

# THE WOMAN IN THE WINDOW / 1944

*(Suprema Decisão)*

um filme de Fritz Lang

**Realização:** Fritz Lang / **Argumento:** Nunnally Johnson, a partir do romance *Off the Guard* de J. H. Wallis / **Direcção de Fotografia:** Milton Krasner / **Música:** Arthur Lange / **Direcção Artística:** Duncan Cramer / **Cenários:** Julia Heron / **Supervisão de Montagem:** Marjorie Johnson / **Montagem:** Paul Weatherwax / **Som:** Frank McWhorter / **Guarda-Roupa:** Muriel King / **Assistente:** Richard Harlan / **Interpretação:** Edward G. Robinson (Richard Wanley), Joan Bennett (Alice Reed), Raymond Massey (Procurador Frank Lalor), Edmond Breon (Dr. Barkstone), Dan Duryea (chantagista), Thomas E. Jackson (Inspector Jackson), Dorothy Peterson (Mrs Wanley), Arthur Loft (Mazard), Frank Dawson (oficial), Carol Cameron (Elsie), Bobby Blake (Dickie), Fred Graham (polícia).

**Produção:** International Pictures Inc para R.K.O. / **Produtor:** Nunnally Johnson / **Cópia:** 35mm, preto e branco, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 99 minutos / **Estreia Mundial:** 11 de Outubro de 1944 / **Estreia em Portugal:** Politeama, 18 de Outubro de 1945.

---

Nesta obra fundamental - uma das mais amadas por Lang e a segunda a colocar-se explicitamente sob a instância psicanalítica (a primeira fora **Ministry of Fear**, imediatamente precedente) - a questão central que se tem posto é a do *happy end*.

Engana-se quem vir nele uma imposição dos códigos de Hollywood. Foi uma deliberada opção do realizador, contra a conclusão do livro onde o *script* se baseia (o romance "Off the Guard" de J.H. Wallis) e contra as opiniões do produtor e do argumentista (o célebre Nunnally Johnson).

Lang foi sempre muito explícito sobre essa opção. Num artigo importantíssimo (directamente ligado à questão dos *happy ends*) "Happily Ever After", afirma: "*Fui muito criticado por ter terminado o filme com um sonho. Nem sempre consigo ser muito objectivo em relação às minhas obras, mas, neste caso, a opção foi plenamente consciente (...) Rejeitei o final da história*" (livro e argumento terminavam com a prisão de Robinson) "*porque me parecia demasiado pessimista, uma tragédia para nada, apenas ditada por um Destino implacável*".

Mais tarde, na entrevista a Bogdanovich, Lang veio a aproximar a solução encontrada para o final de **The Woman in the Window** da que preconizara 24 anos antes a Pommer para o célebre **Kabinett des Dr. Caligari**, que estivera para realizar. Fora dele a ideia (depois mantida no filme) de intercalar a acção deste entre um prólogo e um epílogo que fizessem o público perceber que se tratava da visão de um louco, de ficção dentro da ficção.

Há, no entanto, uma diferença fundamental. Enquanto em **Caligari** esses prólogo e epílogo usam linguagem estética muito diversa do centro e cerne da obra (realismo versus expressionismo) em **The Woman in the Window** não há qualquer corte estético, e só no fim o público descobre que se trata de um sonho. Nenhum dos processos clássicos de dar o "onirismo" é introduzido. Não há soluções de continuidade.

A esse propósito Lang conseguiu mesmo um *tour de force* magistral, quando o professor é acordado pela segunda vez. Robinson tomou uma quantidade de comprimidos para dormir (numa possível tentativa de suicídio) e está sentado a dormir numa cadeira, no seu quarto, ao lado das fotografias de família. A câmara avança e dá-nos um grande plano da cara dele, enquanto toca o telefone (Joan Bennett a dar-lhe a boa notícia da morte de Duryea). Robinson já não reage. Então a câmara recua (e no mesmo plano) vemos a mão do criado do clube no ombro do protagonista e ouvimos a voz dele a acordá-lo: "*São dez e meia, Professor Wanley*".

Nunnally Johnson, num texto transcrito por Lotte Eisner, diz que esse plano é "*the most ingenious that I have seen*".

"O plano implicava mudar o fato de Robinson e todo o décor, sem qualquer corte (...) Durante os poucos segundos do grande plano da cabeça de Robinson, um dos assistentes meteu-se por baixo da câmara e tirou o fato que Robinson tinha posto para essa sequência, por cima do fato com que estava vestido no clube. Nos mesmos poucos segundos, a equipa substituiu o décor do quarto pelo do clube. Era o género de coisas que envolvia uma tal capacidade técnica que só um grande realizador como Fritz o podia fazer".

Evidentemente, Lang não se deu ao trabalho de conceber um tal plano só para mostrar o seu virtuosismo. Que não haja mudança de plano, que não haja corte, é essencial para a compreensão da obra: não a passagem do "sonho" à "realidade", mas a continuação da primeira à última imagem de um *wish-dream*.

Neste sentido, é muito importante analisar as sequências iniciais. Robinson é um professor de criminologia, um marido fiel, um bom pai de família e um honesto cidadão. Começamos por vê-lo a dar uma aula e a falar dos "irresistíveis impulsos" (essa constante referência da obra de Lang, desde o discurso do assassino de **M**, até breves apontamentos em quase todos os seus filmes). Só que, aparentemente, ele não é homem para tais coisas. Dominou-se e domina. É o Professor.

Vêmo-lo depois a despedir-se da mulher (que vai para férias) e a queixar-se de ficar sozinho. Aparentemente, tudo muito certo.

O primeiro plano de vacilação é aquele em que vê na montra o famoso retrato (emblema do cinema de Hollywood dos *forties*). Os amigos brincam com ele pela atenção que dá ao retrato da *dream girl*. Entram no clube e a conversa é sintomática. Robinson recusa-se a ir a cabarés. "*Se uma dessas mulheres viesse até aqui exhibir-se, não direi que não gostasse de ver... Mas levantar-me desta cadeira...*" (Robinson, de facto, como o sabemos no fim, nunca se levantou da cadeira). Depois há a conversa sobre "*Life ends at forty*". Contra os amigos, Robinson sustenta que essa idade, para ele, "*it is the end of brightness of life, the end of the spirit of adventure*". O procurador ainda lhe objecta com o "*démon de midi*" mas Robinson recusa-se a acreditar em tais coisas ("*The flesh is still strong, the spirit is weak*").

Fica só, enquadrado pelas austeras colunas do clube de homens. E, sintomaticamente levanta-se para buscar um livro: *O Cântico dos Cânticos* de Salomão - o poema arquétipo do amor. E não menos sintomaticamente (para qualquer pessoa com rudimentos de psicanálise) adormece. Em cinco minutos de filme, os lapses já foram muitos.

No fim, o sonho deve ter servido para lhe fazer perceber muita coisa. Sintomaticamente, o homem que tinha morto era o empregado do vestiário (o guardador da roupa, quem diariamente lhe dava os agasalhos para enfrentar o mundo exterior), sintomaticamente o chantagista era o porteiro do clube (o homem que lhe podia ter ouvido, com uns copos a mais, uma ou outra graça menos própria). E Lang, muito culto em psicanálise, certamente avançaria mais do que estes dados elementares). Quando sai para a rua, volta a olhar, com compreensível alívio, a *dream girl*. E então (a figura de repetição é das mais admiráveis da obra de Lang), reflectida na montra da loja, espelhada na *dream girl* (imagem dentro da imagem, moldura dentro da moldura, como Bennett o estivera no início) uma prostituta classicamente pede-lhe lume. "*Nem por um milhão de dólares*", Robinson reará no real, o sonho, ou continuará a sonhar.

Entre estas sequências decorreu esse sonho demasiado real. Por o ser, porque também não há solução de continuidade em Robinson, é que é fundamental e genial a ideia de nada mudar.

O resto, que é tudo, é a análise dum sonho? É e não é, como qualquer análise de qualquer sonho. No breve espaço de que disponho, limito-me a assinalar:

a) Que nunca há relação física entre Robinson e Bennett. Em linguagem de actos, tudo fica em potência (ou em impotência). Robinson resiste ao convite de Bennett (*"I don't think I should. I was warned against the siren call of adventure"*). Diz-lhe que nunca teve aventuras (o fabuloso e irónico *"never"* de Bennett quando lhe devolve ironicamente a afirmação). Mas deixa-se ir (esses espantosos *raccords*, essas espantosas elipses, da saída do táxi à entrada no quarto, da entrada no quarto à garrafa de champanhe). Robinson é levado pela *woman in the window*, mas em linguagem de desejo, jamais de consumação dele.

b) O estatuto híbrido de Bennett, colocada num *no man's land* (social e ético) que a faz sempre ser imagem. Está no "engate"? Mente quando diz que mal conhecia o intruso? Prepara-se para dividir a meias com Duryea os lucros da chantagem? É indefinido. Dela, só persistem os reflexos, nesses inúmeros espelhos que a fazem sempre dupla de si própria.

c) As auto-punições com que oniricamente Robinson se castiga. Corta-se a abrir a rolha da garrafa, corta-se no arame farpado, quando esconde o corpo da vítima. E tem medo (neste último corte) de ter ficado envenenado, contaminado. Outras figuras de auto-punição são os seus lapsos perante a polícia, as roupas que deixa a Bennett - o colete - e as provas que não se desfazem (o relógio).

d) As figuras de inscrição. Na caneta estão as iniciais R. W. (como as iniciais E. T. no chapéu de Fonda, em **You Only Live Once**). O nome já está conspurcado, nas mãos da *dream girl*. E o jornal com o retrato dele é a pista que Duryea procura. Como na história do Barba-Azul as manchas não se apagam.

e) Finalmente a morte. Com as tesouras de Bennett, Robinson matou e - ele o diz - salvou-se. Tenta dar, no carro, a aparência de vivo ao morto (plano fabuloso do cadáver sentado no banco de trás, numa figura análoga à que Lang utilizara, em brincadeira, no **You and Me** [o tipo do soco] e utilizará magistralmente na sequência fundamental de **Cloak and Dagger**). E, para apagar o crime, recorre primeiro a novo crime (a falhada tentativa de envenenar Duryea que sintomaticamente deixa a Bennett) e depois ao suicídio.

Só que esse suicídio era inútil. Se tivesse atendido o telefone, saberia da morte do chantagista e o pesadelo teria um *happy end*.

Mas, no que se aplica tanto ao filme dentro do filme, como ao filme, haverá *happy ends*? A pergunta não é minha, mas de Lang numa das suas entrevistas finais. A palavra fim alguma vez pode significar felicidade? Ou, como dizia Novalis, *"quando sonhamos que sonhamos estamos perto de acordar"*. Robinson não sonhou que sonhou. Por isso não acordou. Nem ele, nem nós.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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