

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA  
DOUBLE BILL  
11 de junho de 2022

# ANGEL / 1937

## (O Anjo)

um filme de Ernst Lubitsch

**Realização:** Ernst Lubitsch / **Argumento:** Samson Raphaelson, baseado na adaptação inglesa de Guy Bolton e Russell Medcraft da peça teatral "Angyl" de Melchior Lengyel / **Fotografia:** Charles B. Lang Jr / **Fotografia na Europa:** Harry Perry e Eric Locke / **Direcção Artística:** Hans Dreier e Robert Usher / **Décors:** A.F. Freudeman / **Efeitos Especiais:** Farciot Edouard / **Guarda-Roupa:** Travis Banton / **Som:** Harry Mills e Louis Mesenkop / **Música:** Frederick Hollander / **Direcção Musical:** Boris Morros / **Canções:** Leo Robin / **Montagem:** William Shea / **Interpretação:** Marlene Dietrich (Maria Barker), Herbert Marshall (Sir Frederick Barker), Melvyn Douglas (Anthony Halton), Edward Everett Horton (Graham), Ernest Cossart (Walton), Laura Hope Crews (Grã-Duquesa Anna Dmitrievna), Herbert Mundin (Greenwood), Dennie Moore (Emma), etc.

**Produção:** Ernst Lubitsch para a Paramount / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 90 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 29 de Outubro de 1937 / **Estreia em Portugal:** Cinema Politeama, a 3 de Março de 1938 / **Reposição comercial:** Cinema Ávila, a 28 de Fevereiro de 1997.

---

**Angel** é apresentado em "double bill" com **Erotikon**, de Mauritz Stiller ("folha" distribuída em separado).

Entre a projeção dos dois filmes há um intervalo de 20 minutos.

---

*"Are you really a friend of Captain Buckler?"*

(do diálogo do filme, entre Laura Hope Crews e Melvyn Douglas)

Marlene gostou mais de **Desire** (filme realizado por Frank Borzage e produzido por Lubitsch) do que de **Angel**, obra do mesmo ano, mas rodado depois. Aliás, muito pouca gente gostou, à época, de **Angel**, certamente o maior fracasso comercial de Lubitsch na América. Quem conhecia a peça teatral, atirou as culpas para a censura. Lubitsch teria tido que elidir muita coisa para não explicar quem fora (e, de certo modo, quem é) Marlene e para transformar em acontecimento único (ou duplo) as visitas de Marlene ao bordel da Grã-Duquesa, bordel de resto bastante atenuado na sua verdadeira identificação. Além disso, muita gente ficou sem perceber se Lubitsch estava a perder graça (queixaram-se de que o filme fazia rir muito menos do que a peça) ou se se tinha deixado levar pelo lado romântico de Marlene.

Hoje, pelo contrário, essa visão mudou bastante e estou bem acompanhado para vos dizer que **Angel** é uma das obras maiores de Lubitsch. Bem acompanhado igualmente para vos dizer que em **Angel** (primeiro filme de Lubitsch, ou seja realizado por Lubitsch, após **The Merry Widow**, em 1934) começa o Lubitsch final, muito mais depurado, muito mais interiorizado, muito mais sombrio, também. Nada se perdeu do *touch* ou da sátira. Mas o ritmo começou a ser mais de *andante* do que de *allegro*. Como acontecerá também nas comédias mais "loucas" dos anos 30 e 40, em **Ninotchka** ou em **To Be or not to Be**.

Talvez o melhor exemplo para o explicar seja uma das mais surpreendentes elipses de Lubitsch, que tem que ver com as suas celebérrimas portas, mas que neste filme é usada a *contrario sensu*. Refiro-

me à surpreendente aparição de Melvyn Douglas na sala onde está Marlene, durante a visita final ao bordel da Grã-Duquesa.

Até aí, **Angel** pareceu elevar à quintessência a obsessão do cineasta pelos jogos das portas. Lubitsch repetiu mesmo alguns efeitos célebres, como por exemplo a troca dos quartos do casal, na cena em que Marlene aparece à porta do quarto do marido, abrindo a porta ao atónito Everett Horton e provocando a fuga, escada abaixo, de Ernest Cossart. Aquele bem bradara que aprendera com o amo que há alturas em que um político tem que ser impopular. Nunca pensara que o ia ser tanto, repetindo uma elipse já usada em **Trouble in Paradise**.

Na última visita à Grã-Duquesa, as travessias das portas (e o que se esconde atrás das portas) são saboreadas até ao último requinte. Mesmo mais do que isso: para as ditas portas as personagens chamam agora deliberadamente a atenção das outras. O que é que Marlene, mais ou menos, diz ao marido na cena em que ficam sozinhos? Se não abrires aquela porta, ficarás sempre com uma vaga dúvida. Nunca mais terás tantas certezas sobre ti ou sobre mim. *"And that might be wonderful"*. Mas, se abrires aquela porta, o nosso casamento acabou. Ou encontras Angel e tudo continua na mesma, ou não a encontras e vais querer o divórcio.

Herbert Marshall ouve-a e hesita uns segundos. Nós, como Marlene, queremos que ele não abra a porta. Houve mesmo quem dissesse que foi um erro dramaturgico de Lubitsch fazê-lo abrir a porta. Mas é exactamente porque a personagem está tão insegura que abre a porta. Não resiste a saber, mesmo sabendo que o que vai saber não lhe é nada agradável. Por isso, o movimento dele em relação à porta é o mais lento de qualquer filme de Lubitsch. Como ele próprio dirá depois, esses segundos contaram mais do que anos.

Abre a porta e entra no quarto onde obviamente não está Angel. Mas também não está ninguém. O que aconteceu a Melvyn Douglas, que pouco antes lá estava? A resposta temo-la no corte súbito a esse plano silencioso em que Marshall agarra todas as energias de que seria capaz para aguentar a verdade. Melvyn Douglas passou ao quarto onde está Marlene. Só que, pela primeira e única vez no filme e, numa situação daquelas, pela primeira e única vez num filme de Lubitsch, não o vemos atravessar qualquer porta. Essa travessia é elidida para que o seu rompante seja maior e mais se estabeleça o contraste entre ele e Marshall. E rompante porquê? Porque a única dúvida que ele teve foi que Marlene voltasse. Sabendo-a ali, não duvida que ela o vá acompanhar, que ela o tenha escolhido a ele. E, sem uma palavra, começa logo a prepará-la para a saída a dois de que está certo. Só que era de certezas que Marlene tinha horror, só que era certezas o que ela não queria mais. Por isso, depois, entre o certo e o incerto, ganha o novo incerto, ou seja Marshall. Repare-se que a incerteza do marido vai até ao ponto de lhe propor umas horas de reflexão, a sós com Douglas e de lhe marcar encontro para a estação de comboios nessa noite. Marlene já não precisa dessa espera. A última porta será atravessada por ela e pelo marido (ela à frente) sem sequer um último olhar para o supostamente destruído Douglas.

Se me demorei tanto nesta sequência e nesta elipse *a contrario sensu*, é exactamente porque ela é a mais reveladora de um novo jogo e de uma nova atitude. Quem já não bate a portas, seguro do que verá nos espaços que invade, terá as surpresas contrárias aos que têm medo delas. No fundo, no fundo, perderá sempre quem conta com portas automaticamente abertas. No fundo, no fundo, perderá sempre quem acreditar em vidas e pessoas abertas. **No Trespassing** é também uma regra de Lubitsch.

E só então percebemos, com alguma reflexão, por que é que neste filme aparentemente romântico e iniciado em torno do romântico encontro entre Marlene e Douglas, o espectador (mais chamado a intervir em **Angel** do que em qualquer filme de Lubitsch, por incrível que isso pareça) está sempre do lado do marido contra o lado do amante.

Porque Melvyn Douglas nada conhece do passado de Marlene, dividido, para ele, entre o anjo que lhe apareceu em Paris e a Lady que lhe apareceu em Londres. Mas nós sabemos (e Herbert Marshall também sabe) que aquela mulher não nasceu Lady. À Grã-Duquesa identifica-a com a frase: *"all I want is a cup of tea and a sandwich"* que deixa supor um passado de miséria. Esteve para casar em Roma com um tal Savoldi, mas rompeu antes e já nem se lembra porquê. A Grã-Duquesa terá as suas razões para jurar, depois, a Douglas (e provavelmente não jurou falso) que nunca esteve nenhuma lady naquela sala. Lady era o que Marshall dela fizera, como diz na ópera, nessa pasmosa sequência em que, dirigindo-se ao espectador, repara que *"está toda a gente a olhar para nós, ou melhor para ti"*. Neste momento, confunde-a com a aparência sem sequer reparar (ou saber) que a única pessoa por

quem ela quer ser vista não está na ópera. Mas com o tempo vai-se lembrando. Maria não é um anjo. E, ao contrário de Douglas, ele quer Maria e não o anjo. Douglas perde-se pela ilusão da aparência perpétua. Marshall ganha quando deixa de ter essa ilusão. Nessa elipse genial em que um telefone lhe faz ouvir a música que Douglas toca ao piano e o faz perceber o que se passou na noite de Paris. No fundo, é o diálogo sobre lâmpadas e luzes do almoço de Londres, esse almoço de que somos informados através da cozinha, num dos mais célebres e citados exemplos de *Lubitsch Touch* da obra do cineasta.

Também por isso, e porque a visão ou a ocultação devem implicar tudo, este é o filme de Lubitsch em que o espectador mais corre atrás das falsas pistas do que já sabe e do que as personagens ainda não sabem. Como vimos a noite de Paris (e certamente não vimos tudo, como insinua a elipse que nos leva do restaurante com música e criados à sala de jantar privativa) julgamos que vamos surpreender Marlene, Douglas e Marshall. Muito seguros de nós próprios e da nossa cumplicidade com o realizador.

Mas o que é que acontece? Quando julgamos que Marlene vai ser surpreendida, ela já viu Douglas nas corridas de cavalos e é o próprio marido quem lhe dá as pistas que lhe permitem somar dois e dois. Quando aceita ter Douglas ao almoço, já sabe quem é que vem almoçar e tem tempo (todo o tempo) para preparar a sua fabulosa descida. Só que ela não sabe tudo. Conta surpreender Douglas, não sabendo (como nós sabemos) que Douglas já lhe viu o retrato e já teve também tempo para se preparar. Qualquer deles pensa que o outro vai ter a surpresa da vida. Nenhum a teve, porque, como só nós sabemos, qualquer deles já sabia antes. Só que o momento em que o souberam o não vimos nós. Quando Douglas se levanta para ir ver o retrato de Marlene (retrato que não vemos) saímos do salão para o quarto de Marlene. Quando Marlene tem a certeza que o marido encontrou Douglas ouvimos a abertura do **Tristão** ("*we don't want to miss the overture*"). Quando Marlene mais sofreu (nessa mesma noite) só sabemos que não dormiu pelos cigarros fumados e pela luz do candeeiro aceso. Quando Marshall junta, por sua vez, 2 e 2, ficamos com o grande plano do telefone e não com a cara dele. Se o nosso *voyeurismo* nos impelia para os momentos em que as aparências se desmanchassem (a cara de Douglas ao ver o retrato, Marlene a chorar na noite, a cara de Marshall ao ouvir a melodia húngara) somos sempre frustrados. Diante de nós, aqueles personagens não se desmancham. Se a nossa visão é panóptica (como na fulgurante panorâmica que através das janelas nos leva a perceber tudo quanto se passa em casa da Grã-Duquesa) é também uma visão que só se pode apoiar em sinais. Nunca vemos nem ouvimos tudo ao mesmo tempo.

Sabemos de mais ou de menos. Jamais sabemos tanto como.

De resto, ninguém sabe e é para essa radical incerteza (nossa e de todas as personagens) que a câmara de Lubitsch aqui nos convoca, no mais abissal sentido de elipse de sua obra. Há os que julgam saber como a Grã-Duquesa e, eventualmente esse Capitão Buckler, cuja amizade era garantia suficiente para abrir as portas do bordel de Paris. Mas, ao contrário do que a Grã-Duquesa pensa, nenhum dos três protagonistas é amigo ou da família do tal Capitão. E é porque o que todos querem só superficialmente se confunde com os desejos dos amigos do Capitão que todos falham a sua noite de Paris. E ficam sozinhos, com uma melodia incompleta que todos também julgam conhecer mas que ninguém toca do princípio ao fim.

Muitos anos depois, num filme muito próximo deste (**Madame De...** de Max Ophuls) uma personagem nos diria que a única atitude frívola é considerar frívola a frivolidade. A moral de **Angel** não é diferente. Talvez por isso, depois de tanto termos sorrido com criados e patrões, jogos equívocos e aparências que iludem, este filme nos deixe tão secretamente magoados. Ou, se se preferir, tão levemente desassossegados. Talvez que naquela noite, num comboio para Viena, outros criados comentem porque é que Marlene cortou a carne em pedacinhos sem lhe tocar, ou porque é que Herbert Marshall deixou o prato ir para dentro, intacto. E se alguém nos aparecer a perguntar "*Anything wrong?*" como Marlene perguntou ao gerente do hotel de Paris, só nos resta responder como ele, com o mesmo ar vagamente absorto: "*No, nothing wrong. Nothing wrong, at all, Mrs. Brown*".

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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