

# HUMAN DESIRE / 1954

(*Desejo Humano*)

um filme de Fritz Lang

**Realização:** Fritz Lang / **Argumento:** Alfred Hayes, baseado no romance "La Bête Humaine" de Emile Zola e no filme homónimo de Jean Renoir / **Fotografia:** Burnett Guffey / **Direcção Artística:** Robert Peterson / **Cenários:** William Kiernan / **Gurada-Roupa:** Jean Louis / **Música:** Daniele Amfitheatrof / **Montagem:** Aaron Stell / **Assistente de Realização:** Milton Feldman / **Interpretação:** Glenn Ford (Jeff Warren), Gloria Grahame (Vicky Buckley), Broderick Crawford (Carl Buckley), Edgar Buchanan (Alec Simmons), Peggy Maley (Jean), Diane Delaire (Vera Simmons), Kathleen Case (Ellen Simmons), Grandon Rhodes (John Owens), Dan Seymour (empregado do bar), John Pickard (Matt Henley), Paul Brinegar (condutor), Dan Riss (promotor de justiça), Victor Hugo Greene (Davidson), John Zaremba (Russell), Carl Lee (John Thurston) e Olan Soule (Lewis).

**Produção:** Columbia / **Produtor:** Lewis J. Rachmil (Jerry Wald) / **Cópia:** 35mm, preto e branco, legendada em espanhol e electronicamente em português, 90 minutos / **Estreia Mundial:** Setembro de 1954 / **Estreia em Portugal:** Cinema Império, a 22 de Junho de 1955.

---

**Human Desire** é o segundo *remake* que Fritz Lang fez de filmes de Renoir. **Scarlet Street**, *remake* de **La Chienne**, em 1945, foi o primeiro. **Human Desire**, *remake* de **La Bête Humaine**, foi o segundo. E começo por sublinhar que Lang escolheu os filmes que, na obra de Renoir, abrem e fecham a sua controversa fase realista, ou fecham e abrem a sua primeira fase "artificiosa" (do artifício da *commedia dell'arte*) e anárquica e a última fase que sempre e sobretudo foi tais coisas.

Os códigos vigentes em Hollywood, à época de **Human Desire**, tornavam obviamente impossível seguir o fio condutor do filme de Renoir, baseado em Zola. Em **La Bête Humaine** (tanto em Zola como em Renoir) a personagem central (ou seja aquela que aqui é interpretada por Glenn Ford) carrega o peso de taras genéticas várias (naturalismo e realismo em Zola, estraneidade absoluta em Renoir) que fazem dele a presa de instintos sexuais indomináveis (o prazer sexual em função do prazer de matar). No livro e no filme de Renoir, mata o personagem que Broderick Crawford interpreta aqui e suicida-se por fim, como única possibilidade (sobretudo em Renoir) de libertação.

Quando Fritz Lang propôs a Jerry Wald (produtor do filme) este *remake* do filme de Renoir, Wald sublinhou-lhe que, de forma alguma, se podia ter um herói à Gabin, um tarado sexual. Como Lang explicou, "*Glenn Ford tinha que ser um personagem género Lil'Abner regressando da Coreia - com cem por cento de sangue encarnado americano, com impulsos sexuais naturalíssimos (se é que tal coisa existe)*".

Além disso, Jerry Wald via símbolos sexuais por toda a parte, até nos comboios a entrar nos túneis e preveniu Lang contra quaisquer excessos dessa natureza. Por isso Lang declarou aos *Cahiers* que já estava tudo estragado à partida e que **Human Desire** não é **La Bête Humaine**.

Lang contou também outra interpretação curiosa: apesar de ser necessário que Ford nada tivesse da dita besta, Jerry Wald continuava agarrado ao título inicial. Por isso, um dia chamou Lang e Alfred Hayes (o argumentista, e como o Autor disse "*provavelmente os únicos que tinham lido o livro de Zola*") e disse-lhes: "*Vocês só fizeram erros. Perguntei-lhe: O que é que fizemos desta vez Jerry? Respondeu-me: Reparem. O livro chama-se 'La Bête Humaine', a besta humana. Ora, neste filme, toda a gente é má. Com certeza - objectei - pois Zola queria mostrar que em cada ser humano há um animal. Então disse-me: Nenhum de vocês percebeu nada. A mulher é que é 'la bête humaine'. O que é que se pode fazer contra o produtor? Hayes e eu olhámos um para o outro e tentámos convencê-lo. Chegámos então a um compromisso e novamente tudo se transformou numa história triangular. Eram tempos bonitos*".

Quem tomar à letra esta história pode dizer que tudo estava, de facto, estragado: Glenn Ford passa a comparsa neutro do "drama" (acabará provavelmente por se casar com a rapariga de quimono e será muito feliz), Gloria Grahame morre porque é *la bête humaine* e Broderick Crawford não é morto, para não se fazer de Glenn Ford um assassino.

Só que nada disto se passa, a não ser a um nível muito primário. Se Ford não tem taras hereditárias, vem marcado da guerra (capital diálogo com Gloria Grahame em que lhe explica a diferença entre matar a sangue frio e matar na guerra: "*in the war we kill in the dark, it's a different kind*", depois de ela acentuar: "*you tried and you couldn't*" como efectivamente sucedeu) e essa experiência em *off* (como todas as situações capitais do filme - em *off* nos é dada a morte de Owens, em *off* - sequência inadjectivável - nos é dada a tentativa de assassinato de Ford com o comboio a interpor-se à nossa visão) marca a personagem, desde o princípio, como estranha (primeiro encontro com Ellen, em claro-escuro e realização da impossibilidade do antigo sonho: "*a little fishing; a night at the movies*" quando ouve a questão sobre o mais importante: *the right girl*). Além disso, Ford é efectivamente cúmplice do crime pelo seu silêncio (portentosa sequência do tribunal) e é efectivamente presa do *human desire* (a incrível relação física com Gloria Grahame). Os cigarros e o lume sempre trocados entre eles (aproximar com idêntica sinalização nas sequências inicial e final entre Ford e o pai de Ellen) são a clara indicação de que um mesmo fogo os consome. O que é ainda mais patente na sequência (com a passagem do homem das luzes) entre Ford e Grahame, quando a ideia do crime (*the easiest thing*) se associa ao culminar da relação erótica (o beijo espantoso, com os cabelos puxados).

Se Glenn Ford acaba por ignorar o último crime (a morte de Grahame) é ele quem conduz o comboio, onde, mais uma vez, tudo se passa. Única testemunha ocular da presença de Grahame no primeiro crime, a sua ausência já é a única coisa que para ele conta no segundo, que, de certo modo, lhe arranja a vida. E não será certamente ele (nem nós) que ignorará *the human beast*, que tem dentro de si.

*The human beast* está também dentro de Gloria Grahame, sem que por isso ela se transforme no único animal do filme, como Jerry Wald queria. Este assombroso personagem, assombrosamente criado por uma das mais assombrosas mulheres de Lang (que, neste caso, teve a sorte pelo seu lado, pois a Columbia queria Rita Hayworth naquele papel) é um prodígio de ambiguidade, desde o primeiro plano em que a vemos, na cama, com a perna levantada, em imagem invertida, até à sua confissão final e total ao marido ("*I wanted Owens too - I wanted him to get rid of that wife - I admired him for it*") passando, entre tantas coisas sublimes, pelo plano em que mostra as nódoas negras a Ford.

A progressão das suas confissões (a Crawford e a Ford) é uma das coisas mais geniais desta obra, com Gloria Grahame sempre a avançar em semi-verdades, semi-mentiras (metade do rosto na sombra, outra metade na luz). Mas ela é a mulher capaz de ir até ao fim: ou à total confiança (que pede e jamais lhe dão) ou à total assunção da sua nudez, frente à impotência dos dois homens que a cercam.

Finalmente, Broderick Crawford, transformado em protagonista do filme. Recapitulando outras figuras masculinas de meia idade da obra de Lang, outros personagens do *démon du midi* (Robinson em **Woman in the Window** e **Scarlet Street**, Paul Douglas em **Clash by Night**) é, simultaneamente, o mais abjecto personagem do filme e o mais grandioso. Capaz de prender a mulher associando-a ao crime ("*reconquistar o outro, associando-o à culpabilidade num crime mítico*", como bem notou Demonsablon) tudo tenta para a conservar, até à devolução final (e tardia) da carta, de que já fora privado. O instável equilíbrio inicial da personagem, rompe-se pelo ciúme e por tudo aquilo a que o ciúme o leva. E dizer ciúme é ainda ficar aquém: o que Broderick Crawford assume é a danação (e de novo remeto para a notável análise de Demonsablon, que vê neste filme uma variação do mito do **Fausto**). Por isso, como Robinson em **Scarlet Street**, a morte é a possibilidade impossível (esgotadas todas as outras) de deter Gloria Grahame e de finalmente a fixar. A confissão que ela lhe faz do amor por Owens (seu padrinho, como Crawford tenta ser seu pai) ficará provavelmente a ecoar-lhe tanto na memória (e ficará nas nossas) como o "*Jeepers, I love you, Johnny*" do **Scarlet Street** na memória de Robinson.

É em torno de Crawford que a figura da tragédia se articula. Neste filme construído em espaços fechados, em que todos os acontecimentos capitais ocorrem dentro de comboios ou em torno deles, a imagem dominante é a que contorna tal figura: a imparabilidade e a contracção. Desde os *travellings* iniciais (quando nós também somos metidos no comboio) que não há "*lugar para onde fugir*", como no escuro, na grande cena de erotismo, Gloria Grahame diz a Glenn Ford. No espaço do desejo, as confissões estão bloqueadas (pasmosa sequência das lágrimas de Gloria, deitada na cama, de costas) tanto quanto a capacidade de confiança.

**Human Desire** não será o livro de Zola, nem o filme de Renoir. Não tinha que o ser, pois já estavam feitos. Mas não lhes é inferior e (as linhas paralelas) é o filme que só admite encontros no infinito. No microespaço em que se agitam *les bêtes humaines*, os encontros vedam-se, os olhos embaciam-se e o ponto de vista de Lang (nos *high angles* deste filme) é o de um olhar inexistente e existente que não pode parar o que é imparável, que não pode chorar o que é inexorável.

Mas uma vez, em Lang, a ordem moral de Renoir (ou a desordem moral de Renoir) se transforma, em metafísica. As fronteiras são próximas e bastou a Lang puxar por um dos fios condutores - a inexorabilidade - para passar do tratado das paixões ao tratado de metafísica.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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