas comuns, especialmente entre a tentativa de linchamento que ocorre na cena central do filme e o julgamento que encerra *M*. Sem dúvida, alguns planos dos membros da turba no primeiro poderiam ser encaixados na multidão que

1 Brecht, “Deliver the Goods”, tradução de Humphrey Milnes em *Poems 1913-1956*, p. 379. (N.O.)

2 McGilligan descreve a viagem transatlântica de Fritz Lang e sua chegada em *Fritz Lang: The Nature of the Beast*. Nova York: St. Martin's Press, 1997, pp. 201-3. (N.O.)

3 Sobre Sagan, ver McGilligan, p. 202. Sobre

Eisenstein em Hollywood, ver, entre outros, Ivor Montague, *With Eisenstein in Hollywood* (Nova York: International Publishers, 1969). (N.O.)

4 Traduções para o alemão e para o francês deste tratamento do roteiro foram publicadas em *Fritz Lang, Mort d'une carriériste et autres histoires*, tradução de

Christine e Jacques Rousselet, ed. Cornelius Schnauber (Paris: Pierre Belfond, 1987) e *Der Tod eines Karriere-Girls und andere Geschichten* (Viena: Europa Verlag, 1988). (N.O.)

5 Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America*. Londres: Studio Vista, 1967, p. 126. (N.O.)

ouve os gritos de Beckert na cervejaria abandonada sem parecerem deslocados. Mas o lugar de *Fúria* na obra de Lang é definido por mais do que semelhanças superficiais de tema e estilo. Ele não exhibe um pastiche de filmes anteriores, mas introduz novas formas narrativas e desdobra certos temas antigos em novas direções. Algumas dessas formas novas, como o foco hollywoodiano obrigatório no par romântico, parecem elementos estranhos inseridos (e não totalmente assimilados) no primeiro filme de Lang em Hollywood. Outras, como a evidência em filme apresentada na sequência do tribunal, culminam brilhantemente ideias já esboçadas em filmes anteriores.

Os críticos tendem a pôr os três primeiros filmes que Lang dirigiu em Hollywood num mesmo grupo (*Fúria*, *Vive-se uma só vez* [*You Only Live Once*, 1937], *Casamento proibido* [*You and Me*, 1938]), geralmente enfatizando sua temática comum de crítica social (linchamento em *Fúria*; a lei do “terceiro crime” e o tratamento de ex-presidiários em *Vive-se uma só vez*; e as leis de liberdade condicional em *Casamento proibido*).<sup>6</sup> O comentário social certamente se tornou um elemento importante dos primeiros trabalhos do diretor nos Estados Unidos, e pode-se argumentar que a política desempenha um papel maior em seus filmes americanos do que em sua carreira alemã, talvez endossando o despertar político que ele alega ter tido depois de filmar *M.*, e sem dúvida como resultado de sua nova identidade de refugiado e de sua repulsa à dominação nazista. No entanto, corre-se o risco de exagerar o grau de análise política genuína presente em qualquer um desses filmes; Hollywood evita explicitamente escolher lados de maneira direta, embora, nos anos 1930, tenha visto a criação de uma série de filmes voltados para problemas sociais (*O fugitivo*, *Esquecer, nunca!*, *Fome por glória*, *Hell’s Highways*, *O despertar de uma nação*),<sup>7</sup> entre os quais as obras de Lang poderiam se encaixar.

Acredito que os três primeiros filmes americanos de Fritz Lang de fato formam uma espécie de trilogia, mesmo se apenas quando vistos em retrospectiva, mas eles têm mais em comum do que uma temática de crítica social. Um elo aparentemente superficial entre eles desempenhou um papel-chave em sua produção: Sylvia Sydney, a atriz principal dos três. Nos dois últimos filmes desse grupo, foi ela quem propôs que Lang

assumisse a direção, e sua influência na criação da trilogia foi, portanto, substancial. Longe de ser uma trilogia pré-planejada, esses três filmes eram produções bem distintas, cada qual produzida por um estúdio diferente: *Fúria* encerrava o contrato de Lang com a MGM, que não foi renovado; *Vive-se uma só vez*, do produtor independente Walter Wanger, foi lançado pela United Artists; e *Casamento proibido* na Paramount com o próprio Lang, já com uma carreira mais ou menos estabelecida em Hollywood, assumindo a posição de produtor. Em todos os casos, o projeto era anterior a seu envolvimento (embora Lang transformasse muito o material que lhe davam), e, no caso de *Casamento proibido*, havia até mesmo outro diretor designado antes que ele fosse escolhido.

Mas a atuação de Sidney em todos os três filmes, embora muitas vezes não correspondesse ao gosto do público da época, também marca um novo papel para a protagonista e para o par romântico na carreira de Lang. A pressão nesse sentido vem, claro, da narrativa romântica formulaica do cinema hollywoodiano, e seria possível acompanhar a evolução da eficiência com que o diretor faz o casal funcionar como centro desta forma de narrativa. Todos os seus filmes alegóricos têm personagens e atuações femininas fortes. Entretanto, com a exceção de Gerda Marus em *Os espiões*, os filmes policiais não têm personagens femininas centrais (Carozza e a Condessa Told são fortes no primeiro filme com Mabuse, mas são secundárias à trama, enquanto a caracterização e a atuação melosa de Wera Liessem no papel de Lilli em *O testamento do Dr. Mabuse* é o ponto fraco do filme). Mas todas as atuações de Sidney exprimem de forma criativa a subjetividade e o desejo de suas personagens. Até em *Fúria*, no qual Lang parece ter mais dificuldade em lidar com o papel do par romântico, a personagem de Sidney mantém o ponto de vista moral do filme.

Há certa pungência, dados a condição de refugiado e o divórcio recente de Lang, no fato de que dois filmes da trilogia — *Fúria* e *Casamento proibido* — começam com namorados prestes a se despedir, vagando pela cidade até o ônibus ou o trem chegar. *Vive-se uma só vez* reverte esse quadro ao abrir com dois apaixonados se preparando para um reencontro — a saída de Eddie Taylor da prisão —, o que estabelece o tom

6 Por exemplo, o artigo muito bem pesquisado de Nick Smedley, “Fritz Lang’s Trilogy, The Rise and Fall of a European Social Commentator”, *Film History*, vol. 5, pp. 1-21. (N.O.)

7 Respectivamente: *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932), *They Won’t Forget* (1937), ambos de Mervyn LeRoy; *Heroes for Sale* (1933), de William A. Wellman;

*Hell’s Highway* (1932), de Rowland Brown; *Gabriel Over the White House* (1933), de Gregory La Cava. (N.E.)



*Fúria* (1936)

profundamente irônico do tratamento dado pelo filme ao par romântico. Mas as imagens iniciais de *Fúria* revelam a abordagem problemática que Lang trouxe à trama dupla típica de Hollywood (na qual uma linha de ação, geralmente impulsionada pela personagem masculina, interage com uma linha de base romântica que culmina na formação do casal como conclusão estável do filme). *Fúria* começa com uma imagem dessa resolução, sugerida por uma versão ligeiramente sincopada da Marcha Nupcial na trilha sonora. Um tomo aberto com uma página ornada proclama “A noiva de outono” no início do filme. A câmera filma uma pomba artificial à esquerda, depois se afasta e revela um manequim vestido de noiva. Percebemos que estamos olhando para uma vitrine e a câmera parece caçar personagens vivas, deslocando-se para a esquerda. Encontramos as silhuetas de Joe Wilson e Katherine Grant de costas enquanto eles fitam a vitrine adjacente, que expõe um quarto,

e Joe põe amendoins na boca como se estivesse assistindo a um filme. Um ângulo reverso mostra o casal olhando pelo vidro, os rostos exprimindo uma espécie de desejo constrangido.

O movimento da câmera tira a conclusão natural: do casamento ao quarto — a própria imagem do desejo sexual sob sanções legais e sociais. Como que para enfatizar a versão do Código Hays da representação hollywoodiana da realização sexual, o quarto exposto apresenta duas camas de solteiro perfeitamente simétricas, com roupão e camisola estendidos. Conforme já demonstraram os estudos sobre as diversas formas de autocensura de Hollywood (e outras formas de censura, entre as quais a análise do sonho de Freud), as restrições aplicadas ao tabu têm um efeito criativo: em vez de simplesmente excluírem o desejo, elas forçaram-no a assumir novas formas, que expressam tanto essas restrições quanto a força do desejo em sua busca por uma válvula de escape

a qualquer custo.<sup>8</sup> Isso é particularmente visível no Código de Produção e em outras regulamentações nas quais o jogo consiste em incitar certo grau de desejo no público e limitar sua representação de maneira tal que ele permaneça vago e flutuante ou que seja canalizado em formas socialmente aceitáveis (o romance heterossexual que leva ao casamento e à família). A tensão entre um desejo indefinido e flutuante e sua contenção está presente em cada filme hollywoodiano em níveis variados, permitindo que alguns criem, intencionalmente ou não, imagens do desejo complexas e por vezes contraditórias. Hollywood sempre soube que vendia a promessa de desejo e também sua postergação. A realização, o êxtase, tem lugar fora da tela, em geral após o último plano do filme, fora dos limites da representação. Mas tudo dentro do filme, tudo representado, aponta em sua direção.

Assim, Joe e Katherine admiram a vitrine — como os espectadores postados diante deste filme, que está começando —, vendo uma imagem de um futuro realizado que, por enquanto, não passa de um sonho, uma vontade, um desejo. E, se a tela do cinema fornece um palco para tais sonhos, a vitrine (conforme já vimos em *M.* e veremos em quase todos os filmes centrais de Lang em Hollywood) representa outra tela de sonho, canalizada não para a resolução narrativa e ideológica, mas para a cobiça e para a satisfação do consumidor. O desejo que Joe e Katherine sentem um pelo outro enquanto caminham de braços dados pelas ruas da cidade antes de uma longa separação surge diante deles em suas formas socialmente aceitas: casamento e compras parceladas. Na primeira fala do diálogo, Joe diz a Katherine: “O que você acha, querida? Vamos nos mudar?”, indicando que veem diante de si o lugar que lhes cabe no mundo, já preparado para eles. Mas, na verdade, os dois estão do outro lado do vidro. Como uma plateia de cinema, eles podem olhar, mas não podem entrar nem tocar. A barreira é transparente, mas, mesmo assim, mantém a distância que os separa da satisfação imediata.<sup>9</sup>

Em sua carreira americana, Lang compreendeu que fazia filmes para um público que esperava ter seus desejos desperitados e vê-los representados como acessíveis. Entretanto, esse

público de consumidores entendia a natureza da vitrine. Não se pode simplesmente entrar. É preciso permanecer com paciência do lado de fora e olhar. Os três filmes de sua primeira trilogia americana executam uma série de variações sobre o tema do desejo postergado, tão central para o romance do filme americano. *Casamento proibido*, com sua ambientação numa loja de departamento e seu número musical de abertura “You Can Not Get Something for Nothing!” [Não se consegue nada sem pagar], trata explicitamente disso. Mesmo nesse filme um tanto experimental, Lang jamais levantará uma crítica à lógica consumista do desejo deslocado e postergado. Mas ele explora suas tensões em todos os três filmes de maneiras diferentes. Ao se afastarem da vitrine, Joe começa a encontrar defeitos no quarto ideal que lhe fora oferecido, apontando que se poderia tropeçar nos tapetes e cair. Com mordacidade (dada a sua condição mítica na Hollywood pós-1933), declara que “a cama de solteiro está fora”. Katherine acrescenta, provocadora (no estilo de duplo sentido leve que Hollywood produzia sem se esforçar): “Fora num piscar de olhos.”

Entretanto, este devaneio de felicidade futura logo dá lugar ao desespero da separação iminente. Ao caminharem na noite por ruas cada vez mais desertas, eles passam embaixo de trilhos suspensos. Joe puxa Katherine para junto de si e lhe dá um beijo apaixonado. Mas, no meio do beijo, Lang corta para a locomotiva que passa sobre eles, as rodas girando poderosas. Um símile cinematográfico já bem estabelecido (ver o primeiro beijo de Marc e Trina em *Ouro e maldição* [*Greed*, 1924]), o corte exprime, em parte, o poder do desejo dos dois. Mas, de maneira mais complexa, também indica a separação no centro do abraço: Katherine vai embora de trem, eles estão andando para a estação. Portanto, por um instante, no movimento das rodas da locomotiva, Lang oferece a primeira imagem da máquina-Destino no filme.

A cena seguinte, de despedida na estação, é repleta de imagens de separação e de tentativas vãs de manter a união. Num incidente aleatório que ganha um grande close, Joe rasga o bolso do sobretudo e Katherine (para o constrangimento dele)

8 A melhor abordagem da maneira como a autocensura operava na Hollywood dos anos 1930 está em Lea Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film 1928-1942* (Madison: University of Wisconsin Press, 1991). (N.O.)

9 A discussão que pretendo travar ao longo deste trabalho sobre o motivo da vitrine em Lang pode

ser vista como uma extensão desta ideia brilhante de Frieda Grafe: “Se se quer apontar em Lang uma crítica ao sistema, uma crítica ao capitalismo, deve-se procurá-la nesta direção: a exposição da mercadoria, a exposição do desejo. *Um retrato de mulher*: a imagem da mulher como uma armadilha para o olhar. *Lorre em M.*, vendo-se entre os objetos, vendo o reflexo de seu

próprio olhar.” In [Enno Patalas, Frieda Grafe, Hans Prinzler] *Fritz Lang*, tradução de Claude Porcell (Paris: Rivages, 1985), p. 25. Essa edição francesa do livro, originalmente publicado em alemão (Munique: Carl Hanser Verlag, 1976), saiu sem o nome dos autores devido a um desentendimento quanto ao uso de ilustrações, mas o texto é o mesmo. (N.O.)

logo se põe a costurá-lo. O caráter improvisado da tentativa de consertar o rasgo é enfatizado pelo fato de que ela é obrigada a remendar seu sobretudo claro com linha azul. O diálogo ressalta o caráter simbólico do rasgo e do remendo quando Joe, sentindo-se infantilizado pelo ato maternal de Katherine, tenta se afastar e ela o puxa de volta, dizendo: “Não é fácil se livrar de mim.” Joe se senta e completa: “Nem do meu braço direito.” Na análise dessas imagens de separação, não é preciso fazer mais do que apontar a forma impecável com que, a exemplo de tantas cenas corriqueiras em filmes de Hollywood, elas evocam associações poderosas, como a separação da mãe e a perda da integridade física (castração, se assim se quiser), para exprimir o sentimento de namorados se despedindo.

Mas, se a profundidade emocional da cena é rapidamente acessada, a separação logo fica definida também em termos econômicos, o princípio da realidade intervindo no princípio do prazer. Joe diz numa voz meio queixosa que vai buscar Katherine assim que “fizer a conta bancária chegar no terceiro andar”. Quando ele fraqueja e pede que Katherine fique, ela reitera os fatos econômicos: o emprego melhor que conseguiu em outro estado e a necessidade de juntarem dinheiro para o casamento. Joe cede e diz que compreende. O desejo é postergado por motivos econômicos, e a dor que isso causa é palpável para o espectador (especialmente no período da Grande Depressão, quando uma grande parte da população se mudava em busca de trabalho e se separava da família). Na plataforma, debaixo da chuva, os namorados trocam lembranças (palavra que Joe pronuncia errado e Katherine, mais uma vez em seu modo maternal, corrige com paciência); ele dá para ela um frasco de perfume que acabou de comprar (junto com mais amendoins), enquanto Katherine o presenteia com a aliança da mãe, onde está inscrito “De Henry [o pai dela] para Katherine [mãe e filha têm o mesmo nome]”, a que ela acrescentou “para Joe”. O close na aliança sendo girada une duas gerações em um nome e uma conexão comuns, o símbolo do casamento que paira sobre esta abertura, mas que a economia torna impossível — ou melhor, atrasa. A aliança não entra no anelar de Joe, então ele a põe no mindinho (num close languiano de uma mão), um ato seguido imediatamente pelo aviso: “Todos a bordo!” Enquanto Katherine sobe no trem, Joe a observa pela janela, e o último gesto da

sequência completa o uso da vitrine como barreira no início. Os dois encostam a mão no mesmo ponto da janela; o vidro agora os separa não apenas de sua visão do futuro, mas um do outro.

Os objetos e gestos dessas cenas de abertura desempenham papéis duplos. Embora sejam objetos concretos, eles possuem uma valência metafórica que mais uma vez demonstra que Lang nunca abandona as alegorias hieroglíficas de seus filmes mudos. Cada um cristaliza aspectos da relação das personagens umas com as outras e com o mundo, e sua legibilidade contribui para aquilo que alguns espectadores consideram excessivamente carregado no estilo do diretor (vem à mente o comentário sarcástico de Brecht sobre seu uso de “efeitos do Rose Theater de 1880”).<sup>10</sup> Falta de empatia por esse estilo da parte de um espectador ou de um crítico não deve ser confundida com falta de habilidade do diretor, é claro. Lang continua a desenvolver o emprego de objetos de função ressonante que começou nos filmes mudos alegóricos e, numa linha mais realista, em *M., o vampiro de Düsseldorf*. Mas o método hollywoodiano de reunir uma série de características das personagens em cenas introdutórias também aparece aqui de uma maneira mais óbvia que em seus filmes mais antigos. O uso de objetos para tornar visíveis traços caracterizantes atinge seu momento mais escancarado e bajulador quando, ao sair da estação, Joe encontra um cachorrinho abandonado e o adota, dizendo: “Me sinto como você agora: sozinho e pequeno.” Diz-se que Lang detestava o papel do cachorro na primeira metade do filme (cuja morte, inicialmente, ofereceria a motivação para a vingança do protagonista!).<sup>11</sup> É possível ver aqui tanto os pontos de interseção quanto as diferenças entre os métodos de caracterização de Hollywood e de Lang. Para o austríaco, esses traços marcam e individualizam as personagens, como também ocorre nos filmes de Hollywood. Mas é preciso adicionar uma dimensão extra de empatia e de identificação para os protagonistas de Hollywood, traços que o público compartilha com o herói e que mostram tanto sua acessibilidade de sujeito médio (p. ex. gostar de amendoim) quanto sua humanidade (gostar de cachorrinhos). Os filmes hollywoodianos de Lang frequentemente se apoiam nesse pressuposto de identificação e de empatia com o protagonista para criar estratégias de distanciamento que minam a abordagem narrativa hollywoodiana dominante.

Mas, além das associações de personalidade geradas por esses objetos e ações, cada um deles vai ter consequências finais imprevistas. O caráter de quebra-cabeça da trama

10 Brecht, “Oct. 22, 1942”, *Journals*, p. 261. (N.O.)

11 Esta motivação constava nos primeiros tratamentos do roteiro de *Fúria*, sendo posteriormente abandonada. (N.E.)

de Lang, na qual cada elemento se encaixa e um volume significativo de informação é fornecido de maneira metódica no início do filme, também deixa alguns críticos horrorizados (me lembro de Noël Burch dizer com desprezo em um aula que, se um objeto aparecesse na primeira cena de um filme hollywoodiano de Fritz Lang, ele acabaria possibilitando uma reviravolta significativa). Nessa cena de aparência inocente, na qual não há animosidade em relação a Joe, cada um dos elementos cuidadosamente colocados — o bolso rasgado, a linha azul, o amendoim, a aliança com a inscrição, até a pronúncia errada da palavra *memento* [lembrança] por Joe — prepara seu terrível destino, que vai se desenrolar meses mais tarde. Cada um desses detalhes, em algum momento, fixará sua identidade (tanto de maneira errônea — o amendoim, a aliança — quanto correta — o ato falho, o sobretudo remendado), e quase sempre com consequências funestas. A máquina-Destino aqui não é imediatamente reconhecível, embora a apresentação visual do trem acima, o bolso rompido e a aliança no dedo errado devam alertar os espectadores veteranos de Lang. Mas, em certa medida, o diretor encobriu seu rastro, permitindo que a trama ganhasse impulso por trás de uma série de acasos aparentes. O remendo de Katherine no sobretudo não assume a densidade dramática da marcação de Kriemhild na túnica de Siegfried, mas, como apontou Enno Patalas, ele vai acabar tendo um efeito parecido.<sup>12</sup>

O recurso sentimental e populista da paixão de Joe por amendoim (o alimento tradicional do carnaval e do cinema, ao lado da pipoca) se volta contra ele pela primeira vez quando o interrogam por suspeita de participar de um sequestro cuja única pista (além de uma descrição — homem, 32 anos, peso e altura medianos — que, como diz Joe, “serviria para um milhão de homens”) é o fato de que o sequestrador gosta de amendoim. A questão da natureza esquiva da identidade (tão central para toda a obra de Fritz Lang e, agora, para seus filmes de Hollywood) parece ser retomada do ponto onde *M.* a deixara: do criminoso como o homem aparentemente médio para, por uma inversão lógica, o homem médio como o criminoso aparente. Lang afirmou que a coisa mais importante que aprendeu ao revisar o roteiro de *Fúria* foi que o herói de um filme americano precisava ser um “John Doe” [joão-ninguém], um homem

médio.<sup>13</sup> Embora claramente se ressentisse de muitas alterações exigidas pelo sistema hollywoodiano, ele relacionou essa visão do herói à democracia e ao populismo, e a abraçou de coração, como o fez com a nova pátria. A tentativa de retratar Joe Wilson como um sujeito qualquer, alguém com quem o público poderia se identificar, fica evidente na primeira metade do filme. O fato de o diretor evitar ângulos pronunciadamente de cima para baixo (pelo menos em comparação com seus últimos filmes alemães) também parece indicar um desejo de ver o mundo da perspectiva do americano típico. Mas, mesmo assim, ele mantém sua narração onisciente, a forte sensação de que o filme pode até ter um ponto de vista em comum com uma personagem, mas nunca se limitará a ele. E essa ideia de um homem comum tampouco afasta o protagonista dos perigos da vida moderna. O próprio aplainamento da identidade, a despersonalização que Lang trata a partir de *Os espíões*, constrói a sociedade como uma série de categorias equivalentes nas quais qualquer um pode se encaixar. Joe se encaixa na descrição e no único traço individualizante de um sequestrador. Ao olhar para o cartaz de “procura-se”, que também menciona uma “jovem cúmplice”, ele percebe que Katherine poderia se encaixar em outra categoria, então não revela seu nome e afasta a possibilidade de ela o livrar.

De maneira emblemática, Joe olha para a câmera segurando um prato de amendoim, supostamente oferecendo-o ao xerife que o interroga, quando descobre que se tratava uma armadilha para levá-lo a se trair. Seu olhar vazio em direção à câmera marca esse ato como um momento de sujeição a ela e ao mecanismo do roteiro, no lugar de uma reivindicação de enunciação e controle. Como se o oferecesse ao público (estes sujeitos comuns feito ele, que talvez também mastiguem amendoim enquanto assistem ao filme), Joe é capturado diretamente no olhar da câmera, fixado em sua normalidade criminosa. A segunda evidência que o conecta ao sequestro vem quando o número de série de uma das notas em sua carteira coincide com o de uma das notas usadas para pagar o resgate. Como as personagens de outros *thrillers* de Lang, Wilson tem sua identidade processada pelos sistemas da vida moderna, descrições anônimas, códigos seriais vigentes, mas, aqui, em contraste com *M.*, a identificação é falha: ela denuncia o homem errado.

Lang contrasta explicitamente seu John Doe americano com os gênios do crime de seus filmes alemães: “Então, aqui [na Alemanha], um herói de cinema deve ser um super-homem.

<sup>12</sup> In [Palatas, Grafe, Prinzler], p. 103. (N.O.)

<sup>13</sup> Bogdanovich, pp. 20-2. (N.O.)

Numa democracia, ele tinha que ser um John Doe.”<sup>14</sup> Mas, conforme ressalta Vicente Sanchez-Biosca no melhor artigo já escrito sobre *Fúria*, Joe Wilson acaba assumindo as características de enunciação dos gênios do crime de Lang.<sup>15</sup> É justamente esta transformação, nas palavras de Sanchez-Biosca, de João-ninguém em demiurgo que define a estrutura original de *Fúria*, dividindo-a ao meio — uma divisão marcada pela “morte” dramática e ressurreição subsequente do protagonista, que é passa por uma recriação quase completa enquanto personagem.<sup>16</sup>

Mas esta metamorfose de Joe Wilson de sujeito qualquer a demiurgo enunciador envolve uma inversão alarmante da lição sobre a democracia e suas novas exigências narrativas que Lang alega ter aprendido nos primeiros anos de exílio. Ele revela uma visão mais sombria do americano médio do que suas entrevistas indicam. Preso por um crime que não cometeu, Joe Wilson é afastado do primeiro plano narrativo por um tempinho, enquanto Lang faz uma alteração no ponto de vista que lembra seus experimentos europeus. Se de início Joe Wilson representa o cidadão típico de uma democracia, ordinário e inofensivo, e depois se torna uma personagem fascistoide que manipula os outros para seus próprios fins, essa transmutação se dá por meio de um deslocamento de Joe para um exame da vida cotidiana e dos cidadãos de uma típica cidadezinha americana, Strand.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 22. (N.O.)

<sup>15</sup> Vicente Sanchez-Biosca, “Fury ou comment on est né John Doe”. In Eisenschitz e Bertetto (ed.), pp. 191-202. (N.O.)

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 193. (N.O.)

# O artista e o assassino: o cinema da mão de Fritz Lang

Joe McElhaney

Publicado originalmente sob o título "The Artist and the Killer: Fritz Lang's Cinema of the Hand", na revista virtual *16:9 Filmtidsskrift*. Traduzido do inglês por Nikola Matevski. (N.E.) Uma versão prévia deste ensaio foi apresentada em Five Senses of Cinema, International Film Studies Conference XI, em Udine, Itália, na primavera de 2004. (N.A.)

Numa sequência próxima do final da série abortada *As Aranhas* (*Die Spinnen*, 1919), de Fritz Lang, o detetive amador Kay Hoog visita um personagem chamado John Terry, que poderia, sem sabê-lo, possuir um documento secreto revelando o paradeiro de uma estátua de Buda procurada pela organização criminosa Aranhas. O que Terry detém são alguns objetos que pertenceram aos descendentes de um capitão pirata, incluindo o retrato do capitão e uma caixa contendo um diário de bordo. Os métodos de dedução de Hoog nesta sequência são primeiramente visuais, na medida em que ele olha para o retrato e percorre os conteúdos do livro. Mas a confiança inicial na visualidade mostra-se inadequada, levando à necessidade do toque. A mão de Hoog percorre a superfície da pintura numa busca sensorial da confirmação de sua hipótese inicial: trata-se um mapa levando ao tesouro (fig. 1). Do outro lado da porta, contudo, o mordomo bisbilhoteiro de Terry pode ser escutado. Este mordomo, seu rosto disfarçado, é, na verdade, John Quatro-Dedos, membro da gangue das Aranhas. Hoog "desmascara" John Quatro-Dedos não removendo sua máscara de borracha (isso ocorre poucos momentos depois), mas agarrando primeiramente a mão do vilão, revelando o dedo que lhe falta (fig. 2). A percepção nesta sequência não apenas alterna entre o visual, o auditivo (neste filme "silencioso") e o tátil, mas ganha corpo e culmina no personagem cuja identidade é fortemente definida por sua mão.

Mesmo um tanto simplório, este exemplo do início da carreira de Lang é útil para fundamentar a argumentação a ser desenvolvida aqui. Atravessando o cinema de Lang, encontramos personagens cujas profissões ou sensibilidades os levam a ser cercados, quando não tragados, por imagens: fotografias, filmes, mapas, plantas arquitetônicas, pinturas. Ainda assim, como tantos estudiosos de Lang observaram, estes filmes elaboram um ceticismo essencial daquilo que é visual, em que a imagem frequentemente significa em demasia ou muito pouco. Como consequência deste investimento exageradamente determinado no visual, os demais sentidos são convocados a corrigir, modificar ou estender a percepção. Destes, o toque é aquele a ganhar um lugar privilegiado.

Os filmes de Lang são preenchidos com algumas das mais indelévels imagens de percepção tátil já criadas pelo cinema, com os protagonistas continuamente buscando tocar todo tipo de fenômeno e a mão adquirindo enorme peso de significação. Para Lang, no entanto, a mão jamais é privilegiada em detrimento do olho. A mão cria e percebe, mas também apaga e destrói, enquanto adentra num mundo em que a percepção

1



2



é inerentemente multifacetada, e quase sempre resiste a sentidos acabados. Tom Gunning já nos apresentou uma detida e minuciosa análise relacionando Lang ao pensamento modernista acerca da escrita, da inscrição, e da perpétua ameaça de apagamento do autor. Não desejo contestar essa significativa interpretação. Em vez disso, pretendo chamar atenção para aqueles momentos em Lang em que vemos não somente uma tentativa de se resistir a esse apagamento por meio de um investimento no ato da percepção tátil, mas também um desejo de tocar o próprio filme.

#### Gestos desesperados e inscrições violentas

Henry Fonda reclamou do quanto se distraía quando atuava para Lang porque este ficava muito perto da câmera fazendo gestos empolgados enquanto rodava. Como declarou Fonda, Lang queria “realmente manipular você com as mãos dele” (McGilligan, 244). Obviamente, Lang não conseguia deixar para trás o padrão técnico do cinema mudo em que os diretores falavam e gesticulavam para seus atores enquanto filmavam. Mesmo durante o cinema sonoro, ele continuava suas pantomimas atrás da câmera, estes gestos tentando esculpir a existência da sequência, como se o ato de filmar tivesse uma evidente dimensão tátil em que o ator torna-se uma mistura de marionete (“mestre de marionetes” é a expressão usada por Fonda para descrever Lang) e uma peça de argila, algo a ser moldado pela visão do cineasta. Em Lang, tem-se tão frequentemente a consciência de que cada gesto do ator é controlado e coreografado, de que nada (e certamente não o corpo do ator) escapa a uma concepção mais abrangente costurada numa ampla rede de sentidos.

Uma abordagem como esta requer que os atores gesticulem nos termos mais iconográficos. Isso é perfeitamente exemplificado em *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), no papel de Rotwang interpretado por Rudolf Klein-Rogge, cujos gestos vastos e expressões faciais conduzidas por seus olhos bem esbugalhados sempre comunicam algo que resiste a uma articulação plena. O Rotwang de Klein-Rogge é um exemplo extremo, porém é possível encontrar ao longo da carreira de Lang um uso continuado de recursos não naturalistas por seus atores, como o punho cerrado, os gestos que remetem à pinça ou à garra, ou a mão dobrada, para conotar estados extremos da emoção. A necessidade de expressar algo profundamente, de gesticular de maneira enfática, deixando assim uma marca, é central no cinema de Lang. Mas esta expressão é a marca do artista e do assassino, simultaneamente criando e destruindo, o que

geralmente inclui algum grau de autodestruição, como na mão ausente de Rotwang, machucada em meio a um processo de criação, sendo sua substituição mecânica ostentada por ele como um emblema de sua agonia romântica (fig. 3).

Lang foi o produto de um momento da história europeia em que ideias acerca da mão e da percepção tátil foram cabais para muitas discussões. Concepções do *Jugendstil*<sup>1</sup> e do expressionismo acerca o corpo estão articuladas ao longo dos trabalhos de Lang realizados na Alemanha e nos Estados Unidos, e podem ser vistas antes mesmo do início de sua carreira no cinema, num autorretrato juvenil feito ao estilo do colega vienense Egon Schiele, o único “verdadeiro ídolo” de Lang (McGilligan, 25). Típicas do estilo de Schiele, as mãos são muito proeminentes e, como em John Quatro-Dedos, falta-lhes um dedo. Uma das mãos está buscando o próprio pescoço, sugerindo autoestrangulamento, enquanto a outra dispõe um gesto na forma de pinça na medida em que alcança a primeira mão. Em todo caso, elas parecem existir à parte do corpo de Lang e de seu controle consciente. A mão que leva uma vida emancipada do corpo, um tema recorrente nas narrativas góticas que passavam por uma redescoberta no período de Weimar, manifesta-se em muitos dos protagonistas de Lang, dotados de mãos que parecem obedecer a estes comandos do inconsciente. Não penso, neste caso, apenas no exemplo óbvio do assassino em série Beckert, em *M.*, o vampiro de *Düsseldorf* (*M*, 1931), mas também em Stephen Byrne em *Maldição* (*House by the River*, 1950) e em Carl Buckley em *Desejo humano* (*Human Desire*, 1954); em todos eles, a forma de estrangulamento sugere que o ato está além de seu controle, mesmo quando essas ações simultaneamente encenam seus respectivos desejos inconscientes.

Enquanto o cinema de vanguarda nos revelou cineastas (mais notavelmente Stan Brakhage) que literalmente pegavam seus filmes nas mãos para riscar, desenhar, e pintar diretamente no celuloide, o cinema narrativo comercial ofereceu tentativas mais fugidias, menos literais. Um exemplo notável é o Ceifador da Morte em *Metrópolis*, que se move em direção à câmera e, fazendo o gesto de varredura horizontal com sua foíce, parece riscar a superfície do filme, deixando um lastro branco e animado ao longo dos fotogramas. O desejo de tocar algo que não pode ser fisicamente agarrado pode explicar a recorrência

<sup>1</sup> Designação da variante alemã do pensamento filosófico e do estilo artístico mais amplamente conhecido como *art nouveau*. (N.T.)

3



4



5



em Lang de imagens e de objetos marcados por inscrições e emblemas. Não é suficiente possuir o objeto, é preciso também marcá-lo com o próprio nome ou identidade, como que reivindicando perpetuamente sua posse, da mesma maneira que uma obra de arte recebe a assinatura (fig 4).

O erotismo do toque não está ausente em Lang, mas tende a ser circunscrito num esquema maior, pontuado pelo agarrar desesperado e pela inscrição violenta. Na cena de sedução fingida em *Desejo humano*, Vicki, sob a pressão de seu marido Carl (que acabara de assassinar o antigo patrão dela), seduz Jeff, implicando-o como testemunha. Na versão dirigida por Jean Renoir e lançada em 1938, baseada neste mesmo material, o romance *A besta humana* de Émile Zola, os personagens têm uma breve conversa no trem, quando uma sujeira se prende no olho de Lantier (a contraparte francesa de Jeff), que precisa limpá-la com um lenço. Na adaptação de Lang, Vicki *finge* ter algo em seu olho para que Jeff tenha que se aproximar muito, literalmente tocando o olho dela com um lenço. Vicki coloca sua própria mão sobre a dele, enquanto ele tenta remover o cisco inexistente, ao passo que os diálogos remetem, quase inteiramente, aos atos de ver ou de tocar, culminando na fala de Vicki: “Obrigado pela cirurgia.” Em Lang, o assassinato é geralmente uma cena de luta violenta, passando-se em estrangulamentos longos e angustiantes, ou em esfaqueamentos com objetos pequenos e obtusos que fazem a ação ser esquisita e frustrada.

Este senso de frustração gestual afeta igualmente o modo básico com que não somente os atos criminosos são retratados, mas também as suas tentativas de detecção. A procura incessante pela evidência em Lang aponta para o mundo de ficção detetivesca tão central em seu cinema. Nessas procuras, também os signos indiciais são difíceis de ser isolados e a evidência visual não é confiável. O grau de frustração, conseqüentemente, é tão forte que os sujeitos perceptivos devem não apenas tocar o ambiente, mas o fazem de tal modo que parecem regressar a um comportamento pré-civilizado. Estas buscas rebaixam tanto os que estão sendo seguidos quanto os que desempenham a tarefa detetivesca a um estado próximo da animalidade. Se os protagonistas de Lang são frequentemente artistas, eles também são, com igual frequência (e às vezes simultaneamente), caçadores à espreita, como no emblemático instante de *M.*, o vampiro de *Düsseldorf* em que a letra M é desenhada em giz na palma da mão de um dos perseguidores de Beckert, marca que termina impressa nas costas dele (fig. 5.). Imersos em buscas desesperadas, os

6



personagens de Lang frequentemente acabam esparramados no chão, com suas mãos tentando alcançar um objeto significativo. É o que ocorre em *Desejo humano* quando Vicki quer pegar uma carta incriminadora escondida pelo marido no duto de calefação da casa, um recôndito tão profundo que a personagem é incapaz de ver o objeto, e consegue procurá-lo apenas tateando, deitada e de rosto virado para o chão.

Essa preocupação com o relacionamento entre a mão e o primitivo era crucial para muitas formulações psicanalíticas freudianas e pós-freudianas contemporâneas ao amadurecimento artístico de Lang enquanto cineasta. Otto Rank argumenta, por exemplo, que toda a formação da linguagem, longe de ser oposta ao objeto e à mão, na verdade é derivada deles, a tal ponto que o habitual antagonismo entre o artista que opera com as mãos no campo das artes plásticas e o artista que trabalha com a palavra falada ou escrita não é mais sustentável (Otto Rank, 249).<sup>2</sup> A fascinação por gestos perseguidores e desesperados em Lang pode ser vista, portanto, não simplesmente como desejo do personagem de encontrar um objeto esquivo, mas também como sintoma da mais profunda e mais primal necessidade de expressão. A identidade artística de Chris Cross em *Almas perversas* (*Scarlet Street*, 1945) lhe é cruelmente tomada por Kitty, que, levada pelo dinheiro, assina com seu nome as pinturas de Chris. Ele aceita e desfruta deste arranjo masoquicamente (ao ponto de pintar Katherine no quadro que é ironicamente intitulado “Autorretrato”), mesmo que a assinatura final, a última demão em seu trabalho, pertença a outrem. As mãos com que ele pinta, de certa maneira, jamais são realmente suas. O assassinato dela, que ele executa com um picador de gelo, não é simplesmente um estupro transfigurado, mas também uma maneira de marcar o corpo com as perfurações, uma forma de assinar o corpo desta mulher que nomeou para si as pinturas dele.

#### Rostos e planos detalhe

Igualmente importante para a concepção de Lang acerca da mão talvez seja o fato de ele ter despontado no meio cinematográfico internacional no período imediatamente posterior à Primeira Guerra Mundial, um momento em que o primeiro

plano estava se tornando a característica definidora do estilo do cineasta. O close-up não era unicamente um recurso para trazer o sujeito próximo à câmera, mas também a afirmação da autoria e do controle sobre as imagens. A fortuna crítica e teórica relativa ao close-up se focou com muito mais força no rosto do que na mão. Mesmo sendo capaz de ser profundamente expressiva no cinema, a mão na maior parte das vezes complementa e estende emoções já retratadas por meio da expressão facial e da linguagem corporal. Uma aproximação muito conhecida deste tipo (e um filme que Lang certamente viu) está em *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), de D.W. Griffith: a montagem entre o rosto de Mae Marsh e as mãos no decorrer da sequência do julgamento de seu marido.

Em Lang, no que é também característico da tradição gótica, é mais apropriado falar da tensão básica entre a mão e o rosto, ou mesmo de uma batalha entre os dois pelo poder expressivo. O rosto é infinitamente maleável, suscetível a receber disfarces ou a assumir, de forma imposta ou não, a função de máscara. Encontramos repetidamente, em Lang, planos em que o personagem está sentado, com o rosto inexpressivo, enquanto suas mãos se dobram e desdobram, não meramente conotando o pensamento, mas também aludindo à presença de uma vida ambígua da qual o rosto nos faz duvidar: o rosto pode, por meio dos olhos, ver e perceber, registrar o pensamento e a emoção, mas não pode tocar; ele permanece fisicamente mais limitado do que a mão. Há uma extraordinária sequência em *M.* em que vemos pela primeira vez o rosto de Beckert. Ele está em pé diante de um espelho enquanto ouvimos a voz de um grafólogo na banda sonora analisando sua personalidade a partir de sua caligrafia cursiva. É quando também somos apresentados, numa das imagens mais amplamente identificadas com Lang, a uma enorme ampliação fotográfica de uma impressão digital (fig. 6). Mas em *M.*, essa ampliação de impressão digital torna-se apenas uma das muitas pistas caracterizadas pela baixa capacidade de significação, aspecto especialmente irônico neste caso porque mãos demais tocaram as cartas, impossibilitando a leitura da digital. Beckert não apenas faz caretas que parecem simultaneamente confirmar e parodiar a análise daquilo que suas mãos haviam produzido, mas também recorre aos dedos

2 Em consideração a trabalhos mais recentes, lembro-me da hipótese de Carlo Ginzburg, que aponta para a possibilidade de o caçador ser o primeiro a contar a história, por ele ter sido capaz de metonimicamente ler

e decifrar os vestígios quase imperceptíveis deixados por sua presa. Ver Ginzburg, *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 103. (N.A.)



para modelar o próprio rosto, conferindo-lhe, pela deformidade e pelo grotesco, uma forma expressionista (fig. 7), como se promovesse uma reversão brutal ao momento de *Lírio partido* (*Broken Blossoms*, 1919), de Griffith, em que Lillian Gish força seu rosto num sorriso colocando os dedos nos cantos da boca.

As discussões a propósito da mão na obra de Lang invariavelmente retomam a asserção anedótica de que ele às vezes empregava suas próprias mãos, em vez das mãos de determinados atores, nos planos-detalhe. Estas mãos de Lang são o rastro físico deixado no corpo do filme acabado, o signo do poder velado do autor, evocando a descrição de Nietzsche das imagens originais dos deuses, que duplamente insinuam a sua presença, mas ocultam a visibilidade completa. A presença autoral de Lang, entretanto, permanece alusiva e fantasmagórica, um reconhecimento de que a mão do artista nunca irá fazer-se notar de maneira firme e inequívoca, um sinal tanto de perda quanto de poder. Ele está em todos os lugares e em lugar nenhum, assombrando o mundo que se empenhou em criar. Um gesto como esse pode ser visto como o reconhecimento não apenas das dificuldades enfrentadas pelos cineastas por nunca conseguirem cunhar firmemente a marca de sua mão, mas também do fato de que o desejo do cineasta de tocar seu trabalho será perpetuamente frustrado. Freud escreve, nos artigos publicados em 1912 e 1913 que viriam a integrar *Totem e tabu*, que o desejo da criança pelo toque é contestado pela proibição, e que este desejo, reprimido sem ser anulado, leva muitas vezes a uma fixação ambivalente dirigida a um único objeto (Freud, 37-38). É possível argumentar que o cinema, em função das

propriedades sensíveis que lhe são inerentes, possibilitou a representação deste tipo de fixação material ambivalente em grande escala cultural, de maneira simultaneamente mais e menos intensa do que qualquer forma de arte precedente, e que esta fixação é algo de que os cineastas não conseguem se esquivar. “Contato, mas à distância” é como isso é designado por Jacques Aumont, em referência à afirmação de Jean-Luc Godard de que, se fosse forçado a escolher, como cineasta, preferiria perder os olhos às mãos (Aumont, 209).

Uma exceção importante entre as possibilidades de um cineasta tocar literalmente a imagem encontra-se dentro da sala de montagem. Há uma foto posada de Lang editando *Os carrascos também morrem* (*Hangmen Also Die!*, 1943), com seu monóculo no devido lugar, segurando o celuloide com as duas mãos, olhando atentamente, como se os sentidos do tato e da visão fossem igualmente requisitados para a tarefa. Também podemos nos lembrar de Earl, o projetorista de *Só a mulher peca* (*Clash by Night*, 1952), descrito por seu amigo Jerry como alguém que “manuseia” as estrelas de cinema todo o dia. Nossa primeira visão de Earl ocorre na cabine de projeção, quando ele rebobina os rolos do filme que está a exibir enquanto relata o desejo de retalhar a face de sua protagonista com uma faca.

Mais do que o plano fechado, o plano detalhe é aquele mais fortemente identificado com Lang. Por definição, o plano detalhe é uma maneira vigorosa, menos fluida e contínua, de cortar para algo, usualmente chamando a atenção para objetos ou para uma porção do corpo que não o rosto, tipicamente as mãos ou os pés. Quando um contemporâneo de Lang, como Eisenstein, em seus filmes como *A greve* (*Stachka*) ou *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*), ambos de 1925, realiza vários planos próximos de objetos empunhados por diversos indivíduos, é o objeto que invariavelmente será o centro da atenção — e não a mão —, pois estes objetos são frequentemente solicitados pela ação metafórica ou política, assumindo uma função dinâmica em relação ao movimento e à montagem. Em Lang, porém, o enquadramento e o posicionamento da mão num plano detalhe tende a atrair a atenção tanto ao objeto quanto à mão que segura. Para Lang, empunhar um objeto é também colocá-lo de encontro à palma da mão, ou envolver os dedos em seu entrono com objetivo de assimilá-lo, o que muitas vezes será seguido, relutantemente, pela ação. O toque como um meio de percepção e de experiência — em si e de si — domina o cinema de Lang e estrutura seus filmes tanto quanto o instante em que essa percepção cede para a ação concreta.

O uso idiossincrático da montagem por Lang, que alternadamente subscreve e quebra os princípios do sistema de continuidade, não cria apenas um senso de espaço instável, mas também problematiza o próprio olhar: um mundo em que os planos ponto-de-vista frequentemente se tornam incapazes de ser precisamente designados ao ponto de vista das personagens, um mundo em que os encontros dos olhares dos protagonistas nem sempre se concretizam plenamente. Thomas Elsaesser descreveu como as escolhas de montagem de Lang evocam “a incisão de uma operação quase cirúrgica”, e a sensação de violência que disso deriva (Elsaesser, 163).<sup>3</sup> Encontramos este uso da montagem num filme tão tardio quanto *O tigre de Bengala* (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959). Quando Chandra presenteia o anel de sua falecida esposa para Harald Berger (fig. 8), esta ação é interrompida por um plano-detalhe de aspecto eminentemente enunciativo (fig. 9). O plano-detalhe aqui age ostensivamente como uma ponte para nos levar à quebra de eixo da ação. Mas este processo é tudo menos fluido, e tanto o plano-detalhe quanto o corte que inverte o eixo estão fragmentados. Muitas vezes, os personagens de Lang (assim como o espectador) precisam se segurar cegamente ao longo destes espaços, um processo que também pode explicar a recorrência de protagonistas que, de modo tanto metafórico quanto literal, agarram o mundo que os envolve. Mesmo neste momento relativamente simples de *O tigre de Bengala*, Chandra parece se agarrar a Berger como se estivesse se prendendo a ele para ajudar ambos a atravessar o eixo (fig. 10.). A edição de Lang neste caso rompe a sensação do toque e perturba o processo de passagem do anel de uma mão para a outra, um gesto de irmandade marcado, contudo, pela violência implícita.

### Conclusão

As citações bíblicas presentes em *Metrópolis* apontam um caminho final para a reflexão sobre a concepção de Lang da mão. Na Bíblia, a mão é a parte do corpo mais frequentemente citada, o signo da criação, da bênção (que permite a Cristo recuperar

<sup>3</sup> Ver também a análise de Michael Fried da cirurgia enquanto metáfora para a inscrição de um artista (em relação a *The Gross Clinic*, de Thomas Eakins) em *Realism, Writing, Desfiguration: Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1987. (N.A.)

8



9



10



11



12



a visão por meio do toque), e da destruição. Lang foi criado como católico romano, influência que ele alegou jamais tê-lo abandonado por completo. Elaine Scarry observou que, no Novo Testamento, a crença emerge não do corpo sendo diretamente ferido (como no Antigo Testamento), mas pela ferida que se torna o objeto passível de toque (Scarry, 125). No entanto, a barafunda de iconografia e de citações do Velho e do Novo Testamento em *Metrópolis* aponta para uma dupla necessidade em Lang: a forma cética da crença (e de uma natureza predominantemente secular) a ser encenada por um modo agressivo de toque, mesmo quando os filmes continuam a articular a outra forma de crença, por meio da recorrência dos corpos feridos, queimados e esfolados.

Transitar por imagens deste tipo indica uma conexão com outro cineasta imerso no catolicismo romano, dez anos mais novo que Lang, e um admirador de seu trabalho, Luis Buñuel. A fascinação do surrealismo pela psicanálise e pelas imagens naturalistas do corpo é compatível com algumas preocupações próprias a Lang. As mãos em *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1928) estão entre as mais memoráveis da história do cinema: a mão desmembrada em meio à rua sendo cutucada com uma vara, ou o close-up das formigas abundando de um buraco no centro da mão do protagonista. Estas imagens são perturbadoras e aparentemente irracionais, mas elas também recolocam a ideia das mãos enquanto fetiche de volta à terra, ao lugar das origens, um filme em que a mão não tem valor de uso. Se as notórias imagens de abertura mostrando Buñuel afiando uma navalha, seguidas da navalha cortando o globo ocular de uma mulher, ainda provocam gritos nos espectadores, não é porque são chocantes em nível puramente representacional, mas porque a plateia pode imaginar a sensação física desta mesma ação passando-se também com ela, como se o ato em si não pudesse ficar restrito às dimensões da tela. Que este corte seja feito pelo autor do filme, isso somente amplifica a sensação de violação. Mesmo que os métodos de edição de Lang tenham inspirado metáforas cirúrgicas, ele nunca vai tão longe. Nele, o olho não chega a ser cortado com uma navalha, mas pode ser literalmente atacado pela mão, como na agonizante cena de luta em *O grande segredo* (*Cloak and Dagger*, 1946). Nessa sequência, um cientista americano e um fascista italiano travam uma luta violenta em que o segundo coloca suas mãos sobre o rosto do primeiro, seus dedos tentando arrancar-lhe os olhos (fig. 11), até que o confronto se desloca para as mãos que enfrentam uma a outra, evocando as mãos em conflito do antigo autorretrato de Lang (fig. 12).

Não consigo deixar de considerar esse momento, neste filme tradicionalmente considerado menor, como fundamental no entendimento da relação particular que Lang nutre por um cinema da mão. Os olhos do cientista, mesmo agredidos e sangrentos, permanecem intactos, enquanto a mão do fascista tenta, sem sucesso, anular esses olhos antes que o americano responda direcionando sua atenção para a mão — outra forma de violência que compromete, mas não derrota, as propriedades táteis da mão. Em meio a tudo isso, Lang está de pé atrás da câmera, olhando atentamente a ação, talvez gesticulando com igual intensidade, mantendo-se comprometido com a possibilidade de uma dialética entre a visão (ainda que falível) e o toque (mesmo que violento). Obviamente, não basta para Lang que a imagem simplesmente represente algo. Essa imagem precisa mostrar as marcas do esforço intrínseco que levou a sua própria eclosão, uma batalha na qual a mão está tão frequentemente implicada. Essa penosa jornada, que Lang coloca diante de si e do espectador, alternando tão brilhantemente os domínios do visual e do tátil, é que cria uma força tão essencial a seu cinema.

#### Bibliografia citada

Aumont, Jacques. "The Medium", traduzido por Rachel Bowlby. In Godard, Jean-Luc, *Son + Image 1974-1991*, editado por Raymond Bellour e Mary Lea Bandy. Nova York: The Museum of Modern Art, 1992.

Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. Londres e Nova York: Routledge, 2000.

Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*, traduzido e editado por James Strachey. Nova York e Londres: W.W. Norton & Company, 1950.

Fried, Michael. *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1987.

Ginzburg, Carlo. *Clues, Myths, and the Historical Method*, traduzido por John e Anne C. Tedeschi. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

McGilligan, Patrick. *The Nature of the Beast*. Nova York: St. Martin's Press, 1997.

Rank, Otto. *Art and Artist: Creative Urge and Personality Development*, traduzido por Charles Frances Atkinson. Nova York e Londres: W.W. Norton & Company, 1989.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Nova York: Oxford University Press, 1985.

# Trajatória de Fritz Lang

Michel Mourlet

Publicado originalmente sob o título “Trajectoire de Fritz Lang”, em *La mise en scène comme langage*. Paris: Henri Veyrier, 1987, pp. 129-138. Traduzido do francês por Tatiana Monassa. (N.E.)

O que é um filme, senão um implacável e necessário escoamento de imagens no qual a consciência fascinada se afoga e se esquece, para se reencontrar no mais íntimo do ser? “O que é um filme?”, esta interrogação suscitada pela obra de grandes cineastas, Fritz Lang é um dos raros a tê-la sondado a fundo e resolvido. Sua obra inteira se apresenta como uma aproximação lenta e tenaz, uma vez estabelecidos os fins, da perfeição dos meios suscetíveis de conduzir até estes. E quais são estes fins? Trata-se, como em toda obra de arte, de impor uma certa forma do mundo com o máximo de intensidade, de forma a paralisar o reflexo crítico pela evidência da revelação. Sendo o cinema um olhar sobre as coisas e sobretudo sobre os seres, convirá imprimir às aparências um movimento tal que, presa na engrenagem, a consciência espectral torne-se o local passivo de uma liturgia na qual cada gesto remeta à totalidade do símbolo. A obra será então perfeitamente fechada sobre si, um círculo que aprisiona um universo que basta a si mesmo, pois é de uma margem de interferências entre a obra e a realidade cotidiana que nasceria um eventual recuo. (Seja pela recusa do banal, como inútil, ou do incerto, como prejudicial, ou do falso, como ineficaz.) Se o banal e o falso acordam o espectador do sono hipnótico e o devolvem a seu presente real, que campo resta a cultivar? A única resposta é: o possível. Em outras palavras, o que é percebido ao mesmo tempo como verdadeiro e como extremo, como a realização das virtualidades, saciando a sede original do homem. E, se o contingente rompe a unidade da obra e dispersa seu poder, a organização do possível necessário — de forma que a obra preencha inelutavelmente a postura de espera do espectador — nos conduz ao coração do problema de Fritz Lang. A eliminação do acaso e a dominação constante das formas, por uma arquitetura na qual todas as partes se comuniquem e se provoquem, resultarão numa fascinação, ou na impossibilidade do espectador se desconectar da ordem do espetáculo.

Não surpreende que a obra de Fritz Lang tenha seguido um itinerário que nada mais é do que o do próprio cinema contemplado em seu conjunto. Os meios que ele pôs a serviço de seus fins realçam ao mesmo tempo a permanência destes e um sentido de transformação. De *As Aranhas* (*Die Spinnen*, 1919) a *A mulher na lua* (*Frau im Mond*, 1929) esboça-se uma estética cujos elementos de base derivam naturalmente da situação do cinema nesta época, isto é, sobretudo de seu mutismo, sentido como falta e compensado por uma deformação das aparências em metáforas plásticas. O que se tornará uma geometria nas

almas deve começar se limitando a uma geometria no espaço. O expressionismo verteu-se num molde euclidiano que transpõe o seu valor. Sem poder apreender os seres nem desvelar suas profundezas, abstraímos seus gestos em direção a um traçado decorativo cujas leis são a simetria e a lentidão. Assim, é criada uma liturgia, fundada num hieratismo unicamente formal. Já se encontra prefigurado, nesta liturgia da qual os atores são os servidores, o caráter central da atitude ulterior de Lang em relação a estes. A saber: a de fazer deles o veículo mais neutralizado de uma *mise en scène* considerada como puro movimento, enquanto normalmente é o inverso que se produz em outros cineastas, para quem a *mise en scène* é o meio de exaltar os atores, como uma corrente imponderável que ilumina, ao passar, lâmpadas elétricas. Donde a predileção de Lang por atores mais negativos do que positivos, cuja retenção, o segredo ou a passividade toleram mais facilmente a aniquilação que lhes é imposta (Dana Andrews, Glenn Ford, Walter Reyer...).

O acesso do cinema ao universo sonoro parece desorientar Fritz Lang, que perde de vista o rigor ao qual tinha se dedicado para se conformar às ideias, à demonstração e à impureza dos postulados morais que intervêm na dinâmica dos seres e a falseiam. Entre outros, *M.*, o vampiro de *Düsseldorf* (*M*, 1931) e *Vive-se só uma vez* (*You Only Live Once*, 1937) oferecem a imagem de um afrouxamento provocado pela embriaguez da palavra ainda não dominada e integrada a uma *mise en scène* que seja o resultado interior das premissas geométricas do período mudo. Seria preciso esperar o pós-guerra, com *Quando desceram as trevas* (*Ministry of Fear*, 1944) e *O diabo feito mulher* (*Rancho Notorious*, 1952), para encontrar o rascunho de tal resultado, que se desenvolve plenamente em *Os corruptos* (*The Big Heat*, 1953), *Desejo humano* (*Human Desire*, 1954), *No silêncio de uma cidade* (*While the City Sleeps*, 1956), *O tesouro do Barba Rubra* (*Moonfleet*, 1955) e *Suplício de uma alma* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), e se conclui na maturidade completa e na soma de *O tigre de Bengala* (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959) e *O sepulcro indiano* (*Das indische Grabmal*, 1959). É evidente que a trajetória assim descrita não possui, nos detalhes, esta retidão que o distanciamento lhe confere. Há quebras e saltos para a frente seguidos de recaídas. Deste modo, as duas épocas de *Dr. Mabuse, o jogador* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) apresentam um som mais moderno do que *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) ou *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927). Deste modo, *Fúria* (*Fury*, 1936), por ser o primeiro do período americano de Lang, não é nada menos do que o melhor

de seus filmes do pré-guerra, com um posicionamento e direção dos atores, em particular durante o processo, que não deixam de anunciar *Suplício de uma alma*. Deste modo, sobretudo, o admirável *O segredo da porta fechada* (*Secret Beyond the Door...*, 1948) precede de três anos *Só a mulher peca* (*Clash by Night*, 1952), que nos dá a oportunidade de assistir a um singular rebaixamento do ponto de vista e do tom, a um incompreensível encolhimento do olhar. Na verdade, Lang só reencontraria completamente a altitude em *Suplício de uma alma* e nas duas épocas do *Tigre*. A era culminante de Fritz Lang começa, portanto, em torno de 1948, com uma *mise en scène* que cessa de ser o suporte do roteiro ou uma decoração superficial do espaço para se tornar afiada e íntima, um questionamento dos corpos e dos cenários, centrado em problemas fundamentais de olhares, de impulsos de mão e de bruscas iluminações de abismos. Doravante é o roteiro que sustenta a *mise en scène*, e esta se torna o filme. O que explica por que este período é também aquele a partir do qual as pessoas que chamam de *mise en scène* certa forma de submergir uma história numa tela, ou o desdobramento espetacular e pueril de uma plástica incapaz de atingir o essencial, abandonam Lang.

A altitude da qual eu falava, o tom propriamente languiano que procede de um olhar de águia sob o qual tudo se iguala, atesta um sentido do cósmico que subjaz totalmente aos últimos filmes e que explode bruscamente nos últimos planos do *Tigre*, no qual ele se encarna até se tornar símbolo, no gesto alucinado do fugitivo descarregando sua arma contra o sol. As motivações psicológicas e morais são incorporadas e ultrapassadas, a narrativa desemboca de saída no terreno das relações entre o homem e o mundo, este mundo que não lhe pertence. Temos aí o trágico no estado puro; não uma crítica derrisória dos homens, mas uma descrição da fatalidade. E não há melhor forma de tornar sensível esta elevação de tom do que comparando *Só a mulher peca*, *Desejo humano* e *O tigre de Bengala*. A mesma situação, o “triângulo eterno” — segundo a expressão do próprio Lang: um homem ama uma mulher que ama outro e que rechaça o primeiro —, gera três *mises en scène*, das quais a primeira é rente ao chão e se agarra em pequenos sulcos psicológicos cavados pelo roteiro, a segunda é mais decantada, e a terceira, perfeitamente cristalina, resplandece ódio e amor em estado bruto, não sendo mais do que a narrativa linear dos atos pelos quais estas paixões nuas e exacerbadas se inscrevem no mundo; atos cuja incandescência consome, apagando tudo até os personagens,

para liberar a paixão de todo entrave e lhe conferir, assim, em sua condição mais global, sua acuidade mais obsedante. Os filmes de Lang, liberados da preocupação de exprimir ideias pela articulação dos acontecimentos, não são mais do que narrativas insignificantes cuja significação está encerrada na *mise en scène*, uma significação unicamente passional, portanto unicamente estética; não mais conceitual, mas melódica, e graças à qual, entre as mãos de Fritz Lang como entre as de alguns raros cineastas, o cinema acede à dignidade de arte.

Não há mais temas, não há mais “ideias de *mise en scène*”, não há mais personagens, e podemos ainda falar de vida? Mais nada além de uma espécie de linha que vemos progredir e que se une no fim. Os atores são mergulhados numa zona neutra onde, daqui em diante, apenas reluz a intimidade de suas relações, estabelecidas de acordo com o movimento nu de uma invencível marcha. Cada estado é apenas um momento do movimento, abolindo-se no momento seguinte: o filme se destrói à medida que se constrói e apaga seu rastro atrás de si. Cada elemento é indispensável ao conjunto sem existir por si mesmo. Não há plano dominante em Lang. A *mise en scène* no sentido mais etimológico da palavra é erguida em fim último e tritura em suas engrenagens impecáveis aquilo que alimenta sua rotação; os gestos, os rostos, as vozes e os cenários nos preenchem menos com o que são do que com o que se tornam, e mais precisamente com a forma inelutável deste tornar-se. Mencione-mos de passagem que semelhante abstração experimental a cor como um incômodo, ou ao menos como um elemento supérfluo, e tende ao preto e branco, que revela diretamente o essencial sem empregar os desvios — mesmo reluzentes — do realismo concreto. Logo, as cores do *Tigre* e do *Sepulcro* são admiráveis, pois estão distantes do reluzir das quentes luzes americanas (que convêm a cineastas mais carnavais, como Losey ou Don Weis), elas brilham de um fulgor atenuado, por um requinte de sobriedade que não contradiz — mas, ao contrário, sustenta — este universo puramente inteligível.

Assim, conclui-se a fascinação buscada desde o início da obra: pela interiorização do traçado matemático, que não deforma mais as aparências, mas as escolhe e as ordena sobre um substrato passional. Trata-se de se livrar de assombrações dominando-as até torná-las desumanas, calculando-as, deduzindo-as e levando-as até seu fim; em suma, de reduzir a um teorema uma dificuldade de ser, para vencê-la e subjugá-la. Trata-se de objetivar suas obsessões, de arrancá-las de si, para se esquecer vendo-as viverem independentes, para



O tesouro do Barba Rubra (1955)

colocar entre elas e si uma distância de silêncio e de lucidez. Trata-se, enfim, da busca, por meio da dominação enfurecida da matéria, de um equilíbrio tal que nele se possa inscrever e fazer aceitar, e até desejar, o intolerável. Os planos de horror (sobretudo em *O segredo da porta fechada*, *No silêncio de uma cidade*, *O tesouro do Barba Rubra* e *O tigre*) mergulham a criatura no impasse de um meio inteiramente hostil, o que nos leva a considerar o papel do cenário na obra de Lang. Este cenário, ao assimilar desta forma a experiência alemã, se não é apagado (como em *Suplício de uma alma*, em particular) pelo mesmo movimento de abstração que o relevo físico dos atores, instala-se numa perspectiva puramente dramática, impregnada de um poder maléfico e de angústia (sendo os famosos relógios do período primitivo o esboço e o símbolo); são arquiteturas massivas, opacas, e cuja nudez acentua o mistério, quero dizer, a iminência de desabamento — ou o poder de cerco, de sufocamento e de espanto, quando a fenda do drama se abre.

O ódio, o assassinato pensado e um erotismo triste e destinado ao fracasso compõem um universo de uma hostilidade inalterável, de contatos gelados, no qual a única alternativa é: perseguir ou ser perseguido. Aqui, toda consciência quer a morte das outras, segundo uma dialética cujo rigor Hegel não teria desaprovado. Os pretextos constantes desta *mise en scène* — vingança pessoal, punição legal, perseguição coletiva — são múltiplos disfarces da selva, ou o lugar ideal da supressão do outro impossível. O plano languiano por excelência é aquele no qual o olhar do carrasco pesa sobre a vítima e a constitui enquanto objeto, espécie de implacável possessão à distância, evocando as relações da aranha e da mosca. (No que, aliás, Fuller coincide com Lang, só que se conformando muito mais ao arabesco.) Os corpos são atingidos por uma paralisia que reduz seus deslocamentos no interior de um quadro quase fixo. Os rostos são chaveados, impassíveis não apenas por pudor, mas porque este mundo já está morto, petrificado, cada ser aprisionado sem recurso, para além da angústia, para além da solidão, acabado por puras relações de antagonismo, de indiferença ou de desprezo. Os contatos carnis são da mesma natureza do gelo, alterados por um interesse exterior e envenenados de repulsão, tentativas de estupro sobre carnes frias ou simples junção de epidermes que se ignoram. As atrizes são frígidas como Joan Fontaine e Sally Forrest, ou apartamentadas para excitar um velho (Ida Lupino, Rhonda Fleming, Barbara Nichols). No melhor caso, o do *Tigre*, a mulher adornada, ao menos uma

vez, com as suas mais sensuais seduções — o corpo oferecendo, pelos movimentos mais lascivos, todo o seu peso opaco e firme, leve bronze vivo no qual o sangue aflora — apresenta, na realidade, aos olhos de seu príncipe, apenas uma versão do suplício de Tântalo, no qual se combinam, rodeados de perigos, o desejo, seu objeto e seu obstáculo, que explodirão num longo grito mudo de impotência e de raiva, somente após o qual será possível a serenidade.

Mas tal abordagem da pessoa física é excepcional nesta obra. Enquanto Joseph Losey, seu vizinho por certa comunidade de motivações, solicita e esgota as virtualidades do ator pela proximidade mais sensível, Lang, recusando uma infinidade de possíveis, elimina-o até a trama de sua narrativa. O universo de Fritz Lang é irremediável. Como em todas as grandes obras infelizes, o paradoxo desta é de nos seduzir com seus malefícios, com o deleite sagrado de uma ordem trágica, da contemplação do inumano. O sublime nasce aqui da destruição de toda esperança, quando o homem é tomado por uma fatalidade à qual opõe a máscara fechada de seu desprezo. Um reviramento efetua-se, assim, no próprio seio da negação, que se inverte como uma pele e mostra seu avesso da vitória; a contradição testemunha pelo vencido; o homem maior do que o que o esmaga, de Pascal.

*Suplício de uma alma* e, mais ainda, *O tigre* e *O sepulcro* marcam o limite para além do qual a *mise en scène*, por um procedimento comparável ao de Mallarmé, cairia na ausência de *mise en scène*. Uma maior dominação da matéria desembocaria em sua supressão e ultrapassaria o papel mediador da arte. Esta loucura da perfeição, de um absoluto da arte pelo qual o criador tenta extrair do acaso o mais precioso de si mesmo, empurra o sistema de Lang ao extremo do audível e do crível. Daí vem o fato de ele ser tão pouco acreditado e tão pouco ouvido.

# Fritz Lang, o exemplar

Gérard Legrand

Trecho do capítulo “Fritz Lang l’exemplaire”, em *Cin manie*, de Gérard Legrand. Paris: Stock Cinéma, 1979. Traduzido do francês por Calac Nogueira. (N.E.)

Pensei em dedicar este livro   sua memória. Isso quer dizer que eu só saberia posicioná-lo muito acima. “Evidentemente” não declarado ou subconsciente *no início*, o princípio de sua *mise en scène*   o mais ambicioso possível. Trata-se de substituir o cineasta não tanto por um “demiurgo” plat nico, ou mesmo romântico, mas pelo próprio destino, porém um destino lúcido, capaz de piedade ou de ironia, incapaz de se deter na constitui o de um Universo. “Aquele que crê ter uma voca o de cineasta deve se sentir seriamente como estes grandes pioneiros que exploram terras desconhecidas.”<sup>1</sup> Explora-se verdadeiramente apenas aquilo que se inventa, e reciprocamente. Cada “segmento” de filme é ao mesmo tempo descoberta e constru o. Fechado deve ser este universo, cujas fissuras são incansavelmente reparadas. Esse princípio é buscado desde o período alemão,   roda de uma primeira tentativa de “triangula o” [*A morte cansada* [*Der m de Tod*, 1921]].<sup>2</sup> Exercícios erráticos ligados ao contexto de uma época: cenografia geométrica [*Os Nibelungos* [*Die Nibelungen*, 1924]], aventuras folhetinescas [*As Aranhas* [*Die Spinnen*, 1919], *Os espões* [*Spione*, 1928]] ou não [*A mulher na lua* [*Frau im Mond*, 1929]], “expressionismo”, enfim, que fez tanto (mal) para a reputa o do cineasta (e que ele critica por meio de uma frase de *Mabuse*). Pouco a pouco, através dos avatares da “crítica social”,   qual Lang se agarra como que para não ser ultrapassado por sua própria potência, a figura do demiurgo — que o destino toma como máscara, depois rejeita ao abismo uma vez que sua tarefa é concluída — emerge do anonimato das confrarias secretas como a potência de um criminoso louco [*Mabuse*, derrotado essencialmente por sua própria loucura], e depois de um mecanismo social inteiro, que despedaça um criminoso desta vez menos fascinante do que fascinado [*M., o vampiro de Düsseldorf* [*M*, 1931]].

“Paralelamente”, se desembaraça a articula o central da *mise en scène*, a articula o dialética: Lang é um dos raríssimos diretores a quem podemos aplicar esse termo perigoso. Articula o entre a continuidade do olhar — cada plano de uma sequência idealmente se ordena em torno de uma linha de força do plano precedente ou do abscesso “ideal” dessa linha

— e a relativa margem de aprecia o deixada ao espectador pelo emprego de um enquadramento milimetricamente calculado, “impessoal”, ou seja, falsamente objetivo, na realidade de uma assinatura de uma megalomania, “modesta” ou não. No período americano, como que em virtude de uma “adesão” profunda   democracia, a vontade demiúrgica   dispersada entre vários personagens. O cineasta permanece o único mestre do tempo e do espaço em que esses personagens, cada vez mais ativos, tentam se revoltar (contra as forças que os esmagam) ao mesmo tempo em que lutam (uns contra os outros): *Os corruptos* [*The Big Heat*, 1953] corrige os “erros” de *Metrópolis* [*Metropolis*, 1927] — não há “falsa Maria”, mas uma única mulher, meia-sombra, meia-luz. A questão do combate interessa ao cineasta apenas secundariamente, pois não se triunfa sobre o Destino senão com a ajuda do próprio Destino — e aparentemente filme nenhum no mundo pode fechar este círculo.<sup>3</sup>

[...]

Lang resiste a todas as tentativas de anexa o. Diante da evidência de seu ate simo,<sup>4</sup> Henri Angel, em seu pequeno livro sobre os grandes cineastas, renuncia a ver nele um blasfemador ameaçado pela graça, e conclui um breve elogio técnico comparando-o (cito de memória) a um gênio na lua, capaz de observar *in vitro* as condutas humanas com a calma de um entomologista.

O diretor é certamente sincero quando declara preferir *M., Fúria* [*Fury*, 1936] e *No silêncio de uma cidade* [*While the City Sleeps*, 1956] porque são filmes fundados numa “crítica social” e também quando diz ter encontrado em Berlim, por volta de 1930, um elemento que lhe faltava em *Os espões*, neste caso, o “desenvolvimento dos personagens”, em suma, a análise psicológica. Mas   tão óbvio que ele utiliza a análise psicológica, ou mesmo a psicanálise, e a crítica social apenas como *materiais* de outra coisa!

Da mesma forma, Lang recomenda que se ofereça a Bertolt Brecht a chance de escrever *Os carrascos também morrem* [*Hangmen Also Die!*, 1943]. Mas, quando o roteiro se transforma

1 Frase do próprio Lang (ver o texto “Dicionário” neste catálogo). (N.E.)

2 Este não é um jogo de palavras com o título francês do filme [*Les Trois lumi res*, *As três luzes* — N.T.]: existem “três luzes”, mas também três personagens fundamentais: a Morte [palavra masculina em alemão], ou seja, o Pai ou Cronos, o comedor de crianças; a Mãe e a

Criança. E o esquete central é um “retorno” tipicamente languiano em sua estrutura dramática, que funciona sobre o triângulo tradicional [esposa ciumenta, mulher infiel, amante]. (N.O.)

3 Sobre *A morte cansada* e *Metrópolis*, cf. meu artigo na *Positif*, n  73, p. 31. Sobre Fritz Lang, cf. também *Positif*, n  188, 1977. (N.O.)

4 Ate simo dissimulado, como era a regra então, em “agnosticismo”. A um infeliz (de resto, “vidente” profissional...) que o perguntava o que ele pensava da comunica o com o além, Lang respondeu educadamente citando a frase de Hamlet: “Há mais coisas entre o céu e a terra...”, resposta evasiva, se for o caso. Cf. Belline, *La Troisi me oreille*. Paris: Laffont, 1973. (N.O.)

em filme, Lang “mistifica”, no sentido literal do termo, o grande mestre da desmistificação, e ao longo do filme recomeça a nos entreter — com ele.<sup>5</sup>

Mesmo que não seja impossível, nem inútil, psicanalisar Lang através de seus filmes. O que, no entanto, se limita a psicanalisar um “paciente” muito consciente de seus próprios “complexos” e impulsos. Seu manejo da arquitetura, seu gosto pelas sociedades secretas, sua “curiosidade” pelas mulheres venais e frígidas — inúmeros traços que esboço aqui de maneira bastante grosseira e estridente —, em suma, sua “temática”, incluindo aí até mesmo sua condução da fatalidade, tudo isso para ele não são mais do que um embasamento e um vigamento.

A direção para a qual tende Fritz Lang não é, então, nem um acordo entre o “fundo” e a “forma”, nem — o que quer que tenhamos dito — o sacrifício igualmente escolar do primeiro ao segundo, ou do segundo ao primeiro. Não encontro aproximação melhor do que sob a pluma de um pintor:

“A semelhança<sup>6</sup> se identifica ao ato essencial do pensamento: aquele de se assemelhar. O pensamento se assemelha tornando-se aquilo que o mundo lhe oferece e restituindo o que lhe é oferecido ao mistério sem o qual não haveria nenhuma possibilidade de mundo, nenhuma possibilidade de pensamento.”

E mais adiante:

“Esse pensamento compreende exclusivamente as figuras que o mundo aparente nos oferece: pessoas, astros, móveis, armas, sólidos, inscrições etc. A semelhança reúne espontaneamente essas figuras numa ordem que evoca diretamente o mistério. A descrição de tal pensamento não sofre de originalidade.”<sup>7</sup>

O cineasta “descreve” as emoções — bem como as coisas — por meio de um pensamento perfeitamente filtrante. O emblema é dado pela tela e por ele próprio (no final de *O tigre de Bengala* [*Der Tiger von Eschnapur*, 1959], quando o céu

fulvo, inteiramente exposto ao sol, se troca para um céu azul igualmente insustentável, onde planam os abutres). A ameaça da Sorte permanece inteira, os dados no copo não fazem mais do que um giro em volta deles mesmos.

Assim, perseguindo sua tragédia e a Tragédia “pura e simples” (o que Bachofen descrevia como “o afrontamento das potências individuais com aquelas da comunidade”), Fritz Lang escolheu uma ascese que se justifica apenas pelo *retorno à essência*. Os efeitos destacados da fase expressionista entram em composição, a partir de 1933, com pesquisas puramente espaciais da *mise en place* dos personagens. Estes vão sempre se precisando, através dos surtos barrocos das incursões no “western” (que não são o que Lang faz de melhor) até a nudez aterradora de *No silêncio de uma cidade* e de *Suplício de uma alma* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956). Em seguida (evocamos aqui um sonho goetheano), Lang realiza um projeto de juventude: *O tigre e o sepulcro* — insisto neste título imaginário que resume a dupla polaridade de um espírito criador. E ele retorna a um mito familiar com o último *Mabuse*.

Falei de tragédia: temos a tendência de ver em Lang um “autopunitivo”, vítima de seu sentimento de inferioridade quase kafkiano em relação a seu pai (um arquiteto célebre que ele renuncia a “igualar”) — e de suas disputas com Thea von Harbou: a “falsa Maria”, que desde *Metrópolis* faz das massas a presa de uma histeria pré-fascista, é evidentemente uma “falsa Thea”, uma falsa deusa, verdadeira para o vulgar, enquanto Lang se gaba, desesperadamente, de possuir uma outra: sabemos como termina o romance. Nada mais sintomático a se destacar que, ao criar sua companhia de produção em Hollywood, o autor de *A mulher na lua* a tenha nomeado de Diana, o nome da deusa caçadora de homens, assim como de animais.

Mas na fase americana, precisamente, a noção de “punição” passa ao segundo plano. Pessoalmente contrário à pena de morte, Lang declara depois que *Suplício de uma alma* conteria uma impostura fundamental em relação ao público: Dana Andrews

5 Isso foi escrito há quinze anos. Sabe-se hoje que nada, exceto a sequência do início, que “põe em cena” Heydrich, restou do trabalho de Brecht dentro daquele de Lang. Sobre Os carrascos também morrem, ler o estudo (feito de um ponto de vista “político”, aliás mal definido, mas desembocando sem cessar sobre a *mise en scène*) de J.L. Comolli e de F. Giré (*Cahiers*

*du Cinéma*, n° 286), que conclui, não sem excesso, um “ódio do espectador” em Lang. (N.O.)

6 Magritte, que escreve as linhas em questão, diferencia *similitude* e *semelhança*: a primeira se relaciona à aparência concreta dos objetos, os traços visíveis que os aproximam ou os diferenciam, ao passo que a *semelhança* se refere à relação de sensibilidade entre

o artista e o objeto, tal como aqui descrita (cf. “L’Art de la ressemblance.” *Écrits complets*. Paris: Flammarion, 1979. (N.E.))

7 René Magritte, Catálogo da Exposição de Londres, 1961. (N.O.)

era ali apresentado como muito simpático para justificar o telefonema no final. Em outras palavras, a punição derivava muito da jurisprudência local, provisória, de um dado Estado — e quer a louvássemos, quer a combatêssemos, ela não se coloriria o suficiente das luzes especificamente inelutáveis do Destino.

No espetáculo de seus filmes mais fúnebres, sonhamos com uma prova negra, uma prova pelo retorno da “inocência da História”. A História é, a seus olhos, tão “culpada” que esta culpabilidade se dissolve. O papel predominante que possui a Morte não deve nos levar a nos perder nos pântanos da sobrevida psíquica. A Morte nada mais é aqui do que o dispositivo, a evidência fatídica que faz saltar a ação na direção do ator, o pensamento na direção da filosofia. No limite, para os indivíduos mais ou menos “alienados” que ele põe em cena, ela é tão somente um acidente (cf. notadamente em *Desejo humano* [*Human Desire*, 1954]). Mas um intertítulo de *A morte cansada* nos advertira:

“A quem pertence a terra no entorno do cemitério?  
— Ela é reservada à ampliação do cemitério.”

Ainda tido pelos historiadores mais preguiçosos como um “mestre do fantástico”, Lang fez passar as aparências habituais do mistério pelos mesmos canais que as aparências do realismo, ou mesmo do cômico, que aflora às vezes em sua obra. Do hipnotismo de Mabuse às falsas sessões de espiritismo (*Quando desceram as trevas* [*Ministry of Fear*, 1944], *Os mil olhos do Dr. Mabuse* [*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, 1960]), o “oculto” nada mais é para ele do que um elemento perturbador deste Real do qual, pacientemente, Lang nos estende sua representação pessoal — sem dúvida, a mais altiva possível.

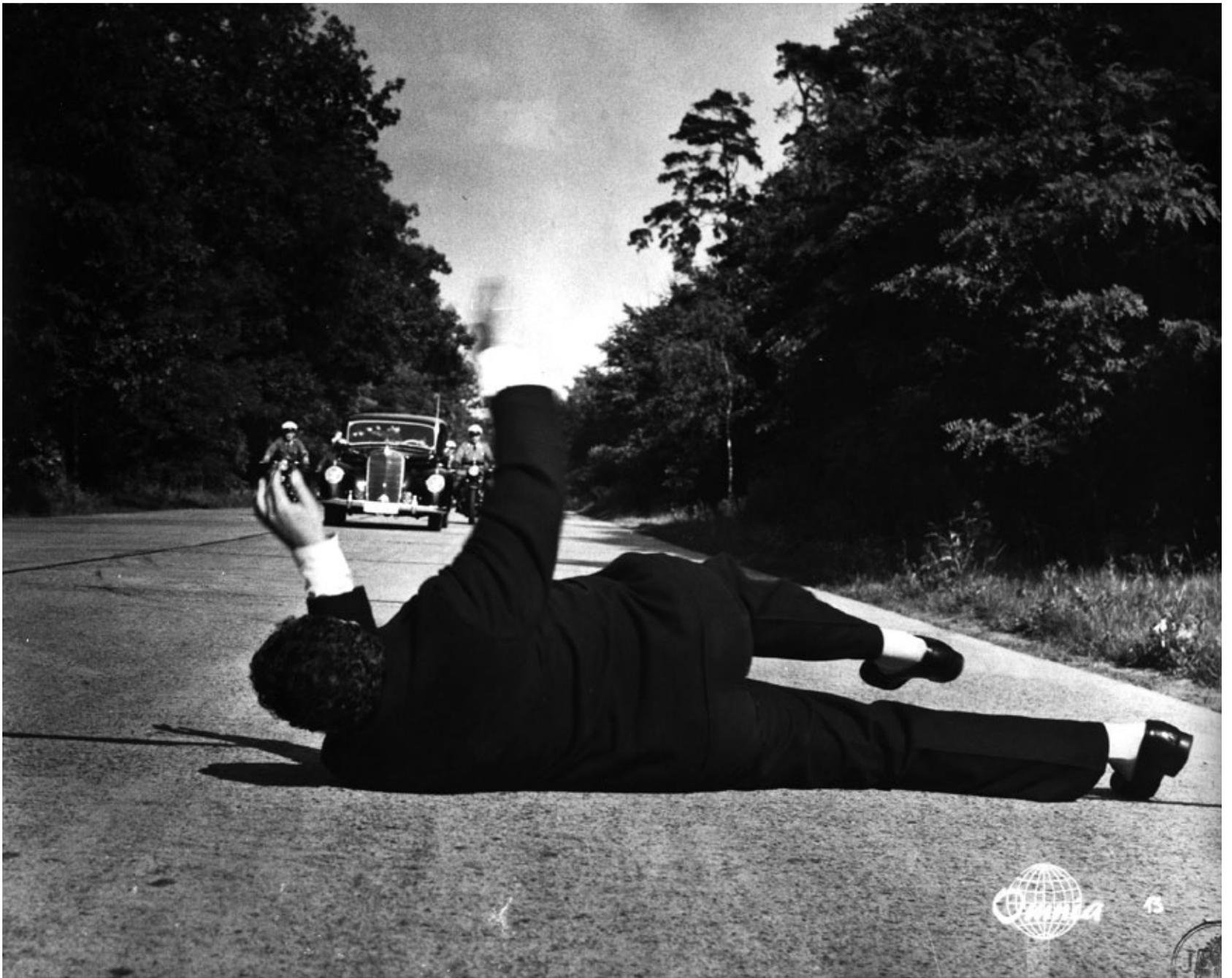
Do homem, Fritz Lang respeita sem objeções somente a criança, ainda rica de algum futuro. É sem nenhuma perversidade que, no início de *M.*, o vampiro de *Düsseldorf*, as meninas traçam elas mesmas, cantando, o círculo onde o monstro vai se fechar e designam a si mesmas como vítimas de seus golpes. Em *O segredo da porta fechada* (*Secret Beyond the Door...*, 1948), a criança, portadora do segredo, é um modelo de dignidade. Enfim, *O tesouro do Barba Rubra* (*Moonfleet*, 1955) utiliza uma criança para levar Jeremy a romper as cadeias degradantes em que ele se regozijava. É absolutamente natural que a criança, por sua vez, desça ao poço para conquistar o diamante, que

resistiu à invasão deste país legendário pelos contrabandistas e por seu dublê inevitável, o exército policial — do mesmo modo que Jeremy resistiu ao turbilhão da luxúria (as mulheres) e da morte (o procurador) desencadeado em torno dele. Trata-se, repito, não de simbolismo, mas de analogia. O último traço manifesto de escritura expressionista na obra de Lang (o plano das galinhas cacarejando após uma fofoca de comadres em *Fúria*) foi frequentemente assinalado (desde os anos 1960) como uma incongruência.

Detenhamo-nos um instante ainda sobre esta figura circular, cara àquele que filmou um compasso sobre o mapa de uma cidade para tirar *M.* da “toca”: nos três últimos filmes de Lang, a ação tende a se concentrar, ou pelo menos a se resolver, no interior de uma verdadeira torre de Babel — comparável à pirâmide social de Praga em *Os carrascos também morrem* — e a nos apresentar ao mesmo tempo uma visão concêntrica e uma visão em corte: a cidade “repousando” sobre o cemitério-covil que se comunica com a praia (*O tesouro do Barba Rubra*), o hotel Louxor (*Os mil olhos do Dr. Mabuse*), o palácio de Eschnapur (*O tigre e o sepulcro*). Isso nada mais é do que a casca da ambição do cineasta, mas trata-se de uma casca reveladora. A visão de Fritz Lang é ao mesmo tempo totalitária e individualista: donde, sua solidão.

Em Fritz Lang, os cenários, e mesmo os objetos, participam diretamente da tragédia. O fato de aparecerem engrandecidos tem por objetivo menos torná-los monstruosos do que diminuir o homem — quer dizer, diminuí-lo a um tamanho a partir do qual podemos examiná-lo ao microscópio. Presságios de uma catástrofe, provas de um crime, índices mecânicos da ruína (isto é, da traição), os relógios expressionistas, o cartaz de *M.*, o memorando de *Fúria*, as maçãs e o pacote de cigarros em *Vive-se uma só vez* (*You Only Live Once*, 1937), a tesoura em *Um retrato de mulher* (*The Woman in the Window*, 1944), as bijuterias de Marlene em *O diabo feito mulher* (*Rancho Notorious*, 1952), o isqueiro de *Suplício de uma alma* são para o cineasta instrumentos de medida pelos quais a Necessidade afere a “desmedida” humana. Um traço basta: à marca do “M” responde o lápis de cera na camisa em *O sepulcro indiano* (*Das indische Grabmal*, 1959).

Não há nenhuma razão para se suspeitar da sinceridade dos sentimentos de Lang — e pudera! — em relação, digamos, ao nazismo. Mas a fascinação que ele, como todos os criadores, experimenta em relação a forças, mesmo as horrendas, que



Os mil olhos do Dr. Mabuse (1960)

encarnam o “Mal”, isto é, o motor do desenvolvimento histórico, é igualmente indiscutível. O “Mal” é notoriamente ambíguo num mundo alienado, uma vez que ele é o momento dialético por excelência: Lang não é maniqueísta. Ele não afasta ainda mais uma forma do “Mal” em favor de uma concepção progressista do homem e do mundo: ele o constata ao mesmo tempo como motor desta história — na qual, segundo o termo de Engels (retomando neste ponto Hobbes), “a vontade de cada um se choca sem cessar àquelas de todos os outros” — e como vetor das potências do sagrado, em suma, como um Janus de dupla face, na medida em que o desenvolvimento histórico arrisca, por sua vez, a fazer aparecer como “crime” o patriotismo ou a religiosidade de hoje, como “Bem” a revolta ou a organização científica (no sentido verdadeiro) da Revolução — “idealmente” falando —, sem que jamais a qualidade de *Mal* deixe de se aplicar, também “idealmente”, à Tirania — por exemplo.

1922 — 1932 — 1959. Por três vezes, Fritz Lang enfrenta o mesmo personagem: o doutor Mabuse. Ele afirma que, em 1959, foi para satisfazer aos desejos da Bavária: prova suplementar de que um mito estava em circulação.<sup>8</sup> O “mito” do Dr. Mabuse é aquele da onipotência no século da técnica, e também — como dizer? — do debate expressamente languiano entre a autarquia e a conquista, que são contraditórias e mortais uma em relação à outra.

Ninguém ignora que Goebbels, após ter interdito o segundo *Mabuse* [O testamento do Dr. Mabuse [Das testament des Dr. Mabuse, 1933]], convocou o meio-judeu Lang e lhe ofereceu a “ditadura” do cinema nacional-socialista. Naquela mesma noite, Lang se exilava.<sup>9</sup>

Recapitulemos: o Dr. Mabuse, jogador profissional, ladrão e assassino através de pessoas intermediárias, afeta suas vítimas pela hipnose, fabrica dinheiro falso e — abandonado pelos falsificadores<sup>10</sup> — termina louco, no asilo [1922].

Do fundo de sua cela, ele retoma suas atividades criminais (Hitler escreveu *Mein Kampf* após sua prisão durante o *putsch* de Munique) ao forçar o próprio diretor do asilo a assumir sua personalidade [1932].

Aqui, estamos bem mais próximos do drama “moderno” do que de Prometeu ou mesmo de Fausto. O que denuncia a dialética infernal dos *Mabuses* é também a própria vontade de potência (demiúrgica?) do cineasta: o artista Lang se identifica com Mabuse — que era Hitler *avant la lettre* —, Fausto endossa a personalidade de seu demônio familiar, Mefisto. Essa genial ventriloquia continua para além da morte de Mabuse, graças à denúncia lógica do único meio de atividade que o permitiria sobreviver: o próprio cinema.

Com efeito, *Os mil olhos do Dr. Mabuse*, que são as câmeras de televisão no interior do filme, tentam obrigar o espectador a assumir a personalidade do criminoso. E na medida em que uma grande parte do filme nos é apresentada sem esse intermediário, que se revela apenas progressivamente, devemos concluir que Lang aceita como mediador este Mabuse que ele critica. Pouco importa a “ingenuidade” do argumento: menos ainda que ele tenha trinta anos, que ninguém possa sonhar hoje em reinstalar sozinho o caos universal; nenhum “particular” pode possuir, até o momento, a bomba atômica (mas pode ser que Lang, sem querer, profetizasse).<sup>11</sup>

Não obstante, ele definitivamente escolhe nos advertir da existência desta televisão monstruosa — e da nossa qualidade de “cúmplices” — no instante em que Peter Van Eyck é, ele próprio, vítima de uma *mise en scène* maquinada atrás de um espelho sem aço — Lang, mais uma vez, sistematiza um procedimento cujo traço está em sua obra anterior: desde a filmagem amadora traindo os rostos e a postura dos linchadores em *Fúria* até as cenas do processo vistas pela televisão em *Suplício de uma alma* por um tempo mais longo do que isso realmente “interessa” ao espectador, sem esquecer o policial que se dirige diretamente ao assassino e viola sua consciência por através da televisão [No silêncio de uma cidade].

Esses jogos de reflexos despedaçam os personagens, dispersam-nos como peças de um quebra-cabeça, mas este aqui se reconstitui apenas ao nível do filme, visto em sua integralidade. As anulações sucessivas das diversas consciências perturbadas

8 O cinema alemão dos anos 1960 confeccionou sem perda de tempo um *Im Stahlnetz des Dr. Mabuse* [1961], e um *Scotland Yard jagt Dr. Mabuse* [1963], do veterano Paul May, remake não declarado de *O testamento do Dr. Mabuse*. (N.O.)

9 Lotte Eisner notou que nem Jannings nem outros eram “arianos puros”, o que implica em Lang uma

recusa ainda mais clara da tentação de se associar ao “poder supremo”. (N.O.)

10 Espécie de “lumpemproletariado” de débeis mentais, comparáveis no que têm de horrível aos contrabandistas de *O tesouro do Barba Rubra* (tais como vistos pela criança) e aos leprosos de *Eschnapur*. (N.O.)

11 Não mudo nada nestas últimas linhas escritas, relembro, em 1963. (N.O.)

12 Na medida em que o “Sábio” de Hegel não teria renunciado “ainda” à sua potência — o que coloca um enigma: o “Sábio” hegeliano compreende a potência, mas parece que, mais sábio do que Próspero ou Fausto, ele abdica “a tempo” da ação. (N.O.)

levariam à constituição definitiva da consciência que preside suas metamorfoses, aquela que se mantém ao centro do círculo. Em princípio, esta aqui é a figura mítica mais rica, o Mágico, ou ainda o “Sábio” segundo Hegel.<sup>12</sup> Mas — em Lang — ele é apenas um louco. É vítima de um adivinho (o inspetor Kraus, versão “otimista” do terrível Grüber de *Os carrascos...*), porque este aqui encontra como aliados um ser sem nenhuma consciência (o cão) e um ser dotado — pelo amor — de um acréscimo de consciência que o liberta (Marion<sup>13</sup>).

A dialética complexa de Lang se explicita num estilo sempre mais “simples”, com efeitos de reenquadramento por vezes fulminantes. As elipses que ele multiplica não têm como objetivo acelerar a ação, mas reduzir ao mínimo o número de planos: porque cada plano é um novo olhar que ele deposita sobre sua criação, e esta aqui deveria, no limite, ser dada, exaltada e destruída num piscar de olhos.

Resulta daí que o cinema de Lang é um cinema “arrítmico”. Não que ele dissolva tempos fortes e fracos numa destas concepções subjetivas de “duração”, diversamente legíveis nas marcas d’água de *O rio sagrado* (*The River*, 1951), de Jean Renoir, e, se eu acreditar em Jacques Rivette, de *Clamor do sexo* (*Splendor in the Grass*, 1961). Em Lang, o impacto é dado imediatamente, numa estreita relação com o cenário: o trem de *Desejo humano*, as ondas prodigiosas de *O tesouro do Barba Rubra* respondem assim ao tremor de móveis e garrafas no porão do início de *O testamento do Dr. Mabuse* — tremores que levamos alguns instantes para compreender que se devem à proximidade com as máquinas impressoras. O que se segue não comporta um “suspense”: quando Glenn Ford, em *Os corruptos*, reencontra a datilógrafa manca, o que ela lhe indica não é o que ele procurava — mas algo que o leva ainda mais longe.

Os heróis de Fritz Lang são efêmeros, mas agem sem nenhum repouso, como se sua ambição, sua sede de vingança e, mais raramente, seu desejo de felicidade, fossem eternos. Assim, seu sucesso tem como regra se transformar em fracasso, uma vez que seu movimento os conduz para além do que é possível aos efêmeros. A eternidade, é apenas ele quem a possui: não o homem Lang real, mas um contemplador imaginário ao qual

ele se esforça para se assemelhar, e do qual ele criou, filme após filme, um rascunho sempre mais preciso, mais “maníaco”, dando-se, tal como os deuses do Olimpo, o espetáculo daquilo que ele quer ver, a fim de alcançar aquilo que ele quer — no mais paradoxal da consciência — ser.

13 Quanto ao agente da Interpol, é um segundo adivinho, mas puramente funcional, e cujo comportamento inteiro deriva (até a revelação final) do duplo jogo de interpretação. (N.O.)



Maquetes utilizadas nas filmagens de *Metrópolis* (1927)

# Metrópolis descoberto

Fernando Martín Peña

Publicado originalmente em <[www.fipresci.org/undercurrent/issue\\_0609/pena\\_metroplis.htm](http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0609/pena_metroplis.htm)>. Trata-se de um excerto do livro *Metrópolis* (Buenos Aires: Fan Ediciones, 2011), publicado por ocasião do 23º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Argentina. O artigo foi escrito em 2008, antes, portanto, da reconstrução que deu origem à cópia de *Metrópolis* disponível hoje, que circula desde 2010 em festivais. Traduzido do inglês por Guilherme Semionato. (N.E.)

Para  
Homero Alsina Thevenet  
Jorge Miguel Couselo  
Salvador Sammaritano  
Três padrinhos

Há uma história, provavelmente apócrifa, ligada à descoberta do filme *The Unknown* [O desconhecido], obra-prima de Tod Browning estrelando Lon Chaney. O filme era considerado perdido por décadas, mesmo havendo uma cópia em bom estado num arquivo francês durante todo este tempo. As latas do filme estavam perfeitamente etiquetadas e bem preservadas, mas o título deixou impossível que fossem diferenciadas de outras latas contendo material “desconhecido”, isto é, não identificado. O filme finalmente foi descoberto por um homem persistente, que insistiu em ter as latas abertas para que examinasse o que continham. A descoberta da versão original de *Metrópolis* (*Metrópolis*, 1927), de Fritz Lang, no Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken ocorreu de forma semelhante. Ela esteve armazenada com seu título e número de inventário em dois arquivos públicos consecutivos por quarenta anos, mas ninguém ao menos tentou checar se era a versão original. Aqueles responsáveis pelos arquivos não devem ser culpados por este longo atraso, o qual deve ser atribuído às catastróficas condições de preservação de materiais audiovisuais na Argentina, e à falta de políticas públicas há muito nesta área.

## Prelúdio

A première mundial do “maior filme de todos os tempos” ocorreu em 10 de janeiro de 1927, no cinema Ufa-Palast am Zoo em Berlim, com música original de Gottfried Huppertz e 4.189 metros de filme.<sup>1</sup> Os críticos alemães receberam *Metrópolis* com críticas pouco entusiasmadas, especialmente porque o filme sofreu o impacto da má publicidade por seu enorme orçamento ter gerado problemas financeiros para a indústria cinematográfica alemã. O filme foi, em parte, financiado por produtoras norte-americanas como a Paramount e a Metro-Goldwyn-Mayer. A UFA,<sup>2</sup> além de

pegar empréstimos significativos com ambas as produtoras, concordou em distribuir filmes da Paramount e da MGM na Europa em troca da distribuição de suas produções nos Estados Unidos e no mundo todo. Contudo, enquanto a UFA havia concordado em não alterar os filmes norte-americanos, a Paramount e a MGM tinham a prerrogativa de fazer quaisquer mudanças que julgassem necessárias nos filmes alemães para assegurar o retorno financeiro. Estes acordos foram levados a cabo quando do surgimento da Paraufamet, uma nova multinacional que combinava os nomes das três produtoras originais, e que ficou a cargo de todos os diversos cortes e mutilações que *Metrópolis* sofreu.

O filme se transformou na empreitada artística mais dispendiosa da história da UFA, um produto cujo sucesso ou fracasso teria efeitos decisivos na saúde financeira da produtora. Assim, ele logo ficou preso numa teia de interesses conflituosos. A princípio, a Paraufamet achou o filme longo e complicado demais, e contratou o dramaturgo norte-americano Channing Pollock para escrever uma versão mais curta e simples. Após assistir à versão completa, Pollock diminuiu o enredo, alterou a estrutura dramática e modificou os intertítulos. Ele resolveu eliminar todas as referências a Hel, a mulher pela qual Frederson (o mestre da cidade futurista de *Metrópolis*) e Rotwang (um brilhante inventor) competiram no passado. A razão era que o nome dela se parecia muito com o termo vulgar “hell” [inferno]. O personagem havia sumido, assim como a razão de Rotwang para construir um ser artificial e dotá-lo com as formas de uma mulher, e também os motivos dele para odiar Fredersen e seu filho, Freder. Rotwang não era mais um alquimista torturado por seu passado; ele se tornou o cientista maligno estereotipado, que simplesmente se comportava de modo irracional. Quanto a Fredersen, seus esforços perderam toda a complexidade: enquanto na versão original ele usou a falsa Maria para incitar os trabalhadores à violência, com a intenção de subjugar-los mais facilmente, na versão de Pollock ele apenas quer que a falsa Maria os sujeite. Como consequência disso, há uma longa cena que perdeu seu significado original e que ficou completamente incoerente: por meio de um interfone com vídeo, Fredersen

1 Esta primeira versão de *Metrópolis* tem 151 minutos (em 24 quadros por segundo), mas deve-se levar em consideração que a duração em minutos de um filme mudo só pode ser estimada relativamente, uma vez que até o surgimento do cinema sonoro não havia uma velocidade de projeção padrão, e a maioria dos

filmes mudos era rodada com velocidades entre 16 e 20 quadros por segundo. (N.A.)

2 Os estúdios Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) foram criados no decurso da Primeira Guerra Mundial por indicação do alto-comando alemão com o objetivo de produzir filmes de propaganda e obras de

arte que permitissem promover a imagem da Alemanha no exterior. Além de *Metrópolis*, são da produtora O gabinete do Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), *Nosferatu* (1922) e *A última gargalhada* (*Der letzte Mann*, 1924). (N.T.)

ordena a Grot que impeça os trabalhadores a qualquer custo, e o pobre homem tem de enfrentar a massa tempestuosa sozinho e armado com uma modesta chave de grifo. Na versão original, Grot bloqueia a passagem à máquina central ao trancar dois portões imensos, mas, para sua surpresa, Fredersen o pede para abri-los a fim de que os trabalhadores destruam tudo. Pollock fez outros cortes seguindo preceitos morais, como quando suprimiu quase todas as cenas em que a falsa Maria desempenha sua dança erótica, e também todas as sequências que ocorrem em Yoshiwara, a casa do pecado.

Já que Pollock era muito respeitado àquele tempo, a Paraufamet distribuiu a versão dele e lhe deu créditos. O trailer anunciou que se tratava de *Metrópolis* de Fritz Lang “adaptado por Channing Pollock”, e assim o filme foi lançado nos Estados Unidos em março de 1927 e então no Reino Unido (com intertítulos modificados). O filme tinha 3.170 metros de comprimento, o que corresponde a aproximadamente 115 minutos.

Pollock e a Paraufamet não foram os únicos a mutilar *Metrópolis*. Alfred Hugenberg, um magnata nacionalista que mais tarde se tornaria um dos principais financiadores de Hitler, cancelou a dívida entre a UFA e as produtoras norte-americanas. Depois de assumir o comando da empresa em abril de 1927, ele decidiu parar de distribuir o filme em sua versão original, e preparar uma versão mais curta para um novo lançamento na Alemanha. Hugenberg, que não poderia ter lido Kracauer, pediu que qualquer “tendência comunista” fosse retirada do filme, juntamente com as diversas referências religiosas, que foram consideradas inadequadas. Esta nova versão foi lançada em agosto de 1927; chegou a várias cidades europeias e tinha 3.241 metros (117 minutos), apenas dois minutos a mais do que a versão norte-americana.

Ao longo do século, outras versões foram produzidas. Apesar do fracasso comercial e de crítica do filme, e de ter sido seriamente mutilado, suas virtudes formais garantiram a *Metrópolis* um lugar na história do cinema, conferindo-lhe uma posição privilegiada entre os títulos mais importantes do cinema mudo alemão. Por isso, tornou-se um item comum entre colecionadores, que a partir de 1931 puderam adquirir uma versão de uma hora, lançada em 9,5mm.

Em 1936, a UFA produziu e distribuiu uma versão mais nova e mais curta (2.530 metros, 91 minutos), que, legendada em inglês, tornou-se parte do arquivo de filmes do MoMA de Nova York. Esta última versão foi uma das mais frequentemente disponíveis após a Segunda Guerra Mundial, quando os negativos originais

de *Metrópolis* foram perdidos. Cinematecas, cineclubes e coleções particulares geralmente possuem esta versão, que foi distribuída por diferentes empresas em 16mm e em 8mm. O público de todo o planeta acreditava que conhecia *Metrópolis*. O que contemplava, no entanto, era apenas seu fantasma.

### Intermezzo

No final da década de 1920, Buenos Aires exibia uma grande variedade de filmes da Europa e dos Estados Unidos. Em fevereiro de 1930, a renomada revista *Close Up* publicou um artigo sobre o “Cinema na Argentina”, em que um jornalista espantado afirmou que “a América do Sul, e mais especialmente a Argentina, parece ter sido esquecida por aqueles que discutem polos cinematográficos. Contudo, embora a Argentina seja, comparativamente falando, um país não produtor, deve ser um dos maiores consumidores do mundo... Dois milhões de habitantes. Duzentos cinemas. Noventa e cinco toneladas de filme importado... Um país pode ser democrático e ter uma aristocracia; pode ser capitalista e ter poderosos partidos comunistas; pode ser universal, mas muito cosmopolita. A Argentina reúne todos estes pontos. Além disso, refestela-se na liberdade. Resultado: Buenos Aires é a cidade cosmopolita perfeita para o cinema.”<sup>3</sup>

Estas condições explicam o florescimento, no país, de produtoras independentes dedicadas à distribuição de filmes da Escandinávia, da Itália, da França, da Grã-Bretanha, da União Soviética e da Alemanha. Uma das mais importantes foi a Terra, que tinha sido originalmente fundada na Alemanha por volta de 1920 como uma produtora e distribuidora. Pouco depois, a Terra abriu uma filial de distribuição na Argentina, sob a gestão de Juan Probst. Os anúncios semanais publicados por Probst na revista portenha *Excelsior* mostram que a Terra distribuía filmes da UFA na Argentina desde o início de suas atividades.

Por volta de 1924, a filial da Terra na Argentina tornou-se propriedade de Wilson & Co., uma produtora cujo presidente, o romeno Adolfo Zicovich-Wilson (1894-1980), manteve os laços comerciais de Probst com a UFA ao mesmo tempo em que expandiu o catálogo da Terra com filmes franceses, britânicos e soviéticos. Por volta de 1927, a Terra era tão proeminente em jornais e em revistas quanto qualquer grande produtora norte-americana, e

3 H.P. Tew, “Cinema in Argentina”. *Close Up* (Suíça), fevereiro de 1930. (N.A.)

Wilson foi elogiado por sua “intuição e bom olho, juntamente com seu conhecimento profundo do gosto que nos define”.<sup>4</sup>

A temporada de trabalho no cinema ia de março a novembro; e era habitual aos responsáveis por distribuidoras independentes viajar para a Europa durante o inverno em busca de material. Entre dezembro de 1926 e fevereiro de 1927, Wilson visitou a Inglaterra, a França, a Itália, a Espanha, a Áustria, a União Soviética e a Alemanha. Em janeiro de 1927, ele estava entre os primeiros a assistir a *Metrópolis* em Berlim, e ficou muito impressionado. Numa entrevista publicada na *Excelsior* em 18 de fevereiro, por ocasião de seu retorno a Buenos Aires, Wilson confirmou que havia adquirido o filme e acrescentou: “Devo confessar que não vi nada como isso em toda a minha vida; precisaria de muito tempo para descrever a importância deste filme. Qualquer coisa que diga não será suficiente para expressar sua grandiosidade.” Wilson estava no lugar certo, na hora certa: em março, a Paraufamet lançou nos Estados Unidos a “adaptação” de Channing, e, em abril, a nova diretoria da UFA decidiu parar de distribuir a versão original e iniciar o processo de edição. Apenas quatro meses após seu lançamento internacional, a versão original de *Metrópolis* só existia na Argentina.

Leopoldo Torres Ríos trabalhou na tradução e no fraseado da maioria dos intertítulos. O restante deles teve de ser traduzido na Alemanha, porque estavam ligados a imagens que não poderiam ser facilmente substituídas, como as frases que sobem e descem durante o primeiro ato, as inscrições sobre o pedestal do monumento a Hel, uma página do Apocalipse escrita num elaborado padrão gótico, e vários planos detalhados de cartas e de documentos. Segundo o historiador Jorge Miguel Couselo, Torres Ríos era a pessoa na Terra responsável pela “aceleração de filmes europeus, principalmente alemães, considerados lentos demais para o público argentino”.<sup>5</sup> Na contramão desta tendência, Wilson decidiu que *Metrópolis* era para ser visto em sua versão original, muito embora o filme fosse editado nos outros lugares sob este mesmo argumento. A única mudança que o filme sofreu não foi um corte, mas uma extensão. Foi uma curiosa tentativa de atenuar a brusquidão do fim, quando Frederesen e Grot simbolicamente apertam as mãos. Após este último plano, Torres Ríos criou um intertítulo (“E a cidade era maior do que nunca, porque o amor prevaleceu entre os

homens”), que foi seguido por um dos planos de ambientação da cidade no início do filme.

*Metrópolis* foi lançado em Buenos Aires em 6 de maio de 1928 (adiado de 1927 para dar lugar a outros filmes da UFA, especialmente a *Fausto* [*Faust*, 1926], de F.W. Murnau, que provou ser um grande sucesso e ficou em cartaz por vários meses), inicialmente em dois cinemas, e, em seguida, em outros, incluindo o Mignon em Belgrano, que projetou uma cópia com os intertítulos em alemão, uma prática que não era excepcional num país que ainda assimilava imigrantes de toda a Europa. Não há como saber o número exato de pessoas que assistiram a *Metrópolis* na Argentina, mas é bastante óbvio que seu impacto foi o mesmo que em qualquer outro lugar. Não foi um fracasso, mas também não foi tão bem-sucedido quanto se esperava que fosse. O comentário mais imparcial, sem interesse algum pelo destino do filme, pode ser encontrado no já mencionado artigo da *Close Up*: “*Metrópolis* obteve um sucesso moderado em Buenos Aires.”

Dois meses depois de seu lançamento, perdemos *Metrópolis* de vista por vários anos. Distribuidores eram obrigados a destruir as cópias dos filmes que haviam lançado quando seu contrato com a produtora tinha expirado. Wilson não foi exceção a esta regra, e ele deveria ter destruído todas as cópias de *Metrópolis*. Mas não o fez. Encontramos a primeira alusão à sobrevivência de uma cópia completa do filme nos programas do prestigioso evento Temporadas de Cinema Avant-Garde, realizado no Auditorio Nacional del Sodre, em Montevidéu, Uruguai. Entre 26 e 31 de julho de 1946, ocorreram oito sessões de *Metrópolis* como parte da terceira temporada produzida pela associação. Os programas destas datas afirmam que Manuel Peña Rodríguez, um argentino que estava ajudando na organização da série havia um ano, emprestou a cópia.

Quando exibiu sua cópia de *Metrópolis* em Montevidéu, Peña Rodríguez tinha 39 anos e uma carreira impressionante como crítico e produtor de cinema. Ele também era um excepcional colecionador durante uma época em que quase ninguém pensava em preservação audiovisual. Em setembro de 1941, oito anos antes da criação da Cinemateca Argentina pelo crítico de cinema Rolando Fustiñana (“Roland”), Peña Rodríguez organizou o Museo Cinematográfico Argentino, o primeiro museu no país dedicado ao cinema, com base em sua própria coleção. Num folheto daquela época pode-se ler sobre os fins da instituição, que, em seu objetivo e aspirações, foi a primeira de seu tipo na América do Sul. Peña Rodríguez propõe, entre outras coisas, que se fizessem cópias de filmes, “para que possam ser

<sup>4</sup> *Excelsior*, 18 de fevereiro de 1927. (N.A.)

<sup>5</sup> Jorge Miguel Couselo, *Leopoldo Torres Ríos: El cine del sentimiento*. Buenos Aires: Corregidor, 1974, p. 35. (N.A.)

projetadas em escolas e em outros espaços de aprendizagem, instituições públicas e associações culturais e artísticas, com o objetivo de difundir, de analisar e de promover o cinema. Fazer uma pesquisa dos filmes pertencentes a pessoas físicas ou jurídicas em nosso país, tentando garantir sua aquisição ou custódia, quando possível. Impedir a destruição de materiais valiosos e promover a aquisição de filmes estrangeiros. Criar uma seção especial dedicada a documentar a evolução do cinema argentino, como preparação para sua história gráfica e literária. Organizar um banco de imagens e de fotografias de filmes. Incentivar a fundação de filiais destas mesmas instituições ou outras que compartilhem objetivos semelhantes.”<sup>6</sup>

É impossível saber ao certo como *Metrópolis* acabou na coleção de Peña Rodríguez. A cópia pode ter sobrevivido num cinema provinciano, que não a devolveu à distribuidora e que, em seguida, vendeu-a para Peña Rodríguez. É mais provável, porém, que o próprio Adolfo Z. Wilson tenha decidido quebrar esta obrigação contratual e manter uma cópia do filme, assim como fazem muitos outros distribuidores independentes que gostam do material que têm. De qualquer forma, quando *Metrópolis* foi exibido em Montevidéu, em 1946, a cópia da versão original pertencia à coleção de Peña Rodríguez.

Treze anos mais tarde, a cópia ainda estava lá. Salvador Sammaritano, que fundou cineclubes em 1954, tinha boas lembranças de Peña Rodríguez. “Ele era muito generoso; tinha cópias de várias obras-primas e as emprestava para nós. Naquela época não era fácil assistir a filmes mudos em boas cópias. As cópias eram em 16mm ou em bitolas menores, e a qualidade era muito fraca. As cópias de Peña Rodríguez, por outro lado, eram mantidas em perfeito estado, maravilhosos originais em 35mm. Ele nos emprestou alguns filmes, mas lembro especialmente de *Varieté* (1925), de *O martírio de Joana d’Arc* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928), de *A caixa de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1929)... e, claro, de *Metrópolis*. Nunca vou esquecer aquela sessão! Ela ocorreu no cinema Libertador, que era novo e que tinha uma tela panorâmica, então a imagem era enorme. A cópia de alguma forma havia encolhido um pouco ao longo dos anos, engasgando e perdendo o foco ao tocar na porta do projetor. Como a tela era muito grande, a exibição

seria um pesadelo, então decidi subir até a sala de projeção. Coloquei o dedo na porta do projetor para impedi-lo de se mover e passei as duas horas e meia seguintes nesta posição.”

Esta projeção de *Metrópolis* aconteceu às dez da manhã do dia 19 de julho de 1959, um domingo. O programa editado pelo cineclubes Núcleo para a ocasião enfatizou que eles projetariam “a cópia completa, com mais de duas horas de duração”, o que indica que a existência de versões mais curtas já era fato conhecido na época. Víctor Iturralde escreveu um texto para o programa, em que atualizou a crítica mais comum que o filme havia recebido quando lançado: “Se o Lang sociólogo e romancista falhou, afastou a realidade e criou um mundo forçado, o Lang arquiteto, domador de sombras e de volumes, artesão de atmosferas alucinantes, dá-nos uma de suas lições mais prolíficas e valiosas.”

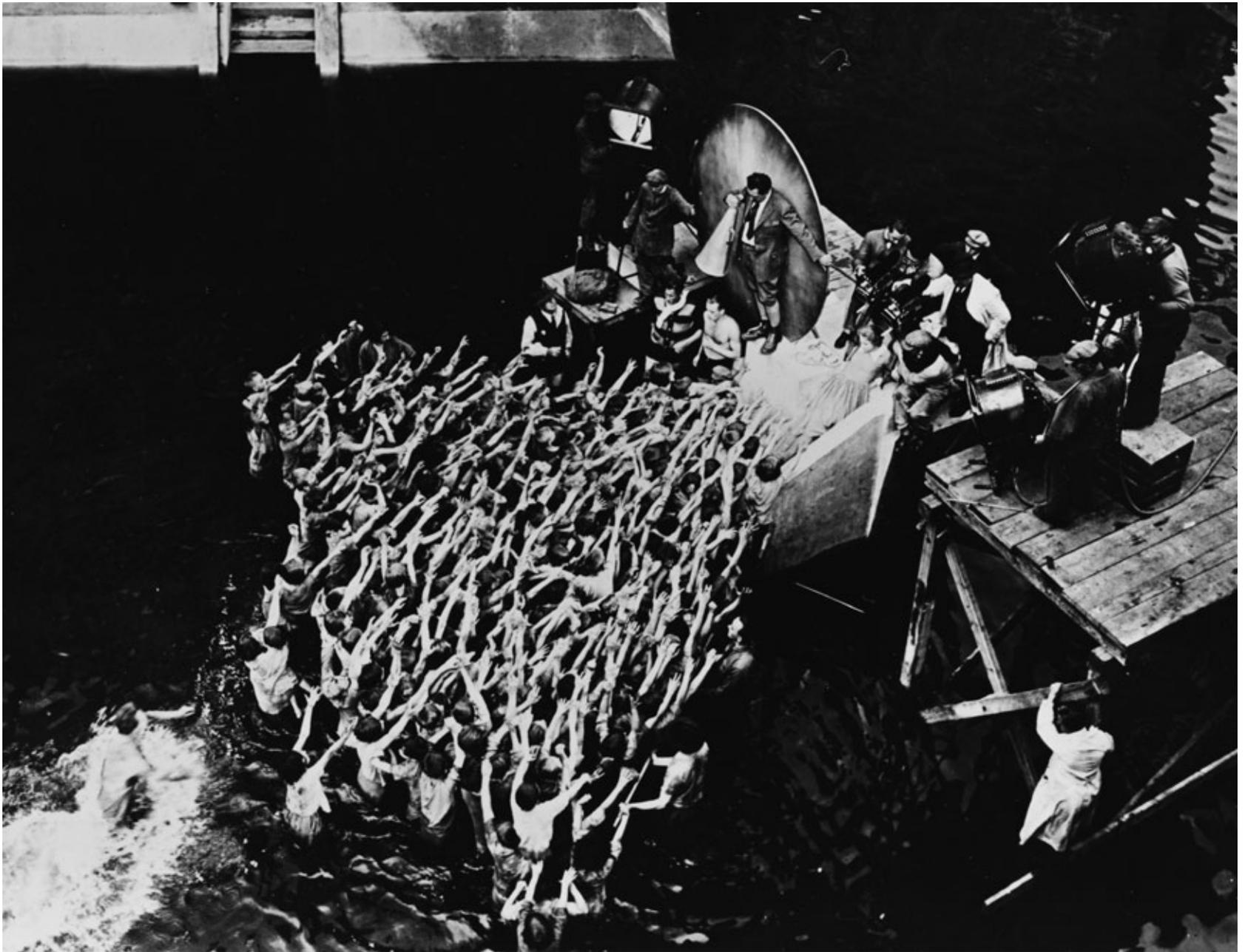
Esta foi a última projeção documentada da versão original de *Metrópolis*.

### Furioso

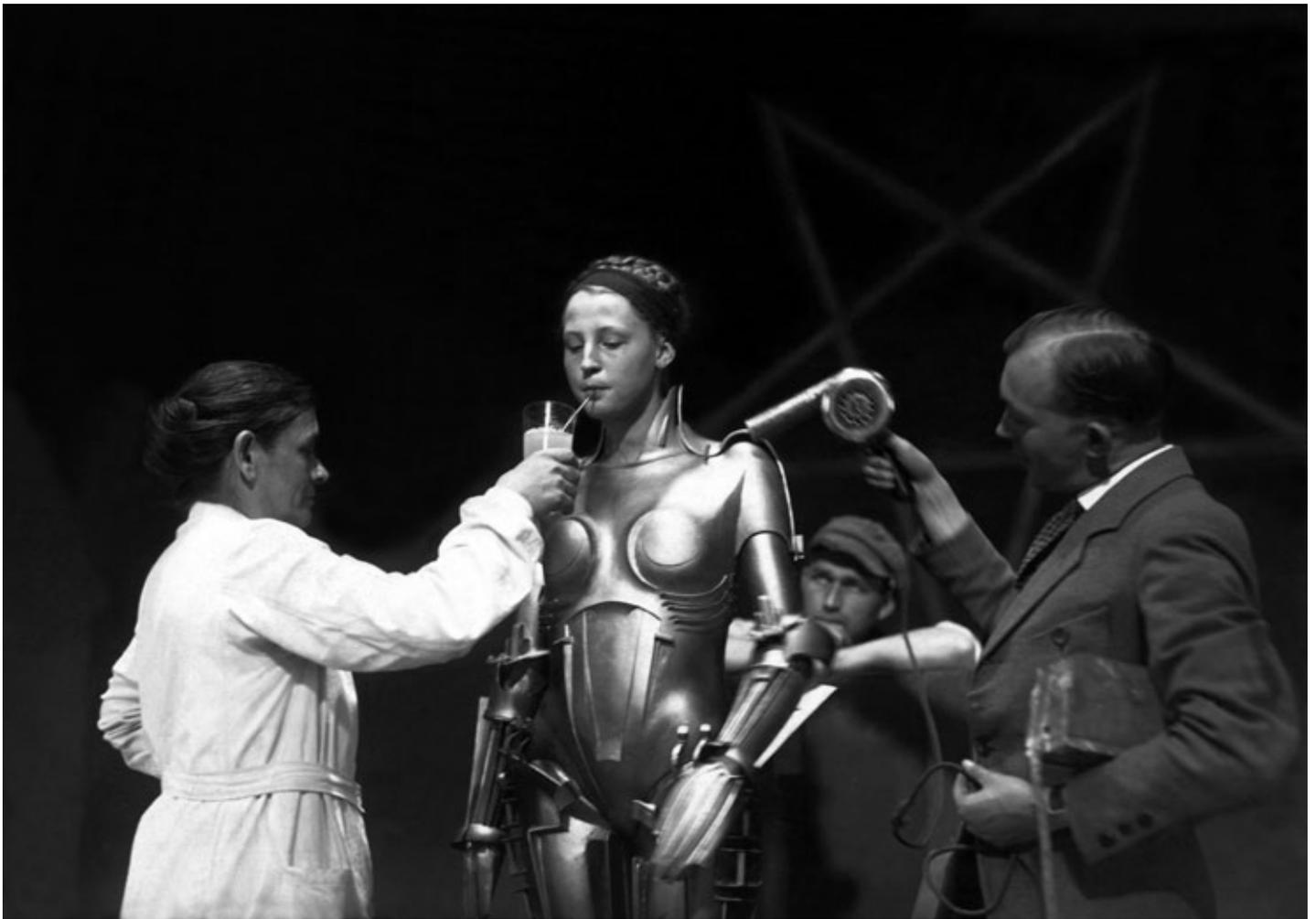
Na década de 1960, dificuldades financeiras forçaram Peña Rodríguez a solicitar um crédito ao Fondo Nacional de las Artes,<sup>7</sup> que ele nunca foi capaz de pagar. Para cancelar sua dívida, ele deu a esta instituição centenas de rolos de filmes antigos, todos eles à base de nitrocelulose, o material usado para fazer filmes até a década de 1940. A nitrocelulose, substância altamente inflamável e instável, tinha sido o principal combustível de centenas de incêndios em salas de cinema e em armazéns em todo o mundo. Países desenvolvidos implementaram políticas públicas para enfrentar este problema, o que resultou em melhorias de arquivos e de cinematecas, com o objetivo de manter a nitrocelulose em condições mais seguras e de copiar os filmes em materiais modernos e não inflamáveis. Na Argentina, por outro lado, a única política foi declarar a nitrocelulose ilegal e exigir sua destruição, um regulamento absurdo, que no entanto foi observado não apenas por instituições públicas, mas também por fundações privadas que se diziam dedicadas à preservação e ao salvamento de filmes. Milhares de originais foram perdidos graças a esta impossível mistura de negligência e estupidez. O exemplo mais dramático foi o incêndio que em

<sup>6</sup> Uma cópia deste folheto pode ser encontrada na coleção de documentos dos Estudios Baires, preservada pela Filмотeca Buenos Aires. (N.A.)

<sup>7</sup> Criado em 1958 com o objetivo de instituir um sistema financeiro para prestar apoio e para fomentar as atividades artísticas, literárias e culturais da Argentina. (N.T.)



Fritz Lang dirige os figurantes nas filmagens de *Metrópolis* [1927]



A atriz Brigitte Helm durante as filmagens de *Metrópolis* (1927)

1969 devastou um dos principais armazéns da Alex Laboratorios, onde estavam os negativos originais à base de nitrocelulose de quase todas as produções argentinas dos anos 1930 e 1940. Devido a este desastre, as gerações posteriores foram forçadas a assistir aos filmes argentinos destas décadas em cópias de 16mm com má qualidade de imagem e de som, geralmente.

Em conformidade com estes anos obscuros, o Fondo Nacional de las Artes decidiu copiar toda a coleção de Peña Rodríguez em material não inflamável e destruir os originais. Teria sido uma ideia interessante, se as cópias tivessem sido feitas em 35mm, e não no formato de 16mm, mais econômico porém de qualidade inferior, ou ainda se o serviço tivesse sido encomendado a um especialista, e não à Tecnofilm Labs, que àquela época oferecia o preço mais acessível.

Após ser seriamente ferida, a coleção recebeu o golpe de misericórdia. Por volta de 1974, o Fondo Nacional de las Artes decidiu lançar um programa de TV dedicado ao cinema (com um nome superinteligente: “O cinema e o Fondo Nacional de las Artes”). O veterano diretor Luis Moglia Barth estava no comando

da edição, e fez uso dos filmes da coleção de Peña Rodríguez. De modo a incluir o máximo de material possível, Moglia Barth decidiu reduzir a duração dos filmes em cada episódio. Ele, então, cortou cenas inteiras e deixou de fora os intertítulos, substituindo os textos por uma voz off. Ele produziu pelo menos 13 episódios de cinquenta minutos cada, recortando e colando as cópias e os negativos da coleção, que, portanto, foi terrivelmente picotada. Peña Rodríguez teria dado um ataque, se estivesse vivo. Ele morreu em julho de 1970.

Não tenho ligações familiares com Manuel Peña Rodríguez, mas curiosamente o nome de meu avô era Manuel Peña. Comecei a colecionar filmes em torno de 1977, quando tinha nove anos, depois de encontrar em casa um projetor manual que havia pertencido a ele. Pouco depois, tal obsessão me levou à pesquisa e à história, graças à biblioteca de meu pai, e também à televisão, que naqueles anos exibia filmes clássicos e contava com especialistas como Víctor Iturralde e Salvador Sammaritano. Por volta de 1985, comecei a organizar exposições de minhas cópias no cineclube Claridad, administrado por fãs como Bubi

Zeiler, Rolando Román, Ángel Lázaro, Jaco Rest e suas famílias. Um ano mais tarde, Marcos Blum, que visitava frequentemente o cineclube, apresentou-me a Sammaritano. Ele era um parceiro no cineclube Núcleo com Héctor Vena, um fã e um estudioso de cinema que se tornaria minha universidade privada. Comecei a trabalhar para o cineclube Núcleo em 1988, primeiro como um colecionador nas séries de filmes criadas por Vena, e, em seguida, como o editor de seus programas, que graças aos esforços de Vena eram bem informativos e acadêmicos.

No mesmo ano, entrei no Centro Experimental de Realización Cinematográfica (CERC), sob os auspícios do Instituto Nacional de Cinematografía,<sup>8</sup> onde fiz cursos sobre crítica e pesquisa, que mais tarde desapareceriam do currículo. Beatriz Villalba Welsh encabeçava o CERC naquele momento. Ela frequentava as sessões do cineclube Núcleo regularmente, junto com Emilio Villalba Welsh, seu marido, um personagem memorável que havia sido um roteirista prolífico e que estava no comando do Fondo Nacional de las Artes. No final daquele ano, Beatriz me ligou e me pediu para ir ver seu marido. O Fondo queria doar uma coleção de filmes ao Núcleo. Ele me deu uma lista de títulos, entre os quais não achei *Metrópolis* tão atraente quanto vários filmes mudos argentinos.

No dia seguinte, antes de meu encontro com Emilio Villalba Welsh no Fondo Nacional de las Artes, almocei com Sammaritano para falar sobre esta questão. Ele me disse que a coleção no Fondo tinha pertencido a Manuel Peña Rodríguez. Sammaritano explicou quem era Peña Rodríguez e recordou a exibição de *Metrópolis* da qual participou em 1959, quando teve de colocar o dedo na porta do projetor por duas horas e meia.

Primeiro pensei que “duas horas e meia” era um exagero. Três anos antes eu tinha visto uma versão de *Metrópolis* com música de Giorgio Moroder; ela tinha oitenta minutos de duração. Mas depois lembrei: no começo do filme, havia um texto explicando que a versão completa de *Metrópolis* foi perdida e que as partes faltantes foram substituídas por intertítulos e por *stills*.

“Salvador, você tem certeza? Duas horas e meia?”

“Eu me lembro bem! Meu dedo ainda está doendo!”

Quando encontrei Emilio Villalba Welsh em seu escritório no Fondo Nacional de las Artes, perguntei-lhe se poderia copiar

parte do material em vídeo, porque alguns dos filmes da lista poderiam ser usados em aulas no CERC. Ele me encorajou a fazer isso, e me enviou para o escritório onde as latas eram guardadas. Havia duas pessoas encarregadas do local, e jamais vou esquecê-las: um técnico, Martorelli, e seu chefe, Osvaldo Cimenti. Eles me ensinaram que a administração pública pode atuar de formas extremamente inescrutáveis. Mesmo que tivesse a autorização do diretor do Fondo para pesquisar os arquivos, Martorelli e Cimenti não mostraram desejo algum de me ajudar. Depois de alguns dias de muita insistência, eles me permitiram ter dois filmes argentinos da coleção — *Hasta después de muerta* (1916) e *La chica de la calle Florida* (1922) —, a fim de copiá-los em vídeo no CERC. Enquanto assistia aos filmes entendi os danos que haviam sofrido quando transferidos para 16mm. A quantidade de manchas e de arranhões provava que as cópias tinham sido feitas sem limpeza ou cotejo com as originais, mas a qualidade fotográfica estava aceitável. Definitivamente, pensei, prefiro ter estas cópias do que nada. Depois de devolver o material, perguntei se podia ver as latas que continham *Metrópolis*, mas Martorelli me informou brevemente que não era possível. Respondi que só precisava de alguns minutos, mas a resposta de Cimenti era final: “As pessoas no comando não sabem quão difícil é administrar este lugar.”

Agora vamos dar uma pausa, como num romance de Ellery Queen. Se Martorelli e Cimenti tivessem se portado de forma diferente, a versão completa de *Metrópolis* teria sido descoberta há vinte anos e o Fondo Nacional de las Artes teria sido creditado por este achado. Mas a história não se passa assim. Prossigamos.

Como todo o material supostamente iria acabar no cineclube Núcleo, parei de insistir e passei as semanas seguintes pesquisando sobre Peña Rodríguez e sua coleção. Tive de ouvir a história dos cortes trágicos algumas vezes, de pessoas muito diferentes: Jorge Miguel Couselo, Víctor Iturralde, Rolando Fustiñana, Claudio España, Enrique Bouchard. Cada qual a narrou com peculiaridades distintas, mas todos concordaram numa coisa: depois dos horríveis cortes sofridos pelos originais e do massacre perpetuado por Moglia Barth, o que restava da coleção eram inutilidades. Mas o fato era que eu havia visto duas cópias dela, e não as achei inúteis... Além disso, tendia a pensar que o restante do material poderia não ser tão horrível. Afinal, havia sido mostrado na TV!

Enquanto isso, decidi que ia saber tudo o que se poderia saber sobre *Metrópolis*. Além da versão de Giorgio Moroder, estava familiarizado com outras duas. A primeira tinha duas horas

8 Hoje, o CERC é chamado ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) e o Instituto Nacional de Cinematografía agora é conhecido como Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. (N.A.)

de duração e estava em formato 9,5mm. Fabio Manes, que eu havia conhecido no CERC, era dono de uma cópia. A segunda, uma cópia de 8mm que o colecionador Alfredo Li Gotti tinha me dado de presente, tinha aproximadamente noventa minutos de duração. Embora fossem versões incompletas, eram diferentes umas das outras, e ambas eram distintas da versão de Moroder. Eu tinha de descobrir por quê. Na enorme biblioteca de Héctor Vena encontrei vários artigos sobre o filme, mas nenhum acordo quanto à duração do original.

As primeiras certezas apareceram numa entrevista com o historiador e restaurador Enno Patalas publicada pela revista francesa *Positif* por ocasião do lançamento da versão de Moroder de *Metrópolis*. Entre outras coisas, Patalas explicou que havia passado os últimos vinte anos tentando restaurar *Metrópolis*, que o mundo todo tinha visto a versão da Paraufamet, que a versão completa só tinha sido vista em Berlim em janeiro de 1927 e por uns dois meses depois, e que as melhores fontes para tentar uma reconstrução eram a trilha de Gottfried Huppertz, os arquivos da censura, o romance de Thea von Harbou em que o filme se baseou, e a lista de intertítulos originais. Usando todas estas fontes, foi possível substituir as cenas que faltavam com textos explicativos e detalhados. De acordo com esta mesma coleção de fontes, a versão original de *Metrópolis* teria duas horas e meia.

Assim, se se pudesse confiar no dedo de Sammaritano, a cópia de *Metrópolis* preservada por Peña Rodríguez era a versão original completa. No entanto, só tendo sido projetada em Berlim por cerca de dois meses, o que estava fazendo em Buenos Aires? Fui para a Biblioteca do Congresso argentino e realizei uma ampla pesquisa na seção de jornais. Verifiquei todos os lançamentos de janeiro de 1927. Poucos dias depois, encontrei a data de estreia de *Metrópolis* em Buenos Aires, e notei que os anúncios mencionavam a Terra como a distribuidora do filme. Isso significava que a versão que estreou em Buenos Aires não foi a editada pela Paraufamet. Eu ainda tinha de descobrir qual das versões alemãs a Terra tinha comprado para distribuição na Argentina... Precisava de algo mais especializado do que um jornal para descobrir isso. Vena mantinha uma coleção de exemplares da *Excelsior*, revista dedicada ao cinema. Numa das edições, encontrei a entrevista em que Adolfo Z. Wilson, o dono da Terra, declarou que havia adquirido *Metrópolis*, entre outros filmes. O artigo foi publicado em 18 de fevereiro de 1927, apenas um mês após o lançamento da versão original do filme e dois meses antes de a UFA iniciar o processo de edição.

Então, 1988 passou, e em algum momento em 1989 ouvi dizer que o Fondo não doaria a coleção, devido a uma série de dificuldades institucionais. Tentei dar uma olhada nos materiais pela última vez, mas Cimenti e Martorelli não me permitiram entrar no depósito onde estavam armazenados. Pouco depois, Emilio Villalba Welsh deixou seu posto no Fondo Nacional de las Artes; isso significava que não havia ninguém lá para me autorizar a tentar novamente. A cortina cai, enquanto Cimenti e Martorelli bailam a dança do burocrata triunfante.

Por volta de 1998, soube pelo jornalista Paraná Sendrós que a coleção de Peña Rodríguez havia sido doada ao Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. Eu lhe disse que iria pedir às autoridades que me deixassem olhar a coleção, mas Sendrós, que trabalhava no museu, me disse, visivelmente triste, que as coleções haviam sido embaladas porque eles iam se mudar para um prédio melhor. Em 2004, tentei de novo, mas David Blaustein, diretor do museu, me disse, visivelmente triste, que as coleções haviam sido embaladas porque eles iam se mudar para um prédio melhor. Tive uma estranha sensação de *déjà vu*.

Em abril de 2008, Paula Félix-Didier veio me ver. Ela havia sido nomeada diretora do museu pouco antes, e queria renovar meus acordos de colaboração com a instituição. Eu lhe disse que ficaria feliz em renová-los, desde que estivesse autorizado a examinar a coleção de Peña Rodríguez, a fim de comprovar uma hipótese de mais de vinte anos. Pensei que ela fosse me dizer que não era possível, que as coleções estavam embaladas porque o museu estava mais uma vez de mudança... mas me enganei. Em menos de uma semana fui autorizado a perscrutar o material pela primeira vez.

Trinta minutos foram suficientes: a cópia de *Metrópolis* tinha imagens que eu jamais tinha visto e intertítulos que só conhecia da reconstrução feita por Patalas. A cópia pertencente ao Museo del Cine, e anteriormente de propriedade do Fondo Nacional de las Artes, de Manuel Peña Rodríguez e de Adolfo Z. Wilson, é a única existente da versão original de Fritz Lang de *Metrópolis*.

#### Um tesouro, um problema, um epílogo

*Metrópolis* foi o achado mais marcante na coleção de Peña Rodríguez, mas não o único: outros materiais estão sendo encontrados, conforme os títulos originais são localizados. Já quanto ao cinema argentino, há quatro importantes longas-metragens mudos, que não foram exibidos em oitenta anos [*Bajo la mirada de Dios* [1926], de Edmo Cominetti; *Afrodita* [1928], de Moglia Barth; *La quena de la muerte* [1928] e *Dios y*

*la patria* [1931], de Nelo Cosimi). Há também filmes da Espanha, da União Soviética, dos Estados Unidos, da Itália, da Alemanha, da França e da República Tcheca. O processo de reconstrução é lento devido ao quebra-cabeça enorme e imprevisível perpetrado por Moglia Barth. Só para dar um exemplo: grande parte de *Metrópolis* foi encontrada em duas latas que foram corretamente rotuladas, mas havia um fragmento com oito minutos de duração numa lata diferente, juntamente com vários rolos de outros filmes; além disso, dois planos adicionais só apareceram depois um mês de trabalho, num rolo de teste. Em todo caso, 60% da coleção é composta de filmes considerados perdidos, uma proporção interessante para algo que durante quarenta anos tinha sido considerado inútil.

A versão de *Metrópolis* encontrada na Argentina coloca um problema: quão original é esta versão original? A cópia tem planos e cenas que faltam à restauração anterior, realizada pela Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung em 2001. Também apresenta muitas sequências compostas de planos diferentes, isto é, alternativos. Tal prática era comum em filmes mudos: o material filmado era usado para produzir dois negativos, um para os mercados estrangeiros e outro para o público local. Quando possível, o diretor usava duas câmeras simultâneas para filmar a mesma sequência, obtendo assim o material para os dois negativos. No entanto, quando o ângulo do plano impossibilitava isso, o diretor tinha de usar dois planos diferentes. Ele, então, escolhia o que mais gostava para o público local; e o outro seria exportado.

Se o processo de restauração de um filme implica em regressá-lo à sua forma original, então qual é a decisão correta quando existe mais de uma opção para restaurar um plano? Como podemos saber de qual deles Lang gostava mais? O historiador espanhol Luciano Berriatúa, especialista em filmes de F.W. Murnau, perguntou-se o mesmo quando encontrou diferentes versões de *Fausto*, e a resposta que encontrou foi que cada uma daquelas versões era um original em si. Quanto a *Metrópolis*, o trabalho a ser realizado será mais de reconstrução do que de restauração, uma vez que terá de combinar fragmentos de diferentes versões. Ainda assim, a versão encontrada em Buenos Aires merece ser preservada em sua totalidade, não só porque vai contribuir com fragmentos que faltam para a reconstrução do filme, mas também por causa da quantidade significativa de planos alternativos que contém.

O Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, sob os auspícios da cidade de Buenos Aires, tem trabalhado com um orçamento insuficiente desde sua fundação, em 1971. Ele sobreviveu a duas

mudanças de endereço, e seu atual (Salmún Feijóo 555, em Barracas) é considerado inadequado e provisório. A Argentina perdeu 90% de seus filmes mudos e 50% de seus filmes sonoros. A maioria do que ainda existe foi preservada por mero acaso, por efêmeros interesses comerciais ou por esforços de alguns indivíduos, e tem sido geralmente armazenada em instalações impróprias, com orçamentos limitados e ferramentas de trabalho inadequadas. Setenta e sete anos se passaram desde que Peña Rodríguez criou o Museo Cinematográfico Argentino, o primeiro no país dedicado ao cinema, e ainda não existe uma instituição na Argentina capaz de cumprir seus propósitos.

#### Agradecimentos

Fernando Chiappussi, Edgardo Cozarinsky, Octavio Fabiano, Juan Carlos Gutiérrez, Alejandro Intrieri, Andrés Insaurrealde, Víctor Iturralde, Alfredo Li Gotti, Leandro Listorti, Evangelina Loguerio, Fabio Manes, José Martínez Suárez, Octavio Morelli, Adrián Muoyo, Sergio Olgún, Luis Ormaechea, Virginia Petrozzino, Rolando Fustiñana, Diego Trerotola, María del Carmen Vieytes, Héctor V. Vena, Beatriz e Emilio Villalba Welsh, Clara Zapettini, e aos funcionários do Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Daniel López gentilmente respondeu a algumas questões concernentes à história do cinema, especialmente àquelas relacionadas a Adolfo Z. Wilson.

Agradeço à biblioteca do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales pelo esforço diário de transformar o processo de pesquisa em algo prazeroso.

E preciso agradecer especialmente a Paula Félix-Didier. Sem seu conhecimento sobre o tema e sua determinação política, a versão original de *Metrópolis* ainda estaria em suas latas e estas páginas não teriam sido escritas.

Pesquisa adicional: Florencia Calzón Flores e Daniela Kozak.



Os carrascos também morrem (1943)

## Brecht por Lang/Lang por Brecht

*Em 1941, Bertolt Brecht chegava aos Estados Unidos, continuando um exílio que já o fizera passar por países como Áustria, Inglaterra, Dinamarca e Suécia. Ele seguia o fluxo de muitos imigrantes europeus diante da ascensão do nazismo e do recrudescimento da guerra. Fritz Lang já se correspondia com Brecht desde que este estava na Suécia, chegando inclusive a enviar ajuda financeira ao dramaturgo numa ocasião. Com a chegada de Brecht a Los Angeles, Lang faz parte do grupo que o ajudará a se instalar em seu novo país, num sinal de fraternidade entre exilados. Sem esconder sua admiração, o cineasta propõe uma colaboração entre os dois num roteiro, o que o dramaturgo inicialmente vê com otimismo e como uma solução para as dificuldades financeiras. Nasce daí o projeto futuramente batizado de Os carrascos também morrem (Hangmen Also Die!, 1943), que Lang apresentará ao produtor Arnold Pressburger. A colaboração Brecht/Lang foi marcada por desentendimentos entre os dois e envolvendo o roteirista contratado John Wexley, que acabou levando sozinho os créditos do roteiro. Abaixo, compilamos as visões de Lang de Brecht acerca desta colaboração. (N.E.)*

### Brecht por Lang<sup>1</sup>

Brecht morava nos Estados Unidos — eu o trouxera para cá; dei a ideia e lhe perguntei se gostaria de trabalhar nela comigo. Isso ocorreu dez dias depois do assassinato de Heydrich [chefe do Escritório Central de Segurança do Reich, conhecido como O Carrasco]. Brecht e eu trabalhamos num esboço. Você agora sabe que eu admiro muito Brecht, mas eu tinha mais experiência em cinema e sabia melhor o que o público americano podia engolir. Eu tinha algumas ideias, então realmente trabalhamos de maneira muito próxima. Terminamos um esboço exato e, como Brecht não falava inglês, tentamos encontrar um redator. Acertamos com [John] Wexley, que falava alemão perfeitamente, e assim os dois poderiam realmente trabalhar juntos. Infelizmente, muito mais tarde, houve uma tremenda briga entre Wexley e Brecht, pois Wexley queria ficar com os créditos do roteiro sozinho. Ele conseguiu, apesar de o compositor [Hanns] Eisler e eu termos comparecido ao Screen Writers Guild<sup>2</sup> e jurarmos que muitas, muitas cenas haviam sido escritas por Brecht, e que ninguém mais no mundo inteiro poderia tê-las escrito, certamente não o sr. Wexley.

1 Fritz Lang entrevistado por Peter Bogdanovich. *Fritz Lang in America*. Nova York: Praeger, 1967. Traduzido do inglês por Calac Nogueira. (N.E.)

2 Sindicato de roteiristas, criado em 1921. Foi

substituído pelo Writers Guild of America em 1954.

O sindicato inicialmente representava apenas os roteiristas de cinema, passando a agregar os roteiristas da televisão em 1946. (N.E.)

### Lang por Brecht<sup>3</sup>

5 jul 1942. Enquanto dito a story, Lang negocia lá em cima no estúdio com os homens do dinheiro. As cifras e os gritos de agonia podem ser ouvidos cá embaixo, como num filme de propaganda: “US\$ 30.000” — “8%” — “I can’t do it.” Saio para o jardim com a secretária. Canhoneio em alto-mar...

16 out 1942. Wexley e eu estamos dedicando “o melhor de nosso talento e de nossa capacidade” ao script Trust the People, título nosso [futuro Os carrascos também morrem]. Agora mesmo, em cima da hora de shooting, Lang arrastou o pobre Wexley para o escritório e, aos gritos atrás de portas fechadas, avisou que quer fazer um Hollywood Picture e que está cagando para as cenas que mostram o povo etc. A mudança do homem ante a possibilidade de descolar US\$ 700.000 é extraordinária. Senta-se atrás da mesa do chefe com os ares de ditador e veterano diretor de cinema, cheio de drugs e ressentimento com qualquer sugestão interessante, compilando “surpresas”, pequenas ideias de suspense, toques sentimentaloides espalhafatosos e imposturas, e se permite todas as licenças em favor do box office.

22 out 1942. Vejo agora que este trabalho em torno do filme quase me deixa doente. Estas “surpresas” que consistem em fazer com que coisas impossíveis aconteçam, estes “momentos de suspense” que consistem em sonegar informações à plateia, estes líderes do movimento clandestino que se esvaem em sangue atrás das cortinas enquanto a Gestapo vasculha a casa, estes gritos indignados de “por que tenho de dar esta frase a um operário que recebe US\$ 150 quando ao lado dele está um professor a quem estou pagando US\$ 5.000!”, estes efeitos do teatro Rose anno 1880,<sup>4</sup> estas erupções de uma imaginação depravada, de um sentimentalismo que cheira a dinheiro, de arraigada reação triunfante, do persistente e desvairado ressentimento de ter de supostamente fazer um grande filme quando na verdade apenas se é parte de uma produção heterogênea... E depois eles borram as imagens que você se esmerou em criar, distorcem os personagens, revertendo-os a tipos arquimanjados, e edificam sólidos pilares numa estrutura onde não há nada para apoiá-los, os inteligentes se tornam

3 Bertolt Brecht. *Diário de trabalho, volume II, América: 1941-1947*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. (N.E.)

4 Teatro berlinense em que farsas e operetas eram montadas. (N.E.)

brancos, os progressistas reacionários, os nobres indignos, os indignos simpáticos.

2 nov 1942. Depois de duas semanas em que não tive notícia de Lang [...], [sua] secretária telefonou para dizer que a filmagem estava começando e que eu era “invited, more than invited”. A primeira cena filmada por Lang era uma que Wexley e eu havíamos cortado; a heroína está discutindo com uma tia a respeito de seu vestido de noiva: ela quer um decote mais cavado. A heroína é feita por uma atriz inglesa de quinta classe, uma boneca melíflua sem nenhuma qualidade marcante. O senhor das lentes está sentado ao lado da câmera, inabordável, enquanto a meu lado um médico alemão refugiado espera o momento de lhe dar injeções de vitamina. Lang, como era de se esperar, me faz um aceno nada convincente e diz a meia voz um “Oi, Brecht! Você receberá um roteiro amanhã!”

4 nov 1942. Por causa de dois cheques-salários semanais (US\$ 3.000), Wexley demoliu o que levou dez meses para construir. Eu tinha quase conseguido eliminar as principais imbecilidades da história e agora estão todas de volta. (...) Em Hollywood tudo é de um brilho e esplendor da pior espécie.

*Que não se veja estas duras palavras de Brecht para com Lang como algo mais do que um desabafo pessoal, escrito em seu diário particular, sem a intenção de ser tornado público. Uma das principais razões para o desentendimento entre o dramaturgo e Lang passava também pelo elenco do filme: entre outras indicações, Brecht queria que Helene Weigel, sua esposa, interpretasse o papel da vendedora de legumes (especialmente escrito para ela); Lang optou por outra atriz sem se justificar, postura que Brecht caracteriza em seu diário como “brutal”. Por fim, numa carta não enviada a Lang, Brecht procura, de maneira bastante equilibrada, entender os desencontros da colaboração entre os dois: “Percebia cada vez mais em você a suspeita de que, a despeito de todas as considerações comerciais, eu estaria me esforçando para fazer um filme puramente político. (...) O que eu propunha me parecia sempre estar no interior dos limites a partir dos quais o filme poderia ter sucesso. As cenas*

*populares e o tratamento sério do movimento clandestino, em minha opinião, não só não teriam prejudicado o filme, como o teriam favorecido, quero dizer: comercialmente também. Pois já do puro ponto de vista da tensão, a eficácia da história pessoal depende da fidelidade à realidade neste domínio. Não teríamos absolutamente necessidade de utilizar o infeliz e rebelde povo tcheco unicamente como pano de fundo para uma história de soldados e de ladrões: poderíamos também ter usado a história de soldados e de ladrões para mostrar o povo tcheco.”<sup>5</sup> (N.E.)*

5 Carta de Bertolt Brecht. Bertolt Brecht-Archiv, Akademie de Künste, Berlim. Citada por Bernard Eisenschitz em *Fritz Lang au Travail*. Traduzido do francês por Calac Nogueira. (N.E.)

# Dicionário

Fritz Lang

Publicado originalmente sob o título "Dictionnaire", em *Trois lumières*, coletânea de textos e documentos organizada por Alfred Eibel. Paris: Flammarion, 1989, pp. 238-246. Traduzido do francês por Bruno Andrade. (N.E.)

## Arte

Uma coisa é certa. A arte deve ser crítica; é sua força e sua razão. Essa crítica deve ser uma crítica social, mas não unicamente. Há neste mundo muitas coisas que devem ser criticadas. Não se pode propor soluções, mas deve-se sempre lutar para se designar o mal. Assim, meus filmes policiais americanos são, antes de tudo, uma crítica dirigida contra a corrupção policial e, portanto, contra toda corrupção. Às vezes ocorre que um criador descubra em si mesmo coisas de que não gosta, e então ele deve criticar essas coisas.

## L'Avventura

Eu vi *A aventura* [*L'Avventura*, 1960] e não gostei. Para início de conversa, entediei-me. Em segundo lugar: qual a necessidade de se fazer esse filme? Dizem-me que ele quer mostrar que a moral está morta. Já sabíamos isso. Não existe razão alguma para mostrá-lo.

## Câmera

Todos sabem que os filmes serão ainda mais divertidos para o público se este tiver o sentimento de participar daquilo que se passa na tela. Pode-se obter esse resultado por meio de uma utilização apropriada da câmera. O espectador do teatro está sempre na posição de um homem que observa por um vão. Ele só pode olhar para a frente e, se os atores viram as costas, ele fica restrito a vê-los de costas, ignorando o que podem estar tramando. O teatro, como campo de expressão do ator, foi expandido e substituído pelo cinema. A câmera pode apresentar um grande número de ângulos diferentes. A câmera pode mostrar a ação exatamente como a imaginava e a visualizava o autor enquanto escrevia sua história. Da mesma forma que o leitor visualiza a história que lê, a câmera, que é um olho universal, possui um poder pelo qual o público é transportado para além da fileira e acaba participando da ação.

## Cartas na mesa

Encontrei algo que hoje é bastante interessante para mim, e que acredito ser verdadeiro: em todos os meus filmes, eu coloco as cartas na mesa. Creio que isso é muito mais interessante do que os filmes policiais ingleses em que não se sabe quem é o assassino, ou o culpado. Acredito que é bem mais interessante mostrar, como num tabuleiro de xadrez, o que cada um faz.

## Censura

Não faço parte das pessoas que tomam as leis próprias a Hollywood como desculpa para um eventual insucesso crítico. É claro, dois encenadores invisíveis entram no jogo aqui com mais importância do que no resto do mundo: a necessidade de se obter sucesso financeiro e a censura, cuja importância diminui de ano para ano. Não faz tanto tempo que os grandes estúdios ainda podiam se permitir rodar filmes de prestígio que, dadas as circunstâncias, não eram sucessos de bilheteria. As firmas de produção detinham também a propriedade da maior parte dos cinemas e podiam deixar por várias semanas em cartaz um filme com dificuldades financeiras, mesmo quando ele não deslanchava de imediato. Hoje em dia, o divórcio entre as companhias produtoras e as salas está quase que completamente concluído. Mas ao invés do efeito esperado, que seria melhorar a qualidade dos filmes em função do aumento da concorrência, é precisamente o contrário que se produz. Para obter os favores do distribuidor, os produtores lançam mão cada vez mais das cartadas mais garantidas. E a censura? Você realmente crê que eu poderia ainda hoje rodar um filme como *Fúria* [*Fury*, 1936], meu primeiro trabalho nos Estados Unidos, uma acusação da histeria coletiva? Não vivemos hoje num período semelhante? O filme atacava a lei não escrita do linchamento. O que aconteceria a um cineasta que tentasse uma descrição semelhante de um problema contemporâneo? Você lê os jornais; você pode responder por si mesmo.

## Cultura

Crê-se, em geral, que é possível colocar a cultura americana no mesmo plano que a da Europa. É um erro profundo. Do outro lado do Atlântico a cultura é mais técnica, mais vasta, talvez mais interessante. No que me diz respeito, tendo frequentado as duas culturas, eu gostaria de conseguir realizar uma mescla feliz das duas concepções.

## Dizer

Não faço filmes para a geração de Fritz Lang. Eu comecei minha carreira em 1918, e as pequenas coisas que tenho a dizer, creio que é necessário repeti-las para todas as gerações. É necessário somente repeti-las em outros termos, enriquecidas de sua própria experiência. São em geral coisas bastante simples, como "o dinheiro não é a coisa mais importante do mundo", "o amor é uma grande descoberta", "encontrar-se a si mesmo é o mais alto valor". São ideias elementares que nada têm de

pessimista. Se meus filmes parecem pessimistas, é que o quadro e a condição que assolam esses valores são desastrosos.

#### Erotismo

O erotismo da vida cotidiana americana, como se sabe, faz sempre os europeus sorrirem com um pouco de compaixão. O happy end dos filmes de sucesso, quando os dois amantes se beijam e a câmera recua, significa a solução de todos os problemas evocados no decorrer do filme. Eles se conhecem, eles casam, agora tudo está aparentemente em ordem, tudo está resolvido. Naturalmente isso não é verdade, e atribuir à instituição do casamento tal poder só é possível para um povo que se preocupa com este problema mais do que com qualquer outro, e que não quer admitir o seu fracasso. De acordo com uma estatística, um terço das mulheres casadas admite ter relações com outros homens; três quartos das mulheres não amam seus maridos e não se separam deles unicamente por causa das crianças ou do conforto. É nisso que reside o sex problem de nossa produção cinematográfica, pois é para esse público que devemos fazer filmes e dar-lhe, por meio do cinema, aquilo que lhes falta em casa. Daí o interesse infatigável pelas histórias de amor e a autossugestão pela contemplação do casamento como solução definitiva.

#### Homem

Na minha vida me interessei por mil coisas, e dessas mil coisas se dessemearanhou aquilo que para mim é o essencial: o homem. E não apenas aquilo que ele faz — consciente ou inconscientemente —, mas aquilo que o leva a agir. E, ao se tentar compreender isso, sai engrandecida não apenas a experiência pessoal, mas também, o que é de longe mais importante, o sentimento de se participar daquilo que o homem faz. Assim, nosso próprio conhecimento dos homens é enriquecido, bem como aquele que podemos adquirir de todas as coisas que nos ocuparam durante a vida.

#### Horrível

Ignoro aquilo que, para você, é a coisa mais horrível que pode acontecer a um ser humano. Mas prefiro tocar cada um de vocês evitando mostrar o paroxismo, de modo que todos possam imaginar, por si mesmos, o que é o mais horrível. Sua imaginação trabalha e você se torna meu mais próximo colaborador. Se eu mostrasse tudo, só poderia propor minha visão.

#### Individualidade

Os temas profundos de uma história são internacionais, mas a maneira pela qual você trata os temas depende do estilo do país. Eu acredito que o tema central de minha obra é a luta que um indivíduo trava contra aquilo que os gregos e os romanos chamavam de Destino, e que no caso assume a forma de uma potência real: ditadura, lei ou sindicato do crime. Trata-se da vontade de proteger a individualidade, e é importante lutar para conseguir isso.

#### Ladrões de bicicleta

Um filme como *Ladrões de bicicleta* [*Ladri di Biciclette*, 1948], que em geral foi aceito nos Estados Unidos como um sucesso italiano, seria impossível num meio americano. O problema de um homem cuja sobrevivência depende de sua bicicleta não interessa à grande massa dos Estados Unidos, pois o problema de transporte desta já se encontra resolvido. O americano se interessa apenas por problemas que ainda não se encontram resolvidos para ele — por mais que nem sempre queira admitir que ainda não o foram.

#### Maçã

Se eu precisasse explicar por que reservo com frequência um grande espaço vazio em torno de um centro de interesse, diria que é o efeito mais simples e que não quero distrair o público daquilo que é importante. Num filme a cores eu não colocaria uma maçã vermelha atrás de uma delicada jovem moça, porque os olhos do espectador seriam demasiadamente solicitados pela mancha vermelha.

#### Mar

Eu jamais tive coragem de colocar num de meus filmes um único plano de mar.<sup>1</sup> O mar me assusta. Eu gostaria de ter dado antes de Victor Hugo a seguinte definição: “O mar é uma coisa que me dá medo.” E, no entanto, nada me encanta mais do que o mar. Mas como não creio que alguém seja capaz de traduzir o elemento poético do mar — que seja num poema, num quadro ou num filme —, nunca ousei eu próprio fazê-lo.

<sup>1</sup> O mar aparecerá na obra de Fritz Lang em filmes posteriores a este texto: *Só a mulher peca* [*Clash by Night*, 1952] e *O tesouro do Barba Rubra* [*Moonfleet*, 1955]. (N.E.)



Fritz Lang no set de *Vive-se uma só vez* (1937)

### Moderno

Eu viajo rápido, porque é a moda hoje em dia. Sem dúvida, certas pessoas não conseguem se adaptar à nossa época, algo a que me esforço, mesmo se isso possa parecer vaidade. Meu desejo é o de fazer filmes sobre a sociedade moderna e sobre os problemas que realmente dizem respeito a essa sociedade. Estamos numa rotina e devemos abandoná-la. É difícil decidir em que direção devemos orientar hoje nosso trabalho. O que é importante, por ser o mais elementar e o mais grave, são as relações entre os seres humanos. É necessário mostrar essas relações, o que elas são exatamente. Eis a primeira etapa. O que então parecia (em 1920, até mesmo em 1930) próximo no tempo hoje não possui validade alguma. O espírito de um filme só pode testemunhar, só pode convencer caso ele recubra o espírito de sua época.

### Morte

No que diz respeito à morte, eu diria que, em certas circunstâncias particularmente desfavoráveis que acometem uma vida, ela chega a ser desejável, mas que ainda assim se deve lutar por aquilo que se entende como *justo*, mesmo que ao fim haja a morte.

### Pedestal

É necessário ao homem, tomado como conceito, uma grandeza sobre-humana na medida de suas sensações e de suas ações, mesmo quando ele se torna diminuto e patético. É necessário a ele o pedestal da estilização, tanto quanto era necessário nos séculos passados. Não colocamos os monumentos no chão, ao nível do solo. Para torná-los imponentes, nós o elevamos acima das cabeças dos passantes.

### Psicanalista

Eu tinha o hábito de não levar a sério as pessoas que vinham me explicar o que eu tentava fazer em meus filmes, mas depois aprendi que, ao escrever uma história, você deve conseguir explicar por que seus personagens agem de certa maneira. Talvez a crítica seja igualmente uma espécie de psicanalista, e descubra certas coisas reais das quais não tenho consciência.

### Putas

Em todos nós existe o mal, e um cineasta deve mostrá-lo, deve exprimir o mal. O que nos diverte mais? Passar a noite toda falando de uma puta ou de uma mulher tranquila que só dorme

com seu marido? Da puta, é claro. Elas são mais interessantes. O que podemos dizer de uma mulher tranquila? É uma mulher tranquila, nada mais. Tenho o hábito de dizer o seguinte: existem apenas duas categorias de indivíduos, os que são maus e os que são muito maus. Mas nós chegamos a um acordo e nós chamamos os maus de bons e os muito maus de maus.

### Receita

Amo o cinema, tenho vontade de realizar filmes, mas não me pergunte por que, nem como os faço. Os jovens, os estudantes que vêm me ver querem sempre obter receitas e explicações para a *mise en scène*. Sinto vontade de citar-lhes estas palavras de Fausto: “Aquilo que você não capta, você jamais compreenderá.”

### Remake

É absurdo realizar um *remake* de *M.*, o *vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931). O assunto e o contexto do original estavam ligados a uma atmosfera local muito bem definida, que não pode ser transposta, e este tema, que com o passar dos anos infelizmente se tornou bastante conhecido, era então novo e original. *Remakes* como *Quo Vadis* (1951) e *Os miseráveis*<sup>2</sup> são outra coisa, pois tratam de problemas que não encontraram solução definitiva e que, portanto, interessam-nos hoje como nos interessavam outrora, quando foram concebidos pela primeira vez. Esse tipo de *remake* me parece justificado. Mas repetir um filme unicamente por causa de seu sucesso financeiro já me parece uma má solução. De qualquer forma, não há garantia de sucesso financeiro.

### Vida

Não posso falar de períodos. Os filmes são minha própria vida. Recebi uma cultura alemã e eu naturalmente fiquei completamente apaixonado pelo cinema. Minha vida continua e meus filmes são a expressão mais direta do que vi, do que aprendi e do que senti. Para mim, é uma linha ininterrupta.

<sup>2</sup> O texto original não especifica a qual das inúmeras adaptações de *Os miseráveis* Lang se refere aqui — provavelmente o filme de 1935, dirigido por Richard Boleslawski, ou a versão francesa de 1958, com Jean Gabin e dirigida por Jean-Paul Le Chanois. (N.E.)

### Vocação

Quem crê ter uma vocação de cineasta deve se sentir interiormente como estes grandes pioneiros que exploram terras desconhecidas. Não há fardo que não se aguarde, uma tarefa da qual seja possível se resguardar. Mais noites sem dormir do que repouso, mais experiências amargas que eventos felizes. Ao cinema se aplica mais do que a qualquer outra profissão a seguinte frase: aquele que toca este domínio e olha para trás não é digno de tal trabalho.

### Ver

Um criador não pensa como um matemático: deve-se fazer isso, isto e aquilo. Eu vejo com os olhos abertos. Eu vejo alguma coisa, recolho uma ideia. Com muita frequência recolho ideias de jornais. Tenho uma visão dos personagens.

### Westerns

Há um certo número de coisas de que as pessoas falam e que eu não entendo absolutamente nada do que elas querem dizer — quando falam de amor, por exemplo. Quanto à moral, o que isso quer dizer, diga-me, por favor? A moral dos westerns: ela é muito simples. O western concebe da maneira mais simples os atores, os cenários, a luz, e tudo isso recai sobre seus filmes seguintes. Quando você fica mais velho, sua forma de viver também se torna muito mais simples e talvez você veja as coisas de forma um pouco mais clara. A simplicidade continuou em toda a minha obra americana.



Ida Lupino, Fritz Lang e Dana Andrews nas filmagens de *No silêncio de uma cidade* (1956)

Filmes

# Metrópolis

Lotte H. Eisner

Publicado originalmente como um capítulo do livro *Fritz Lang*. Paris: Cahiers du Cinéma/ Cinemathèque Française, 1976. Cortesia de The Estate of Lotte H. Eisner. Traduzido do francês por Alice Furtado. (N.E.)

Os *Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) era um drama do passado. *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) se pretende um drama do futuro, do ano 2000. É por isso que percebemos mais intensamente ali o estilo dos anos vinte, dos quais ainda não estamos suficientemente distantes para vê-lo enquanto documento de época, enquanto estilo histórico.

Trata-se aqui, sobretudo, de destacar os aspectos positivos do filme, por exemplo sua abertura suntuosa. Neste filme mudo, o som foi *visualizado* com uma tal intensidade que temos a impressão de ouvir o batimento das máquinas e as sirenes da usina, com seus raios de luz semelhantes a fanfarras.

Movimento de baixo para cima, de trás para a frente: os pistões das máquinas aparecem num espaço tridimensional, tangíveis através da bruma preenchida de luz e da sobreimpressão que os transformam em gigantescos símbolos do trabalho. Movimentos de engrenagem, jogos de pistões: a visão expressionista e surrealista se une às conquistas técnicas da *avant-garde*.

A equipe de reposição — escravos vestidos de preto, de cabeça baixa, criaturas anônimas do trabalho que avançam nos corredores num passo igual e ritmado, comparável ao dos *Sprechchöre* (coros falados) dos trabalhadores expressionistas-revolucionários, fileiras de homens nas quais o indivíduo se perde na massa.

Na central das máquinas, os operários se transformam em agulhas de grandes quadrantes, executando em ritmo brusco um trabalho misterioso para manter funcionando as gigantes engrenagens. São máquinas, mais do que seres humanos, mais ainda do que o robô que aparecerá em seguida.

Depois, do acidente, visto através do vapor. Figuras sombrias atravessam a atmosfera espessa da sala das máquinas. Diante de um Freder aterrorizado — paralisado em uma diagonal expressionista, em seu elegante traje de seda branca —, passam em contraluz os corpos dos carregadores de macas com os feridos. A impressão produzida não tem nada de simbólica, seria mais de ordem documental.

Cada vez que esse aspecto documental predomina — mesmo quando Lang se esforça para criar representações surrealistas ou fantásticas —, ele nos permite esquecer o lado pomposo do filme.

A transformação que intervém em seguida é uma evocação a *Cabiria* (1914), de Pastrone: aos olhos de Freder, a central se torna um Moloch<sup>1</sup> de garganta escancarada e olhos reluzentes. Colunas de trabalhadores substitutos continuam avançando e são ali devorados.

No mundo estilizado dos operários, toda visão é igualmente forte. Apenas sorrimos quando o capataz — Heinrich George

— se entrega à cabotinagem e se afasta com um passo pesado (a montagem da peça de Barlach, *Der blaue Booll*, por Jürgen Fehling, com o mesmo George, ocorreu apenas alguns anos mais tarde).

A cena nas catacumbas, onde a massa sombria, de rostos pálidos, contrapõe-se às cruzes brancas no fundo do quadro e à doce aparição de Maria, é de extrema intensidade dramática. A narrativa da parábola da Torre de Babel, em que as imagens são reenquadradas por raios luminosos nas bordas, e assim isoladas da própria ação, torna-se uma lenda imponente. Os escravos invadem as ruas, que se assemelham aos tentáculos de um polvo — mil escravos de cabeça raspada empurram enormes blocos.

A luz aqui tem por função tornar o simbólico sensível e concreto. Os homens que se empinam na escada são como que rodeados por uma aura, contornos luminosos destacam as formas tensas de seus corpos. Sentimos a energia de sua vontade diante da aparição luminosa do Eleito que os domina. A própria Torre — inspirada na de Brueghel — se torna assim muito impressionante.

Assim é também a perseguição nas catacumbas — mesmo se, no papel de Maria, uma Brigitte Helm iniciante se entregue a contorções que já fazem pensar em seu duplo, a falsa Maria. O feixe de luz da lâmpada de Rotwang a aterroriza, revela o horror dos locais — esqueletos e cabeças de mortos —, e termina por imobilizá-la.

Rudolf Klein-Rogge (Rotwang) é o único ator do filme que alcança sem ruptura de estilo uma interpretação extática. Seus gestos quebrados e sem transição são exatamente aqueles de um mágico, um visionário fora do tempo, possuído por uma loucura mística. Quando ele assombra seu laboratório, rebaixando manivelas e ativando relâmpagos que se elevam nos tubos de ensaio, estamos longe dos laboratórios grotescos de certos filmes de horror norte-americanos. Esse sonho futurista é magnificamente executado: os círculos de luz que ascendem regularmente em torno do corpo da criatura-máquina são tão críveis quanto a evocação do demônio em *O Golem* (*Der Golem*, 1920) ou *Fausto* (*Faust*, 1926).

A aparição dos arranha-céus é esplêndida. Lang fora aos Estados Unidos em 1925 para estudar métodos de produção, e foi sua primeira visão — à noite — dos arranha-céus de

<sup>1</sup> Moloch: deus ao qual os amonitas, uma etnia de Canaã (povos presentes na península arábica e na região do Oriente Médio), sacrificavam seus recém-nascidos, jogando-os numa fogueira. (N.E.)



Metrópolis (1927)

Manhattan, quando seu barco chegava ao porto, a origem de *Metrópolis*. A impressão que Nova York causou em Lang foi aqui concentrada e destacada de todo contexto real: é a cidade do futuro, que projeta no céu sua luminosa imensidão — bem longe da fria Alphaville de Godard. Expressionismo? Sabemos o quanto Lang desconfia dessa definição. Não encontramos em vez disso um novo ponto de contato entre o expressionismo e o surrealismo? A luz e a neblina se misturam, criam uma luz imaterial e radiante, as torres se projetam com o fervor da arquitetura gótica. As passagens e ruas suspensas as conectam, até o ponto em que não prestamos mais atenção às maquetes de aviões de uma outra época.

E, nas cenas noturnas, as janelas das fachadas gigantes cintilam como a superfície de um tabuleiro de xadrez gigantesco.

Os pesadelos febris de Freder também são por sua vez expressionistas e surrealistas ao mesmo tempo. Quando ele se apresenta diante de seu pai, com quem a falsa Maria flerta, zombando dele, as engrenagens das máquinas, em sobreimpressão, começam de repente a girar em torno do casal. Freder cai, como num precipício, através de formas em turbilhão. Enfim, tudo rodopia em torno dele.

É aí que deveria começar verdadeiramente o pandemônio. Na versão realizada, Freder apenas vê, junto aos foliões lúbricos da noite, a mulher sobre a Besta do Apocalipse e a Morte na abóbada da catedral, animada com as sete estátuas que a rodeiam, os sete pecados capitais.

Lang havia sonhado com efeitos muito mais fortes, mas teve medo de não “ser acompanhado” pelo público alemão. No momento da criação do robô, explica ele, forças maléficas são libertadas. Ele queria mostrar — e não apenas no pesadelo de Freder — os demônios libertados, os pecados capitais e a Morte animados saindo da catedral onde eram retidos pela fé católica. O fantástico se misturava então ao real “documental”: os operários saqueiam as ruas que cruzam a cidade pelo alto, reviram e queimam carros (nas versões atuais resta apenas a destruição da sala de máquinas.)

Quando os engenheiros vinham reparar as ruas suspensas, as gárgulas de cara feia deviam igualmente se animar, voar da catedral atraídas pelas chamas das lâmpadas de soldagem, pousar próximo a elas e observá-las.

Será pelo fato de este simbolismo místico não ser plenamente expresso que o simbolismo sentimental buscado por Thea von Harbou se tornou tão difícil de suportar: porque ele intervém numa visão além de tudo suntuosa?

Uma ideia típica de Harbou falta hoje no filme:<sup>2</sup> o mestre de *Metrópolis* (Alfred Abel) e Rotwang foram outrora amados pela mesma mulher: Hel, que gerou Freder. E na estranha casa medieval em gabletes deveria haver, originalmente, a cabeça de Hel, gigantesca, como a de Antinéa em *Atlântida* [*L’Atlantide*, 1932], de Pabst.

Devemos lamentar a ausência das cenas com as gárgulas? O senso do surreal de Lang teria ditado a dimensão desse desencadear fantástico. Uma dimensão que ele não encontra com as cenas demasiadamente reais no escritório gigante do mestre de *Metrópolis*. Quando o mundo do futuro se limita a uma emulação do mundo dos anos vinte, o filme se esvazia.

Os espectadores atuais sorriem diante das contorções da dança do ventre, e das bocas avidamente deformadas dos que dela desfrutam. Mas por que não se ri diante dos braços esticados em pirâmide dos foliões, ou diante do mar de olhos em primeiríssimo plano simbolizando a luxúria? Porque o surrealismo, como o expressionismo, pode se permitir todos os excessos. A questão não se limita aqui, aliás, à influência negativa de Thea von Harbou. A dança de Maria, assim como sua aparição sobre a Besta do Apocalipse, são antes de tudo *documentos de seu tempo*. Reconhecemos o estilo típico dos anos vinte, quase dos anos dez, como o estilo em arabescos da Secessão de Viena e das *Werkstätte* de Munique, que se esforça para simplificar e remodelar o *Jugendstil* do início do século.

É assim que, no início do filme, deve-se compreender o cenário do jardim dos ricos com seus pavões, suas fontes e suas damas bem vestidas agitando-se com frivolidade. E também o Estádio da juventude dourada (que não faz mais parte do filme). E, mais adiante, o mundo decadente e deleitoso da Inflação, e a falsa Maria carregada sobre os ombros dos homens.

Era comum — e não apenas nos salões burgueses — superestimar obras que hoje em dia parecem puramente *kitsch*, como os quadros de Stuck e mesmo com frequência os de Klinger. “Éramos todos muito exaltados e sentimentais, então”, diz Lang. Os arabescos frenéticos no quarto de dormir de Freder, a ornamentação em estampa de buquê de flores na porta e os candelabros decorados, tudo isso desaparece no escritório do mestre de *Metrópolis*, semelhante em sua simplicidade *Neue*

2 Este triângulo amoroso já pode ser visto nas cópias atuais do filme. (N.E.)

*Sachlichkeit*<sup>3</sup> ao escritório de Lang nos anos vinte. (A casa de Lang em Beverly Hills tampouco tinha nas paredes quadros ou decorações, à exceção de dois escudos de palha africanos.)

A dança da falsa Maria parece hoje particularmente insólita (ainda mais porque o filme é, muito frequentemente, projetado na velocidade sonora).<sup>4</sup> É a tradição e o prolongamento de uma ginástica rítmica que parecia à época bastante natural para os admiradores de uma Mary Wigman. A cena de dança do primeiro *Dr. Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) e a de *Der Gang in die Nacht* (1921), de Murnau, surpreendem igualmente o espectador moderno, cujo sentido de erotismo é diferente.

Quando Lang se desprende da estilização da “arte industrial”, ele alcança perfeita naturalidade na sarabanda dos trabalhadores na central destruída. E mesmo — à exceção do começo — na dança em torno da fogueira em frente à catedral.

A imagem da falsa Maria, carregada sobre os ombros dos libertinos, que balança a cabeça de frente para trás com solavancos mecânicos, é difícil de admitir. Quanto a Gustav Frölich, sua maquiagem e suas maneiras equívocas são todos pontos característicos dos atores de sua época.

Quando a estilização afasta todos os aspectos sentimentais e o *kitsch* reina, encontramos o arquiteto Lang: no momento em que a multidão, em triângulo, avança dentro da catedral, ou durante a inundação, quando as crianças se encolhem num canto e depois se apertam em pirâmide em torno de Maria. Encontramos, então, nessa “geometrização”, nessa “arquiteturalização” dos corpos, uma vontade de maestro que nada mais tem em comum com as efusões sentimentais. A *Ballung* (acumulação de tensão), ainda parcialmente determinada pelo expressionismo, está prestes a se desdobrar na *Neue Sachlichkeit*. E quando, ao lado dessa geometrização de formas, Lang sublinha a correspondência de gestos — e, na montagem, passa de Maria, agarrada à claraboia tentando quebrar as grades, a Freder, que a ouve gritar e golpeia a porta com as mãos —, encontramos neste duplo movimento seu gosto pelo contraponto.

Por toda parte em que o aspecto documental e técnico predomina, os lados sentimentais da intriga são varridos pelo verdadeiro drama: por exemplo, nas cenas suntuosas da inundação,

com os jatos d’água jorrando de reservatórios destruídos que se confundem com estruturas de metal sob uma bruma luminosa, ou os vazamentos invadindo o asfalto diante dos alojamentos dos trabalhadores, a água começando a se elevar.

O final recai na efusão sentimental. A nova perseguição de Maria por Rotwang, diante das gárgulas góticas que evocam Quasímodo e a Notre-Dame de Paris, provoca risadas nos jovens espectadores, que permanecem sérios quando Cesare carrega sua vítima sobre os tetos oblíquos do vilarejo, em *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920).

O filme deveria ter terminado com Fritz Rasp, rígido, vestido de preto, encarnação de uma moral severa, dizendo ao pai caído de joelhos: “Agradeça aos céus.”

Mas, evocando a pregação da boa Maria, que rezava por um mediador entre o cérebro (que concebe o plano) e as mãos (que o executam) — mediador que deve ser o coração —, chegamos a uma reconciliação artificial entre capital e trabalho. Heinrich George deve primeiro limpar cuidadosamente as mãos suadas porém honestas, depois guardá-las novamente, teimoso, nos bolsos de sua calça porque não encontra reação. Enfim, o bravo Freder, com um andar dançante, vem apertar a mão de seu pai e a do bom capataz.

“Sou bastante severo com minhas obras. Não se pode mais dizer hoje que o coração é o mediador entre a mão e o cérebro, porque se trata de um problema puramente econômico. É por isso que não gosto de *Metrópolis*. É falso, a conclusão é falsa...”

Lang havia imaginado um outro final: Freder e Maria deixavam este mundo e partiam em uma espaçonave em direção a outro planeta. Assim, *Metrópolis* se tornaria também um prelúdio de *A mulher na lua* (*Frau im Mond*, 1929).

Desde seu lançamento, apesar de próximo a uma época “extática”, o filme (que Kracauer qualifica como “cruzamento de Krupp com Wagner”, buscando ver nele uma obra típica de um caminho levando a posições fascistas), e sobretudo seu final, não foram acolhidos sem crítica.

H.G. Wells, ele próprio autor de romances de antecipação, chama *Metrópolis* de “o filme mais estúpido” que já viu. Ele fala de clichês, de progresso técnico servido com um molho

3 *Neue Sachlichkeit*: Nova Objetividade. Tendência artística surgida na Alemanha em meados de 1920. Seu estilo realista era uma reação ao expressionismo e ao abstracionismo. (N.E.)

4 Com a chegada do cinema sonoro, instituiu-se a velocidade de projeção de 24 quadros por segundo. No período do cinema silencioso, esta velocidade era frequentemente inferior, normalmente de 16 ou 18 quadros por segundo. Assim, quando projetados na

“velocidade sonora” — o que ocorre com frequência por limitações técnicas dos projetores —, estes filmes dão a impressão de possuírem movimentos mais acelerados do que o normal. (N.E.)



Fritz Lang e Thea von Harbou em 1927

sentimental: este filme sem imaginação e confuso estraga algumas possibilidades realmente belas. Havia esperado, conclui, que a Alemanha tivesse se resolvido a ser industrial e moderna.

Paul Ickes — um crítico que no meu tempo não era considerado exatamente um intelectual — destaca na revista popular *Filmwoche* que é realmente estranho que, num futuro distante, com a técnica bastante desenvolvida, o trabalhador se obscureça na brutalidade e se permita aprisionar-se sob a terra, no nível inferior do porão (já que as máquinas ocupam o nível superior). E como é possível que os carros do futuro se pareçam ainda com os de hoje? Todo este consumo de dinheiro e de efeitos técnicos está lá apenas para voltar à tese banal e gasta de que o coração deve ser o mediador entre o cérebro e a mão.

Obviamente, nem Wells nem o bem mais insignificante Paul Ickes são profetas: Hitler “aprisionou” uma massa de escravos sem vontade e sem coragem individual, não num mundo subterrâneo, mas sobre futuros montes de ruínas.

O *Bildwart* também vê o filme como apenas uma pueril fantasia futurista: a técnica do futuro não deveria fazer dos homens escravos, mas sim mestres das máquinas. Essas máquinas, além de tudo, seriam automáticas: um único operário inteligente bastaria para garantir o funcionamento de todas as manivelas ao mesmo tempo.

A fábula do mediador fazia rir o próprio Lang; seus filmes americanos de crítica social mostraram o caminho percorrido desde esta época. Seria o estilo ornamental de então seu gosto pela arte industrial vienense? Ele bem escreve em certa ocasião, num ensaio sobre Viena, que sua “predileção pelo jogo de elaboração de detalhes, de episódios secundários e de símbolos” veio “do barroco da cidade imperial com seus entrelaçados, suas espirais e seus jardins ornamentais”.

Podemos notar aqui que — paradoxalmente — a juventude americana dos anos setenta, que se revoltava contra o “materialismo” sórdido de seus pais e que exigia o retorno aos sentimentos (“*Make Love Not War*”), era menos crítica do que nós em relação ao problema do mediador.

Lang me disse que o havia interessado no tema de *Metrópolis*, era principalmente o afrontamento entre a magia e o ocultismo (o domínio de Rotwang) e a modernidade técnica (domínio de Fredersen, o mestre de *Metrópolis*) Não tendo ousado, por conta do público, aprofundar o aspecto mágico-oculto, não tinha alcançado o que mais o interessava; e também tinha a impressão de que *Metrópolis* sofria de uma ruptura de estilo.

Hoje, afirmava ele, teria tido essa coragem. Esta reflexão

pode nos ajudar a compreender certos momentos comparáveis nos dois filmes indianos.<sup>5</sup>

Além disso, Lang estimou durante muito tempo que os operários da central, que formam um uno com a máquina à qual servem, eram apresentados de maneira excessivamente simbólica. Não mudou de opinião até descobrir como os astronautas, em sua cápsula espacial, se tornavam eles também parte integrante de uma máquina.

Para Thea von Harbou, o princípio motor do filme era pura e simplesmente a tese banal do coração, mediador entre o cérebro e a mão. Na epígrafe do livro de *Metrópolis*, publicado em 1927 no momento do lançamento do filme, ela escreve:

“Este livro não é um quadro do presente.

Este livro não é um quadro do passado.

Este livro não se passa em nenhum lugar.

Este livro não serve a nenhuma tendência, nenhuma classe, nenhum partido.

Este livro é uma aventura que se organiza em torno de uma revelação:

O mediador entre o cérebro e a mão deve ser o coração.”

A crítica de Paul Ickes nos conta que, na véspera da estreia, Lang havia definido na rádio berlinense a ideia do cinema como “uma quantidade monstruosa de trabalho, de paixão e de vontade artística”. O que poderia ser a definição de todos os seus filmes, de toda a sua criação. E é porque Lang, assim como Murnau, conhecia essa paixão, que as imperfeições de *Metrópolis* aparecem para nós mais claramente. Ele estava demasiadamente possuído por seu tema para ter em relação a ele a atitude crítica necessária para frear os excessos de Thea von Harbou.

O que experimentamos como *démodé* não deveria permitir esquecer a grandeza técnica da execução.

Já em *Dr. Mabuse, o jogador*, no momento da explosão do escritório de Wenck, Lang havia mostrado primeiro a compressão de ar e em seguida a luz: o escritório era erguido do chão antes que vissemos a deflagração. Aqui também, para a explosão no momento da inundação, ele queria mostrar primeiro o sopro e em seguida Freder sendo lançado para trás

5 Referência ao díptico que Lang realizaria no final da carreira: *O tigre de Bengala* (*Der Tiger von Eschnapur*) e *O sepulcro indiano* (*Das indische Grabmal*), ambos de 1959. (N.E.)

pelo relâmpago. Ele colocou a câmera sobre uma espécie de balanço. Este se precipitava sobre Freder, depois retornava para trás: no momento do movimento para a frente, Freder parecia estar chapado contra a parede, e, durante o retorno para trás da câmera, o espectador tinha a percepção da explosão.

Tais efeitos, é importante notar, tiveram de ser literalmente “inventados”. Assim como o método dos espelhos de Schüfftan, utilizando modelos reduzidos; procedimento que proporcionava a Lang possibilidades cenográficas suntuosas e que posteriormente ele se esforçaria para explorar mais exaustivamente do que outros.

Na lembrança de Eugen Schüfftan (que se tornou Shuftan nos Estados Unidos), os grandes edifícios de habitação dos operários, semelhantes a casernas, haviam sido construídos pela metade e eram alongados pelo seu procedimento de espelhos. Lang, por sua vez, afirma que as casas eram inteiramente construídas, mas que em contrapartida o Estádio dos Ricos, como a grande cabeça de Hel, foram reproduzidas pelo procedimento Schüfftan.

Como para a carta no episódio chinês de *A morte cansada* (*Der müde Tod*, 1921), Lang manipulou pessoalmente todas as trucagens: para a filmagem, imagem por imagem, dos aviões e dos carros nas ruas aéreas, os veículos e aviões presos por fios eram movimentados à mão, num velho ateliê de vidraçaria. Segundo Lang, a filmagem dessas cenas de maquetes, que representam menos de um minuto no filme acabado, durou seis dias.

A cena em que o mestre de Metrópolis vê o capataz numa espécie de tela de televisão também era uma novidade absoluta para a época. Lang acredita que se trata do primeiro exemplo de utilização de uma retroprojeção. Mas ele já havia utilizado, em *As Aranhas* (*Die Spinnen*, 1919/20), um processo análogo. Lang, que não explica de bom grado suas trucagens, disse a Gretchen Weinberg como foram obtidos os anéis de fogo na cena do nascimento da criatura-máquina.<sup>6</sup> O hábil operador Rittau utilizara uma pequena bola de prata descrevendo círculos rápidos e filmada sobre um fundo de veludo preto, que ele aplicou à cena em sobreimpressão. “É difícil”, escreve em janeiro de 1927 o crítico de teatro (amigo de Bertold Brecht) Herbert Jhering, “ter palavras duras para uma obra que representa um ano de trabalho obstinado... Um grande filme moderno e a fantasia romanesca retrógrada de Thea von Harbou não têm nada a ver um com o outro...”

Talvez ninguém tenha melhor compreendido o filme do que o jovem Luis Buñuel, que escrevia em 1927: “*Metrópolis* são dois filmes colados pelo ventre.”<sup>7</sup> Neste dualismo que se esforça para ilustrar, Buñuel põe na conta de Thea von Harbou certas “tentativas ecléticas de perigosos sincretismos”.

Buñuel se entusiasma pelos grandes momentos do filme: “Se ao invés da anedota preferimos o conteúdo ‘plástico-fotogênico’ do filme, então *Metrópolis* cumprirá todas as expectativas, nos maravilhará como o mais maravilhoso livro de imagens que se possa compor... que entusiasmante sinfonia do movimento! Como cantam as máquinas no meio de transparências admiráveis, ‘arco-do-triunfadas’ pelas descargas elétricas! Todos os cristais do mundo, decompostos romanticamente em reflexos, vieram se aninhar nos canhões modernos da tela.”

Nas cópias da época, os intertítulos deviam participar desse dinamismo: “Os próprios intertítulos, que sobem e descem, girando, logo decompostos em luzes ou dissipados em sombras, fundem-se a um movimento geral: eles também chegam a ser imagem.”

Buñuel vê a força dos “elementos líricos puros” e o que o anedótico tem de irritante. “Do ponto de vista da fotogenia, inigualáveis são sua força emotiva, sua beleza inédita e surpreendente, de uma técnica tão perfeita que pode estar sob exame constante sem que por um instante se desconfie da maquete.”

6 Carl Boese, realizador de *O Golem*, de 1920, revelou igualmente de que maneira foram realizados nesse filme os círculos de fogo na cena da evocação

do demônio. Cf. *L'Écran démoniaque*, p. 245. (N.A.) No Brasil, *A tela demoníaca*, de Lotte H. Eisner. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. (N.E.)

7 Luis Buñuel, *La Gaceta Literaria*, Madri, 1927 (traduzido na *Cahiers du Cinéma*, nº 223, agosto-setembro de 1970). (N.O.)



*Metrópolis* (1927)



*M. o vampiro de Düsseldorf* (1931)

## O poder e “sua” loucura sobre *M.*, o vampiro de Düsseldorf

Roger Dadoun

Publicado originalmente sob o título “Le pouvoir et ‘sa’ folie”. *Positif* n° 188, dezembro de 1976. Traduzido do francês por Luiz Soares Júnior. (N.E.)

As dificuldades encontradas por Lang para realizar em 1931 seu primeiro filme sonoro, *M.*, o vampiro de Düsseldorf (*M*) — estúdios recusados, cartas de ameaça, abandono do título “Os assassinos estão entre nós” —, já sugerem que semelhante obra ultrapassa seu propósito manifesto, que é o de apresentar uma história policial inspirada num *fait divers* célebre da época, o caso do “vampiro de Düsseldorf”. Lang se empenhou em fazer, do assassino psicopata de meninas que aterroriza uma cidade inteira, um retrato complexo, uma análise extremamente detalhada e fina (pois podemos, falando rigorosamente, considerar como análise a escolha, a disposição, a articulação e a inserção de formas e de signos constitutivos da imagem); e ao mesmo tempo ele introduziu um terceiro termo para substituir uma polícia e um poder impotentes: a organização dos marginais, que caça o assassino, captura-o e se erige em tribunal para condená-lo à morte. Interditado pelos nazistas e pelos fascistas, o filme só poderá ser visto na Alemanha e na Itália em 1960.

Sua perfeição, enquanto narrativa estritamente policial, poderia ter lhe angariado uma adesão quase unânime. Desde sempre sublinhou-se o extraordinário virtuosismo de Lang: a preparação hábil de um clima de medo que assombra uma cidade moderna de quatro milhões de habitantes; a primeira figuração do assassino sob o aspecto de uma sombra que se projeta sobre a coluna Morris, onde está afixado um cartaz com o anúncio de uma recompensa; informações abundantes e precisas sobre os métodos da investigação policial, os costumes dos ladrões e a situação econômico-social da época; o paralelismo meticuloso e extremamente denso entre o Grupo Polícia e o Grupo Marginal; o emprego sistemático e incrivelmente eficaz das figuras sonoras (voz *off* dizendo o nome de Elsie, a pequena vítima, sobreposta a planos fixos que inventariam a morte da menina; toada assobiada pelo assassino; *raccords* etc); a caracterização vigorosa dos personagens, mesmo os mais episódicos; a disposição estratégica dos efeitos de suspense etc. Por todas as evidências, se semelhante filme pôde suscitar resistências ferozes ou veladas (violentas no contexto histórico-político do fascismo, veladas nas recusas ulteriores a ultrapassar o quadro narrativo, a intriga policial), é porque ele atinge camadas profundas da sensibilidade — “sensibilidade” designando aqui, inseparavelmente, as forças emocionais elementares que ritmam a vivência individual e as intuições ou percepções difusas por meio das quais uma sociedade capta suas estruturas e movimentos internos e suas variações

históricas. Estas emoções primárias, estas intuições, estes movimentos e estas variações nos são dados a ver por Lang.

### Da Lei e das Mães

Vejamos, por exemplo, dois materiais essenciais de toda sociedade: a Lei, as Mães; a primeira definida por uma distância misteriosa se alçando até a abstração e a transcendência, as segundas sempre ávidas de proclamar sua proximidade concreta, vigorosa, arrebatadora. Assim as trata Lang nas últimas imagens de seu filme: quando os ladrões, reunidos em tribunal, onde acabam de condenar *M.* à morte e se preparam para pôr as mãos à obra, linchando-o, são imobilizados pela irrupção da polícia no recinto — uma polícia que não vemos; vemos simplesmente uma mão que pousa sobre a espádua de *M.*, jogado sobre o chão, e ouvimos uma voz *off* pronunciar estas únicas palavras: “em nome da lei”. O olhar elevado para cima de *M.* e o eixo do braço do policial instituem uma direção vertical da imagem, e designam, portanto, acima e para além desta, a instância superior, invisível, de um Poder. Poder que, aparentemente, acabou por triunfar, porque chegou a colocar a mão em *M.* Mas se trata de um triunfo puramente formal, que é imediatamente tornado derrisório, achatado, esvaziado de seu sentido (colocar um fim no terror que dominou a cidade), obscurecido ou extinto pelo plano seguinte, o último do filme, que não é nada senão um insistente “plano negro” no qual ressoa a voz grave de uma mulher proclamando as “mães” a permanecer vigilantes, a exercer permanente atenção sobre seus filhos — reafirmação, portanto, de um medo que resiste à atividade legal do Poder, que não tem confiança nele, que o acusa de impotência; que o repudia.

Esta frase terminal, conclusiva, cujo efeito ideológico se percebe fácil e fortemente (ela tende a encaminhar o filme para o lado “das mães”; em todo caso, deixa-o suspenso sobre o cimo do abismo maternal), prolonga, reforça e dá sua amplitude extrema e definitiva (é a palavra do *fim*) à intervenção de uma das mulheres, durante o processo organizado pelos marginais; esta mulher se ergue (literalmente, ou iconicamente falando: ela se levanta e aponta o dedo indicador, e seu movimento é consolidado pelo enlace do corpo de outra mulher, sentada, que lhe serve como uma espécie de suporte patético) contra a argumentação legalista, humanitária e humanista (*M.* é um doente, é preciso cuidar dele, este é o dever do Estado) desenvolvida pelo advogado-ladrão de *M.* Contrapondo-se a esta linha de raciocínio, ela invoca a expectativa angustiada das mães, narrando o horror que a invade

diante da ideia do desaparecimento de seu filho. A imagem das mães aterrorizadas e amorosas aporta um apoio decisivo e toda a sua arcaica violência emocional à seca e expeditiva argumentação mecanicista formulada pelo chefe dos marginais, Schränker: M. é incapaz de resistir a sua pulsão assassina, ele é sem dúvida incurável, ele reincidirá; é preciso eliminá-lo.

Face à Lei e face a M., uma violenta cumplicidade se estabelece entre a tática utilitária, interesseira, agressiva e “realista” dos marginais (é preciso o mais rápido possível nos livrarmos de um “outsider” que nos atrapalha os negócios, como diz Schränker) e uma posição “maternal”, afetiva, irracional, visceral, e sobretudo dominada pelo medo. Esta cumplicidade contribui para a aproximação entre M. e a Lei, de certa forma eles estão ligados (o que poderia ser ilustrado pela morfologia espantosamente similar entre M. e o comissário Lohmann, com ares de pequeno-burgueses corpulentos, assim como alguns signos específicos, dificilmente decifráveis sem a chave desta semelhança, como o assobio de Lohmann diante de um ladrão, ou o close na calça de Lohmann sentado, retomando um plano semelhante de M.); ambos evoluem num mesmo circuito narrativo (a polícia investiga antigos pensionistas de clínicas de doença mental, ela procede à prisão de M.), que constitui em si mesmo a expressão manifesta de um certo tipo de racionalidade positivista: racionalidade jurídica (M. entra numa categoria criminal definida, ele deve ser julgado segundo os códigos em vigor, ele depende do “nome da Lei”) e racionalidade psicológica (M. entra numa categoria psiquiátrica definida, como desequilibrado sexual, ou esquizofrênico, ou paranoico, ou perverso criminal etc.; ele deve ser tratado segundo os valores humanistas em vigor, podendo ser incluído num certo tipo de discurso); nesta perspectiva, pode-se considerar a loucura de M., enquanto esta é categorizada, nomeada, vigiada, controlada, dominada, como uma peça, uma engrenagem na dinâmica racional e legal do Poder.

#### Poder e Submundo, o mesmo combate?

Objeto aparente de uma percepção realista, racionalista e legalista, M. assegura uma função de disjunção, de clivagem; ele entretém a distinção hierárquica entre os dois planos: o plano superior (ou mesmo transcendente: o “em nome da lei” vindo do alto) da Lei, do Poder, da Razão, da Consciência etc.; e o plano inferior, reunindo tudo o que estes últimos princípios deixam fora de sua alçada (os fora da lei, os sem poder que são os mendigos, as convulsões emocionais e o abismo de

terror das “mães” — mas também, e sobretudo, um recalcado irreduzível, que veremos localizar-se no próprio M.). *Plongées* e *contra-plongées* permitem-nos figurar concretamente estes dois planos — a passagem do plano superior ao plano inferior sendo particularmente assegurada pelos deslocamentos para baixo da polícia, com saques em meio aos marginais, perquirições nos abrigos noturnos, intrusões pela multidão. M. se situa na interseção destes dois planos — ele mantém a seção entre eles; e isto de uma forma dinâmica, tensa: pois, se ele evolui com frequência no plano da cidade — plano médio, plano neutro —, sofre também uma dupla pressão, para cima e para baixo, como um brinquedo; assim, ele vai refugiar-se no último andar de um imóvel comercial, num sótão, para pouco depois encontrar-se jogado no chão, na imensa *cave-hangar* de uma destilaria abandonada.

A função disjuntiva de M., necessária ao desdobramento narrativo, se duplica de uma função conjuntiva antagonista, de outra forma mais importante, mais profunda, mais original e sugestiva. Estes dois planos que M. mantém clivados, principalmente pela força do nome, ele consegue igualmente aproximá-los, relacioná-los, mobilizá-los em um mesmo combate; ele opera como agente de trocas, comutação de energias que, graças a ele, passam da esfera da Lei para a dos Fora da Lei; ele é o lugar ou o ponto inominável onde se dá a compenetração entre a Polícia e o Submundo. Lang vigorosamente acentuou esta compenetração na longa sequência que nos mostra cada um dos grupos, Polícia e Submundo, quando discutem os meios para capturar M. A montagem paralela estabelece de forma espetacular que os dois grupos estão engajados no mesmo combate — um combate contra M. —, e nos revela até que ponto esta posição particular suscita analogias e mesmo identidades entre ambos os grupos: nas posturas, nos gestos, nas mímicas, nas palavras, nos julgamentos etc. A compenetração Polícia-Submundo atinge seu ponto extremo naqueles planos em que um silêncio perplexo e o espesso fumo dos cigarros não nos permitem mais distinguir entre o que pertence à Polícia ou ao Submundo.

Ao fazer convergir sobre ele o duplo projeto idêntico dos agentes do Poder e do Submundo, ao colocá-los ou precipitá-los, de qualquer maneira, fora deles mesmos (signos concretos e precisos: cólera do ministro e do chefe dos marginais, diligências na cidade e inquirições, fora os escritórios e covis habituais), M. age como um agente revelador, sobre um duplo registro: por um lado — e este é um dos aspectos mais claros, mais assumidos do filme —, o Submundo se apresenta como a refração, a imitação, a impressão (ou seja: nele se imprimem e

se leem] das estruturas da sociedade legal, dos códigos oficiais, dos Poderes; os mendigos são submetidos a uma organização burocrática rígida, e mesmo os valores da Bolsa, o esplendor do capital, encontram seus correspondentes miseráveis na cotação dos sanduíches; os bandidos são organizados em sindicatos, dispendo até mesmo de um Caixa de recursos, com delegação de representantes; eles reconhecem um “Chefe”, ou um “executivo”, Schränker; há neles consciência e moral profissionais, divisão do trabalho e mesmo estruturas de classe: tal marginal com ares de burguês elegante e faustoso (colete branco impecável) e orgulhoso de suas relações demarcando-se ostensivamente do ladrão necessitado e “ninharia”, estilo “proletário”; esta impressão da lei sobre eles é tão profunda que chegam ao ponto de imitá-la e assumi-la na *mise en scène* do processo destinado a julgar e a condenar M.

Há, em segundo lugar, um outro registro infinitamente mais discreto, mais implícito, difícil a decifrar: é aquele no qual se opera o processo inverso ao que acabamos de descrever; no qual se efetiva a impressão, a penetração da Polícia pela Marginalia, ou mais exatamente (porque é necessário aqui um olhar para além das imponentes figuras aparentes do filme): a penetração da Lei por aquilo que se mantém fora dela e contra ela, a saber concretamente: os ladrões e seu projeto de extermínio de M., as “mães” e a dominante de terror que inscrevem na cidade. Se a captura de M. constitui o objetivo comum da Lei e dos Fora da Lei, e se a consequência desta captura consiste para os ladrões no extermínio de M., é difícil imaginar como a Lei poderia pretender-se totalmente pura, totalmente inocente e indene de semelhante consequência; em outros termos, a entrada em cena do Submundo ao lado da Polícia, a rivalidade quase “confraternal” que se institui, a compenetração de que falamos, leva-nos a concluir que a Lei igualmente, à sua maneira — velada, “humanista”, mediada pelas nomeações, pelos discursos e pelos códigos —, trabalha para a eliminação de M. Em seu núcleo secreto, portanto, erige-se um processo de extermínio. E, paralelamente, um projeto de terror, que se insinua ou revela no coração da Lei pela via ou pela voz das “mães”. No diálogo hierárquico em que disputam o prefeito e o ministro, o último argumento do ministro para exigir diligência e eficácia da polícia consiste em invocar a opinião pública aterrorizada pelo assassino de crianças; é o medo que comprime em suas garras uma cidade de quatro milhões de almas; é justamente uma mãe, a mãe da pequena Elsie, que desde a abertura do filme deu ao medo sua primeira e patética figura. O Poder como

Exterminação ou Terror potenciais, este será o pano de fundo assustador, opaco, movediço, esquivo que o filme de Lang nos permite pré-sentir — situação da qual ele é bem o texto, dentre outros e de todos os gêneros, a ler e a decifrar neste contexto histórico e político que foi a ascensão do nazismo.

M. como Mörder, Malvado, Maldito, Mãe, Mittler, Moloch  
Mas, diante destas indicações sem dúvida um tanto rapidamente sugeridas pelas imagens, falta a peça essencial, o pivô de toda a construção do filme, o próprio personagem de M, o maldito<sup>1</sup> — criação de uma densidade e de uma riqueza inesgotáveis, inesquecivelmente encarnado por Peter Lorre. A potência massiva desta forma unificadora, que focaliza e fixa, aglomera sobre si múltiplas dimensões e perspectivas, convida-nos obstinadamente a considerá-la como um objeto fechado, uma singularidade encerrada sobre si mesma: o corpo do homem solitário está recolhido e como que girado sobre si mesmo, encoberto ou envolto sob um pesado capote sombrio, o chapéu de feltro desabado reduz ainda mais a abertura ao mundo exterior, os gestos obsessivos (os frutos mordidos, a mão crispada sobre os lábios, o refrão assobiado, as bebidas) reconduzem sempre para o narcisismo da boca, e o quase total mutismo ao longo do filme só será rompido pela explosão final da confissão feita aos marginais.

Mas M. não é apenas uma singularidade fechada sobre si mesma, um bloco autárquico, um homicida; ele é também e sobretudo um comutador, alguém que efetiva trocas: estas mesmas linhas e estes mesmos trajetos que convergem sobre ele para desenhar seu retrato psicológico ou clínico e desenvolver sua função narrativa (trajeto nas ruas, onde faz reinar o terror, pistas dos policiais e dos ladrões, traçados concêntricos aprisionando a cidade esquadrihada) o atravessam em profundidade para partir novamente, para ricochetear sobre esta forma-trampolim, afetada de agora em diante por um peso ou um signo novos, iluminados por uma outra luz. Esta poderia ser a estrutura fílmica essencial, nodal de M.: estes mesmos valores ou estas mesmas valências (ou seja, todas as ligações constitutivas da imagem, os traços, formas, discursos, julgamentos, situações, projetos etc.) que se combinam e se articulam e se atam para fazer de M. um sujeito rigorosamente

1 Referência ao título do filme na França: *M, le maudit*. (N.T.)

individualizado, uma entidade plena e íntegra, compacta, podem, num movimento simétrico de retorno (retorno de tudo o que a sociedade recalca em M.) ser distribuídos fora dele, se insinuar e circular no espaço social e político, na duração histórica, nos agenciamentos secretos do Poder.

Os múltiplos fragmentos de espaço fílmico oferecidos a nossos olhos, a nossa imaginação, a nossa lógica, a nossas emoções: o vazio entre a mãe de Elsie e a filha assassinada, a superposição hierárquica entre o ministro e seu prefeito, a cervejaria dos pequeno-burgueses, a taverna dos mendigos, as ruas, o imóvel do escritório, a destilaria abandonada Kunz und Levy, o plano da cidade recortado em círculos concêntricos pela polícia ou submetido à mão enluvada de negro do chefe dos ladrões Schränker, a própria roda das meninas no começo do filme, ritmada por uma ciranda que evoca um picadinho de carne de criança etc. — tudo isto é percebido por nós como marcado inelutavelmente deste mesmo signo M. que um adolescente imprime na espádua do Maldito, tudo isto é investido em profundidade por M., tudo é atravessado por seu turno por M., tudo isto é o próprio M.: na medida, evidentemente, em que, sob as figuras ou nas figuras manifestas, diferenciais, identificadas, especificadas, policiadas (indivíduos, grupos, objetos, discursos, gritos), nós consigamos captar, ler os movimentos, os deslocamentos, as transformações dos signos e a alucinante circulação de energia que os rege.

A narrativa fílmica expõe com convicção que o indivíduo M. ou o caso M. ocupa um lugar estritamente delimitado numa sociedade histórica e socialmente determinada: ele constitui uma figura de louco, ele carrega a figura da loucura numa sociedade que nomeia, circunscribe e inscreve sua loucura (ele está nas listas dos antigos pensionistas de asilos, é o objeto de discursos psiquiátricos ou sociológicos ou jurídicos), que determina a con-figuração desta figura de loucura ao lado das outras figuras (a Lei, o Submundo, as Mães, a Morte etc.). É isto o que retemos de ordinário da trajetória de M. Mas um olhar mais retorcido, atento a todas as séries e modalidades de ligações, substituições, deslocamentos, passagens, reversões e outros processos nos quais as formas fílmicas se produzem (e em primeiro lugar esta enorme substituição da Polícia, da Lei, da Justiça pelo Submundo, este maciço investimento da cidade pelo Terror, pela psicose do assassinato, portanto pela Loucura — mas também múltiplos detalhes dificilmente perceptíveis: os ladrões transformam o imóvel onde se esconde M. em “casa de loucos”, segundo as palavras de Lohmann; o próprio Lohmann

e seus homens ocupam o quarto do “louco”, todas as luzes apagadas; os diversos pânicos da multidão; o triplo assassino voluntário Schränker dando-se a autoridade de condenar à morte um assassino involuntário etc.) — um tal olhar, portanto, poderia, de forma não menos válida mas com efeitos de outra forma fascinantes, operar uma subversão, uma inversão global de perspectiva e de relação, que revelaria isto: esta mesma sociedade que inscreve M. em seu sistema normalizado de configurações, em suas cartas, suas fichas, seus discursos e seus projetos, inscreve-se a si mesma, ao fazê-lo, em M., se figura em M., se cofigura, poderíamos dizer, com M. Produzindo e organizando a loucura de M. como seu lado de Fora, sua radical alteridade (não sou eu, não somos nós, é isto!), seu polo ou seu abismo de negatividade, lugar do terror e da destruição (é M. que causa medo, é M. que mata!), a sociedade (ou mais exatamente: o poder que, em seu seio, toma forma) deixa-nos suspeitar que a Loucura é também seu próprio lado de Dentro, seu núcleo indiscutível; um semelhante Poder deixa pre-ver que ele funciona, no domínio mais profundo de si mesmo, como sistema de produção, de organização e de exploração desta mesma energia de terror e de destruição que ele se empenha tão ferozmente em mascarar, e cujos brilhos sinistros projeta sobre M. — bode expiatório que carrega todo o Mal: M, o Maldito.

É então possível, simplificando ao extremo, decompor esta carga enorme de que M. é sobrecarregado, de que ele é apesar de si mesmo o receptor, e prolongar as principais dimensões assim desveladas no campo político, histórico e ideológico.

#### *Recalque sexual massivo*

M. seduz meninas para matá-las. Ele não exerce sobre elas qualquer tipo de agressão sexual, mas sua relação com as pequenas vítimas não deixa de ser, fundamentalmente, uma relação sexual, extremamente arcaica, elementar, percorrida por uma radical negatividade; a relação com a criança só é buscada para ser negada, só é vivida no tempo breve, fulgurante, cego, que conduz à morte. O Eros esgotado, esponjoso, maltrapilho de M. é completamente embebido de morte, inteiramente investido por Tânato. Temos aí, de qualquer forma, a definição de um dos estratos de base da estrutura do caráter fascista, que conheceu precisamente na aurora do triunfo nazista uma radicalização particularmente aguda, avivada pelas insistentes reivindicações de liberação sexual características da época; legitimando um recalque sexual massivo pela repressão sistemática exercida por diversas instituições autoritárias e castradoras (família, exército,



M. o vampiro de Düsseldorf (1931)

Estado, cultura etc], este estrato pode tolerar formas aparentes e principalmente reativas de relaxamento; mas o mecanismo energético essencial permanece, que trabalha para a transformação da libido em potência destrutiva, destinada à morte.

#### *Oclusão esquizofrênica*

É o fechamento sobre si que M. significa plenamente por sua postura, sua forma de andar, sua roupa, seus gestos, e a inflexão de sua própria existência: perambular em círculos pela cidade, arrebatada uma menina em sua ronda maldita, mergulhar com ela no buraco negro, sem fundo, de um ofuscamento orgástico mortal, e recomeçar a rodar em torno. Lang nos propõe uma imagem-emblema desta existência: numa vitrine de brinquedos diante da qual M. está imobilizado, um arco em espiral gira incessantemente sobre si mesmo; M. coloca-se diante dela, e temos a impressão de que a curva surge de suas profundezas. Este sujeito bloqueado ou encurvado sobre si mesmo, separado dos outros — do mundo exterior, da história — é exatamente o sujeito tal como fabricado pela civilização moderna, o homem da massa, o homem que está ali para constituir uma massa, para contribuir para uma multidão — a multidão de que necessita o ditador; estas unidades segmentadas, intercambiáveis, anônimas que fornecem as quantidades indispensáveis às mecânicas institucionais e às engrenagens dos Poderes. Notemos no filme de Lang este deslizamento extraordinário: M. é sempre um certo M. Becker para a polícia da República de Weimar, para o bravo comissário Lohmann; ele é tão somente a letra M., a matrícula M. inscrita sobre o corpo do homem, para a organização dos ladrões, que transformam este sinal em um signo premonitório de Morte.

Não estamos longe da segmentação, do estilhaçamento, da transformação da humanidade em migalhas. M. é tratado pelos criminosos como um dejeito: enrolado num saco de lixo para ser eliminado. Mas sobretudo Lang o insere em um denso e penetrante sistema de dejetos: ele é julgado em uma destilaria (Kunz und Levy!) que tomba em ruínas; refugia-se em um sótão cheio de escombros de objetos quebrados, abandonados; é uma guimba de cigarro, encontrada no lugar de um de seus crimes, que coloca a polícia em sua pista, e são as migalhas de lápis vermelho encontradas na fenda de uma janela que confirmam esta pista; são uns poucos trechos, algumas migalhas sonoras de uma ária de Grieg que ele assobia pela rua, que põe os ladrões em sua pista, por intermédio de um velho cego etc. Assim, são dejetos que preparam a queda de M., sua morte — que o

mortificam. Decadência e mortificação do homem, condenação fácil à morte e exterminação sistemática do homem, uma vez que este foi decretado dejeito: esta constitui uma das vocações mais profundas e a prática mais ofuscante do nazismo.

#### *A explosão paranoica*

A ronda sobre si de M. e sua oclusão esquizofrênica não excluem — antes, pelo contrário — transbordamentos pontuais, explosões do tipo paranoico: essas são antes de tudo, evidentemente, arroubos criminosos com a ajuda dos quais ele tenta romper seus bloqueios, quebrar seu aprisionamento. Ele permanece também ligado ao mundo exterior por um desafio: a carta enviada à imprensa para desafiar e ridicularizar o Poder, e na qual sublinha com dois traços vermelhos o “Ich”, seu Eu hipertrofiado. Face à malta dos ladrões, ele se revela — justamente ele, que não tinha pronunciado uma única palavra até então — de uma empolgante eloquência, chegando ao ponto de comover uma audiência que lhe é animosamente hostil. Estes diversos aspectos de uma dimensão paranoica de M. — arroubos criminais, desafio imposto ao mundo, hipertrofia do Ego e retórica de arrebatamento emocional — já estão em plena obra na Alemanha pré-nazista.

Pelo intermédio, entre outros, de Schränker, o chefe dos ladrões, com seu estilo de um enérgico contexto nazista (sobretudo de couro, luvas negras, bengala-falo de comando, retórica forte, disfarce policial, e pelo menos três crimes nas costas), vemos constituir-se um filão muito importante do imaginário hitlerista: a fobia do germe microbiano, da infecção. Os preâmbulos, entonações, mímicas, gesticulações de Schränker parecem indicar que ele não se contenta apenas com uma condenação utilitária de M., mas que deseja esmagá-lo como esmagamos a um animal, destruí-lo como destruímos um micróbio, eliminá-lo como eliminamos um germe. Hitler, neste mesmo momento, proclama que deseja livrar a Alemanha dos germes que a infestam e infectam; quando fala do Judeu, por exemplo, recorre sem cessar à imagem de pulgas e de bacilos. Mesmo se esta reconhece e localiza os agentes determinados cuja destruição exige, a fobia paranoica do germe vê sua presença corrosiva em tudo. Da mesma forma, para a cidade aterrorizada, o assassino de crianças é onipresente; o M. prolifera, ele está em todos os cantos, ele pode ser até mesmo este companheiro da cervejaria que frequentamos todos os dias, ou este velho frágil que se mostra solícito para com uma menininha. Que venham então as purificações em massa!

### *Infusão arcaica*

Os diversos traços de M. estabelecidos até aqui se enraízam numa base fantasmática extremamente arcaica, talvez obscura, mas no entanto suficientemente representada no filme para que a possamos reconstituí-la. Há, com toda evidência, predominância em M. de uma regressão oral, e em particular de uma oralidade sadomasoquista (mordida da mão, “assobio” interrompido). O próprio personagem descreve muito bem para a audiência de ladrões o buraco negro, o abismo de inconsciência total no qual mergulha e desaparece quando mata uma menina; podemos considerar que ele desaparece, que morre fantasmaticamente com ou na morte real de sua vítima. É, portanto, ele que é morto — mas ele é também aquele que mata. Ora, neste estágio arcaico de confusão total dos objetos e das figuras, quem pode matar a criança senão a mãe “maligna”? No próprio instante e no próprio gesto pelo qual M. se identifica à criança-que-deve-ser-morta, ele se identifica à mãe-que-deve-matar. Este jogo infernal de identificação espelhada, no qual as figuras do assassino e de sua vítima, da mãe e da criança, impregnam uma à outra numa desvairada osmose, é extraordinariamente sugerido por Lang com uma sucessão de reflexos: M., perseguindo uma menina, imobiliza-se diante de uma vitrine de ferreiro; seu reflexo se inscreve no losango desenhado pelo alinhamento das facas; e a menina, objeto de seu desejo, inscreve-se por sua vez num mesmo losango, no mesmo lugar onde M. se encontrava; depois, seus reflexos desaparecem, deixando apenas um quadro vazio, onde subsiste na distância a imagem de uma roda. Esta moldura de facas geometricamente acutilada — e estes enquadramentos? — são, pode-se dizer, o próprio fantasma de M.: fundir, confundir sua imagem com a da criança; reviver para dele se desembaraçar, se libertar — mas isto equivale à própria morte — o horrível instante arcaico em que mãe e filho, deportados pelo Eros e a euforia oceânicos, só conseguem manter sua unidade de fusão em seu desejo comum de uma total nutrição, de uma ingestão, de uma destruição.

Assim como descreve com força um Poder paranoico e suas ligações estruturais com a “loucura” em *O testamento do Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), Lang desenvolve o motivo da Mãe maligna e da fusão monstruosa em *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927): o filho do Patrão desta cidade totalitária, que qualifica a si mesmo de Mediador (Mittler), no curso de uma alucinação, vê a grande sala das máquinas onde se exaure uma multidão de operários transformar-se num monstro

gigantesco — “Moloch!”, exclama ele, enquanto a formidável boca devoradora ingere colunas de operários. Figura da mãe destrutiva também esta falsa Maria, robô humano fabricado por um cientista paranoico e destruidor, caricatura odiosa, lúbrica, estranha — estrangeira? — da autêntica, doce e angelical Maria amada de Mittler, que salva as crianças da inundação catastrófica. Se o puro e casto Mittler, filho do patrão de Metrópolis, apresenta-se como um salvador crístico, se ele vem para unir o cérebro e a mão, o capital e o trabalho, o povo e seus chefes, sob a cúpula de uma igreja, M. também pode ser percebido como um mediador, um Mittler: mediador do Mal, lugar de confluência e de escoamento das energias recalçadas, eróticas e assassinas, constitutivas do inconsciente ou do imaginário social. Meio carnal no qual vêm se aferrar, se precipitar, se refugiar, se implicar, se mistificar, para um eventual exorcismo, as ameaçadoras e pavorosas reservas de terror e de destruição que minam uma sociedade.

Refúgio ilusório, ludíbrio precário, exorcismo fútil, que se assumem pela força de um filme: enquanto M. permanece suspenso entre a Lei e o Submundo, entre o Poder e a Loucura, entre a Razão terapêutica e as Mães, o sistema de terror e de destruição ao qual ele emprestava sua forma fílmica miserável e perturbadora prosseguia, sem mais tardar e sem trégua na história — nossa história, nossa civilização —, sua carreira triunfal e ainda não esgotada...



Coração vadio (Liliom, 1934)

## Liliom: uma vez é nenhuma vez

João Bénard da Costa

Publicado na coletânea  
*Os filmes da minha vida/  
Os meus filmes da vida.*  
Lisboa: Assírio & Alvim,  
1990, pp. 15-18. (N.E.)

*Liliom* (1934)<sup>1</sup> é um dos mais ignorados filmes de Fritz Lang. Data da sua breve passagem por França (abril de 1933 a junho de 1934) depois de fugir a Hitler e antes de se fixar nos Estados Unidos.

É um estranhíssimo filme, adaptado de uma peça de teatro do húngaro Ferenc Molnár, em que metade das coisas se passam no Além. *Liliom* é nome do protagonista, interpretado por Charles Boyer, então muito novinho, muito bonitinho e ainda sem os tiques que apanhou em Hollywood quando o puseram a fazer de Napoleão e a seduzir quantas Greta Garbo por lá havia.

*Liliom*, nas categorias de Kundera (leiam o livro mas não vejam o filme), era um “ser insustentavelmente leve”. Festas, copos e mulheres, sustento e glória de sua humanidade. Além disso, desordeiro e ladrão, com algum cadastro às costas.

Até que encontra Julie, “ser insustentavelmente pesado” que lhe conhecia bem o *curriculum*. Julie surpreende-o, quando aceita viver com ele. “Não tens medo?”, pergunta-lhe *Liliom*. “Quando amo uma pessoa, não tenho medo de nada.”

Se *Liliom* percebe que Julie é um caso diferente, a total dedicação da rapariga começa a dar-lhe complexos de culpa. Passa as noites fora de casa, gasta em copos o dinheiro que ela se esfalca a arranjar e um dia, mesmo, chega-lhe valentemente a roupa ao pelo.

Até que a “leveza” de *Liliom* vai longe demais. Ao saber que Julie está de esperanças, decide-se a ganhar muito dinheiro para a criança ter vida fácil e aceita a proposta de um amigo de assaltar um cidadão de carteira supostamente recheada. Era armadilha da polícia, decidida a ajustar as contas. Tiros, fuga e *Liliom*, em cima de um monte e recortado contra o céu baço, prefere cravar no próprio peito uma faca do que ser preso. Eis, pois, o protagonista, insolitamente morto, a meio do filme.

Mas é nessa altura que se passa para “outra dimensão”. Junto ao corpo, aparecem três “polícias de Deus”. Se a morte resolvesse tudo, era cômodo. Que seria da justiça, se morrer fosse tão fácil solução para fugir a ela? E levam-no céu fora, ou céu acima, deixando Julie a chorar junto do cadáver assim desdobrado.

O Além parece-se singularmente com a esquadra de que *Liliom* era habitual frequentador. A única diferença é que os polícias têm asas. Para o julgarem, recorrem a um método assaz original e assaz premonitório em 1934, mesmo considerando que estamos em Sítio onde não há tempo.

Projetam-lhe em ecrã de televisão o filme da vida dele, graças, certamente, a antenas hiperparabólicas. Volta-se a ver a cena das estaladas. Mas em *double-band*. Isto é, não só se vê e ouve o que *Liliom* fez e disse, mas também o que pensou enquanto fazia e dizia tais coisas. E “quando aquilo que a gente sente/cá dentro passa a ter voz”, ouvimos *Liliom* autochamar-se alguns nomes feios e admitir que Julie tinha toda a razão e ele nenhuma. E em vez de, como diz a cantiga, muita gente, toda a gente passar a ter pena dele, *Liliom* fica em piores lençóis. Ele próprio se autocondenara. Uma pena de 16 anos de Purgatório. Findo esse prazo, poderá voltar à Terra, por um dia, para ver a filha e, eventualmente, Julie.

Dezasseis anos depois, *Liliom* consideravelmente envelhecido, volta a este mundo com os três guarda-costas. Conhece a filha, que obviamente o não conhece a ele, e lhe diz que o pai morreu na América e era homem de sumas virtudes. *Liliom*, em conhecimento de causa, permite-se duvidar. A rapariga não admite ao desconhecido tais reservas. Não só lhe responde espevitada e malcriadamente, como se recusa a aceitar “o mais belo dos presentes”: uma estrela que *Liliom* roubara do céu para lhe dar. Atira-a para uma sarjeta e a estrela apaga-se. Sempre impulsivo e sem pachorra, *Liliom* usa do direito paterno e dá-lhe um tabefe.

Logo os guardas o agarram e o voltam a levar “para cima”. Dezesseis anos de amarelas chamas não serviram para o emendar e lhe corrigir o feitio. Debalde, *Liliom* se queixa da maldita justiça. Os “carcereiros” são implacáveis. Mas nova “transmissão”, desta vez “em direto”, vem mudar a situação. É a “reportagem” da chegada da filha a casa, a contar à mãe o caso do dia. Quando refere à bofetada, observa, com espanto, que não lhe doeu nada. Como é possível, pergunta. Nostálgica, recordando o marido e a sova, Julie responde com doce sorriso. “Houve um homem que me bateu e foi tão bom.” *Liliom*, ao ouvir desta, sorri triunfantemente para os anjos. A balança dos seus feitos começa a equilibrar-se.

Há, neste filme, pelo menos, duas coisas assaz extraordinárias.

A primeira é a “visão celestial” de Fritz Lang. Iniciando uma moda — que depois surgiu em variadíssimos filmes dos anos 40 — o Além é tudo menos um lugar aprazível. É o mundo da supertecnologia, com um aparato de sofisticação eletrônica que, à época, nem em filmes de ficção científica se via. Essa informatização serve a eficiência e a eficiência serve a justiça. Por isso, o Além é mundo de regulamentos e proibições, em que de nada vale — como tenta *Liliom* — apelar para a Administração. Como já lhe tinham respondido na terra — nas esquadras — a Administração é, por definição, irresponsável.

<sup>1</sup> No Brasil, *Coração vadio*. Optou-se por manter aqui o título original do filme, como utilizado pelo autor. (N.E.)

O Além é sistema policial, arquivo de *confissões* e *sentenças* e onde o amor não mete bedelho (quando o mete é transgressor).

Já sabíamos, desde o século XV e da história da pintura ocidental, que qualquer visão do Inferno (e nem é preciso ir até Bosch) excitou muito mais a imaginação dos artistas do que homólogas visões do céu. Apesar dos tormentos e suplícios (ou por causa deles) tais quadros e frescos — que, entre outras coisas, permitiram mostrar corpos nus, impensáveis noutras paragens — foram sempre mais sugestivos do que representações celestiais, castas e estáticas, sem sexo nem vida. Fra Angelico foi um grande pintor, mas nem todos os seus azuis e dourados deram resposta, estética e ética, às delícias do paraíso ou à “eterna felicidade”. Asinhas e muita música parecem pouco para preencher tempos infinitos. Nisso os mulçumanos foram talvez mais sagazes, embora eventualmente mais contraditórios. Dante, na *Divina Comédia*, também se deu conta dessa dificuldade e teve que inventar Beatriz para que o poema não decaísse de ação e interesse ao chegar ao canto celestial.

O cinema ainda não nos deu Caldeiras de Pêro Coelho ou Campos Elíseos. Mas, de cada vez que foi para essas zonas (e pensem em todos os filmes do céu que viram) deu dos Aléns uma visão decalcada da de Lang em *Liliom*. No fundo, a parábola de *Liliom* é a que serve de justificação à própria ideia de inferno e subjaz a múltiplas querelas teológicas acerca da incompatibilidade entre o Deus supremamente bondoso e o Deus supremamente justiceiro. Para lá da morte, o que nos espera é uma omnivisão implacável. Especularmente, a ordem moral, com a permanência da culpa, aciona idênticos mecanismos de destino, sem as liberdades (falhas técnicas ou humanas) que nesta vida ainda podem acontecer.

E daqui decorre a segunda e ainda mais insólita surpresa deste filme.

Para julgar a vida, os “polícias de deus” recorrem ao cinema, como infalível testemunho do real. O céu é audiovisual e há “cassetes” prontas para responder a todas as dúvidas. Só que não respondem a dúvidas nenhuma, porque o filme apenas repete, mecânica e eternamente, a visão que já conhecíamos. Mesmo quando lhe acrescentam a *double-band*, esse acrescento é parcial. Porque se ouve o que Liliom pensou (e só confirma o que tinha dito), mas não o que os outros pensaram, neste caso o que Julie pensou. As representações parciais são sempre mais totalitárias e mais implacáveis do que as representações integrais. Quanto mais se fixa mais se condena. O cinema é, nesse sentido, uma arma mortal.

Se as cenas da Terra são fugazes, o filme delas não o é. A única mudança só pode vir de mais vida, ou seja do que acontece de novo.

Essa é a suprema astúcia de Lang. Quando Liliom já não tem salvação chega ao Além a “transmissão em direto” que modifica a “transmissão” fixa. O que o salva não é o filme dele, mas o filme de Julie, o filme de outra vida.

No fundo — e daí a aproximação que fiz com Kundera — a tragédia de Liliom é que a sua vida só se pode repetir além e aquém. Voltar à Terra de nada lhe serve, porque ele é sempre o mesmo. Viver uma vez não é viver vez nenhuma (“Einmal ist keinmal”). E isso é tão verdade para a vida, como para o cinema. Só que neste — a transmissão em direto — são possíveis surpresas que podem fazer vacilar a balança do destino. Sem essa novidade (a novidade do amor) a única possibilidade de Liliom — ou para Liliom — era o eterno retorno. Outra forma de não haver nenhuma possibilidade.

Mas, devido a uma outra nova vida, uma *segunda vida*, é Julie, ao contrário de Eurídice, quem vai aos Infernos salvar Orfeu. O cinema é a única variação possível do mito, porque, ele próprio, anula o mito. Com *Liliom* tudo se repete na vida e nada se repete no cinema.

## O verdadeiro culpado sobre *Vive-se uma só vez*

Jean Douchet

Publicado originalmente sob o título “Le Vrai coupable”. *Cahiers du Cinéma* n° 81, março de 1958. Traduzido do francês por Luiz Soares Júnior. (N.E.)

Eis que retorna às telas, após uma ausência de vinte anos, um dos mais belos filmes da história do cinema. Para aqueles que discordam — e eles existem —, eu retomaria simplesmente esta frase de Jacques Rivette sobre *Suplício de uma alma* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956): “Quem não sai transtornado deste filme ignora tudo, não apenas do cinema, mas também do homem.” *Suplício* pode ser considerado, com efeito, como um remake aprofundado de *Vive-se uma só vez* (*You Only Live Once*, 1937).

Aqui, como ali, o homem agita-se num mundo onde a noite reina soberana. A sombra apropriou-se da luz; pior que isso: a luz absorveu totalmente a sombra, deixando de si mesma apenas um falso brilho, uma aparência enganosa. Opaca, enevoadada, glauca, ela recobre os homens com um eterno nevoeiro, que os força a viver num universo fechado. (Foto de aquário no segundo filme; brumas, vapores lacrimogêneos, vidros embaçados, chuvas no primeiro.)

Esta me parece ser a “forma imaginativa” de toda a obra de Fritz Lang. A mais importante destas consequências: a ausência de dualismo dramática (caro a um Murnau ou a Hitchcock) entre a sombra e a luz. É isso o que conduz à pura tragédia, no interior da qual essa dualidade renasce. Com efeito, o homem carrega sobre ele os estigmas de sua maldição. Ele erra num mundo para sempre privado da verdadeira luz, cuja nostalgia o atormenta. Desesperadamente, mas em vão, tenta perfurar esta carapaça opaca para reencontrar a claridade a que aspira; ele se recusa a aceitar a maldição que faz de si um eterno condenado à morte.

Nós entramos assim de forma plena no mundo trágico da necessidade absoluta. Se o destino do homem se encontra paralisado, imutável, não pode existir nem drama nem progresso; apenas a constatação de fatos sucessivos decorrentes de uma dada situação, o registro da agitação furiosa do prisioneiro que se choca sem esperança contra os muros de seu cárcere.

Fritz Lang encena como uma aranha tece sua teia; tudo está implicado. Uma imagem — na qual cada coisa se situa num lugar imutavelmente destinado — determina a seguinte. Assim, Sylvia Sidney enche o tanque de gasolina, e nós sabemos que ela está roubando o posto; o plano seguinte, com efeito, mostra-nos os dois empregados do posto com os braços levantados — adivinhamos que sob a ameaça do revólver de Henry Fonda. A acusação de inverossimilhança, levantada frequentemente contra Fritz Lang, parece-me, portanto, desprovida de fundamento. Como se pode acusá-lo de inverossimilhança se nenhum fato se produz que não seja deduzido do precedente? Tomemos

como exemplo a mamadeira, que chocou tantos belos espíritos. Fonda termina de escrever uma carta a sua cunhada, com o fito de marcar um encontro: no mesmo instante, ouvimos os vagidos do recém-nascido, o que implica pensar que este nascimento foi anunciado no início da carta. Devemos nos espantar de que, durante os preparativos para a fuga dos fugitivos, tenha-se pensado, por obra do reflexo mais natural do mundo, na nutrição da criança? Pode-se justificar da mesma maneira a presença do revólver sob o colchão da enfermaria.

Mundo terrificante, onde o acaso não tem vez, onde reina a estrita necessidade. Se assim é, se cada plano implica o próximo ou os seguintes, os primeiros planos dos filmes de Fritz Lang devem conter em premissa a obra completa. As maçãs, a mulher, o discurso que abrem *Vive-se uma só vez* estão lá como símbolos da tragédia de Adão e Eva a que vamos assistir. Vontade de reencontrar o paraíso perdido, recusa em aceitar a maldição — recusa que leva à revolta, e que conduz o homem a realizar o ato que justifica, mesmo a seus olhos, esta maldição. A partir daí, seu destino de pária aceito, o casal entrevê um vislumbre de felicidade paradisíaca, que só a morte lhes trará definitivamente.

Quem não vê, por exemplo, que a morte do pastor é duas vezes necessária? O homem, por puro orgulho, clama sua inocência (que nos lembremos dos olhares com um brilho implacável de Fonda na prisão, olhares que definitivamente absorveram a sombra). Ele não pode aceitar a graça que lhe oferecem, pois, inocente a seus próprios olhos, pensa que não deve recebê-la. Por outro lado, o padre — como o diretor do jornal de *Suplício de uma alma* — é culpado de presunção, ao crer que pode trazer a graça ao que é irremediável: esta verdadeira traição de sua missão merece necessariamente a morte. Toda e qualquer outra explicação — social, psicológica — reduz ao melodrama aquilo que é tão somente pura tragédia.

## Amar Fritz Lang sobre *Os corruptos*

François Truffaut

Publicado originalmente sob o título "Aimer Fritz Lang". *Cahiers du Cinéma* n° 31, janeiro de 1954. Traduzido do francês por Alice Furtado. (N.E.)

Às vésperas de redigir um artigo que ele gostaria que fosse ao mesmo tempo geral e preciso, exaustivo e documentado, o crítico de cinema começa a invejar, de seu confrade literário, o privilégio da biblioteca onde pesados volumes de obras completas e consultáveis à vontade fazem as vezes de tapeçaria.

É realmente raro que todos os filmes de um cineasta estejam ao mesmo tempo em cartaz; razão pela qual aprecio com o devido valor o acaso que quis que, neste mês de dezembro de 1953, estreasse o novo Fritz Lang, *Os corruptos* (*The Big Heat*, 1953), e que nas salas de repertório estivessem passando *O diabo feito mulher* (*Rancho Notorious*, 1952) e *O grande segredo* (*Cloak and Dagger*, 1946), enquanto o Parnasse reprisava *Almas perversas* (*Scarlet Street*, 1945) e a Cinemateca nos apresentava, noite após noite, o último filme alemão: *O testamento do Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933), legendado em dinamarquês, e o primeiro americano: *Fúria* (*Fury*, 1936), legendado em flamenco.

A solidão moral, o homem conduzindo sozinho uma luta contra um universo meio hostil, meio indiferente, tal é o tema favorito de Lang. A esse tema, os próprios títulos de seus filmes testemunham sua fidelidade: *M.*, o vampiro de *Düsseldorf* (*M*, 1931), *Fúria*, *Vive-se uma só vez* (*You Only Live Once*, 1936), *O homem que quis matar Hitler* (*Man Hunt*, 1941) etc.<sup>1</sup>

Um homem se engaja num combate seja por dever, se é tira, soldado ou especialista, seja por ociosidade. Chega sempre o momento em que ele se cansa de lutar, em que a causa mostra sua falência. Ele está a ponto de abandoná-la quando uma circunstância o fará retomar o duelo, elevar-se até o sacrifício de si próprio. Esta circunstância é quase sempre a morte de alguém, uma pessoa alheia a tudo isso, frequentemente uma mulher, uma mulher amada às vezes (Joan Bennet em *O homem que quis matar Hitler*, a velha senhora de *O grande segredo*, a noiva de Kennedy em *O diabo feito mulher*, Jocelyn Brando em *Os corruptos*).

É aí que o conflito se torna estritamente individual, que as razões pessoais substituem as razões sociais ou políticas e que a preocupação única da vingança substitui enfim aquela inicial,

do dever. (Walter Pidgeon, em *O homem que quis matar Hitler*, não dá a mínima para as barbáries nazistas. Hitler matou Joan Bennett: É preciso matar Hitler. Glenn Ford, em *Os corruptos*, vai se demitir da polícia para assegurar sua vingança.)

Tudo acontece e se tece, em Lang, no coração de um universo altamente moral. Logicamente, a moral convencional não tem aí papel algum, e as forças enquanto tais (polícia, exército, resistência) nos são quase sempre mostradas como baixas, defectíveis e covardes. A sociedade e as pessoas honestas as utilizam com frequência como sua guarda. Os heróis de Lang estão, na realidade, à parte da sociedade. É por isso que a espionagem tem aí um papel tão belo. Nada de melodramático jamais, porque o herói é apenas o justiceiro de si próprio, não defendendo sequer os fracos e oprimidos, não reivindicando nada, vingando-se de uma única vítima por filme; solitário, o ser de exceção preocupa Lang, uma exceção que por pudor soube revestir a humilde aparência de uma instrutora, de uma espiã, de um tira ou de um cowboy grosseiro.

"Universo altamente moral", eu dizia mais acima; universo de convenção, me responderão alguns, não sem razão, aliás. As intrigas de Fritz Lang se alimentam das convenções e jogam com elas. Lançados num conflito em que o realismo sempre costeia e desafia o inverossímil, os personagens de Lang avançam em sua noite, propulsionados às últimas consequências com tanto vigor que os vilões se tornam infames, os bons ascendem ao sublime.

Sempre solicitada, admito, a emoção é, no entanto, de uma qualidade tal que é preciso ser tristemente blasé para não se sonhar no papel do criador que golpeia uns e salva outros; e se Fritz Lang, no fim das contas, substitui ele próprio o Divino, como criticá-lo quando ele soube tão bem, ao longo de toda a narrativa, ora se submeter, ora reinar, ser dominado e dominar, a cada nova reviravolta?

A uma moda que, até mesmo no cinematógrafo, encontra satisfação em rebaixar, instalando por todo lado a confusão, contentando-se em provocar sentimentos de derrota, agrada-me bastante opor Fritz Lang, moralista à sua maneira, cineasta quase balzaquiano, cineasta que não se indis põe a resolver e concluir. Com Fritz Lang, cada plano responde à questão "como?": os homens amam as mulheres, que os amam de volta; a Terra é redonda e até mesmo gira; dois e dois invariavelmente são quatro.

<sup>1</sup> O autor faz referência aos títulos que os filmes ganharam na França, respectivamente: *M*, *Le maudit* [*M*, o maldito]; *Furie* [*Fúria*]; *J'ai le droit de vivre* [*Tenho o direito de viver*]; *Chasse à l'homme* [*Caça ao homem*]. (N.T.)

Os corruptos é um belo filme. É a réplica precisa em *thriller* do excelente *O diabo feito mulher*. Admirável diretor de atores (e sobretudo de atrizes), Fritz Lang dá enfim a Glória Grahame sua verdadeira chance. Ela se acocora sobre os sofás como gosta de fazer, telefona, dança, faz sua reverência chinesa, é queimada, mascarada e, infelizmente, morre. Sua interpretação afiada é agora continuamente perfeita. A história contada é tão bela quanto simples; a violência é, como sempre, extrema.

“Os corruptos (*The Big Heat*). Nem ruim, nem muito bom. Fritz Lang não é mais Fritz Lang. Nós o sabíamos já há alguns anos. Não há mais traço de simbolismo nas obras que fabrica hoje o realizador de *Metrópolis*. E de expressionismo menos ainda.” Essas poucas linhas de Louis Chauvet sintetizam muito bem os sofismas que devemos urgentemente dissipar.

Ao rever a obra de Fritz Lang, ficamos impressionados com o que havia de hollywoodiano em seus filmes alemães (*Os espíões* [*Spione*, 1928], *Metrópolis* [*Metropolis*, 1927], *O testamento do Dr. Mabuse*) e com o que ele quis conservar de germânico em sua obra americana (os cenários, algumas iluminações, o gosto pelas perspectivas, os ângulos vivos, a máscara de Glória Grahame aqui etc.). Entendemos tranquilamente o que poderia haver inicialmente de irritante na partida de nossos melhores cineastas europeus para Hollywood e a tentação pueril de ver desaparecer, com o exílio, o mais claro de seu talento. Mas o chauvinismo não conviria igualmente se nossos críticos quisessem adotar a posição oposta (já que a graça de saber olhar lhes parece para sempre negada) e declarar que o melhor da produção americana é de inspiração europeia (Hitchcock, Lang, Preminger, Renoir etc.)?

Uma outra lenda quer que o diretor americano seja um “astucioso artesão” que “salva como pode” os temas “desconcertantes” que lhe são “impostos”. Nesse caso, não é estranho que todos os filmes americanos de Fritz Lang, apesar de assinados por diferentes roteiristas e rodados sob encomenda das mais diversas firmas, contem, muito sensivelmente, a mesma história?

Isso não permite pensar que Fritz Lang poderia muito bem ser um verdadeiro autor de filmes? E que se seus temas, sua história, tomam emprestado, para chegar até nós, a aparência banal de um *thriller* em série, de um filme de guerra ou de um *western*, talvez seja preciso ver aí o sinal da grande proibidade de um cinema que não sofre a necessidade de se revestir de etiquetas atraentes? O que segue é uma certeza: *para fazer cinema, é preciso fingir*, ou se preferirmos este slogan: *para*

*falar com o produtor, travestir-se é o rigor*. Ora, se é verdade que nos disfarçamos sempre de nosso contrário, não seria surpreendente me ver preferindo cineastas que imitam a insignificância...

É preciso amar Fritz Lang, saudar a vinda de cada um de seus filmes, correr para vê-los, retornar com frequência e esperar impacientemente pelo próximo (desta vez, será *A gardênia azul* [*The Blue Gardenia*, 1953]).

#### Nota

Publicado na “Série Noire”, sob o título francês de *Coups de torchon*, o livro de William P. McGuivern, do qual *Os corruptos* é adaptado, revela-se muito inferior ao filme, a despeito da fidelidade ao romance. Simplesmente “acreditamos” no filme, em seus personagens e no que acontece, o que não ocorre com os mesmos personagens e os mesmos eventos no livro. O mesmo pode ser observado em *À beira do abismo* (*The Big Sleep*, 1946), em *Prisioneiro do passado* (*Dark Passage*, 1947) etc. É à censura cinematográfica americana que devemos o fato de que Marlowe não seja mais pederasta e de que os personagens se tornem uns mais amáveis, outros mais detestáveis. Necessidade, então, de uma censura moralista (que exige que uma moral seja proposta). E, no entanto, da forma que é o filme de Lang, um roteiro idêntico feito na França, que colocasse em questão a polícia francesa, a magistratura francesa, mesmo que conservando a última cena (Glenn Ford se reintegra à polícia), pois bem, esse roteiro não ultrapassaria nem mesmo o estágio da pré-censura. Como diz Rossellini: *Dov'è la libertà?*

## A mão sobre *Suplício de uma alma*

Jacques Rivette

Publicado originalmente sob o título "La main" em *Cahiers du Cinéma* n° 76, novembro de 1957. Traduzido por Bernardo Versiani. Revisado por Calac Nogueira. (N.E.)

O primeiro ponto que impressiona o espectador desprevenido, após alguns minutos de projeção, é o aspecto de diagrama, ou quase de exposição, instantaneamente assumido pelo desenrolar das imagens: como se o que assistíssemos fosse menos a *mise en scène* de um roteiro e mais a simples leitura deste roteiro, apresentada a nós como tal, sem ornamento. Sem, tampouco, qualquer comentário pessoal por parte do narrador. Assim, ficaríamos tentados a falar de uma *mise en scène* puramente objetiva, se tal *mise en scène* fosse possível: mais prudente, entretanto, é acreditar que se trata de algum estratagema, e aguardar o que se segue.

O segundo ponto, em princípio, parece confirmar a primeira impressão: é a proliferação de recusas que sustentam a própria concepção do filme, e que possivelmente a constituem. A recusa, flagrante, da verossimilhança, tanto na trama quanto nesta outra verossimilhança, mais artificial, da construção das situações, da preparação, da atmosfera, que usualmente permite aos roteiristas do mundo inteiro incluir, sem dificuldade alguma, peripécias dez vezes mais gratuitas do que as daqui. Nenhuma concessão é feita aqui ao cotidiano, nem ao detalhe: nenhum comentário sobre o clima, sobre o corte de um vestido, sobre a graciosidade de um gesto; se tomamos consciência de uma marca de maquiagem, é pelo propósito da trama. Estamos mergulhados num universo da necessidade, ainda mais sensível porque ela coexiste harmoniosamente com a arbitrariedade da premissa. Lang, como se sabe, sempre busca a verdade além do verossímil, e aqui ele a busca desde o início no inverossímil.<sup>1</sup> Outra recusa, a par com a primeira: a do pitoresco; os amadores não encontrarão aqui nenhuma destas silhuetas prazerosamente desenhadas, destes diálogos penetrantes ou destes traços nos quais a surpresa toma o lugar da invenção, que atualmente fazem a reputação de diretores como Lumet ou Kubrick. Todas essas recusas, aliás, são acompanhadas por um certo desdém que alguns sentem tentados a ver como o desprezo do diretor por sua tarefa; mas por que não um desprezo por este tipo de espectador?

Depois, à medida que o filme prossegue, essas primeiras impressões encontram sua justificativa. O tom expositivo prova ser o correto, já que se trata de um problema, que nos é apresentado com todos seus elementos, e mesmo um duplo

problema: o primeiro deriva do roteiro, e, estando bem claro, não precisa ser tratado no momento; o outro, mais secreto, pode ser formulado assim: sob dadas condições de temperatura e pressão (aqui, de uma ordem transcendental da experiência), o que pode subsistir de humano nesta atmosfera? Ou, mais modestamente, qual parte da vida, mesmo desumana, pode subsistir num universo quasi-abstrato que está, todavia, dentro de uma extensão de universos possíveis? Em outras palavras, um problema de ficção científica. (A qualquer um que duvide dessa suposição, sugiro uma comparação deste filme com *A mulher na lua* [*Frau im Mond*, 1929], no qual a trama era para Lang, sobretudo, o pretexto para sua primeira tentativa de um universo *totalmente fechado*.)

É então que a reviravolta intervém: cinco minutos antes do desenlace, os dados do problema são bruscamente invertidos, para o escândalo dos espíritos cartesianos, que dificilmente admitem a técnica da inversão dialética. Ora, se as soluções parecem igualmente modificadas, é apenas na aparência: as proporções permanecem as mesmas e, todas as condições sendo atendidas, a poesia faz sua aparição. Como queríamos demonstrar.

O termo poesia surpreende aqui; certamente não é aquele que se esperaria. Eu o deixo provisoriamente, entretanto, já que não conheço outro que exprima melhor esta brusca fusão numa única vibração de todos os elementos até então mantidos separados pela vontade abstrata e discursiva; passemos então às consequências mais imediatas.

A uma delas já fiz alusão: as reações do público. Um filme como este é evidentemente a antítese absoluta da ideia de uma "noite agradável"; e, por comparação, *Um condenado à morte escapou* [*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956] e *O homem errado* [*The Wrong Man*, 1956] são divertimentos de sábado à noite. Aqui se respira, se eu ousar dizer, o ar rarefeito dos cumes, mas correndo o risco da asfixia; não se poderia esperar menos da superação última de um dos espíritos mais intransigentes de hoje, cujos filmes recentes já nos tinham preparado para este "golpe de estado" do saber absoluto.

Uma outra objeção eu levo mais a sério: este filme seria puramente negativo e tão eficaz em seus aspectos destrutivos que acabaria no fim das contas destruindo a si mesmo. Isso não é inverossímil: eu falava agora há pouco de recusa; fui muito tímido. É de destruição que é preciso falar. Destruição da cena: não sendo qualquer cena tratada em si mesma, subsiste apenas um encadeamento de momentos puros, dos quais se retém somente

<sup>1</sup> Em francês, o filme foi intitulado *L'Inverosimilable vérité*, o que explica o recorrente uso da expressão verossimilhança (e suas derivações) pelo autor. (N.T.)



Dana Andrews e Joan Fontaine em *Suplício de uma alma* (1956)

seu aspecto mediador; tudo o que poderia determiná-los ou atualizá-los mais concretamente não é nem abstraído, nem suprimido — Lang não é Bresson —, mas desvalorizado e reduzido à condição de pura marcação espaço-temporal, desprovida de encarnação. Destruição até mesmo dos personagens: aqui, cada um deles não é nada além do que dizem ou do que fazem: quem são Dana Andrews, Joan Fontaine, seu pai? Essas questões não têm mais sentido algum, pois os personagens perderam todas as suas qualidades individuais, não são mais do que conceitos humanos. Mas, conseqüentemente, eles são ainda mais humanos porque menos individuais. Aqui encontramos uma primeira resposta: o que resta do humano? Há apenas o puramente humano, ao passo que os exibicionistas fellinianos estão prontos a reduzi-lo, comprometendo-o com suas mentiras e palhaçadas (mentiras obrigatórias já que se quer reconstituir alguma situação extraordinária, palhaçadas ainda mais chocantes na medida em que se pretendem “realistas” e não simplesmente caretas). Quem não sai mais abalado deste filme do que por tais apelos à cumplicidade ignora tudo, não apenas do cinema, mas do homem.

Estranho destruidor, este que nos conduz a uma tal conclusão enquanto nos obriga a retomar a objeção pelo avesso: se este filme é negativo, ele só pode sê-lo no modelo de *negativo puro*, que é também a definição hegeliana de inteligência.<sup>2</sup>

É difícil encontrar uma fórmula precisa para definir a

personalidade de Fritz Lang (não falemos da ideia que um Clouzot poderia ter): um cineasta expressionista, metucioso com os cenários e com a iluminação? Muito sumário. Arquiteto supremo? Isso parece cada vez menos verdade. Brillhante diretor de atores? Claro, mas o que mais? O que proponho é isto: Lang é o cineasta do conceito, o que sugere que, para não cair em equívoco, deve-se falar a seu respeito não de abstração ou de estilização, mas de necessidade (necessidade que deve poder contradizer a si mesma sem perder sua realidade): além do mais, não é uma necessidade exterior — a do diretor, por exemplo —, mas aquela que nasce do próprio movimento do conceito. Cabe ao espectador assumir responsabilidade não só pelos pensamentos dos personagens, suas “motivações”, mas por este movimento do Interior, unicamente a partir das aparências do fenômeno; cabe a ele saber como transformar esses momentos contraditórios num conceito. O que é, afinal, este filme? Fábula, parábola, equação, esquema? Nenhuma dessas coisas, mas a simples descrição de uma experiência.

Percebo que ainda não mencionei o objeto da experiência; e ele também não é sem interesse. Inicialmente, trata-se apenas de uma nova variação, bastante sutil, aliás, do requisitório habitual contra a pena de morte: uma série de circunstâncias incriminadoras arriscam levar um homem inocente à cadeira elétrica; melhor: embora este seja de fato provado como culpado, ele o será apenas por sua própria confissão justo no momento

2 Sei qual objeção indubitavelmente será levantada: que a dita “reviravolta” é apenas de um mero recurso clássico de histórias de detetive, particularmente de segunda categoria, caracterizado por uma súbita inversão ou alteração dos dados. Mas o fato de encontrarmos esta noção de “reviravolta” [coup de théâtre] recorrentemente nos roteiros de todos os filmes recentes importantes pode significar que o que a princípio parece ser da ordem da arbitrariedade dramática é, em fato, uma necessidade, e que todos esses filmes, apesar de sua diversidade nos temas, sem dúvida assumem precisamente o mesmo processo interno que Lang torna sua matéria imediata. Assim como o pacto que liga Von Stratten a Arkadin (em *Grilhões do passado* [Mr. Arkadin, 1955]) só alcança sua realidade plena quando tem sua primeira forma é negada, o mesmo ocorrendo medo da chantagem de Irene (em *O medo* [Non credo più all’amore, 1954]), quando sabemos sê-la tramada por seu marido, então a necessidade do movimento dialético, sozinha, torna crível a ressurreição em *A palavra* (Ordet, 1955), a rendição em *A carroça de ouro* (Le carrosse d’or, 1952), a conversão em *Stromboli* (1950), Rossellini, Renoir, Dreyer tendo abertamente

desdenhado qualquer justificativa externa para essa última reversão. Por outro lado, é a clara ausência deste movimento a deficiência mais séria no roteiro de filmes como *Olho por olho* (Oeil pour oeil, 1957) ou *Os espíões* (Les Espions, 1957); e o sentimento de insatisfação deixado por filmes em outros aspectos tão bem-sucedidos, como *Um condenado à morte escapou* ou *O homem errado*, provavelmente não tem outro motivo. Não que um movimento como esse, cujo processo abrange o elemento de contradição, seja estranho a Hitchcock ou a Bresson (basta lembrar, por exemplo, de *Suspeita* [Suspicion, 1941] ou de *As damas do Bois de Boulogne* [Les Dames du Bois de Boulogne, 1945]), nem que esteja totalmente ausente de seus filmes mais recentes, mas está lá sobretudo em estado implícito e sem jamais se desprender do rigor do conceito: há um elemento de aposta na fuga de Fontaine, mas sobretudo a consequência lógica de sua obstinação; seu sucesso não parece nada mais do que a igualdade atingida pela prova de um teorema (um erro nunca cometido pelo maior cineasta do esforço humano: cf. os finais de *Scarface* [1932], *Uma aventura na Martinica* [To Have and Have Not, 1944],

*Rio Vermelho* [Red River, 1948] etc.). Ou então basta comparar o milagre de *O homem errado* com aquele de *Viagem à Itália* (Viaggio in Italia, 1954) para ver o embate entre duas ideias diametralmente antitéticas, não só da Graça (no primeiro filme, uma recompensa pelo zelo na oração; no último, pura luz liberadora, inserida no próprio momento de desespero, sob uma fé bruta que não percebe a si própria), mas também da liberdade; e que tal preocupação com a necessidade — ou com a lógica, para usar um dos termos preferidos de Rossellini — seja levada a pontos tão extremos por esses cineastas, é somente para afirmar a liberdade dos personagens, simplesmente tornando-a possível; uma liberdade, por outro lado, quase impossível no universo arbitrário de um Cayette ou de um Clouzot, onde somente marionetes podem existir. — O que digo sobre os cineastas recentes é também verdade, me parece, para o cinema como um todo, começando pela obra de F. W. Murnau; e *Aurora* (Sunrise, 1927) se mantém o perfeito exemplo de uma construção rigorosamente dialética. Por fim, não reivindico estar sendo inovador aqui (cf., entre outros, o artigo de Alexandre Astruc, “Cinema et dialectique”). (N.O.)

em que sua inocência havia sido reconhecida: daí, a futilidade da justiça humana, “não julgue”, e por aí vai... Mas logo isso começa a parecer muito fácil; o desfecho resiste a essa simples redução e imediatamente leva a um segundo movimento: não pode haver um “falso culpado”; todos os homens são culpados *a priori*; e aquele que acaba de ser libertado erroneamente não pode evitar incriminar a si mesmo. Nós entramos, nesse mesmo movimento, num mundo impiedoso, onde tudo recusa a graça, onde pecado e penalidade estão irremediavelmente ligados, e onde a única atitude possível do criador é aquela do *desprezo absoluto*. Mas uma atitude como essa é difícil de sustentar; enquanto a generosidade se expõe à inevitável perda de suas ilusões, ao rancor e à amargura, o desprezo por sua vez pode encontrar apenas surpresas agradáveis e perceber, eventualmente, não que o homem não seja desprezível (ele continua sendo), mas que ele talvez não seja tanto quanto se supôs.

Tudo isso nos obriga a ultrapassar também este segundo estágio, e a tentar alcançar enfim, *para além*, aquele da verdade. Mas de qual ordem ela pode ser?

Entrevejo uma solução: que talvez seja inútil querer opor este último filme de Fritz Lang a seus primeiros trabalhos, como *Fúria* (*Fury*, 1936) e *Vive-se uma só vez* (*You Only Live Once*, 1937); o que de fato enxergamos em cada um dos casos? Nos primeiros filmes, inocência com a aparência de culpa; aqui, culpa com a aparência de inocência. Pode alguém não enxergar que eles são sobre a mesma coisa, ou pelo menos sobre a mesma questão? Para além das aparências, o que são a culpa e a inocência? Alguém é, de fato, culpado ou inocente? Se há, em absoluto, uma resposta, ela só pode ser negativa; cabe a cada um, então, criar para si mesmo sua própria verdade, por mais inverossímil que seja. No último plano, o herói finalmente se concebe como inocente ou culpado. Certo ou errado, o que importa para ele?

Conhecemos as últimas falas de *Les Voix du silence*:<sup>3</sup> “Humanismo não significa dizer: o que foi que eu fiz etc...” Saudemos, então, no penúltimo plano, esta mão levemente enrugada, inelutavelmente em repouso perto da graça, e que não causa nem mesmo um tremor nesta forma mais secreta da força e da honra de ser um homem.

3 Ensaio de André Malraux publicado em 1951. (N.E.)



Sidney Blackmer e Dana Andrews em *Suplício de uma alma* (1956)

## A máquina infernal sobre *Suplício de uma alma*

Serge Daney

Publicado originalmente como “La machine infernale — *L’Inraisemblable vérité*”, no jornal *Libération*, 18 de julho de 1981. © Serge Daney / *Libération*. Traduzido do francês por Calac Nogueira. (N.E.)

O mundo em certo momento foi dividido em dois. Quero dizer o mundo dos amantes de cinema, o pequeno mundo dos cinéfilos. Havia os que zombavam dos últimos filmes de Fritz Lang e aqueles para quem estes filmes figuravam entre os mais belos (sim, mas como provar?). Os segundos viviam sob o medo: medo de ouvir os primeiros soltarem risinhos diante de *Suplício de uma alma* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956) ou fazerem troça de *O sepulcro indiano* (*Das Indische Grabmal*, 1959). Porque estes filmes vulneráveis, obtusos à força da lógica, tocavam naquilo que chamamos pomposamente de “essência” do cinema. É o que faz com que haja filmes idiotas ao serem descritos e perturbadores quando vistos. É o que faz com que um filme não seja seu roteiro, nem o cinema, a literatura.

E, além do mais, estes filmes não tinham boa reputação: as histórias do cinema falavam apenas de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), de *M.*, o vampiro de *Düsseldorf* (*M*, 1931), quando muito de *Fúria* (*Fury*, 1936), e o *establishment* crítico da época desdenhava com condescendência do período americano de Lang, um período de infortúnios, de pequenos orçamentos e de filmes cada vez mais B.

Era preciso defender estes filmes contra o amplo bom senso dos zombadores, contra o próprio Lang, que não parecia muito orgulhoso deles (não foi ele próprio que falou, a respeito do *Tigre de Bengala* [*Der Tiger von Eschnapur*, 1959] e do *Sepulcro*, como suas “merdas indianas”?). Desconcerto. O velho mestre já tinha este sorriso desiludido que veríamos alguns anos mais tarde em *O desprezo* (*Le Mépris*, 1963). O sorriso um pouco superior daquele que sabe (e quem soube melhor do que ele, que poderia ter se tornado o *number one* do cinema nazista?) que, no entanto, não se deve jamais se sentir superior. Que se sentir superior é o único crime. O sorriso-rieto que os heróis languianos dão nos piores momentos, como Tom Garrett no final de *Suplício de uma alma*, quando tudo está perdido e ele não sabe o que fazer a não ser dar um passo em direção à mesa para ver mais de perto o recurso de graça em seu favor que o governador não assinará.

O roteiro de *Suplício de uma alma* é a história de um roteiro. De um golpe armado, de um simulacro. Um jornalista influente (Sidney Blackmer) faz campanha contra a pena de morte. Ele

quer provar que é perfeitamente possível enviar um inocente para a cadeira elétrica. Sim, mas como provar?

Ele tem esta ideia barroca (enfim, ele acredita tê-la tido) de propor a seu futuro genro, Tom Garrett, um escritor (Dana Andrews, mais uma vez rançoso e admirável), se deixar acusar de um assassinato que acaba de ser cometido, de fabricar provas falsas, de se deixar condenar à morte. Neste último momento, *deux ex machina*, ele desvelará a verdade inverossímil e os partidários da pena de morte ficarão envergonhados e tomarão consciência. Esse é seu roteiro, mas no filme ele se dará de maneira diferente.

Neste filme, há todo o Lang. O assunto não é tanto a pena de morte. Não seria um filme muito bom para os *Dossiers de l’écran*.<sup>2</sup>

O assunto, como sempre em Fritz Lang, é a ideia de *responsabilidade*. Em seus filmes, há aqueles que sabem que são culpados (é mais forte do que eles, é patológico: de Mabuse a *M.*, passando pelo “lipstick killer” de *No silêncio de uma cidade* [*While the City Sleeps*, 1956]) e aqueles que se creem inocentes. Ora, dos seriados mudos aos filmes americanos de encomenda, passando pelas superproduções da UFA, Lang bate sempre na mesma tecla: *não há inocentes*. Talvez tenha havido, mas não há mais. A inocência é provisória, querer prová-la já é ser culpado. Estar seguro de si, sucumbir à paixão fria das ideias e das ideologias, ter o ar superior e desdenhoso daquele que tudo previu, que tem uma resposta a tudo, que está “cansado de tudo”, é um estado perigoso. Perigoso para os outros.

O jornalista que luta contra a pena de morte e o procurador sádico que quer aplicá-la a todo custo são irmãos. Um quer expor um inocente à condenação para melhor inocentá-lo, o outro está pronto para condená-lo inocente. O que eles não previram é que o inocente já é culpado.

Não contarei as peripécias de *Suplício de uma alma*. Já disse demais. Este humor seria menos saboroso se não fôssemos também, enquanto espectadores, a um só tempo inocentes e culpados. Inocentes porque não sabemos de nada, culpados porque acreditamos em tudo. A máquina-Lang é infernal: ela precisa de nós como espectador, testemunha, júri, policial. Nós interpretamos todos os papéis nesta comédia da justiça. Mas, no último plano, seremos ridicularizados, e, se alguns desdenham, será por despeito (nós não gostamos de ser o juguete

1 Referência ao título que o filme ganhou na França, *L’Inraisemblable vérité*. (N.T.)

2 *Les Dossiers de l’écran*: programa da televisão francesa composto pela exibição de um filme e de um

debate. Provável ironia ao fato de que o interesse do programa estaria mais nos temas discutidos do que nos méritos propriamente cinematográficos dos filmes. (N.E.)

de um filme, o pato de um punhado de celuloide). Porque deveríamos saber que, nos filmes de Lang, não há jamais prova absoluta, não há fim, não há certeza, mas um encadeamento seco de efeitos e causas, de palavras e coisas, de trocadilhos e objetos-fetichê, de portas e segredos atrás da porta, de subidas loucas e descidas irracionais. Ao infinito.

Como assistir ao filme? É preciso não tentar ser mais malicioso do que ele. No cinema, essa nunca é uma atitude interessante (como fica o rosto de um espectador malicioso no escuro? nada bem, é até mesmo bastante ridículo). E, se entramos no roteiro paranoico de *Suplício de uma alma*, que seja pelo prazer, pelo jogo — não para ter a última palavra.

É preciso ver o filme duas vezes: uma vez pelo suspense e outra para desfrutar do seu humor “pelo avesso”. O humor de Lang, único no cinema, consiste em fornecer ao espectador toda a informação de que ele precisa para tudo compreender. Mas fornecê-la em meio à desordem, tão bem que ele nada pode fazer. A verdade é inverossímil porque os personagens não param de dizê-la sem saber (ou sem que o outro seja capaz de saber). Eles não param de pronunciar “inocentemente” as palavras-chave da história na qual se debatem. Imagine uma palavra cruzada em que a definição e a palavra a ser encontrada são a mesma. Que raiva (e que explosão de riso) quando você descobrir o truque!

É uma palavra, uma única, o pequeno nome da mulher que ele matou, que arruinará Garrett, e, quando o filme termina, nada impede você de pensar com um terror delicioso e retrospectivo em todas as outras palavras dos diálogos que talvez sejam senhas, palavras-gafe de uma outra história que cruzaria esta aqui, tão mortal quanto esta aqui. Círculo infernal, aquele da sua imaginação.

Eu me lembro da primeira vez em que vi o filme. Eu seguia estupefato esta história de loucos na qual o inocente é o culpado, na qual o investigador é o investigado, na qual é o criminoso quem milita contra a pena de morte. Admirava esta maneira de contar todas estas histórias numa só, como que para estabelecer um teorema (queria escrever este artigo sobre Lang sem utilizar a palavra “rigor”: não consegui). Admirava também o respeito de Lang pelo público, sempre o estimando capaz de memorizar todos os elementos do filme, jamais mastigando a tarefa para ele. E então, de súbito, no momento em que o velho jornalista sai com seu carro da garagem para ir ao tribunal inocentar o “infeliz” Garrett, eu tive um pressentimento. O homem sai da garagem de marcha à ré, ele tem pressa, ele

recua em direção à rua inundada de luz que está no fundo da imagem. Um segundo mais tarde, a câmera está na rua, na perpendicular do plano anterior: um caminhão fez capotar o carro, que queima, o jornalista e as falsas provas com ele. Horror. Horror e lógica: é esta coisa que nós não previmos que devia acontecer.

Lang é o cineasta que calcula tão longe quanto possível as causas e os efeitos e, ao mesmo tempo, aquele que sabe fazê-lo pressentir, apenas pelo jogo da encenação, o acidente idiota que irá ceifá-lo. Um segundo antes (nem dois, nem três) que ele aconteça. Um cineasta muito abstrato e muito físico. Um gênio (sim, mas como provar? etc.).

## A estranha obsessão sobre *Os mil olhos do Dr. Mabuse*

Jean Douchet

Publicado originalmente sob o título "L'étrange obsession". *Cahiers du Cinéma* n° 122, agosto de 1961. Traduzido do francês por Bruno Andrade. (N.E.)

Toda crítica que não tenta, apesar do fracasso quase garantido da tentativa, penetrar no coração da imaginação artística através da obra a que ela se reporta, parece-me vã. Exercício degradante, caso a crítica não seja um ato de amor: ela deve reportar o objeto admirado à ideia que o suscitou.

A crítica também não pode se privar do estudo temático de um autor. De outro modo, ela se condena ao silêncio. Dizer a respeito de um objeto que ele é belo porque sua beleza é evidente é certamente a forma primeira, bem como a derradeira, da melhor das críticas: a crítica pelo êxtase, bastante em moda no círculo restrito dos jovens cinéfilos parisienses. Mas o perigo deste tipo de crítica ultrapassa seu mérito. Ela abre uma via régia à confusão e, em definitivo, à negação da arte.

Não direi, portanto, que *Os mil olhos do Dr. Mabuse* (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, 1960) é um filme sublime e genial, mesmo se essa afirmação parece evidente a alguns milhares de admiradores instruídos. Não tentarei, também, uma vez que é evidente, demonstrá-lo aos outros que acusam este filme de ser, na melhor das hipóteses, um folhetim sem consistência, no máximo bem realizado, mas signo indubitável de uma senilidade nascente em Fritz Lang. Minha abordagem será mais aberrante.

Quando um pintor do Extremo Oriente pinta uma flor, ele muda de natureza; ao menos, se esforça para isso. Ele se torna uma flor e, mais tarde, especificamente a flor que se encontra diante dele. Da mesma forma, me parece, o único interesse da crítica consiste em tentar efetuar o ato criador inversamente. A partir da casca, sentir e revelar a seiva que a fez nascer. Em suma, se esperamos descobrir o segredo e o porquê dos *Mil olhos do Dr. Mabuse*, devemos tentar, mesmo que bestamente, tornarmo-nos Fritz Lang.

Esta tentativa incensada repousa sobre um postulado. A atividade artística nasce do sentimento de uma falta e da necessidade de se recuperar um equilíbrio. A sensibilidade do artista será ainda mais aguda se ela conseguir retrair esta falha. Sua visão do mundo exterior, assim como aquela de seu eu íntimo, polariza-se através desta ferida secreta. Ela se torna sua única obsessão, fonte inesgotável de uma imaginação que se quer ainda mais criativa na medida em que nunca cessa de reavivar esta ferida, para melhor conhecê-la e assim, talvez, apaziguá-la. Ela dá origem a um núcleo criador do qual surgem os temas pessoais do artista. Que a ideia geral desses temas seja, no fim das contas, idêntica para todos os criadores é coisa ainda mais normal, na medida em que suas lutas se assemelham. Isso não impede que cada um dê a seus temas uma tonalidade, uma

coloração que lhes é singular e que é o seu estilo. Ao longo de toda a sua obra, o grande artista retoma uma única preocupação: demarcar este núcleo criador, aparar e reduzir ao essencial os temas por ele secretados, precisar e concentrar, sobre o seu próprio ser, uma atenção lúcida e vigilante que desembocará finalmente, talvez, no conhecimento cósmico.

Ora, eis que um cineasta, pela terceira vez em sua carreira, explora um tema que lhe é próprio. Em 1922, em seus primórdios, Lang filma *Dr. Mabuse, o jogador* (*Dr. Mabuse, der Spieler*). Em 1932, no momento em que o cinema passa do mudo ao falado, Lang retoma esse tema em *O testamento do Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933). Finalmente, trinta anos mais tarde, no ápice de sua arte, o cineasta, com *Os mil olhos do Dr. Mabuse*, aceita regressar não somente às origens do cinema como também às do seu cinema. Assim sendo, é justo dizer que uma tal fidelidade a este doutor merece alguma atenção e que Mabuse, mais do que qualquer outro tema, deve trair a obsessão fundamental do autor. E, finalmente, perguntar-se: quem é Mabuse, o que é este Mabuse, por que Mabuse?

Mabuse é um louco, mesmo se no filme que nos ocupa presentemente se trate de um pequeno louco, sobretudo se comparado a seu pai. No entanto, sua loucura não é menor. Não é ele quem se deleita não apenas com a ideia da destruição da humanidade, como também com a de um retorno ao caos cósmico? É necessário que esta loucura seja animada por uma irresistível força irracional para que a vontade de possessão conduza assim à aniquilação absoluta. Força irracional temível, porque dotada de uma lógica interna irrefutável. Ela é a expressão do sentimento de angústia trágica que domina o homem solitário diante de um mundo indiferente.

Na concepção languiana, Mabuse ultrapassa, efetivamente, todos os doutores e outros sábios loucos, caros às ficções científicas e às narrativas fantásticas. Se ele pertence a um arquétipo de nossa consciência moderna, Lang apressou-se a sonhar o mito em sua plenitude e a reatá-lo à sua origem: a revolta prometeica. Mabuse deseja apropriar-se totalmente do mundo — ou seja, aniquilá-lo. Isso porque possui uma consciência desgraçada desta evidência: possuir é destruir. "Onde está a razão? Onde está a loucura?", perguntar-se-á. Prisioneiro de uma mecânica implacável, joguete da série de causas e de efeitos, na qual toda causa produz um efeito que se torna a causa de um novo efeito, esmagado por esta marcha sem fim que não deixa de si mesma nenhum traço, o homem sofre em seu orgulho de ser apenas um movimento insignificante, perdido na turba dos movimentos

do universo. Ele sofre também por ter que afrontar sem parar cada um desses movimentos que obstruem a concretização de sua vida e por não poder se agarrar a nenhum. Do que decorre sua vontade de emboscar o mundo para desviar em seu próprio benefício o máximo de movimentos.

Mas isso é possível? Caçador, ele se expõe de modo a tornar-se caça. Pois como conter aquilo que não depende de si e que se transforma constantemente? Possuir um efeito é ser possuído por ele; portanto, é ser também destruído por ele, no momento em que ele se transforma em causa. Nós reencontramos aqui a ideia fundamental da obra languiana. Toda conquista mundana é signo de morte: uma situação enfim adquirida desmorona pelo prosseguimento do movimento que a fez nascer, um objeto possuído convoca a arma que mata, o amor pessoal transforma-se em ciúme mortal, a justiça leva à injustiça, a inocência à culpa, a verdade à mentira, num clima de ódio, de vingança e de morte.

A partir daí a vontade de possuir desemboca logicamente numa solução única. Uma vez que cada movimento é fugidio, que é de sua natureza escapar de todo controle, mesmo se momentaneamente possamos colocá-lo sob nossa dependência, é forçoso encerrá-lo. Mabuse captura através de uma armadilha os movimentos de todos os outros, coloca-os a serviço de sua própria trajetória e depois os suprime a partir do momento em que sua posse se tornou inútil e, portanto, perigosa. Seu objetivo, efetivamente, é conquistar o segredo da mecânica cósmica para afrontar sozinho o Movimento Universal, ou, em outras palavras, a Vida. Tendo consciência do absurdo de sua existência, ele precisa encontrar necessariamente, no absurdo, um sentido para seu destino, ou seja, seu próprio movimento. Ele possuirá o universo quando tiver criado o efeito final que remeterá o todo ao caos. Mabuse encarna, assim, a tentação suprema e imortal do homem: forçar o mundo indiferente a reconhecê-lo como mestre, dobrar o universo sob a sua vontade, provar pelo nada cósmico sua existência.

Essa interpretação do personagem de Mabuse, eu a localizo não apenas no roteiro (cf. o diálogo entre o Dr. Jordan e Travers), mas, sobretudo, na *mise en scène* de *Os mil olhos do Dr. Mabuse*. Desde o primeiro plano que sucede os créditos, o que se vê efetivamente? Dois carros que seguem um ao lado do outro, ou seja, e pela própria maneira como são vistos, dois puros movimentos. Um dos carros é alcançado pelo outro, que se aproveita de uma parada no semáforo (já um signo de morte) para aniquilá-lo, não deixando qualquer traço visível

de sua passagem. A não ser um: o início acordado de uma luta implacável entre dois movimentos superiores, um cuja aspiração é o nada, ou Mabuse, o outro que é o da submissão à ordem universal, ou o inspetor Kraus. Essa luta, na qual cada um será ao mesmo tempo perseguidor e perseguido, investigador e investigado, desencadeia a própria mecânica do filme. Cada plano é o efeito do plano precedente e a causa do plano seguinte, numa marcha implacável que não sacrifica nada ao comentário ou à explicação. A própria duração de cada plano é determinada por sua passagem do efeito à causa. Estamos aqui imersos no domínio das ideias. Cada personagem, reduzido à força motriz que o anima, torna-se ele próprio uma pura força motriz. (No limite, nós chegaremos ao cão de Mabuse, o qual, porque submetido à força motriz da possessão total, trairá, e, portanto, destruirá sucessivamente o clã Mabuse: ele reconhece Marion quando ela chega ao encontro de ocultismo, ele aguarda Jordan no hotel Louxor, ele corre em direção a seu mestre Jordan-Cornelius-Mabuse e, dessa forma, denuncia-o.) Cada situação, mantendo apenas as aparências, libera-se inteiramente ao dinamismo do evento. Cada cenário anônimo, no esforço de ser o arquétipo de um hotel, de um escritório, de um bar, de um salão de vidência etc., e de encerrar a ação num tipo de opacidade que parece absorver a luz antes de difundi-la, acaba por se tornar intercambiável, quando não se transforma em outro (o escritório do inspetor após a explosão, e sobretudo as duplicações de um mesmo cenário vistas pelos “olhos” de Mabuse). Finalmente, o diálogo, neutro e funcional por aspiração, serve de suporte ideal à convergência de todas essas forças em movimento e, como uma bala de fuzil que se desloca rumo a seu ponto de impacto, anuncia o efeito que se seguirá. (Aqui os exemplos pululam. Entre outros, o chofer de táxi: “Isso não impede o fato de que eu adoraria ver o rosto deste doutor Mabuse”, e imediatamente surge o rosto de Cornelius etc.).

Como então não ser sensível à significação de uma *mise en scène* em que cada plano, captando momentaneamente o traço de uma possessão espaço-temporal do mundo, acaba preso em sua própria armadilha e se destrói, pelo próprio movimento que o fez nascer, no plano seguinte, ao qual deu nascimento. Uma verdadeira série de socos contra um saco de pancadas, trata-se de uma sucessão de movimentos verticais que se chocam sobre planos horizontais, cada plano se aniquilando em seu próprio efeito. Lang, no primeiro plano do filme, citado mais acima, traduz de maneira simultânea, pelo jogo entre paralelas, esse procedimento dialético de sua criação. O carro do jornalista,



Gert Fröbe e Dawn Addams em *Os mil olhos do Dr. Mabuse* (1960)

que possui o segredo de Mabuse, é alcançado em primeiro plano — e dessa forma apagado e como que suprimido visualmente — por um outro carro, o do assassino — porque foi a ação do jornalista que desencadeou este efeito, que se transformará na causa de sua morte. Em seguida, desaparecendo sem deixar traços, esse primeiro plano nos abandona a um movimento incessante no meio de um fluxo de carros que retomam seu curso.

A mecânica da *mise en scène* reproduz, assim, aquela do universo e revela sua inexorável desumanidade. Nenhum movimento, quer seja o do plano, o dos personagens ou o das ações, pode se desenvolver sem colidir com um outro que espelha sua realização. O que é contra a natureza é que Mabuse não aceita essa absurdidade trágica e, enfrentando o desafio, busca submeter todos os movimentos aos seus. Para alcançar seu objetivo, a possessão da mecânica universal, ele deve primeiro se apoderar da mecânica da *mise en scène* a fim de inverter seu movimento. Ao invés de respeitar uma sucessão de puros movimentos, Mabuse deseja reconduzir tudo a ele, organizar o mundo à sua conveniência, conhecer e assim ser mestre dos movimentos que o compõem, penetrar no segredo das almas e, por consequência, dispor destes veículos que são os corpos. Eis por que o Mabuse “*metteur en scène*”<sup>1</sup> é duplo: a um só tempo, o cego Cornelius — velho mago, bardo irlandês, poeta inspirado que entra em transe assim que enxerga o oculto e o insondável; e o professor Jordan, jovem psicanalista mestre em psicologia, a qual ele utiliza admiravelmente para dirigir em seus atores a comédia dos sentimentos e do comportamento. Essa imagem ideal do artista de dois rostos dissimula uma impostura fundamental, um enorme blefe. Mabuse, como todo *metteur en scène*, não passa de um artesão, mas se recusa a sê-lo. Os enormes meios de que dispõe (maquiagem, uma base e um cenário que usa como bem entende; assistentes e técnicos; um sem-número de câmeras e antenas) não são apenas as ferramentas de um trabalhador que deseja explorar e conhecer o mundo, mas os instrumentos que lhe permitirão dominá-lo.

É que sua atitude, seu gosto pela publicidade e pela ostentação (toda semelhança com Hitchcock — a despeito de toda a parafernália psicanalítica e esotérica de Mabuse e do parentesco direto de gênero entre *Os mil olhos* e os filmes do grande Alfred — é puramente fortuita, mesmo se alguém, como

me aconteceu, surpreende um certo sorriso nos lábios de Lang à evocação do nome do mestre do suspense) servem uma tirania que tem como objetivo destruir a vida ao invés de respeitá-la. Ele sacrifica tudo à sua visão, isto é, a seu próprio movimento em relação ao mundo: suprimindo um personagem que interpretou seu papel, como aquele que deseja fugir, tecendo sua teia de aranha para emboscar tudo aquilo que existe, bem como tudo aquilo que lhe resiste. Mabuse, pela sua *mise en scène*, procura fazer tudo entrar no seu universo fechado. Ora, esse todo só pode ser o universo inteiro.

Basta lembrar dos planos captados por Mabuse em seus televisores e seguir a progressão de suas aparições no filme para descobrir a tentação suprema do *metteur en scène*. Pois nenhum desses planos obedece à mecânica geral, mas sim a uma vontade de visão simultânea e sintética das coisas, que não deixa coisa alguma escapar daquilo que se passa. Cada plano marca uma etapa rumo à possessão total do movimento. O primeiro, sem deslocamento dos personagens, captura Marion e Travers no restaurante do Louxor e implica uma possessão espaço-temporal que seria completa se interferências não atrapalhassem a imagem televisionada e reintroduzissem a mecânica geral do mundo. O segundo segue o movimento que Travers e o detetive efetuam na passagem de um andar a outro, enquanto o terceiro, em que vemos o socorro do inspetor Kraus no quarto de Travers, mostra-nos o mesmo movimento sob dois ângulos diferentes. Enfim os últimos, utilizando as quatro telas receptoras, possuem a totalidade dessas relações-movimentos espaço-temporais, quer dizer, a virtude mágica do dom da ubiquidade. A visão fixa, em seu campo de visão, todos os movimentos simultâneos que se desenrolam em diversos espaços. E, no entanto, é no momento em que a possessão do mundo é total que a *mise en scène* de Mabuse entra em colapso. É que um movimento do qual ele se acreditava mestre escapa-lhe: Marion se apaixona por aquele a quem ela deveria enredar numa armadilha. Levada ao limite de si mesma, é da lógica interna da *mise en scène* conciliar, sem nenhuma falha, o mundo à concepção que ela tem dele; portanto, eliminar a noção de acaso, isto é, de vida e de movimentos. Desta forma, a projeção do universo do *metteur en scène* se harmoniza perfeitamente à do próprio universo. Mas essa projeção será fixa. A tendência final da *mise en scène* remete à lanterna mágica e mata o cinema.

Não é necessário ser um bruxo para se compreender qual é a tentação profunda da *mise en scène* do próprio Lang. Basta ver como uma impressionante mobilidade da câmera acaba

1 *Metteur en scène*: encenador. (N.T.)

dando uma impressão de fixidez, de uma forma tal que nos lembramos de um filme de Lang como uma série de planos fixos. Isso decorre do fato de que todos os seus movimentos de câmera são movimentos de reenquadramento; o movimento da câmera aniquila o movimento dos personagens, assim como aprisiona um universo, concebido e organizado a partir de um cenário, em função do campo restrito por seus enquadramentos. Vem daí talvez esta sensação de inquietude e de fascinação sentida na visão destes filmes: o movimento é tornado elemento de hipnose, remete à fixidez.

A obra de Lang forma uma longa sequência de introspecções para revelar e denunciar, por meio de um combate ao mesmo tempo doloroso e lúcido sobre si mesmo, esta obsessão fundamental que o assombra e da qual Mabuse é a projeção mais monstruosa. Assim, fazia parte da lógica desta busca que, no fim de sua vida, Lang criticasse sua atividade artística, consequência justamente dessa obsessão. Eis por que seus três últimos filmes — o movimento tornado o elemento de *O tigre de Bengala* (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959), de *O sepulcro indiano* (*Das indische Grabmal*, 1959) e deste — tomam a *mise en scène* como assunto.



Fritz Lang durante as filmagens de *A mulher na lua* (1929)

## Filmografia

## As Aranhas

Parte 1: O lago dourado

Parte 2: O barco de diamantes

*Die Spinnen, 1. Teil — Der Goldene See/ Die Spinnen, 2. Teil — Das Brillantenschiff.* Alemanha, 1919/1920, 56 min/81 min (a 24qps), PB, silencioso, 1.33:1. Direção: Fritz Lang; produção: Erich Pommer para Decla Bioscop AG; roteiro: Fritz Lang; direção de fotografia: Emil Schünemann (parte 1)/Karl Freund (parte 2); elenco: Carl de Vogt, Ressel Orla, Georg John, Lil Dagover. Lançamento: 3 de outubro de 1919 (parte 1)/13 de fevereiro de 1920 (parte 2). Procedência da cópia: Deutsches Filminstitut (DIF) — 16mm.

Em busca de uma cidade inca perdida que esconde um impressionante tesouro, o milionário aventureiro Kay Hoog (Carl de Vogt) entra em disputa com a sociedade secreta As Aranhas. Na segunda parte, desejando vingar a morte de sua amada, Kay persegue a quadrilha, que agora intenta possuir um diamante que lhe dará o controle de todo o continente asiático.

“O que Fritz Lang nos mostra aqui é uma aglomeração detalhada de maravilhas fabulosas e de ações grandiosas, agenciadas e tecidas entre si numa intriga cheia de suspense, cativante, filmada com uma felicidade bastante rara, e que mantém constantemente nossa atenção em alerta. (...) As sensações, que colocam os nervos dos espectadores à dura prova, são alcançadas de maneira tão discreta, tão evidente e tão natural que não sentimos em momento algum seu lado voluntário: elas emanam, sobretudo orgânica e logicamente, da própria ação, da qual são elementos constitutivos. É preciso acrescentar a tudo isso uma apresentação luxuosa e os cenários grandiosos, uma amostra de magnificência fabulosa e generosa.” (Artigo publicado no periódico *Der Kinematograph*, à ocasião do lançamento de *O lago dourado*, citado por Bernard Eisenschitz em *Fritz Lang au Travail*)



## Harakiri

*Harakiri*. Alemanha, 1919, 77 min (a 20qps), PB, silencioso, 1.33:1. Direção: Fritz Lang; produção: Erich Pommer para Decla-Bioscop AG; roteiro: Max Jungk, baseado na peça *Madame Butterfly*, John Luther Long e David Belasco; direção de fotografia: Max Fassbender; elenco: Lil Dagover, Georg John, Niels Prien. Lançamento 18 de dezembro de 1919. Procedência da cópia: Bundesarchiv — 35mm.

O trágico destino da jovem japonesa O-Take-san (Lil Dagover). Após se recusar a participar de um ritual divino, seu pai, Daimyo Tokugawa (Paul Biensfeldt), comete harakiri (forma de suicídio ritual praticada no país). O-Take-san foge e acaba conhecendo o oficial da marinha Olaf J. Anderson (Niels Prien), com quem se casa.

“*Harakiri* não é um melodrama, é uma tragédia do destino e da morte triturando um ser frágil, a pequena japonesa prometida a todos os sacrifícios. Os elementos decorativos possuem frequentemente a fineza de estampas, e podemos admirar a festa com os barcos ornados de lanternas deslizando sobre a água de um canal, as árvores anãs, as pontes, as casas com divisórias de papelão, os tecidos dos

quimonos. *Harakiri* não é um filme que se serve de um folclore asiático para dar um espetáculo, mas um diagrama de imagens estilizadas. (...) Um dos planos mais bonitos — bonito de chorar — é aquele de O-Take-san na praia olhando o mar que levou Anderson. Tristeza, amor, esperança, tudo passa fugitivamente neste rosto imóvel. (...) Lotte Eisner assinala que depois deste filme os diretores de arte Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Röhrig propuseram a Fritz Lang e ao produtor Erich Pommer *O gabinete do Dr. Caligari* (1921). Pommer preferirá que Lang continue *As Aranhas*, cujo sucesso era grande. Ele recorre então a Robert Wiene para inventar o ‘caligarismo’, este estranho broto do expressionismo.” (Jacques Siclier, *Le Monde*, 18/12/1987)



## Depois da tempestade

*Das wandernde Bild*. Alemanha, 1920, 70 min (a 20qps), PB, silencioso, 1.33:1. Direção: Fritz Lang; produção: Joe May para May-Film GmbH; roteiro: Thea von Harbou, Fritz Lang; direção de fotografia: Guido Seeber; elenco: Mia May, Hans Marr, Loni Nest, Rudolf Klein-Rogge. Lançamento 25 de dezembro de 1920. Procedência da cópia: Deutsche Kinemathek — 35mm.

Irmgard (Mia May) tem um filho de Georg Vanderheit, mas casa-se com John (Hans Marr), seu irmão gêmeo. Ao compreender a situação, Irmgard foge e se esconde no campo, mas John está obcecado em encontrá-la.

“Como uma espécie de prêmio de consolação após a decepção de *Das indische Grabmal* [primeira versão do díptico indiano, que Lang esperava dirigir, mas que acaba sendo realizada pelo próprio produtor], [o produtor Joe] May lhe confia no verão de 1920 um filme para Mia May [esposa do produtor]: *Madonna Im Schnee*, rebatizado de *Das wandernde Bild* (...). Entre os intérpretes, está Rudolf Klein-Rogge, então marido de Thea von Harbou. Filmagem em exteriores, em julho: em Fürstenau, no Odenwald, depois nos altos alpes da Bavária, em Waltzmann (2.700 metros de altitude).” (Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au Travail*)

[Anteriormente considerado perdido, este filme foi recuperado a partir de uma cópia em nitrato encontrada na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, em 1986, ao lado do filme *Corações em luta*.]



## Corações em luta

*Vier um die Frau/Kämpfende Herzen.*  
Alemanha, 1921, 74 min (a 20qps), PB,  
silencioso, 1.33:1. Direção: Fritz Lang;  
produção: Erich Pommer para Decla  
Bioscop AG; roteiro: Thea von Harbou,  
Fritz Lang; direção de fotografia: Otto  
Kanturek; elenco: Carola Toelle, Ludwig  
Hartau, Anton Edthofer, Rudolf Klein-  
Rogge. Lançamento 3 de fevereiro de  
1921. Procedência da cópia: Deutsche  
Kinemathek — 35mm.

Yquem (Ludwig Hartau) compra uma joia para Florence (Carola Toelle), sua esposa, num antro de ladrões e receptadores. Lá, depara-se com um rosto familiar: é William Kraft (Anton Edthofer), famoso escroque e irmão gêmeo de Werner, antigo amante de sua esposa. Yquem confunde William com Werner e acredita que ele ainda possa ter um caso com sua mulher.

“Trabalhando novamente para [o produtor Erich] Pommer, desta vez com Thea von Harbou, Lang realiza entre o fim de 1920 e o início de 1921 um filme policial, *Corações em luta*, escrito em conjunto por Thea e pelo diretor a partir de uma peça de Rolf E. Vanloo. Este filme foi reencontrado em 1986 no Brasil [na Cinemateca Brasileira, em São Paulo]. Trata-se de um entrelaçamento criminal complexo situado numa grande cidade. (No principal cenário de exteriores reconstruídos em estúdio, uma rua dá para a fachada de um cinema Decla-Bioscop.) No final, a esposa, Florence, se empenha em provar que seu marido é inocente de um assassinato: ‘Posso lhe fornecer um alibi graças à minha agenda.’ A morte de Lisa Rosenthal [esposa de Lang, morta num acidente doméstico misterioso, o que levou Lang a ser interrogado como suspeito] completa três meses então. Retrospectivamente, este intertítulo faz um eco estranho — bem como a confusão que se segue, em que Florence é ferida acidentalmente durante um tiroteio entre bandidos e a polícia.” (Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au Travail*)



## A morte cansada

*Der müde Tod*. Alemanha, 1921, 101 min (a 20qps), PB, silencioso. 1.33:1. Direção: Fritz Lang; produção: Erich Pommer para Decla Filmgesellschaft; roteiro: Thea von Harbou, Fritz Lang; direção de fotografia: Erich Nitzschmann, Herrmann Saalfrank, Fritz Arno Wagner; elenco: Lil Dagover, Bernhard Goetzke, Walter Janssen, Rudolf Klein-Rogge. Lançamento: 6 de outubro de 1921. Procedência da cópia: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung — 35mm.

Num vilarejo, a Morte (Bernhard Goetzke) chega e leva consigo um rapaz. Inconsolável, a jovem viúva (Lil Dagover) pede a ela que lhe conceda uma chance de fazer seu amado retornar ao mundo dos vivos. Para tanto, ela precisa alterar pelo menos um entre três destinos trágicos, ocorridos em épocas e em civilizações diversas.

“A ideia-mestra sobre a qual repousa o filme é dupla: todos os destinos são variados, diferentes, mas todos terminam iguais, pela extinção e pelo aniquilamento. Monotonia terrível que torna a Morte cansada em seu universo asfixiado de linhas verticais (velas) e horizontais (os degraus da escada) em perpétuo contraste. O sublime (notadamente a interpretação de Bernhard Goetzke) e as piscadelas satíricas coexistem lado a lado neste filme cuja extraordinária riqueza narrativa e visual lhe deu uma espécie de ar de novidade permanente. A morte cansada é sem dúvida o filme mais jovem do expressionismo.” (Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du Cinéma — Les Films*)





Dr. Mabuse  
Parte 1: O jogador  
Parte 2: O inferno do crime

*Dr. Mabuse, der Spieler — Der Grosse Spieler: Ein Bild der Zeit/Dr. Mabuse, der Spieler — Inferno: Ein Spiel von Menschen unserer Zeit.* Alemanha, 1922, 155 min/115 min (a 20qps), PB, silencioso, 1.33:1. Direção: Fritz Lang; produção: Erich Pommer para Uco-Film der Decla-Bioscop AG; roteiro: Thea von Harbou; direção de fotografia: Carl Hoffmann (parte 1)/Erich Nitzschmann (parte 2); elenco: Rudolf Klein-Rogge, Aud Egede-Nissen, Gertrude Welcker, Alfred Abel, Bernhard Goetzke. Lançamento: 27 de abril (parte 1)/26 de maio (parte 2) de 1922. Procedência da cópia: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung — 35mm.

Dr. Mabuse (Rudolf Klein-Rogge), doutor em psicologia, tem poderes sobrenaturais no campo da hipnose e do controle da mente. Ele o usa de forma inescrupulosa, para trapacear em jogos de cartas ou manipular o mercado da bolsa de valores. A polícia inicia uma investigação destes misteriosos eventos, sem saber quem está por trás deles.

“Não é o curso da ação que determina o êxito desta obra... mas os episódios; não aquilo que se produz enquanto totalidade, mas os eventos isolados como expressão viva de uma época, reunidos por uma intenção artística consciente, pelo ritmo e pelo tempo, pelo estilo e

pela atmosfera. Encontramos estreitamente enlaçados a dança e o crime, a paixão do jogo e a cocainomania, a orquestra de jazz e as batidas policiais. Não falta sintoma essencial algum dos anos do pós-guerra. Manobras na bolsa de valores, trapaças envolvendo ocultismo, prostituição e refeições gargantuescas, contrabando, hipnotismo, falsificadores de dinheiro, expressionismo, assassinato e crime (...) Não há nesta roda infernal de uma humanidade desumanizada sentido algum, lógica alguma — nada além do jogo.” (Excerto de texto publicado no jornal *BZ am Mittag* à época do lançamento do filme, citado por Lotte H. Eisner em seu livro *Fritz Lang*)

## Os Nibelungos: A morte de Siegfried/ A vingança de Kriemhild

*Die Nibelungen: Siegfried/Die Nibelungen: Kriemhilds Rache.* Alemanha, 1924, 142 min (a 20qps)/148 (a 22qps) [na versão mais recentemente restaurada: 149 min (a 20qps)/131 (a 22qps)] PB, silencioso, 1.33:1. Direção: Fritz Lang; produção: Erich Pommer para Decla Bioscop; roteiro: Thea von Harbou; direção de fotografia: Carl Hoffmann, Günther Rittau, Walter Ruttmann; elenco: Paul Richter, Margarete Schön, Theodor Loos, Hanna Ralph. Lançamento: 14 de fevereiro (parte 1)/26 de abril (parte 2) de 1924. Procedência da cópia: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung — 35mm.

Na primeira parte, o jovem e valente Siegfried (Paul Richter), que se torna invencível após se banhar no sangue de um dragão, parte para Worms a fim de conquistar a bela Kriemhild (Margarete Schön). Na segunda parte, com a morte de Siegfried, Kriemhild, agora sua esposa, deseja vingar a morte do amado. Baseado em uma lenda medieval germânica.

“Onde está a distorção extática, onde estão as linhas oblíquas e quebradas dos cenários de *O gabinete do Dr. Caligari* (1921) e de *Raskolnikow* (1923)? O que aparece em primeiro lugar aqui é a harmonia, a medida, a estrutura. Arcadas, nichos, onde se inserem e se adaptam com regularidade as figuras. (...) A figura frequentemente se torna parte do cenário. (...) Se neste mundo estilizado os figurantes aparecem como que desprovidos de um rosto, é porque eles formam uma espécie de coro, um motivo de acompanhamento. (...)”

A filmagem dos dois filmes dura cerca de nove meses. Começa no outono. Assim, sob neve real, é filmada, no cenário da pradaria onde Hagen abate Siegfried, uma cena de *A vingança de Kriemhild*: Kriemhild se ajoelha para levar ao país dos hunos um pouco da terra que recebeu o sangue de seu esposo. Lang queria flores reais para a morte de Siegfried. Vollbrecht teve então de semear a relva e plantar as flores no mesmo cenário.”  
(Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*)





## Metrópolis

*Metropolis*. Alemanha, 1927, 150 min, PB, silencioso. 1.33:1. Direção: Fritz Lang; Produção: Erich Pommer para UFA; roteiro: Thea von Harbou; direção de fotografia: Karl Freund, Günther Rittau; elenco: Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogge. Lançamento: 10 de janeiro de 1927. Procedência da cópia: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung — 35mm.

Freder (Gustav Fröhlich), o filho do fundador da cidade de Metrópolis, descobre as condições de semiescravidão a que os trabalhadores são submetidos na parte subterrânea e industrial da cidade. A classe operária busca esperança nos discursos de Maria (Brigitte Helm), que profetiza um salvador. Enquanto isso, o cientista Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) projeta um robô capaz de substituir a raça humana.





“*Metrópolis* não é um único filme. *Metrópolis* são dois filmes colados pelo ventre, mas com necessidades espirituais divergentes, de extremo antagonismo. Aqueles que consideram o cinema um discreto contar de histórias sentirão com *Metrópolis* uma profunda decepção. O que nos é contado é trivial, inflado, pedante, de um romantismo fora de moda. Mas se, à anedota, preferirmos o fundo ‘plástico-fotogênico’ do filme, então *Metrópolis* preencherá todos os nossos desejos, vai nos maravilhar com o mais esplêndido livro de imagens que se possa compor. O filme é feito, então, de dois elementos contraditórios, detentores do mesmo sinal nas zonas de nossa sensibilidade. O primeiro deles, que aqui podemos chamar de lirismo puro, é excelente; o outro, anedótico, ou humano, chega a ser irritante.” (Luis Buñuel, *La Gaceta Literaria de Madrid*, 1927)



## Os espões

*Spione*. Alemanha, 1928, 150 min, PB, silencioso, 1.33:1. Direção: Fritz Lang; produção: Fritz Lang para Fritz Lang-Film e UFA; roteiro: Thea von Harbou; direção de fotografia: Fritz Arno Wagner; elenco: Rudolf Klein-Rogge, Gerda Maurus, Willy Fritsch, Fritz Rasp. Lançamento: 22 de março de 1928. Procedência da cópia: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung — 35mm.

O agente 326 (Willy Fritsch) tenta desbaratar uma rede de espionagem responsável pelo roubo de documentos e segredos de Estado. Por trás da rede está Haighi (Rudolf Klein-Rogge), o dono de um grande banco que colocará a espiã Sonja (Gerda Maurus) no caminho de 326 para tentar neutralizá-lo.

“[Lang] despe o *thriller* de espionagem até sua forma básica e revela, no curso dessa purificação, os mecanismos subjacentes desta forma. E ele faz isso, sobretudo, tornando sua narrativa tão abstratamente genérica quanto possível — ambientada num país sem nome, onde um vilão sem

motivações, assumindo vários disfarces e recrutando vários espões e emissários, principalmente por meio de coerção, trama roubar documentos governamentais não especificados e interceptar um tratado não relatado. Mesmo quando Lang recorre a um comentário social oblíquo — como o capitalista gordo salvo de um tiro fatal pelo gordo maço de notas em seu bolso —, o conceito do humor não repercute no vilão, que supostamente é dono de um banco [e cujo único comentário sobre sua fortuna é: ‘Sou mais rico do que Ford, embora pague menos impostos.’]” (Jonathan Rosenbaum, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*)



## A mulher na lua

*Frau im Mond*. Alemanha, 1929, 169 min, PB, silencioso, 1.33:1. Direção: Fritz Lang; produção: Fritz Lang para Fritz Lang-Film e UFA; roteiro: Thea von Harbou; direção de fotografia: Curt Courant, Oskar Fischinger, Otto Kanturek, Konstantin Tschetwerikoff; elenco: Willy Fritsch, Gerda Maurus, Klaus Pohl, Fritz Rasp, Gustl Gstettenbaur. Lançamento: 15 de outubro de 1929. Procedência da cópia: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung — 35mm

Helius (Willy Fritsch) é um empresário interessado em viagens espaciais. Ele procura o professor Mannfeldt (Klaus Pohl), que escreveu um tratado sobre a possibilidade real de existência de ouro na Lua. Uma gangue de malfeitores também busca se apropriar das teorias de Mannfeldt.

“Neste último filme mudo de Fritz Lang, é o aspecto visual o mais impressionante e o que prevalece sobre o aspecto dramático ou filosófico. As seqüências do lançamento do foguete em particular, vistas mais de cinquenta anos após sua realização e vinte anos depois que a verdadeira odisséia lunar ocorreu, emocionam por seu esforço espetacular de realismo científico. (...) De modo geral, o universo lunar, mais

estranho do que propriamente hostil ao homem, é visto e utilizado por Lang, por meio do roteiro discutível de Thea von Harbou, como um espaço abstrato onde o homem se encontra face a face consigo mesmo e com seus demônios morais: cobiça, violência, covardia, ciúme, frustração amorosa.

N.B.: Homenagem involuntária à potência realista e documental do filme (para o qual Lang se cercou de conselheiros ultra-qualificados, como Willy Ley e Hermann Oberth), as maquetes da espaçonave foram posteriormente destruídas pelos nazistas como se sua natureza prejudicasse o segredo que devia envolver a construção dos foguetes V1 e V2.” (Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du Cinéma — Les Films*)



## M., o vampiro de Düsseldorf

M. Alemanha, 1931, 111 min, PB, som, 1.19:1. Direção: Fritz Lang; produção: Seymour Nebenzahl para Nero-Film AG; roteiro: Thea von Harbou; direção de fotografia: Fritz Arno Wagner; elenco: Peter Lorre, Otto Wernicke, Gustaf Gründgens. Lançamento: 11 de maio de 1931. Procedência da cópia: Deutsche Kinemathek — 35mm.

Um misterioso assassino de crianças deixa uma cidade inteira em pânico. A polícia segue incansavelmente todas as suas pistas. Quando as investigações começam a atrapalhar os negócios da máfia local, os criminosos se juntam para tentar capturar o assassino antes da polícia.

“O som obriga Lang a se agarrar ao realismo mais imediato. Impossível conceber personagens muito abstratos, como antigamente, pois suas palavras pareceriam falsas. Há em *M.*, o vampiro de Düsseldorf uma abundância de notações humanas e realistas. Os figurantes, desde as mães chorosas até os mendigos vingadores e os menores homens na multidão, possuem, todos eles, uma individualidade precisa. Lang procura os detalhes mais particulares, chegando até mesmo à grosseria e à trivialidade (cf. o botão da braguilha do comissário Lohmann). Estamos, como se percebe, muito longe de *Os Nibelungos: a morte de Siegfried* (1924).” (Luc Moullet, *Fritz Lang*)





## O testamento do Dr. Mabuse

*Das Testament des Dr. Mabuse*. Alemanha, 1933, 124 min, PB, som, 1.19:1. Direção: Fritz Lang; produção: Seymour Nebenzahl para Nero-Film AG; roteiro: Thea von Harbou; direção de fotografia: Fritz Arno Wagner; elenco: Rudolf Klein-Rogge, Oscar Beregi Sr., Gustav Diessl, Otto Wernicke. Lançamento: abril de 1933 (Budapeste); 12 de maio de 1933 (Viena). Procedência da cópia: Deutsche Kinemathek — 35mm.

O comissário Lohmann (Otto Wernicke) investiga uma misteriosa rede terrorista. Por trás dela, está o Professor Baum (Oskar Beregi), que coloca em prática os planos do Dr. Mabuse (Rudolf Klein-Rogge), gênio do crime internado há anos num hospital psiquiátrico.

“Impossível hoje acreditar numa intenção antinazista explícita em *O testamento*. Mas não há filme que capte a perturbação de seu tempo com tanta lucidez. Não encontramos em nenhuma outra parte esta energia e esta invenção a cada instante, ligadas a uma percepção do contemporâneo. Em sua obsessão pela modernidade e pela violência, o filme se mostra sensível à atmosfera de guerra civil larvada, de golpe de Estado iminente, na qual a República de Weimar havia vivido e desaparecido. (...) Lang não designou diretamente o perigo nazista, ele não o enxergara, mas sentiu seu tempo como ninguém.” (Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au Travail*)

## Coração vadio

*Liliom*. França, 1934, 117 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Erich Pommer para Fox Europa; roteiro: Robert Liebmann (adaptação), Bernard Zimmer (diálogos), a partir de uma peça de Ferenc Molnár; direção de fotografia: Rudolph Maté; elenco: Charles Boyer, Madeleine Ozeray, Antonin Artaud. Lançamento: 27 de abril de 1934. Procedência da cópia: 20th Century Fox — 35mm.

Liliom (Charles Boyer) é demitido do parque de diversões onde trabalha ao flertar com a jovem Julie (Madeleine Ozeray). Mais tarde, eles se casam, porém Liliom leva uma vida ociosa e boêmia, enquanto Julie faz o trabalho pesado da casa. Quando Julie engravida, Liliom decide cometer um roubo que termina em fatalidade.

“Notamos que a fábula não nega a realidade, mas que, ao contrário, ela se molda sobre a verdade menos agradável, a mais rude, aquela dos subúrbios, de seus pobres e seus apaches, afirmada com força aqui. Esta realidade crua é sempre mostrada com uma poesia que a metamorfoseia em fantasmagoria. Esta dialética dá o sabor do filme. Os diálogos são volonta-

riamente teatrais e românticos. Os atores fazem, sobretudo, brilhantes números: citemos principalmente Antonin Artaud, Charles Boyer, Madeleine Ozeray, Florelle, Mila Parély e Viviane Romance, que Lang descobre nesta ocasião. Os dois amantes são testemunhas de uma sensibilidade romanesca bastante antiquada, notadamente na cena da flor. Lamentemos que os esforços estilísticos de Lang no cenário e na iluminação não tenham servido de grande coisa, pois o filme, um relativo fracasso comercial, foi massacrado desde seu lançamento pelo distribuidor, que o retalhou de todos os lados, suprimindo do filme seu lado germânico, que desviava o público francês, e destruindo, assim, o sentido da obra.” (Luc Moullet, *Fritz Lang*)



## Fúria

*Fury*. EUA, 1936, 92 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Joseph L. Mankiewicz para Metro-Goldwyn-Mayer; roteiro: Bartlett Cormack, Fritz Lang; direção de fotografia: Joseph Ruttenberg; elenco: Spencer Tracy, Sylvia Sydney, Bruce Cabot. Lançamento: 22 de maio de 1936. Procedência da cópia: Eye Film — 35mm.

Joe Wilson (Spencer Tracy) viaja de carro para encontrar sua noiva Katherine (Sylvia Sydney). Na estrada, ele é parado e acaba detido, suspeito pelo sequestro de

uma criança. Ao saber da prisão de Joe, a população local se junta para linchá-lo.

“O tema real de *Fúria* é, com efeito, a democracia e o bastião sólido que ela deve opor às pulsões bestiais, sempre reinantes, do homem, e mais ainda da multidão. O prólogo (os projetos de casamento dos dois heróis) é de uma grande doçura; mas através desta mesma doçura Lang faz sentir a fragilidade dos personagens e a ameaça trágica que pesa sobre eles. O personagem do americano médio encarnado por Spencer Tracy vai cair numa

armadilha antes de fabricar, por sua vez, uma outra, destinada a saciar sua vingança. O roteiro já é magistralmente languiano na maneira como as duas armadilhas se sucedem e se encadeiam. Ele o é também na denúncia da selvageria coletiva que vai se prolongar num ato de acusação não menos severo contra o indivíduo solitário, fechado em si mesmo, devorado pelo sofrimento, pelo ódio e pelo apetite de vingança.” (Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du Cinéma — Les Films*)



## Vive-se uma só vez

*You Only Live Once*. EUA, 1937, 87 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Walter Wanger para Walter Wanger Productions e United Artists; roteiro: Gene Towne, Graham Baker; direção de fotografia: Leon Shamroy; elenco: Henry Fonda, Sylvia Sidney. Lançamento: 27 de janeiro de 1937. Procedência da cópia: Classic Films — 35mm.

Eddie Taylor (Henry Fonda) acaba de ser libertado da prisão. Ao lado de sua esposa Joan (Sylvia Sidney), ele tenta levar uma vida longe do crime, mas não demora para que as dificuldades apareçam. Quando um assalto a banco ocorre, Eddie é imediatamente incriminado.

“O ponto de concretização mais perfeito do classicismo languiano, o qual repousa sobre um duplo equilíbrio. Equilíbrio entre o romantismo do autor, presente na maioria de seus filmes, e seu pessimismo. Equilíbrio entre as duas tendências deste pessimismo: a tendência social e aquela que poderíamos qualificar de ontológica e de metafísica. Para Lang, a sociedade, de acordo com sua condição, encerra o homem num inferno onde sua inocência resulta para ele nas mesmas consequências fatais que sua culpabilidade.” (Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du Cinéma - Les Films*)



## Casamento proibido

*You and Me*. EUA, 1938, 90 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Fritz Lang para Paramount Pictures; roteiro: Virginia Van Upp; direção de fotografia: Charles Lang; elenco: George Raft, Sylvia Sidney, Harry Carey. Lançamento: 1o de junho de 1938. Procedência da cópia: Library of Congress — 35mm.

Os apaixonados Joe Dennis (George Raft) e Helen (Sylvia Sidney) trabalham na mesma loja de departamentos. Eles escondem um do outro seu passado de ex-presidiários, o que impossibilita o matrimônio entre os dois. Joe guarda também antigas amizades e promessas com seus colegas gângsteres.

“As críticas são desastrosas. Frank Nugent, geralmente muito respeitoso ao cineasta, avalia no *New York Times* que ele ‘tentou combinar *boy-meets-girl* e coro grego com um resultado bastante curioso’, e conclui que ‘o efeito é notavelmente ruim’. Sylvia Sidney não se incomoda em deixar os outros saberem que ela detesta o filme e ‘faz muitos inimigos’, escreve Lang a Otto Katz, pois em Hollywood não se cospe no próprio prato. Mas também se vale apenas por aquilo que seu último filme aporta, e este aqui é um grande fracasso de público. Lang levará dois anos para se recuperar e, segundo o costume americano, daqui em diante denegrirá *Casamento proibido*. O que ele vê como um erro marca também

seu abandono da pesquisa declarada por uma outra linguagem, num prolongamento de suas experiências alemãs. Na sequência, é no interior do sistema narrativo americano que seu trabalho vai se desenvolver. O que exige outros métodos e permite outros avanços.” (Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au Travail*)



## O retorno de Frank James

*The Return of Frank James*. EUA, 1940, 92 min, cor, som. 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Darryl F. Zanuck para 20th Century Fox; roteiro: Sam Hellman; direção de fotografia: George Barnes; elenco: Henry Fonda, John Carradine, Gene Tierney, Donald Meek. Lançamento: 10 de agosto de 1940. Procedência da cópia: 20th Century Fox — 35mm.

Após a morte do lendário fora da lei Jesse James, seu irmão, Frank James (Henry Fonda), mesmo querendo sair da vida do crime, decide ir atrás do assassino, Bob Ford (John Carradine), de quem antes era amigo. Porém, ele terá de permanecer no anonimato e na clandestinidade para não voltar a ser procurado pela justiça.

“Se *O retorno de Frank James* conclui-se com um ‘happy end’, ao contrário de tantos outros filmes de Lang, é preciso ver que não há aí uma concessão à censura americana. Ultrapassando o homem moral, Fritz Lang encontra o homem pecador, o que explica sua amargura. Mas, para além do pecador, é o estudo do homem regenerado o que atrai o mais germânico dos cineastas americanos. Se o feroz individualista que é Frank James descobre finalmente a felicidade, isso só acontece após ser recompensado *moralmente* por suas penas primeiro.” (Jean-Luc Godard, *Fiche U.F.O.L.E.I.S*, 1956)





## Os conquistadores

*Western Union*. EUA, 1941, 95 min, cor, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Harry Joe Brown e Darryl F. Zanuck para 20th Century Fox; roteiro: Robert Carson; direção de fotografia: Edward Cronjager, Allen M. Davey; elenco: Randolph Scott, Dean Jagger, Virginia Gilmore, Robert Young. Lançamento: 6 de fevereiro de 1941. Procedência da cópia: Rosebud Films — 16mm.

A empresa de telégrafos Western Union deseja estender suas linhas de Omaha até Salt Lake City. O experiente ranchei-

ro Vance Shaw (Randolph Scott) é contratado para chefiar a caravana. Durante a empreitada, um grupo supostamente de índios rouba cavalos e cabeças de gado. Shaw conhece a real identidade deste grupo, porém não pode revelá-la à Western Union.

“O segundo dos três westerns de Lang. O filme é importante, pois é o primeiro em que Lang recria dados de seu próprio universo no seio de um gênero totalmente estrangeiro a ele. (...) Aqui, no contexto de

um western à DeMille, ou mesmo à Ford, ele coloca a ênfase sobre um herói (Randolph Scott) vítima de seu destino e de seu pertencimento familiar, cujo esforço de redenção alcançará, no plano individual, um insucesso trágico. As imagens de Randolph Scott amarrado, queimando seus nós — com um extremo sofrimento — numa fogueira que ele reacendeu e a sequência de seu combate contra seu irmão inscrevem-se harmoniosamente na longa saga fatal da obra languiana.” (Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du Cinéma — Les Films*)

## O homem que quis matar Hitler

*Man Hunt*. EUA, 1941, 102 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Kenneth Macgowan para 20th Century Fox; roteiro: Dudley Nichols; diretor de fotografia: Arthur Miller; elenco: Walter Pidgeon, George Sanders, John Carradine, Joan Bennett. Lançamento: 13 de junho de 1941. Procedência da cópia: Rosebud Films — 16mm.

Em Berchtesgaden, próximo à casa de Hitler, o capitão inglês Alan Thorndike (Walter Pidgeon) tem o *Führer* em sua mira, mas falha no tiro. Ele é capturado pelos nazistas, que desejam que Thorndike assine um documento afirmando que trabalha a serviço da majestade britânica, mas o capitão inglês se recusa a fazê-lo.

“Este papel que Joan Bennett interpretava, de uma pequena prostituta que se apaixonou por [Walter] Pidgeon — um amor condenado desde o início —, preciso admitir que ele tinha todo o meu coração. (...) Mas, naturalmente, o escritório de Hays insistiu que não poderíamos mostrar ou glamorizar uma prostituta, que

isso era impossível. [Disseram que não deveríamos mostrá-la rodando a bolsinha.] Sabe como driblamos isso? Tivemos de mostrar acentadamente uma máquina de costura em seu apartamento: assim, ela não era uma puta, mas uma costureira. Fale-me agora de autenticidade. Zanuck [produtor do filme] não acreditava na cena da ponte londrina, que estava no roteiro original. Nesta cena, Pidgeon — que tinha uma cicatriz no rosto e estava sendo procurado pela polícia — tem a última conversa com Joan Bennett, a prostituta. Ela tem o pressentimento de que jamais o verá novamente e de repente um policial se aproxima. Ela tem medo de que o policial reconheça e prenda Pidgeon, então começa a bancar a puta e diz: ‘Venha, querido, suba aqui no meu quarto, eu lhe mostrarei algumas coisas novas.’ (...) Falei com Zanuck e ele me deu uma resposta muito característica: ‘Quando uma puta banca a puta diante do homem que ama, isso não é trágico. Quando uma garota decente banca a puta, aí sim é trágico.’ Eu sequer poderia

discutir este tipo de coisa — para mim, é muito bobo — e, de todo modo, não teria convencido Zanuck. Então pensei e falei com Benny Silvi, um cara maravilhoso que era o produtor local do filme (...) e com Arthur Miller, o câmera. ‘Quero filmar esta cena’, disse. E Ben disse: ‘Fritz, você não pode. Eu não posso, por ordens de Zanuck, gastar nem um tostão nesta cena.’ (...) Então eu disse: ‘Ben, eu vi um corrimão por aí que se parece com o de uma ponte.’ Ele disse: ‘Sim.’ Eu disse: ‘Isso custa alguma coisa?’ Ele disse: ‘Não, isso você pode ter.’ (...) Falei com Arthur Miller — que era um gênio como câmera — e ele disse que era possível iluminar de forma que o fundo fosse gradualmente se apagando na fumaça — assim, nem precisaríamos de um fundo. (...) Pusemos sobre a coisa toda um pouco da névoa londrina. (...) Filmei a cena e Zanuck não disse uma palavra. Tudo o que falou foi: ‘ONDE DIABOS ISSO FOI FILMADO?’” (Fritz Lang, *Fritz Lang in America*)







## Os carrascos também morrem

*Hangmen Also Die!* EUA, 1943, 140 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Fritz Lang para Arnold Production e United Artists; roteiro: John Wexley, a partir de um argumento de Bertolt Brecht e Fritz Lang; direção de fotografia: James Wong Howe; elenco: Brian Donlevy, Anna Lee, Walter Brennan, Gene Lockhart. Lançamento: 26 de março de 1943. Procedência da cópia: Théâtre du Temple — 35mm.

Durante a ocupação nazista da Tchecoslováquia, o administrador-chefe de Praga, Reinhard Heydrich, conhecido como “o carrasco de Hitler”, é morto. A identidade de seu assassino, Dr. Franticek Svoboda (Brian Donlevy), é mantida em sigilo, a

despeito das torturas, da vigilância e do estado de sítio a que os nazistas pouco a pouco submetem toda a cidade.

“Insistiremos no fato de que *Carrascos...* representa uma colaboração entre Lang e [o diretor de fotografia] Wong Howe. Após sua chegada aos EUA, foram, até 1942, diretores de fotografia de seus filmes: Joseph Ruttenberg, Leon Shamroy, Charles Lang Jr., George Barnes, Edward Cronjager e Arthur Miller. A superioridade de Wong Howe determina diretamente uma melhor expressão das intenções de Lang. Durante 130 minutos de projeção, *Carrascos* prova a que ponto os problemas de luz são integrados à *mise en scê-*

*ne*, e como eles podem estimular a força desta *mise en scêne*. Não existe a possibilidade de um trabalho completo sobre um ator fora de certa comunhão de ideias entre o realizador e o fotógrafo, de uma colaboração íntima em vista das metas a se alcançar. Um plano mal iluminado é imediatamente esvaziado de seu sangue. Aqueles que conhecem a fotografia de Wong Howe para *A embriaguez do sucesso* (*Sweet Smell of Success*, 1957) sabem que ela permite imagens de uma grande brutalidade. Ora, basta ter refletido pouco sobre o que deve ser e o que pode ser a *mise en scêne* para se pressentir a necessidade desta brutalidade.” (Marc C. Bernard, *Présence du Cinéma*, nº 10)

## Quando desceram as trevas

*Ministry of Fear*. EUA, 1944, 87 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Seton I. Miller para Paramount Pictures; roteiro: Seton I. Miller a partir de um livro de Graham Greene; direção de fotografia: Henry Sharp; elenco: Ray Milland, Marjorie Reynolds, Carl Esmond, Hillary Brooke. Lançamento: 16 de outubro de 1944. Procedência da cópia: Classic Films — 35mm.

Inglaterra, II Guerra Mundial. Saído do asilo, Stephen Neale (Ray Milland) passa por um evento de caridade, onde é presenteado com um bolo. Este bolo, porém, nada tem de trivial, pois contém um microfilme com segredos de guerra procurado por espíões nazistas à paisana.

“Meu agente me ligou: ‘A Paramount quer você aqui para um filme.’ Eu disse: ‘Que filme?’ Ele disse: ‘Quando desceram as trevas.’ Eu admirava muito o autor [do livro *Ministry of Fear*], Graham Greene, então disse ‘ótimo’. Assinei um contrato para dez semanas de filmagem, mas, quando vi o que havia sido feito do texto, fiquei terrivelmente chocado e falei: ‘Eu quero sair deste contrato.’ Meu agente disse que não poderia — ou então ele era só muito preguiçoso, não sei dizer. De qualquer forma, eu tinha assinado um contrato e tinha que cumpri-lo, isso bastava. Eu vi o filme recentemente na televisão, dividido em partes, e adormeci.”  
(Fritz Lang, *Fritz Lang in America*)



## Um retrato de mulher

*The Woman in the Window*. EUA, 1944, 99 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Nunnally Johnson para International Pictures; roteiro: Nunnally Johnson; direção de fotografia: Milton Krasner; elenco: Edward G. Robinson; Joan Bennett. Lançamento: 10 de outubro de 1944. Procedência da cópia: Park Circus — 35mm.

Numa noite, o respeitável professor universitário Richard Wanley (Edward G. Robinson) conhece uma misteriosa mulher (Joan Bennett). Ele a acompanha até sua casa, porém lá acaba se envolvendo num assassinato.

“Fui repreendido pelos críticos por terminar o filme como um sonho. Nem sempre fui objetivo quanto ao meu trabalho, mas neste caso a escolha foi consciente. Se tivesse continuado história em sua conclusão lógica, um homem teria sido preso e executado por cometer um assassinato num momento de descuido. Mesmo se não fosse condenado pelo crime, sua vida teria sido arruinada. Rejeitei este final lógico porque me parecia demasiado pessimista, uma tragédia por nada, provocada por um Destino implacável — um final negativo para um problema que não é universal, uma desolação fútil que o público rejeitaria.” (Fritz Lang, “Happily Ever After”, artigo publicado na *Penguin Film Review*)





## Almas perversas

*Scarlet Street*. EUA, 1945, 102 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Fritz Lang para Diana Productions e Universal Pictures; roteiro: Dudley Nichols; direção de fotografia: Milton Krasner; elenco: Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea. Lançamento: 28 de dezembro de 1945. Procedência da cópia: Library of Congress — 35mm.

Chris Cross (Edward G. Robinson), homem de meia-idade, trabalha há 25 anos num modesto emprego num banco. Numa noite, ele ajuda Kitty (Joan Bennett), uma jovem prostituta por quem fica obcecado e a quem faz acreditar que é um rico artista. Kitty então passa a se aproveitar de Chris.

“O filme se concentra na obsessão de Chris. É desprovido de generosidade em relação aos personagens, cujos traços simpáticos são apagados. Lang havia anotado na margem [do roteiro]: ‘Encontrar um jogo de cena para mostrar que [Adele] tem afeição por ele [Chris] — por exemplo, passar sua echarpe ao redor do pescoço dele.’ Nada disso figura no filme. Homem esmagado pela mediocridade de sua vida milimetrada e cronometrada — o filme o compara a um relógio da mesma maneira que Wanley em *Um retrato de mulher* era comparado aos relógios de pêndulo —, descobrindo o desejo tardiamente, pintor de talento, ainda que ignorante da perspectiva (como o Lang desenhista!), ele perde sua identidade em todos os aspectos: como amante em favor de Johnny, como pintor para Kitty, que assina suas telas, como assassino novamente para Johnny, a quem o homicídio é atribuído.” (Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au Travail*)



## O grande segredo

*Cloak and Dagger*. EUA, 1946, 107 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Milton Sperling para United States Pictures e Warner Bros; roteiro: Albert Maltz, Ring Lardner Jr.; direção de fotografia: Sol Polito; elenco: Gary Cooper, Lilli Palmer, Robert Alda, Helen Thimig. Lançamento: 5 de setembro de 1946. Procedência da cópia: Théâtre du Temple — 35mm.

O professor de física Alvah Jesper (Gary Cooper) é chamado pelo FBI para trabalhar como espião na II Guerra Mundial, tendo como missão descobrir se os nazistas possuem tecnologia para a criação da bomba atômica. Ao descobrir que a renomada física Katerin Lodor (Helen Thimig) foi detida pela Gestapo, Jesper decide atuar como agente infiltrado.

“*Peter Bogdanovich*: A briga entre Cooper e o fascista na alameda é particularmente assustadora, porque é tão silenciosa e, ainda assim, tão violenta.

*Fritz Lang*: Essa era a ideia. Estou muito orgulhoso desta briga. Tive ajuda de dois membros da O.S.S. [Office of Strategic Services, serviço de inteligência dos EUA durante a II Guerra Mundial] no filme — Mike Burke e um outro homem chamado Deihem. Naquela época, poucas pessoas sabiam algo sobre caratê — sabia-se algo sobre jiu-jítsu, mas nada sobre caratê. Queria ter conhecido a O.S.S. de dentro (só não consegui entrar lá por causa dos meus olhos), mas sabia que eles treinavam o que chamamos de luta suja. Então, foi o que eu fiz aqui, pela primeira vez. E tudo isso — digo com muita alegria — foi feito

por Cooper. Ele tinha um dublê, devido a um deslocamento de quadril, mas eu lhe sugeri: ‘Olha, Gary, vou tomar muito cuidado, e isso e aquilo, e só depois a gente faz os close-ups.’ Ele foi muito cooperativo e não houve sequer uma tomada da luta feita pelo dublê. Cooper foi maravilhoso — ele se esforçou bastante. Gostei muito dele.” (Fritz Lang, *Fritz Lang in America*)



## O segredo da porta fechada

*Secret Beyond the Door...* EUA, 1948, 99 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Fritz Lang para Diana Productions e Universal Pictures; roteiro: Silvia Richards; direção de fotografia: Stanley Cortez; elenco: Michael Redgrave, Joan Bennett, Anne Revere, Barbara O'Neil. Lançamento: 15 de janeiro de 1948. Procedência da cópia: Théâtre du Temple — 35mm.

Numa viagem de férias, Celia (Joan Bennett), uma jovem e rica herdeira, conhece o arquiteto Mark (Michael Redgrave), por quem se apaixona e com quem rapidamente se casa. Eles se mudam para a mansão da família de Mark, onde Celia se depara com uma série de mistérios envolvendo o marido.

“A trama é uma mistura de *Suspeita* (1941), *Quando fala o coração* (1945) e *Rebecca, a mulher inesquecível* (1940), todos de Hitchcock — com o final justamente de *Rebecca*. Mas Lang, por sua vez, jamais analisa a ambiguidade do herói, ao mesmo tempo inocente e culpado. Ele trabalha unicamente com a fascinação oferecida por um tema tão alucinante e que amplia a incoerência dos atos, com a beleza cintilante e ultramoderna dos cenários e sua abstração. É um filme de pura *mise en scène*, uma obra inteiramente gratuita, uma sequência marienbadiana<sup>1</sup> de espelhos, chaves, corredores, lâmpadas, portas, dentro de uma estranha mansão campesina. Este ensaio é considerado pela bancada de estetas extremistas da jovem crítica francesa uma obra-prima perfeita, um diamante da *mise en scène*; esta admiração estabelece os limites do filme.” (Luc Moullet, *Fritz Lang*)

1 Referência ao filme *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais.



## Maldição

*House by the River*. EUA, 1950, 88 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Howard Welsch para Fidelity Pictures e Republic Pictures; roteiro: Mel Dinelli; direção de fotografia: Edward Cronjager; elenco: Louis Hayward, Lee Bowman. Lançamento: 4 de abril de 1950. Procedência da cópia: Eye Film — 35mm.

Em sua casa, o escritor Stephen Byrne (Louis Hayward) acaba matando sua empregada ao tentar assediá-la. Ele obriga seu irmão John (Lee Bowman) a ajudá-lo com o cadáver. Os dois jogam o corpo da moça no rio, porém este retorna à superfície. Quando a polícia descobre o corpo, é John quem passa a ser incriminado.

“[O filme] foi oferecido a mim, mas há algumas coisas nele de que eu gostava: o artifício da fotografia — lembro-me também de um corpo flutuando na água. (...) Duas coisas: primeiro, eu queria que ela [Emily, a empregada] fosse negra. Vetado. Desde o início, vetado. Lutei como um troiano, mas não consegui. Em segundo lugar, depois do assassinato, ele diz algo como: ‘Ah, meu Deus!’ Dois dias de discussão violenta com o escritório de Hays [responsável pela censura na época]. ‘Ele não pode dizer Ah, meu Deus!’ ‘Por que não?’ ‘Bem, porque significa Ah, meu Deus, me ajude a escapar deste assassinato.’ (...) Mas é sempre igual com a censura: você tenta fazer algo bom, mas fica lá sentado como um aluno do primário que fez algo errado, esperando o professor vir e dizer: ‘Agora vem a punição por aquilo que você fez.’” (Fritz Lang, *Fritz Lang in America*)



## Guerrilheiros das Filipinas

*American Guerrilla in the Philippines*. EUA, 1950, 105 min, cor, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Lamar Trotti para 20th Century Fox; roteiro: Lamar Trotti; direção de fotografia: Harry Jackson; elenco: Tyrone Power, Micheline Presle. Lançamento: 7 de novembro de 1950. Procedência da cópia: 20th Century Fox — 35mm.

Durante a II Guerra Mundial, o soldado Chuck Palmer (Tyrone Power) sobrevive a um bombardeio que destrói o barco onde ele servia no Oceano Pacífico. Levado para a costa das Filipinas, Palmer se envolve com guerrilheiros locais que resistem à tentativa de invasão japonesa.

“Curiosamente, a defesa do filme vem dos lados menos cinéfilos. Che Guevara fala desta obra em seu diário, dizendo que ela contém ensinamentos preciosos para qualquer guerrilheiro. Raoul Ruiz confirmou que o filme era muitas vezes visto como peça didática noutros meios de guerrilha na América Latina. Se assim é, Lang teria realizado (neste seu último filme sobre a guerra) o seu velho sonho de *Lehrstück* e teria sido aqui bem mais brechtiano aqui do que em *Os carrascos também morrem* (1943).” (João Bénard da Costa)



## O diabo feito mulher

*Rancho Notorious*. EUA, 1952, 89 min, cor. som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Howard Welsch para Fidelity Pictures e RKO Radio Pictures; roteiro: Daniel Taradash; direção de fotografia: Hal Mohr; elenco: Marlene Dietrich, Arthur Kennedy, Mel Ferrer. Lançamento: 7 de fevereiro de 1952. Procedência da cópia: Théâtre du Temple — 35mm.

Depois que sua esposa é morta num assalto, o fazendeiro Vern Haskell (Arthur Kennedy) sai em busca dos dois assassinos. Ele encontra um deles à beira da morte, baleado nas costas após uma discussão. Suas últimas palavras são “Chuck-a-luck”. Vern deve seguir esta pista misteriosa para encontrar o segundo homem.

“No plano formal, o tempo é objeto de uma utilização extremamente variada. Três tipos de tempo existem no filme: o tempo da narrativa propriamente dita; aquele – concentrado – da sequência acompanhada pela balada-*leitmotiv* do filme, que resume a longa busca de indícios empreendida por Vern; enfim, o tempo dos três flashbacks, que recompõem a figura mítica da aventureira Altar Keane, uma personagem inteiramente condicionada por seu passado (o que vale também para a própria atriz). No campo da percepção, este tempo é, contudo, absolutamente uniforme, congelado, privado de projeto e de liberdade: é o tempo da vingança e de um mundo reduzido às dimensões de uma obsessão e de uma ideia fixa. O espaço do filme reflete a mesma dualidade. Variado e rico no plano formal, suntuoso, pesado,

exuberante, quase barroco, é também um espaço fechado, morto, que não leva a nada senão à repetição cíclica, fatal, sangrenta dos fatos que desencadearam a trama. (...) Pesa, com efeito, sobre os personagens uma maldição mais opressora do que aquela resultada do pecado original dos filmes de Hitchcock. Estes personagens, quer sejam animados de boas ou de más intenções, reencontram-se do mesmo lado da fronteira — o mau lado. Ao longo de seu périplo, Vern Haskell pode apenas se destruir e destruir aqueles que o cercundam; mas ele também não deixa de se vingar. Ele pertence a uma humanidade decaída, para a qual a noção de perdão não tem mais sentido ou mesmo existência. Ele pertence, como todos os homens, a uma raça maldita.” (Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du Cinéma — Les Films*)



## Só a mulher peca

*Clash by Night*. EUA, 1952, 106 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Jerry Wald, Herriet Parsons para Wald-Krasna Productions e RKO Radio Pictures; roteiro: Alfred Hayes, baseado numa peça de Clifford Odets; direção de fotografia: Nicholas Musuraca; elenco: Barbara Stanwyck, Robert Ryan, Paul Douglas, Marilyn Monroe. Lançamento: 16 de maio de 1952. Procedência da cópia: Films sans Frontières — 35mm.

Após dez anos fora, Mae Doyle (Barbara Stanwyck) retorna à sua cidade natal, uma pequena vila de pescadores. Ela é recebida por seu irmão Joe (Keith Andes) e imediatamente cortejada por Jerry (Paul

Douglas), um humilde pescador local. Mas as atenções de Mae rapidamente se voltam para Earl (Robert Ryan), o atormentado projetorista do cinema da cidade.

“Não era fácil trabalhar com Marilyn Monroe; este foi praticamente seu primeiro grande filme. Ela era uma mistura muito particular de timidez, insegurança e... Eu não diria ‘atitude de estrela’, mas, digamos, ela sabia exatamente o impacto que provocava nos homens. (...) Devido a certas pressões relacionadas à vida privada de Marilyn, Jerry Wald [produtor do filme] queria que o nome dela aparecesse nos créditos tão grande quanto o dos outros. Paul Douglas disse: ‘Jamais darei

minha permissão, jamais! Quem é ela? Uma novata. Ela nunca chegará ao topo!’ Robert Ryan não disse nada, mas Barbara [Stanwyck] disse: ‘O que você quer? Ela é a próxima estrela.’ E era especialmente difícil para ela porque, naturalmente, os jornalistas vinham durante os intervalos e, como Barbara era a estrela, todos tentavam garantir que ela fosse entrevistada. Mas os repórteres diziam: ‘Não queremos falar com Barbara. Queremos falar com a garota de seios grandes.’ Outra mulher teria ficado furiosa. Barbara, nunca. Ela sabia exatamente o que estava se passando.” (Fritz Lang, *Fritz Lang in America*)



## A gardênia azul

*The Blue Gardenia*. EUA, 1953, 90 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Alex Gottlieb para Alex Gottlieb Productions, Blue Gardenia Productions e Warner Bros; roteiro: Charles Hoffman; direção de fotografia: Nicholas Musuraca; elenco: Anne Baxter, Raymond Burr, Richard Conte, Ann Sothorn. Lançamento: 23 de março de 1953. Procedência da cópia: Films sans Frontières — 35mm.

Depois de saber que o namorado, um soldado em serviço na Coreia, arranhou outra mulher, a telefonista Norah (Anne Baxter) aceita um encontro às cegas com o mulhengo Harry (Raymond Burr). Bêbada, ela o acompanha até seu apartamento, onde é agarrada à força e reage. No dia seguinte, ela acredita ter matado o homem.

“A etiqueta de filme *noir* permite a Lang enraizar sua narrativa na América contemporânea como ele não fazia desde os anos do New Deal e da trilogia com Sylvia Sidney. Um quiproquô criminal bastante frágil dá a matéria para uma descrição das mulheres entre si, em sua vida cotidiana, seu trabalho como telefonistas, sua solidariedade, sua espera pelos homens, seu terror de serem punidas por um passo em falso; e da traição dos homens, que se fazem passar por aquilo que não são. A câmera fluida do [diretor de fotografia Nicholas] Musuraca percorre um apartamento estreito dividido pelas três assalariadas em *baby-dolls*, em tafetás ou mais frequentemente em pulôveres apertados, um emblema dos anos 1950 (Anne Baxter, a Eve de Mankiewicz, aparece pela primeira vez como *sweater girl*), sonhando com romances policiais, com noivos distantes ou com maridos ricos.” (Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au Travail*)



## Os corruptos

*The Big Heat*. EUA, 1953, 90 min, PB, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Robert Arthur para Columbia Pictures; roteiro: Sidney Boehm; direção de fotografia: Charles Lang, Jr.; elenco: Glenn Ford, Gloria Grahme, Jocelyn Brando, Alexander Scourby, Lee Marvin. Lançamento: 6 de outubro de 1953. Procedência da cópia: Park Circus — 35mm.

Dave Bannion (Glenn Ford) é um detetive de polícia extremamente honesto. Ao ser designado para investigar o suicídio de um colega, ele se depara com uma rede de corrupção envolvendo tanto o submundo do crime quanto a própria polícia.

“Uma tensão entre uma superfície plácida e uma corrupção oculta sustenta *Os corruptos*, e o drama lida com a luta entre estas forças que tentam manter a tampa selada e aquelas que querem forçar esta violência oculta a sair à luz do dia. (...) A abordagem da direção não acentua o colapso emocional do detetive Dave Bannion. No lugar disso, este drama de superfície e profundidade foca principalmente nas estruturas e papéis sociais, no sistema de uma ordem corrompida e na violência consequente de sua exposição.”  
(Tom Gunning, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*)



## Desejo humano

*Human Desire*. EUA, 1954, 90 min, PB, som, 1.66:1. Direção: Fritz Lang; produção: Lewis J. Rachmil para Columbia Pictures; roteiro: Alfred Hayes, baseado em *A besta humana*, de Émile Zola; elenco: Glenn Ford, Gloria Grahame, Broderick Crawford. Lançamento: 6 de agosto de 1954. Procedência da cópia: Filmes da Mostra — 35mm.

De volta da Guerra da Coreia, Jeff Warren (Glenn Ford) retoma seu trabalho numa companhia ferroviária. Quando seu patrão Carl Buckley (Broderick Crawford) se envolve num assassinato num dos trens, Warren se torna uma testemunha em potencial. Paralelamente, ele se envolve com a esposa de Buckley, a sedutora Vicki (Gloria Grahame).

“A velhice, se marca a liberação do espírito para aqueles que conhecem seu poder, consoma também o declínio da carne. Os personagens de *Desejo humano* evidentemente ignoram estes poderes, e o drama que se estabelece entre eles desenvolve suas reações sucessivas com a crueldade das leis naturais. O murchamento manifesto do homem envelhecido, rapidamente reconhecido como essencial, excita à revolta esta carne em expansão, substância da beleza mais manifesta. O reflexo surge rapidamente, com esta instantaneidade irrefletida tão contrária à verossimilhança, mas tão próxima também da verdade: destruir a vida, uma vez que de todos os lados esta vida lhe escapa, tanto a sua própria vida como a da mulher que ele acreditava possuir.” (Philippe Demon-sablon, *Cahiers du Cinéma*, nº 50)



## O tesouro do Barba Rubra

*Moonfleet*. EUA, 1955, 87 min, cor, som, 2.55:1 (CinemaScope). Direção: Fritz Lang; produção: John Houseman para Metro-Goldwyn-Mayer; roteiro: Jan Lustig, Margaret Fitts; direção de fotografia: Robert Planck; elenco: Jon Whiteley, Stewart Granger, George Sanders. Lançamento: 12 de maio de 1955. Procedência da cópia: Théâtre du Temple — 35mm.

Inglaterra, 1760. John Mohune (Jon Whiteley), um menino de dez anos, é deixado pela mãe moribunda aos cuidados do mulherengo Jeremy Fox (Stewart Granger), chefe de um bando de contrabandistas. Juntos, eles vivem várias aventuras na caça a um tesouro.

“Dos últimos filmes americanos de Fritz Lang, *O tesouro do Barba Rubra* é certamente um dos que alcançou assentamento crítico mais amplo. No entanto, concebido pela MGM como uma aposta comercial, ainda que ligado ao prestigioso selo do produtor John Houseman, o filme não obteve nos Estados Unidos qualquer sucesso popular: chegava ao fim um ciclo de filmes de aventura dos quais Stewart Granger era o lucrativo intérprete. (...) Rapidamente notou-se o rigor geométrico da construção de alguns planos e a recorrência de alguns motivos associados a Lang desde a época muda. O tema visual do subterrâneo e seus prolongamentos filosóficos vêm dos primeiros *Mabuse* e

reaparecerão em *O tigre de Bengala*. A precisão da construção plástica salta aos olhos: o retorno à imagem do círculo e à do balanço não escapam a ninguém. *O tesouro do Barba Rubra* é um filme rico, que se presta facilmente à análise, e, por suas referências ao mundo da infância e a um certo idealismo, seduz mais diretamente do que outras obras de um cineasta reputado como austero. No nível profundo, porém, ele é tão secreto quanto qualquer filme de Lang: para além da sedução da superfície, sua *mise en scène* apenas libera seus mistérios parcimoniosamente. A arte de Fritz Lang permanece uma das mais difíceis de cercar.” (Christian Viviani, *Positif*, nº 365-366)







## No silêncio de uma cidade

*While the City Sleeps*. EUA, 1956, 100 min, PB, som, 1.37:1/1.85:1/2:1 (SuperScope). Direção: Fritz Lang; produção: Bert Friedlob para Bert E. Friedlob Productions; roteiro: Casey Robinson; direção de fotografia: Ernest Laszlo; elenco: Dana Andrews, Rhonda Fleming, George Sanders, Vincent Price, Ida Lupino. Lançamento: 14 de maio de 1956. Procedência da cópia: Théâtre du Temple — 35mm.

Após a morte de um magnata da mídia, seu filho Walter Kyne (Vincent Price) precisa escolher, entre seus principais funcionários, quem herdará a direção da

empresa. Começa uma disputa interna pela vaga, em meio a qual o caso do “assassino do batom”, um *serial killer* de mulheres, é oportuno para destacar o trabalho dos competidores.

“A ambição do filme é imensa, a perfeição de seu estilo, cujos elementos evitam se valorizar, sóbria e eficaz. Lang quer dar a ver um panorama muito vasto da sociedade americana, fundada para ele na competição e no crime. (...) Refinamento supremo da *mise en scène*: estes compartimentos envidraçados que, no interior dos escritórios do jornal, separam os

personagens, permitindo-lhes ver-se mutuamente, e que dão à narrativa a possibilidade de desenrolar várias sequências frontalmente, captadas numa interação permanente. Este entrelaçamento magistral é visto na luz soberba de uma fotografia metálica, com cintilações gélidas. (...) É uma pequena porção do inferno onde as criaturas se agitam, acreditando-se livres e ativas, sob o olhar de um cineasta que não busca nada senão ver e ‘dar a ver’ bem o real, embora mantendo sobre todas as coisas o ponto de vista de Sírius.” (Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du Cinéma — Les Films*)

## Suplício de uma alma

*Beyond a Reasonable Doubt*. EUA, 1956, 80 min, PB, som. 1.37:1/1.85:1/2:1 (Super-Scope). Direção: Fritz Lang; produção: Bert E. Friedlob para Bert E. Friedlob Productions e RKO Radio Pictures; roteiro: Douglas Morrow; direção de fotografia: William E. Snyder; elenco: Dana Andrews, Sidney Blackmer, Joan Fontaine. Lançamento: 13 de setembro de 1953. Procedência da cópia: Classic Films — 35mm.

Austin Spencer (Sidney Blackmer) é um editor jornal que luta contra a pena de morte. Ele convence seu futuro genro, Tom Garrett (Dana Andrews), a participar de uma farsa para demonstrar as falhas do sistema penal. Garrett então espalha pistas que levam a polícia a incriminá-lo pelo assassinato de uma *stripper*.

“Movemo-nos num universo onde não há mais nada a julgar, nem a discutir, nem o menor sentimento a manifestar, toda notação ou sensação pessoal sendo fundada sobre o vento. Não se pode sequer criticar o filme, pois, à exceção da intriga, ele é um nada, um vazio, e não saberíamos fazer uma crítica do vazio. Sendo justo, pode-se constatar que este nada é integral, homogêneo e contínuo durante todo o filme, e encontrar aqui um motivo de louvor: aqueles que condenam a obra não podem permanecer insensíveis a esta obstinação, a esta unidade de tom.

[...] Se Lang havia feito *A mulher na lua* (1929) um pouco contra a ficção científica, *O diabo feito mulher* (1952) e *O tesouro do Barba Rubra* (1955) contra o faroeste e o filme de aventura tradi-

cionais, ele evidentemente fez *Suplício de uma alma* contra o princípio do filme policial. O amador fica insatisfeito com a solução do enigma e com sua inverossimilhança, o que explica o fracasso de público. O crítico, por sua vez, fica decepcionado, porque acredita que tem que lidar com uma crítica da pena de morte, do gênero *Somos todos assassinos* (1952), e o que ele encontra, como em *Fúria* (1936), é, igualmente, o que parece ser o contrário. O olhar superior de Lang o isola, portanto, da plateia: ele permanece em Hollywood dois anos sem filmar.” (Luc Moullet, *Fritz Lang*)



## O tigre de Bengala/ O sepulcro indiano

*Der Tiger von Eschnapur/Das indische Grabmal*. Alemanha, 1959, 101 min/102 min, cor, som, 1.37:1. Direção: Fritz Lang; produção: Artur Brauner para CCC Film; roteiro: Fritz Lang, Thea von Harbou; direção de fotografia: Richard Angst; elenco: Paul Hubschmid, Debra Paget, Walter Reyer. Lançamento: 22 de janeiro (*O tigre de Bengala*) e 5 de março (*O sepulcro indiano*) de 1959. Procedência da cópia: Deutsche Kinemathek — 35mm.

O arquiteto Harold Berger (Paul Hubschmid) chega à Índia para realizar obras para o rico e poderoso marajá local (Walter Reyer). A caminho do castelo, ele salva a dançarina Seetha (Debra Paget) do ataque de um tigre. Os dois se apaixonam, porém Seetha já está prometida ao marajá. Berger se vê então ameaçado num país onde é estrangeiro.

“Fritz Lang tem uma moral de ferro, sente-se isso em cada um de seus planos e de seus ângulos de câmera, mas também sente-se isso em sua relação com os produtores; ele é o único que conseguiu fazer uma superprodução que não é um superproduto. *O tigre de Bengala* e *O sepulcro indiano* são os únicos filmes que são superproduções sem ser superprodutos, que são feitos com todo o dinheiro de que ele dispôs sem criar uma cortina de fumaça. E que, contudo, não são feitos contra o dinheiro. (...) ele realmente dá alguma coisa aos alemães, que morriam de fome há tantos anos, desde 1933 ou antes, até a *Währungs-Reform*, que os intelectuais de esquerda tanto desprezavam, até o

momento em que as pessoas começaram a voltar a saber um pouco o que era viver: foi a isso que chamaram o milagre econômico alemão. Para muita gente, esse foi o momento em que finalmente voltaram a viver, em que voltavam a comer normalmente — claro que havia especulação e tudo o mais, ok. O aspecto negativo disso é a chegada da sociedade de consumo. Mas, neste momento, Fritz Lang deu aos alemães uma prenda, digamos, de ouro. E que não era um bezerro de ouro. É isso que é importante. Qualquer outro teria feito um bezerro de ouro. O produtor estava realmente desejoso de fazer um bezerro de ouro. E Fritz Lang fez um filme.” (Jean-Marie Straub, *Cahiers du Cinéma*, nº 223)







## Os mil olhos do dr. Mabuse

*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse.* Alemanha, 1960, 103 min, PB, som, 1.66:1. Direção: Fritz Lang; produção: Artur Brauner para CCC-Filmkunst; roteiro: Fritz Lang, Heinz Oskar Wuttig; direção de fotografia: Karl Löb; elenco: Peter van Eyck, Dawn Addams, Gert Fröbe. Lançamento: 14 de setembro de 1960. Procedência da cópia: Deutsche Kinemathek — 35mm.

Mabuse regressa para destruir o mundo de vez. Através de uma rede de televisão, ele vigia os clientes de um hotel luxuoso com o objetivo de roubá-los e matá-los. O milionário Travers (Peter van Eyck) e a Interpol se unem então para capturá-lo.

“O sr. Brauner [produtor do filme] havia tido um grande sucesso com os primeiros filmes. Eu havia retornado aos Estados Unidos, quando recebi uma carta dele: ‘Você quer fazer uma refilmagem de *Os Nibelungos* (1924)?’ É uma ideia ridícula — há muitas, muitas razões pelas quais isso não deveria ser feito — e por que eu deveria me repetir? (...) Enfim, Brauner disse: ‘Bom, que tal fazer um filme sobre Mabuse?’ E eu disse: ‘Eu já matei aquele filho da puta! Foi por isso que fiz *O testamento do Dr. Mabuse* (1933). Acabou.’ Mas ele insistiu, e isso se tornou uma espécie de desafio para mim — eu tinha uma ideia de que poderia ser interessante mostrar um mesmo criminoso quase trinta anos depois e dizer novamente certas coisas sobre nossos tempos; o perigo de que nossa civilização possa ser explodida e que desses escombros algum novo reino do crime possa se constituir. Mas, veja, eu não fiz esses filmes porque pensava que eram importantes, mas porque esperava que, se criasse para alguém um grande sucesso financeiro, eu teria novamente a chance — como tivera em *M* — de trabalhar sem restrição alguma. Este foi meu erro.” (Fritz Lang, *Fritz Lang in America*)



## Filmes perdidos

### Halbblut

Alemanha, 1919, PB, silencioso, 1.33:1. Direção: Fritz Lang; produção: Erich Pommer para Decla Filmgesellschaft; roteiro: Fritz Lang; direção de fotografia: Carl Hoffmann; elenco: Ressel Orla, Carl de Vogt, Carl Gerard Schröder. Lançamento: 3 de abril de 1919. Primeiro filme dirigido por Fritz Lang, filmado no início de 1919 e hoje considerado perdido.

### Der Herr Der Liebe

Alemanha, 1919, PB, silencioso, 1.33:1. Direção: Fritz Lang; produção: Erwin Rosner, Erich Pommer para Helios-Film; roteiro: Leo Koffler; direção de fotografia: Emil Schünemann; elenco: Carl de Vogt, Gilda Langer, Erika Unruh. Lançamento: 25 de setembro de 1919. Segundo filme dirigido por Fritz Lang, atualmente considerado perdido.

## Programação extra

### O desprezo

*Le Mépris*. França, 1963, 103 min, cor, som, 2.35:1. Direção: Jean-Luc Godard; produção: Georges de Beauregard, Carlo Ponti; direção de fotografia: Raoul Coutard; elenco: Michel Piccoli, Brigitte Bardot, Jack Palance, Fritz Lang. Lançamento: 29 de outubro de 1963. Procedência da cópia: Filmes do Estação — 35mm.

O escritor Paul Javal (Michel Piccoli) é contratado para escrever o argumento de um novo filme baseado na *Odisseia*, de Homero, realizado por Fritz Lang. Camille (Brigitte Bardot), a mulher de Paul, desconfia que o marido a usa para apresentar ao produtor do filme, Prokosch (Jack Palance), numa tentativa de ser mais bem pago. A relação deles entra em crise.

#### Bibliografia

Os excertos que compõem a filmografia deste catálogo foram retirados das seguintes fontes:

Bernard, Marc C. "Les bourreaux meurent aussi." *Présence du Cinéma* n° 10, janeiro de 1962.

Bogdanovich, Peter. *Fritz Lang in America*. Nova York: Praeger, 1969.

Demosablon, Philippe. "La difficulté d'être (Human Desire)." *Cahiers du Cinéma* n° 50, agosto-setembro de 1955.

Eibel, Alfred. *Fritz Lang: Trois lumières*. Paris: Flammarion, 1989.

Eisenschitz, Bernard. *Fritz Lang au Travail*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2011.

Eisner, Lotte H. *Fritz Lang*. Paris: Cahiers du Cinéma/Cinemathèque Française, 1976.

Gunning, Tom. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. Londres: BFI Publishing, 2000.

Lourcelles, Jacques. *Dictionnaire du cinéma — Les Films*. Paris: Robert Laffont, 1992.

Lang, Fritz. "Happily Ever After." *Penguin Film Review*, 5. Londres/Nova York: Penguin Books, 1948.

Moulet, Luc. *Fritz Lang*. Paris: Éditions Seghers, 1963-1970.

Rosenbaum, Jonathan. "Inside the Vault [on Spione]", In. *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

Viviani, Christian. "Les Contrebandiers de Moonfleet." *Positif* n° 365-366, julho de 1991.



Michel Piccoli e Fritz Lang durante as filmagens de O desprezo (1963)

## Sobre os autores

### Bernard Eisenschitz

Historiador, tradutor e crítico de cinema nascido em 1944, na França. É autor da biografia *Fritz Lang au Travail* (Paris: Cahiers du Cinéma, 2011), de *Roman américain*, *Les Vies de Nicholas Ray* (Paris: Christian Bourgois, 1990), *Le Cinéma allemand* (Paris: Armand Colin, 2008), entre outros. Fundou e editou a revista *Cinéma* entre 2001 e 2007.

### Fernando Martín Peña

Nasceu em 1968, em Buenos Aires. Crítico, professor, pesquisador e colecionador de cinema. É diretor do departamento de cinema do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) e apresentador do programa *Filmoteca*, *Temas de cine* na TV Pública argentina. Atuou como diretor do Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (Bafici) entre 2004 e 2007. Autor dos livros *Metrópolis* (Buenos Aires: Fan ediciones, 2011), *Cien años de cine argentino* (Buenos Aires: Biblos, 2012), entre outros.

### François Truffaut

Nasceu em 1932, em Paris. Cineasta, iniciou seu envolvimento com cinema como cineclubista e crítico de cinema, notadamente da *Cahiers du Cinéma*. Seu primeiro longa-metragem, *Os incompreendidos* (1959), recebeu o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes. A partir daí, dirigiu mais de vinte longas, entre os quais *Jules e Jim — Uma mulher para dois* (1962), *A noite americana* (1973) e *Amor em fuga* (1979). Faleceu em 1984, na França.

### Gérard Legrand

Poeta, ensaísta, filósofo e crítico de cinema nascido em 1927, em Paris. Participou ativamente do movimento surrealista, tendo escrito, ao lado de André Breton, o livro *L'Art magique* em 1957. Colaborou longamente com a revista *Positif* e foi professor da Fémis. Publicou livros sobre filosofia, cinema e arte em geral, entre os quais *M le Maudit* (Paris: Calmann-Lévy, 1990) e *Paolo et Vittorio Taviani* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1990). Faleceu em 1999.

### Inácio Araújo

Nasceu em 1948, em São Paulo. Crítico de cinema da *Folha de S. Paulo* e autor dos livros *Hitchcock, o mestre do medo* (São Paulo: Brasiliense, 1984) e *Cinema, o mundo em movimento* (São Paulo: Scipione, 1995). Seus textos da *Folha* foram reunidos na coletânea *Críticas de Inácio Araújo* (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010), organizada por Juliano Tosi. Montador e roteirista, publicou também os romances *Casa de meninas* (prêmio APCA de autor revelação, 1987) e *Uma chance na vida*. Atualmente, prepara o livro de contos *Urgentes preparativos para o fim do mundo*.

### Lotte H. Eisner

Historiadora, poeta e crítica de cinema nascida em 1896, em Berlim. Em 1933, com a ascensão do nazismo, fugiu para a França, mas acabou presa, sobrevivendo a um campo de concentração. Com o fim da guerra, retorna a Paris e começa a trabalhar na Cinemateca Francesa, junto a Henri Langlois. Seu livro *Fritz Lang* foi publicado inicialmente em Londres, em 1976, a partir de um manuscrito em alemão traduzido por Gertrud Mander. Em 1984, o livro ganha finalmente uma edição francesa, traduzida por Bernard Eisenschitz, com a colaboração da própria autora. É também autora do livro *A tela demoníaca: influências de Max Reinhardt e do Expressionismo* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990). Faleceu em 25 de novembro de 1983, na França.

### Jacques Rivette

Nasceu em 1928, em Rouen, na França. Cineasta, foi redator e editor da *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950 e 1960. Estreou em longas-metragens com *Paris nos pertence* (1960). Entre seus principais filmes, estão *L'Amour fou* (1968), *A bela intrigante* (1991) e *Não toque no machado* (2007).

### Jean Douchet

Nasceu em 1929, na França. Crítico de cinema, colaborou longamente com a *Cahiers du Cinéma*, além de revistas como *Arts* e *La Gazette du Cinéma*. Foi professor do IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) e da Fémis. Dirigiu alguns curtas, com destaque para o episódio *Saint-Germain des Prés*, que integra o filme coletivo *Paris vu par...* (1965).

João Bénard da Costa

Crítico de cinema e ensaísta nascido em 1935, em Lisboa. Foi diretor da Cinemateca Portuguesa entre 1991 e 2009. Fundou a revista *O tempo e o modo* em 1963 e foi colunista dos jornais *O Independente* e *Público*. Uma coletânea de seus artigos foi publicada em dois volumes sob os títulos de *Os filmes da minha vida* e *Os meus filmes da vida* (Lisboa: Assírio e Alvim, 2003 e 2007). Faleceu em 21 de maio de 2009.

Joe McElhanev

Professor de cinema da Hunter College, na Universidade da Cidade de Nova York. Autor dos livros *The Death of Classical Cinema: Hitchcock, Lang, Minnelli* (Nova York: SUNY Press, 2006), *Albert Maysles* (Chicago: University of Illinois Press, 2009) e editor de *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment* (Detroit: Wayne State University Press, 2009). Colabora com revistas como *Senses of Cinema* e *Lola*.

Michel Mourlet

Nasceu em 1935, na França. Crítico de cinema, cronista e escritor. Como crítico, escreveu para revistas como *Cahiers du Cinéma* e *Présence du Cinéma*, sendo editor desta última de 1961 a 1966. Foi professor de teoria do audiovisual na Universidade Paris I e publicou diversos livros entre romances, peças e coletâneas de ensaios teóricos sobre cinema e teatro.

Roger Dadoun

Psicanalista, filósofo, tradutor e crítico de arte nascido em 1928, na França. É professor emérito da Universidade Paris VII e autor de livros sobre Freud, Marcel Duchamp, Géza Róhei, além de diversos livros sobre psicanálise.

Serge Daney

Crítico de cinema nascido em 1944, em Paris. Foi redator e editor da revista *Cahiers du Cinéma* e um dos fundadores da revista *Trafic*, além de crítico do jornal *Libération*. Entre as coletâneas de seus escritos, estão *A rampa*, publicada no Brasil pela Cosac Naify em 2010, *Cine-Journal* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1984) e *L'exercice a été profitable, Monsieur* (Paris: P.O.L., 1993). Faleceu em 12 de junho de 1992, em Paris.

Tom Gunning

Professor de cinema e estudos de mídia da Universidade de Chicago. Autor dos livros *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (Londres: British Film Institute, 2000) e *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph* (Chicago: University of Illinois Press, 1993).

Patrocínio  
Banco do Brasil

Realização  
Centro Cultural Banco do Brasil

Produção  
Raio Verde Filmes

Coprodução  
Jurubeba Produções

Curadoria  
Calac Nogueira  
João Gabriel Paixão  
Joice Scavone

Coordenação de produção  
Joice Scavone

Produção de cópias  
Calac Nogueira  
João Gabriel Paixão

Coordenação executiva  
Alessandra Castañeda

Produção executiva  
Natália Mendonça

Assistente executivo  
Daniel Araújo

Assistente de produção  
Walerie Gondim

Produção local DF  
Daniela Marinho  
Rafaella Rezende

Produção local RJ  
Renata Spitz

Produção local SP  
Renata da Costa

Design visual  
Thiago Lacaz

Legendagem eletrônica  
Casarini Produções

Revisão de cópias  
Alexandre Vasques

Conservação de cópias  
Alexandre Vasques  
Natália Castro  
Suzana Corrêa

Assessoria de Imprensa DF  
Ulisses de Freitas

Assessoria de Imprensa RJ  
Isabel Muniz  
Pedro de Luna

Assessoria de Imprensa SP  
Thiago Stivaletti

Transporte internacional  
FedEx

Transporte nacional  
TPK Express

Despachante  
Kleber Mello

Apoio institucional  
Goethe Institute

#### CATÁLOGO

Organização  
Calac Nogueira  
João Gabriel Paixão

Tradução de textos  
Alice Furtado  
Bernardo Versiani  
Bruno Andrade  
Calac Nogueira  
Guilherme Semionato  
Lúcia Monteiro  
Luiz Soares Júnior  
Mariana Barros  
Nikola Matevski  
Tatiana Monassa

Revisão  
Guilherme Semionato

Agradecimentos  
Adriana Gomes  
Anja Göbel (Deutsche Kinemathek)  
Beatriz Knipfer  
Bernard Eisenschitz  
David Pendleton  
Enio Paixão  
Érika Bauer  
Fabrício Felice  
Faculdade de Comunicação (UnB)  
Fernando Martin Peña  
Jean Douchet  
Joe McElhaney  
Jos Oliver (Rosebud Films)  
Hernani Heffner  
Katherine Eisner  
Lynanne Schweighofer (Library  
of Congress)

Marcio Salgado  
Maria Luiza Nogueira  
Marina Zeltzman  
Marleen Labijt (Eye Film Institut)  
Michel Mourlet  
Pedro Faissol  
Pete Gassmann (Praesens-Film AG)  
Robinson Borges Costa  
Roger Dadoun  
Sérgio Moriconi  
Tom Gunning  
Vasco Freitas Jr.  
Vincent Dupré (Théâtre du Temple)

#### Imagens

Bundesarchiv (pp. 82, 112)  
Horst von Harbou/Deutsche Kinemathek  
(pp. 58, 63-64)  
Paramount Pictures/Photofest (p. 131)  
RKO Radio Pictures Inc./Photofest (p. 76)  
Walter Schulze-Mittendorff (p. 85)

Beta Cinema GmbH  
CCC-Film Arthur Brauner  
Films Sans Frontières  
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung  
Hollywood Classics  
Park Circus  
Praesens-Film AG  
Tamasa Distribution  
Théâtre du Temple  
Universal

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Fritz Lang: o horror está no horizonte.  
organização Calac Nogueira, João Gabriel Paixão.  
Rio de Janeiro: Raio Verde Filmes, 2014.

ISBN 978-85-68241-00-4

1. Cinema – Áustria – História e crítica
  2. Crítica cinematográfica
  3. Diretores e produtores de cinema – Áustria
  4. Filmografia
  5. Lang, Fritz, 1890-1976 – Crítica e interpretação
- I. Nogueira, Calac. II. Paixão, João Gabriel.

14-07230

CDD-791.430613

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema austríaco: Apreciação crítica: Artes 791.430613
2. Cinema europeu: Apreciação crítica: Artes 791.430613

Impressão Gráfica Stampapa

Tiragem 1.500 exemplares

Tipografia GT Walsheim

Papel Pop/Set Ultra Red 400 g/m<sup>2</sup> (capa),  
Offset 120 g/m<sup>2</sup> (miolo)

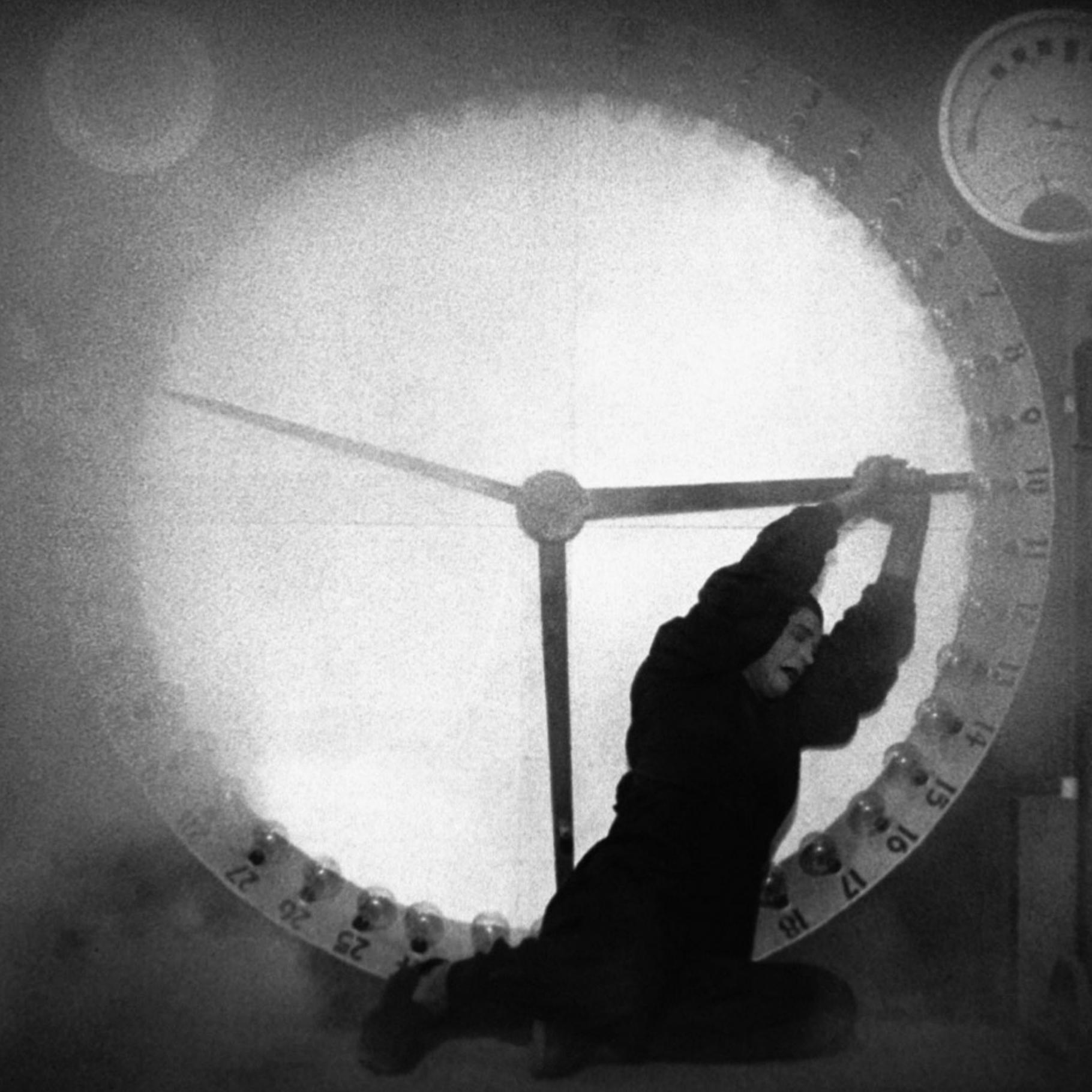


A morte cansada (1921).  
Páginas seguintes:  
O tigre de Bengala (1959);  
O grande segredo (1946);  
O tesouro do Barba Rubra  
(1955); Metrôpolis (1927);  
Dr. Mabuse, parte 2:  
O inferno do crime (1922)















Produção

RAIO  
VERDE filmes

Apoio  
institucional

