

NENHUM LUGAR PARA BRINCAR

- A sensibilidade de Friedrich Wilhelm Murnau (1888 – 1931) foi desenvolvida no contexto do cinema alemão da década de vinte do século passado. Como todos os realizadores que conviveram de perto com as teorias e as práticas ditas *expressionistas*, Murnau cultivou um tratamento exacerbado da iluminação dos cenários dos seus filmes, dando à luz um papel discursivo capaz de complementar e até modificar o sentido das narrativas que decorriam nesses cenários.

Partilhamos dois exemplos especialmente bem conseguidos desse rigor inventivo:

- No fim do filme “Aurora” (primeira produção de Murnau em Hollywood, estreada em 1927), a suspeita de que a protagonista se tenha afogado no lago que serve a aldeia onde vive, reúne os esforços de todos os aldeãos na tentativa de a encontrarem e salvarem. Tratou-se de um acidente, mas, umas horas antes, esse afogamento fora desejado e até planejado enquanto crime pelo marido da vítima e pela sua amante vinda da cidade.

Enquanto correm desvairados, os aldeãos iluminam a noite cerrada com pequenas fontes de luz. A mulher urbana julga que o crime que projetou foi cumprido. Em confronto com a sua figura, as luzes dos aldeãos rodopiam num fulgor de impermanência: conseguirá essa mulher, que é a pura encarnação das *trevas*, impedir para sempre a **fixação** da luz? Ora, em breve o corpo da afogada será descoberto com vida, e o sol erguer-se-á como uma evidência, expulsando da comunidade a demoníaca intrusa.

- Antes do epílogo aparentemente *apócrifo* de “O último dos homens” (obra filmada e estreada na Alemanha em 1924), o porteiro de hotel cuja história a obra narra, caído na mais insuportável desgraça profissional e social, é objeto de uma atitude solidária por parte de um vigia noturno que, nesse cenário de destinos impermanentes, também ocupa um lugar socialmente desprezível. O vigia transporta consigo uma luz intensíssima que ilumina de forma excessiva o rosto do protagonista. Nesse foco, reúne-se tanto a capacidade de reconhecer o sofrimento no outro, como um simbolismo afetivo: o vigia tornou-se a única luz da vida do porteiro despromovido. O foco de luz vira-se então para a câmara, para os *espetadores*, esses que, ao serem materializados no epílogo como clientes do hotel, troçarão dos dois amigos tornados improváveis milionários como se não tivessem sido *iluminados* pelo manifesto contra a solidão.

- Há, de facto, uma didática no cinema de Murnau, frontalmente assumida no prólogo e no epílogo do “Tartufo” (estreia no início de 1926). Esses dois acrescentos à adaptação de Molière são uma tentativa desajeitada de traçar um paralelo entre o que poderia ser a missão do cinema e aquela que Shakespeare tinha proposto para o teatro no seu “Hamlet”. Ora, por vezes, é nos momentos menos aperfeiçoados das suas obras que os autores se mostram mais despidos (não nos esqueçamos que, à semelhança do que acontece com o sobrinho e o tio desses prólogo e epílogo, Murnau fora duramente criticado pelo seu pai por ter seguido o ofício de ator, de *hypokrites*).
- Um filme é uma forma de especulação (no sentido de *logro*) que denuncia o carácter especulativo da cultura – reivindica Murnau no “Tartufo”. Como se sugere no filme dentro do filme (a adaptação propriamente dita da peça de teatro), Orgon tem de **aprender a ver** para se poder salvar das suas *miragens*. Elmira age como uma encenadora, forjando cenas nas quais o marido possa ver (reconhecer) a hipocrisia de Tartufo. Essas cenas não são espontâneas, são artifícios, mas o que nelas se pretende revelar é precisamente o artifício do comportamento do falso santo.
- No “Fausto” (o filme seguinte de Murnau), Mefistófeles também se comporta como um encenador, mas agora com propósitos maléficos: ele reúne as condições de aparência visual que conseguem criar no povo a convicção de que Margarida é uma pecadora.
- A especulação especificamente monetária acompanha os esforços casamenteiros de Philipp Collins, o único personagem interessante do falhadíssimo “As finanças do Grão-Duque” (estreado no início de 1924). Há, a esse propósito, um movimento de câmara eloquente em “Uma rapariga da cidade” (filme estreado nos E.U.A. em 1930): quando Lem lê num jornal as notícias sobre a especulação dos preços dos cereais, a câmara recua sem qualquer corte de montagem e integra o seu corpo no seio do bulício urbano, que assim é assimilado a uma cultura de irrealdade falaciosa.
- O discurso de Murnau parece apostado em demonstrar que as obsessões humanas têm meros fantasmas por objetos. No filme que precisamente intitulou como “Fantasma” (produzido e estreado em 1922), a *má poesia* que o protagonista escreve surge-nos tacitamente associada à

sua deriva pelos inconsistentes meandros do arrivismo social (e da valorização do dinheiro).

Uma das grandes forças discursivas de “O último dos homens” é a denúncia de que *o hábito faz o fantasma*, ou seja, de que o uniforme de porteiro com que o protagonista assegurava a devoção da gente humilde do seu bairro, pode a qualquer momento ser retirado e com ele desaparecer a ilusão de alguma grandeza social.

A tempestade que surge no fim de “Aurora”, ao fazer o marido experimentar as possíveis consequências do crime que havia projetado no momento em que esse crime já não era pretendido, desfaz qualquer realidade que ainda houvesse na pulsão de morte que sempre o acompanhara ao longo do filme.

Ora, no caso de Murnau, a lucidez é indissociável de um entendimento do cinema enquanto arte talhada para a invenção de fantasmas.

- O que Jacques Rancière elogia na adaptação de Molière (o facto de o seu desenlace depender da evocação da pintura de artistas como van Ostade ou Adriaen Brouwer, através da qual se consegue revelar a origem social do Tartufo) é precisamente aquilo que, para nós, condena essa adaptação à menoridade. Um filme que pretende refletir sobre o cinema e que foge do cinema na sua cena principal não pode ser um filme consumado, por muito sofisticada que seja a reflexão do filósofo francês sobre a essência da arte das imagens em movimento.
- Murnau foi um dos primeiros cineastas *deveras*. Todo o seu pensamento se articula em torno da criação de formas especificamente cinematográficas. “Nosferatu, o vampiro” (produzido em 1921) tanto é celebrado pelo fulgor surreal da imagem da praia semeada com crucifixos onde a jovem esposa anseia pelo companheiro que foi fazer negócios com o vampiro (imagem que talvez seja da lavra do pintor Albin Grau, impulsionador do projeto e responsável pela cenografia e pelo guarda-roupa), como pela chegada do barco que transporta o dito monstro à cidade de Wisborg, momento em que o puro terror se alia à mais pura sensibilidade cinematográfica, na medida em que se trata de nada mais que a entrada de um objeto no campo da imagem. Já “O último dos homens” será porventura uma das primeiras obras-primas **formalistas** da história da sétima arte, ou seja, uma das primeiras obras nas quais se tentou pensar cada elemento da forma de um filme como sendo capaz de um discurso autónomo que é contudo indissociável daquilo que costumamos chamar de conteúdo. Como disse o jovem Marcel Carné, ainda crítico de cinema aquando da divulgação do filme, a câmara de “O último dos homens” tornara-se, ela mesma, *um personagem do drama*.

- Para Murnau, o cinema tem de cumprir um duplo propósito, tão aparentemente ambíguo quanto afinal muito claro na forma como ele sempre o concretizou: o cinema tem de propor o fantasma (com toda a sedução de que este é capaz) e de, em simultâneo, o denunciar enquanto *mero* fantasma.

- As suas criações mais brilhantes adotam, portanto, um sistema híbrido: “Nosferatu, o vampiro” é uma história fantástica filmada em cenários reais (e quão mais prenes de beleza expressionista são as imagens assim obtidas, quando comparadas com “O gabinete do Doutor Caligari” de Robert Wiene), “O último dos homens” e “Aurora” são ficções realistas encenadas em regime de estúdio (e fazendo jus a toda excitação lúdica que esse trabalho pode proporcionar), “Tabu” (filme autofinanciado, estreado em 1931, poucos dias após a morte do realizador num acidente de automóvel) é uma narrativa mítica pensada em conjunto com um documentarista.

O desentendimento com Robert Flaherty, nesse filme derradeiro, demonstra como Murnau tinha dificuldade em aderir a um projeto de ambição *realista*. Mas a submissão a uma estratégia de artifício integral, como podemos constatar no “Fausto”, também não lhe garantia resultados superlativos.

- É certo que, nos argumentos que lhe entregavam, Murnau fazia grandes intervenções quando se tratava de criar sequências oníricas (percebe-se porquê). Mas não será menos relevante o facto de muitas vezes ser ele a inserir nos filmes cenas cómicas contrastantes com a matéria melodramática tão ao gosto dos argumentistas alemães. Isto foi muitas vezes incompreendido, mas a nós parece-nos a confirmação de um desejo de ambiguidade pendular por parte do realizador.

- Falemos um pouco de cinema.

“O último dos homens” foi recebido de forma apaixonada pelas pessoas que à época estavam ligadas ao *métier*. Ao ponto de Murnau ter sido convidado para trabalhar em Hollywood, com toda a liberdade e todos os meios que desejasse (o que nos valeu o magnífico “Aurora”).

Há muito para celebrar nessa obra cimeira do *Kammerspielfilm*, de tal modo ela ainda hoje se nos apresenta espetacular na sua ambição e perfeição. Mas o que mais imediatamente impressionou as pessoas no seu visionamento inaugural terá sido a inventividade inesgotável no tratamento do movimento de câmara.

- Essa mobilidade do aparelho, muitas vezes conjugada com a presença em campo de superfícies de vidro, tem uma justificação geral muito simples: ela é a continuidade do movimento da porta giratória do hotel em torno da qual decorreu o acontecimento fundador da narrativa (a substituição do protagonista por outro homem na função de porteiro). É como se a porta se tivesse soltado e continuasse a circular, reencarnada na câmara, ao longo de todo o filme. A porta, afinal, é o símbolo da dimensão descartável do humano que é denunciada pelo argumento: agora entra este, agora sai aquele, tudo impermanente, tudo gratuito, tudo imparável...

- Cada movimento de câmara concreto assume então uma função muito específica.

Temos a célebre viagem rápida da câmara a tentar sugerir o som de uma trompete, caucionada pela embriaguez do protagonista – é o antepassado da embriaguez lírica de “As sombras dos antepassados esquecidos” de Paradjanov...

Temos o movimento para a frente enquanto o protagonista lê a carta que o despromoverá a responsável pela casa de banho, movimento no qual julgamos intuir a transformação psicológica pela qual o personagem está a passar sem que o ator esteja a representar essa transformação (aliás, ele está de costas para a câmara) – algo que talvez possamos qualificar de *kuleshoviano*, em todo o caso muito específico do cinema, e que Bergman tratará como um campeão...

Temos sobretudo os dois movimentos que acompanham o protagonista até à porta da casa de banho (porta não giratória, porque chegamos ao ponto mais baixo dos destinos sociais do hotel). No primeiro deles, o porteiro, acabado de ser profissionalmente derrotado, **sai de campo** durante o percurso da câmara. No último, perto do fim do filme, quando o último dos homens se tornou um súbito milionário, ele **entra em campo** enquanto o movimento decorre. Parece-nos que os dois movimentos funcionam em parilha, como eco um do outro, e que a equipa de rodagem estaria com toda a certeza consciente do efeito semântico que se estava a obter.

E etc.

Não é possível fazer a história do movimento do aparelho de filmagem sem considerar este seu filme fundador e sobretudo sem seguir o exemplo da total ausência de gratuitidade discursiva e emocional que ele nos ensina.

- “Aurora”, contudo, é ainda um passo em frente.

No celeberrimo movimento de câmara que acompanha o marido através de um terreno pantanoso até ele se encontrar com a amante, podemos ser sensível à sugestão de Joël Magny de que o nevoeiro representa o estado de espírito do personagem, ou atender ao facto de este transpor diversas barreiras físicas que se

vão tornando simbólicas do limiar moral que ele está a atravessar (a proposta agora é de Jean Douchet). Mas o que a nós nos parece singular é a sutileza com que a coreografia do movimento de câmara impede que o plano-sequência seja apenas subjetivo ou apenas objetivo: há todo um vaivém irrequieto entre a possibilidade de identificação do espetador com o desejo do personagem e a insídia da súbita distanciação que confere o carácter definitivo de fantasma ao objeto do desejo extraconjugal. Fantasma infinitamente sedutor (talvez até mais sedutor por ser fantasma), fantasma com consequências tragicamente reais, mas apenas **fantasma**.

- “Aurora” é um filme tão ancorado numa reflexão sobre o cinema quanto “Janela indiscreta” de Hitchcock. É apenas ainda mais subtil.
- Há, desde logo, uma engraçadíssima sequência na qual Murnau faz a sociologia estenográfica da cultura de massas do seu tempo. O casal de campónios não tem qualquer erudição para se poder relacionar com uma arte mais antiga do que a trazida pela revolução fotográfica: enquanto aguardam, na sala do fotógrafo, pelo cliché que lhes devolverá a imagem de si mesmos enquanto par idílico, julgam ter partido uma reprodução em miniatura de uma estátua clássica porque não sabem que ela é conhecida por não ter cabeça nem braços. O autor, contudo, deixa-nos entrever a imagem invertida do casal na máquina fotográfica, pois, se ele adere às artes do seu tempo (o cinema, no seu caso), tenta opor-se a todo o imaginário de Épinal...
- Todo o percurso do casal por uma cidade que dificilmente se distingue de um Luna Park, ou seja, da matéria do *entertainment*, é sugestivo dos trâmites que organizam o percurso dos atores pela rodagem de um filme: primeiro são embelezados (o casal vai a um salão de estética) e depois, enquanto são filmados (o casal vai a um estúdio fotográfico), oferecem uma performance (o marido exhibe a sua virilidade na perseguição de um leitãozinho, a mulher sugere que os dois mostrem uma típica dança campestre).
- Na cena do pântano, quando a vamp fala ao aldeão dos prazeres da cidade, esta é mostrada através de um magnífico efeito especial que cria a sugestão de que eles estão a ver um filme (o filme das suas próprias projeções mentais).

- Durante a viagem de barco em que o crime deveria ser cometido, o marido acaba por desistir de assassinar a sua mulher. No entanto, isso só acontece após ela se ter apercebido das suas intenções iniciais, o que leva a que o fantasma da tragédia se insinue entre o par.

Quando os dois apanham o elétrico que os levará ao centro da cidade, as imagens que se sucedem nos *ecrãs* dos vidros do veículo, paisagens sem qualquer ênfase ou significado, constituem o eco da lenta mutação que as almas dos protagonistas estão a sofrer após o embate da revelação tenebrosa. Algo começa a mudar-se dentro deles, algo que eles não sabem ainda nomear (algo a que o cineasta e os seus espetadores talvez também não saibam dar forma concreta). Num filme pleno de emoção patética, a neutralidade expressiva e semântica dessas imagens-projeções surge como um elemento de tal vanguarda que nos leva a conjecturar se “Aurora” não poderia ser estreado no ano de 2016.

NOTA: Essas imagens não foram, contudo, obtidas segundo o processo da transparência. Elas constituem o registo do cenário real que podia ser visto através das janelas do elétrico ao longo do seu percurso. Segundo o diretor de fotografia Nestor Almendros, foi preciso esperar pelo cinema de Jean-Luc Godard para se voltar a ver imagens reais a partir das janelas de uma viatura em andamento.

- Em todo o caso, o casal só começa a verdadeiramente reconciliar-se quando, através de uma espécie de *procuração cinematográfica*, **assiste** ao casamento de outro par numa igreja (cenário no qual os raios de luz até estão artificialmente pintados sobre as paredes...). A lua-de-mel que se segue (uma segunda lua, mas de um mel cinematográfico) tem sobre o espetador um sortilégio semelhante: a todos os pares desavindos que assistam a uma projeção de “Aurora”, é-lhes concedido o privilégio fantasmático de poderem voltar a unir-se.
- Muito bela é a sequência em que o casal se julga mergulhado num ecrã com imagens da natureza e o atravessa como quem acredita na realidade da fantasia, para logo ser acordado pelos ruídos do incessante e insuportável trânsito da cidade.
A lucidez de Murnau está sempre vigilante e não é por acaso que, no fim deste melodrama, quando o par parece mais fortemente unido por causa de todo o horror por que teve de passar, surge uma breve cena cómica em que se sugere que a história coletiva da infidelidade conjugal nunca chegará ao seu termo. O tópico do nascer do sol indicia, aliás, que o filme não é rematado por um final definitivamente feliz, mas por um recomeço ambíguo, sujeito à alta probabilidade de uma nova queda.

- Em “As finanças do Grão-Duque” sugere-se que, se tudo é especulação, há uma especulação na qual vale a pena apostar: o casal.
- Escrevendo sobre “Aurora”, Eric Rohmer dizia (de forma muito bela) que às vicissitudes das personagens do filme lhes é atribuído *o ritmo das modificações do céu*. Contudo, não nos parece que essa magnificação do drama até às evidências do cosmo faça um mito do frágil casal protagonista – para isso, há todos os outros filmes de Hollywood. Pelo contrário, o casal é simplesmente *cantado* como a única entidade que, neste mundo, podemos sentir como **real**. O vampiro Nosferatu não resiste aos primeiros raios da luz da manhã. Mas talvez um casal, em toda a sua precariedade, seja capaz de aguentar doses excessivas e intoleráveis de sombra.
- Regressemos brevemente à questão da luz. O dualismo luz-sombra do cinema de Murnau não corresponde, claro, às propostas do profeta Maniqueu. Já Gilles Deleuze terá defendido que, no espaço próprio de uma imagem expressionista, a sombra cria um regime de virtualidade que não coincide com o estado das coisas narradas ou com a posição dos personagens. Ou seja, mesmo quando os argumentos simulam a adesão a um maniqueísmo simplista, o que se vive nos filmes de Murnau não é o combate entre o Bem e o Mal, nem mesmo (como parece ser o caso da fase americana da sua obra) entre a Civilização e os recantos virginais do mundo.
- Murnau usava o maniqueísmo como uma retórica argumentativa *ad hoc*, ou seja, uma retórica imersa na lógica exigida por cada um dos seus projetos. É preciso, portanto, passar do filme isolado para a dinâmica da obra completa para se conseguir entender a amplitude e a verdade do seu discurso. Por exemplo, o sentimento de *queda* inscrito nas performances monstruosas de Nosferatu e do protagonista de “O último dos homens” tem um sentido completamente diverso em cada um dos filmes: a hipótese sobrenatural do enredo de vampiros torna-se reflexão social no *Kammerspielfilm*.

NOTA: Apesar de Lotte H. Eisner mencionar a ligação do realizador à astrologia, a sua obra não é suficientemente eloquente em relação a putativas inquietações religiosas. O “demonismo” era um tópico caro ao ideário expressionista – se Murnau o absorveu com naturalidade (o Tartufo continua a ser uma espécie de vampiro, por exemplo), tê-lo-á usado para poder discorrer de forma mais ágil e expressiva sobre os assuntos que deveras lhe interessavam. Um pouco como os poetas se socorrem por vezes da metáfora do “coração”...

- Se o visionamento de “Aurora” pode levar um espectador incauto a presumir que, para o autor alemão, as mulheres só se podiam entender de acordo com o esquema que as etiqueta como puras ou putas, “Uma rapariga da cidade” dá protagonismo a uma personagem feminina que é tão emancipada à luz dos códigos urbanos quanto conhecedora dos valores imemoriais que permitem a sobrevivência de um casal.

Murnau era tudo menos um misógino. Os seus homens podem cair e podem matar, mas as mulheres dos seus filmes é que possuem toda a lucidez. São elas que se colocam voluntariamente em posição de risco para tentarem fazer os seus ingénuos companheiros perceberem a verdadeira natureza do fantasma: Ellen apercebe-se da ameaça de Nosferatu muito antes do tontinho do seu marido, Elmira não cai no engodo do Tartufo, Kate (“Uma rapariga da cidade”) não aceita a autoridade do castrador patriarca rural...

- Se o campo parece mitificado em “Aurora”, esse mito (esse fantasma) é completamente desmontado em “Uma rapariga da cidade”. E “Tabu” funciona como a mais sincera denúncia das veleidades paradisíacas do próprio Murnau.

NOTA: Muitos filmes de Murnau são hoje dados como perdidos. À exceção de “Os quatro diabos” (produção de 1928 que, se alguma vez reaparecer nos arquivos de uma cinemateca qualquer, o mais provável é que venha completamente desfigurada pelos tratos de polê que recebeu do seu produtor hollywoodiano), todos esses filmes pertencem ao início da sua carreira, ou seja, são anteriores à maturidade conquistada em “Nosferatu, o vampiro”.

Das obras a que hoje temos acesso, só não pudemos visionar “A terra que arde” (produção alemã de 1922), que se insere no filão de pensamento sobre a ruralidade. Dada a coerência extrema da obra murnauiana, é pouco provável que esse filme possa trazer uma surpresa tal que ponha em causa todo o sistema.

- Fausto tem de perceber que, para salvar a humanidade, ou para se salvar a si mesmo, tem de canalizar todos os esforços de salvamento para a figura da mulher amada. Só assim se pode revelar o infinito de uma luz divina.

Mas o casal, essa quase única entidade pela qual Murnau verdadeiramente mostra interesse, tanto sofre ataques *da direita* (a tentação de submissão a um puritanismo religioso, capaz de destruir a sexualidade conjugal, atravessa toda a sua obra, desde “O castelo Vögelod: a revelação de um segredo”, desastrado policial de 1921, até ao trabalho derradeiro), como *da esquerda* (a agitação entrópica da modernidade acabou por tornar o homem descartável, facilmente substituível, e isso imiscuiu-se na dinâmica do amor).

Dir-se-ia que Murnau viveu num tempo em que tanto se pôde aperceber do peso insuportável dos tabus herdados do passado, como da inconsistência relacional que o futuro, com a aceleração hiperbólica dos estímulos (com a distração), estava a preparar.

- Ou talvez se deva dizer que aquilo que ameaça o casal de Murnau é o que poderia preocupar um homossexual no início do século vinte: por um lado, a proibição moralista da livre fruição do sexo, por outro, a dificuldade de constituir relações sentimentais estáveis.

É claro que o autor não abordou a homossexualidade na sua obra. Dificilmente o poderia ter feito. Estamos, contudo, convicto, de que o teor da sua abordagem ao par heterossexual muito deve à sua orientação diversa e polémica (veja-se como o problema do desgaste provocado no casal pelo cuidado dos filhos nunca entra na equação, ou como as questões de sobrevivência material permanecem secundárias em todas as narrativas).

- Terá o sofrimento homossexual um papel essencial na evolução da cultura *mainstream*, mesmo quando se mantém no armário?

- Se o final feliz de “O último dos homens” foi imposto a Murnau, digamos que ele soube aproveitar a intromissão da forma mais sábia.

Impossibilitado pela vergonha social de constituir uma relação com a velhota que era familiar do noivo da sua sobrinha, sentenciado a esse mundo de um só género que é a casa de banho, o porteiro despromovido é contudo contemplado com a sorte grande: a possibilidade de fazer par com o vigia noturno, a única pessoa que lhe proporcionou um gesto de carinho quando ele chegou ao ponto mais baixo da sua existência. A riqueza que lhe advém de uma herança *ex machina* é metafórica, claro. A comida com que ele se empanturra, também. E a gargalhada dos espetadores perante a felicidade ridícula e inverosímil do casal *não assumido*, tem todos os tons de uma desaprovação elegante mas implacável. A comédia com que o filme encerra parece uma fantasia urdida pelo desespero.

- É com grande candura que Murnau encena situações de brincadeira em que os seus casais parecem estar momentaneamente ao abrigo de todas as ameaças.

Acontece ao par de “Uma rapariga da cidade”, quando liricamente se perde por entre os campos de trigo. Acontece a Fausto e Margarida, sinceros no seu namoro, por contraste com o deboche cínico de Mefistófeles e Marta. Acontece sobretudo em “Tabu” – as ilhas dos mares do sul parecem quartos de brincar onde **o amor tem toda a pureza do sexo e o sexo tem toda a pureza do amor** (mas quão distintas são as festas no contexto indígena e aquelas pagas a preço de pérola aos exploradores chineses...).

Parece, contudo, que, ao realizar “Aurora”, Murnau se terá esforçado por fazer da brincadeira um inesquecível acontecimento de cinema. Talvez porque se

tratava de um re-enamoramento, talvez porque, tendo a mulher tomado consciência das intenções homicidas do marido, fosse preciso dar muito tempo (e muito cinema) ao casal que assim perdeu todas as ilusões, para reencontrar a realidade da sua própria união. Certo é que um terço do filme é trabalhado com aquele desejo de preciosidade que o adulto sempre acarinha no que supõe serem as suas memórias de infância.

- Se o casal é a chama com que Murnau alumia o seu espetador, o contraste absoluto (o outro lado do maniqueísmo da obra entendida como um todo) é, obviamente, a solidão.

Chamemos os *monstros* pelos seus nomes:

- Basta pensar na reação da velhota quando confronta o seu adorado no Hades de um WC: o ex-porteiro de “O último dos homens” é um avatar de Nosferatu. A deformação do seu corpo, a lentidão quase inverosímil dos seus movimentos (que contrasta de forma gritante com a agilidade da câmara), essas mãos que perdidamente suplicam pelo uniforme, tudo isso irmana os dois solitários.
- Sim, as mãos de Nosferatu parecem ter sido deformadas ao longo de tristes séculos de súplica, ao longo de todos esses séculos em que a sua capacidade de tocar se especializou de forma monstruosa. Nosferatu não toca nas portas que abre ou fecha, não toca no leme do barco que o conduzirá até à cidade: o seu contacto com os outros corpos restringe-se à técnica de sucção do seu sangue.
- Essas mãos desencadeiam uma peste (a que é difícil não conferir uma tonalidade venérea), exatamente como as mãos do marido de “Aurora”, quando tentam cometer o crime que poderia destruir o casal, acabarão por desencadear uma tempestade.
- Todos os que se submetem ao fantasma da solidão são capazes de provocar as mais terríveis catástrofes de realidade. A mais bela secção de “Nosferatu, o vampiro” é o seu Ato III, quando a narrativa se encontra de certo modo suspensa, e tudo o que vemos é o contágio do *mondo* pela pulsão negra do vampiro. A poética convocada (aranhas, ratos, plantas carnívoras...) invade as imagens do mar com tanta força fantasmagórica que, quando o barco onde o vampiro viaja chega à cidade, ele encontra-se efetivamente carregado com toda uma sinfonia do horror.

- Enquanto o vampiro viaja por mar, Hutter tenta ultrapassá-lo por meios terrestres para ir salvar a sua mulher, aquela que constitui o verdadeiro objeto de desejo do monstro. A lentidão do barco, contudo, parece ser bem mais rápida do que a agitação do amante.

Será esse contágio tão impiedoso que podemos considerar que Nosferatu lançou **uma maldição de lentidão** à arte das (pueris) imagens em movimento?

NOTA: Lembremos que Murnau teve o especial cuidado de anotar, ainda no argumento de Albin Grau, a duração ambicionada para os principais planos do filme...

- Há uma imagem deste filme que ficou célebre: o contrapicado do vampiro no barco, quando ele está prestes a tornar-se a sua única tripulação. Ora, na medida em que era o próprio vampiro que habitava e dominava o porão onde a câmara parece ter sido colocada para produzir o plano, pode considerar-se que este é o **ponto de vista dele sobre si mesmo**. Se isso é um claro sinal de triunfo, muito mais indicia uma solidão incólume e sem apelo.
- Por que razão é tão comovente o desempenho de Emil Jannings em “O último dos homens” e o “Tartufo” nos parece reduzido ao seu típico cabotinismo? Talvez porque Murnau seja solidário com a vertigem que empurra o porteiro despromovido para um isolamento absoluto, mas não tenha emprestado ao *beato* outra missão dramaturgica que não fosse a destruição da felicidade de um casal.
- Basta pensar na nobreza do gesto com que Nosferatu parece pedir clemência aos céus no momento da sua morte, para acreditarmos na identificação (talvez nem sequer consciente) entre realizador e personagem.
André Gide terá mesmo escrito que, quando o vampiro desaparece no fim da primeira obra-prima de Murnau, o alívio que o espetador sente não é dissociável do mais empático dos lamentos.
- Alguns destes monstros (Nosferatu, Tartufo, Mefistófeles, o sacerdote de “Tabu”) são provocadores de solidão, outros (o *último dos homens* e, de novo, Nosferatu) são dela padecentes.
Como é óbvio, Murnau só confere grandeza trágica a estes últimos.

- Uma maldição para futuro, essa lentidão, esse ritmo-sombra desencadeado pelas mãos do vampiro.
Mas o nosso cineasta era um homem voltado para o passado. E é nessa direção que temos de encontrar o sentido profundo que ele acabou por atribuir ao tópico da solidão.
- Realizando “Aurora” como um *regresso ao essencial* na discussão sobre o par, Murnau recorre ao exemplo de um casal de aldeãos para poder situar a reflexão no contexto da cidade sua contemporânea. Não porque supusesse que o amor era vivido de forma plena no âmbito da ruralidade, mas porque a sua retórica precisava de lançar mão de personagens que possuíssem uma mentalidade de permanência, que cultivassem o sentido profundo desse *lastro do passado* que estaria a ser dizimado pela profusão de estímulos e novidades do mundo moderno.
- É também o campo que, em “Uma rapariga da cidade, parece outorgar esse lastro de passado a um casal repentino que não possui suficiente história comum. Mas, já o defendemos, Murnau não tinha um pensamento encarcerado num maniqueísmo conservador. Apesar de não termos hoje acesso ao filme perdido “Os quatro diabos”, podemos ler no seu argumento uma maneira totalmente diversa de colocar a questão: é a confiança e o conhecimento mútuo ganhos numa infância vivida em conjunto que permite que dois pares de artistas de circo consigam manter o equilíbrio instável necessário ao sucesso dos números de trapézio que a narrativa vai tornando metáforas das relações sentimentais.
- A constituição do casal é portanto indissociável do desejo de que a sua durabilidade permita a constituição de um passado comum.
Por outro lado, o casal é uma invenção imemorial. Para investigar a sua possibilidade de sobrevivência, talvez seja preciso viajar quimERICAMENTE até à sua fonte mítica.
- Naquele tempo, os poderosíssimos estúdios UFA armaram-se ao pingarelho com duas produções de um luxo fora do comum: o “Metropolis” de Fritz Lang e o “Fausto” do realizador que aqui se discute. Quem triunfou foi a futurologia de Lang (um sucesso como o “Blade Runner” de Ridley Scott ainda é devedor da estética de ficção científica que “Metropolis” nos ofereceu).
Apesar de algumas imagens fulgurantes, Murnau não encontrou na lenda germânica o substrato necessário para inventar um passado mítico

suficientemente eloquente. Como comparar o empolado guarda-roupa desenhado para a personagem de Mefistófeles com o silêncio imposto a Maria Callas na “Medeia” de Pasolini?

- Adaptar Bram Stoker, contudo, nada tinha a ver com a tentativa de extrair um filme a partir de uma potestade nacional e até internacional como Goethe. Talvez por estar livre do complexo de inferioridade perante a literatura que assombrava o cinema no início da sua história, Murnau já conseguira propor em “Nosferatu, o vampiro” um universo onírico que empurrava a poética das suas imagens para um tempo bem mais antigo e impreciso do que aquele que fora demarcado para a narrativa.
- Mas o verdadeiro passado mítico só foi encontrado por Murnau em “Tabu”, o seu último filme, quando conviveu com nativos de ilhas dos mares do sul que nunca tinham estado perante uma câmara, e quando, no dizer de Lotte H. Eisner, ainda conseguiu ter acesso a uma porção do *esplendor antigo do planeta*.
- O Drácula de Murnau pretendia adquirir uma casa em ruínas em frente ao lar de Ellen e Hutter, ou seja, queria reduzir o lar do casal a ruínas. Esta opção narrativa criava no espetador a convicção de que a ameaça à luz do amor era uma obscuridade bárbara que chegava vinda de fora da comunidade onde o amor se poderia exprimir.
Em “Tabu”, há também um barco que entra muito lenta e ameaçadoramente no campo de visão. Essa entrada do horror na imagem faz-se, contudo, pelo lado oposto ao da sua congénere em “Nosferatu, o vampiro”... Quando Murnau transporta o contágio do vampiro até às ilhas paradisíacas, ele não leva a ameaça *colonialista* da solidão. A intuição lírica tornou-se discurso: o que vem de fora é **a consciência** de que a solidão está no interior de toda e qualquer cultura, de que ela é intrínseca a todo o processo civilizacional.
- Hitu, o sacerdote que surge para declarar que Reri deverá ser consagrada aos deuses e que, em consequência disso, não poderá ser mais objeto de fruição sexual (nem poderá continuar a constituir um par com Matahi), é um Nosferatu produzido pela própria cultura daquelas tribos. Ele apenas usa o barco civilizado (o iate do próprio Murnau) para vir dar a má nova.

- Se as quedas-d'água são usadas como escorregas num *parque infantil* onde o sol parece brilhar sem entraves, a verdade é que a queda está nelas inscrita. Não é por acaso que, mesmo no início do filme, quando as ilhas dos mares do sul ainda são vistas sob o prisma do paraíso, a ameaça do sexo extraconjugal já se encontra plenamente exposta nos atos dos seus habitantes.

*NOTA: Os comentadores de “Aurora” costumam defender que o “mal” está desde o início presente no interior da dinâmica do casal que protagoniza a obra. Basta pensar na maneira como o marido olha para a frugalidade da refeição (do erotismo) que a mulher lhe preparou. Por outro lado, Joël Magny esclarece que um dos maiores desvios do filme perante o melodrama norte-americano do tempo do mudo é o volte-face da **consciência** do marido.*

- Ao não aceitarem a evidência do tabu, Reri e Matahi confrontam a sua sociedade com a mais civilizada de todas as palavras, a palavra **PORQUÊ**. É a palavra que serve de motor a todo golpe de inteligência, a palavra que se inquieta com o *caráter especulativo de toda a cultura*, aquela que já permitira a passagem do ecossistema para a tribo, e que há de um dia fazer da tribo uma cidade. O exemplo de Reri e Matahi acabará por dar frutos (frutos civilizacionais), mas, apesar de a sua rebeldia ter sido assumida em nome da ideia de casal, a verdade é que ela só lhes trará uma solidão de pura tragédia.
- A solidão é um dos elementos essenciais da definição do devir-homem. A solidão é uma invenção do Homem e só o Homem conhece a solidão. Cada novo passo humano é um passo novo na escala das possibilidades de solidão.
- Será a solidão a única realidade (ao arrepio de todo o discurso prévio do autor)? O partido tomado pela *realidade* do par, afinal, era apenas uma escolha entre as várias possibilidades de especulação... E, em todo o caso, a verdade é que o par não consegue sobreviver sem o beneplácito de uma comunidade que o acolha.
- A celebração da preciosidade da figura do casal ao longo da obra de Murnau foi tão mais *sublime* quanto mais sincera se revelou a perseguição da lucidez até ao seu termo. Murnau, contudo, andou demasiado tempo a fugir do seu destino. Demasiados happy ends para alguém que fizera da homossexualidade o seu grande porquê... Ora, se a comunidade é salva da peste em “Nosferatu, o vampiro”, isso faz-se à custa da morte de uma mulher. O final de “O último dos homens” foi uma encomenda mal-amanhada. E “Aurora” termina em plena ambiguidade...

Depois da separação definitiva do par em “Tabu” (filme cuja produção implicou um dos primeiros grandes cortes de relações entre um realizador e a comunidade hollywoodiana), o Conde Solidão teria de morrer. Como sobreviver a uma luz demasiado intensa para aguentar o contraste com as trevas? Como sobreviver à viagem no tempo na qual se *viu* que talvez não haja nenhum lugar para brincar?