

# SUNRISE / 1927

(Aurora)

um filme de F.W. Murnau

**Realização:** Friedrich Wilhelm Murnau / **Argumento:** Carl Mayer, extraído do romance "A Viagem a Tilsit" de Hermann Sudermann / **Montagem:** Carl Mayer / **Cenários:** Rochus Gliese / **Assistentes:** Edgar G. Ulmer e Alfred Metscher para os cenários e acessórios / **Fotografia:** Charles Rosher e Karl Struss / **Interpretação:** George O'Brien (o homem – Ansass), Janet Gaynor (a mulher – Indre), Bodil Rosing (a criada), Margaret Livingston (a Vamp), J. Farrel MacDonald (o fotógrafo), Ralph Sipperly (o cabeleireiro), Jane Winton (a manicura), Arthur Houseman (o homem atrevido), Eddie Bolan (o homem simpático), Gina Corrado, Barry Norton e Sally Eilers.

**Produção:** Fox Film Corp. / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, mudo, com intertítulos em inglês e legendas em português, 95 minutos / **Estreia Mundial:** Carthay Circle Theatre, a 29 de Novembro de 1927 / **Estreia em Portugal:** Cinema Tivoli, a 4 de Março de 1929 / **Reposição Comercial:** Nimas, a 13 de Outubro de 2005.

**com acompanhamento ao piano por Filipe Raposo**

**sessão apresentada por Aki Kaurismäki**

---

No primeiro ano de atribuição dos Oscars, a nomeação do "melhor filme" foi dividida entre "melhor produção" e "melhor produção de qualidade artística"; **Sunrise** ganhou o segundo, na única vez, nos anais de Hollywood, em que tal designação surgiu. No ano seguinte aquelas duas designações fundiram-se numa só, a de melhor filme. **Sunrise** foi, portanto, o primeiro, único e último filme a ganhar o Oscar de "melhor filme de qualidade artística".

Haverá ainda alguém que, a propósito de **Sunrise**, não tenha dito, "*este é um dos mais admiráveis filmes da história do cinema*", ou até mesmo "*este é o mais admirável filme da história do cinema*"? Henri Agel, para dar um exemplo, vê em toda a obra de Murnau, mas em particular em **Sunrise**, a "*fúnebre intuição de Schubert*", enquanto Eric Rohmer, e é outro exemplo, diz escutar nesta obra maior "*uma espécie de harmonia pré-estabelecida que parece atribuir às suas vicissitudes o ritmo das modificações do céu*". Se tivesse que acompanhar algum, diria que o dito de Rohmer é o que me parece mais justo, mas julgo que, em boa verdade, o primeiro filme "americano" de Murnau não desmente nem um nem outro.

Foi William Fox, conhecido produtor, quem levou Murnau para a América, "arrastando" igualmente Carl Mayer, argumentista de alguns dos filmes fundamentais do cineasta, caso de **O Último dos Homens** [1924] e **Tartufo** [1925]. Aliás importa sublinhar que foi, justamente, o sucesso de **O Último dos Homens**, nos Estados Unidos, a determinar a

cobiça de William Fox. A sua casa produtora esperava do "génio do cinema alemão" que fizesse em solo americano um filme *"infinitamente cultivado, simbólico e de inspiração europeia"*. Murnau, que já tinha um projecto preparado, aceitou e partiu para a América, vindo a filmar **Sunrise** em clima de total liberdade.

Este "salto" para a América, com particular incidência para as naturais diferenças de estrutura de produção cinematográfica entre os estúdios alemães e Hollywood, levanta de imediato o problema da "continuidade" na obra de Murnau. Até que ponto a ideia de um "período americano" influi nas formas e temas do autor? Recordemos a admirável reconstituição em estúdio de **O Último dos Homens** – e o seu quase exasperante pessimismo – ou o tom barroco de **Tartufo**, ou ainda, para voltar a Eric Rohmer, o terrível conflito entre a religiosidade do homem cristão e a irreligiosidade do homem moderno que o **Fausto** patenteia. Em que medida todas estas coisas, fruto do chamado "espírito germânico", se continuam ou suspendem em **Sunrise**? Parte da resposta é imediata e categórica: suspender não se suspendem. Quanto a continuar é, diga-se, termo pobre para designar o que se passa, porque **Sunrise** realiza, este sim é o termo, toda a metafísica que os filmes do período alemão apontavam.

É possível que considerem um exagero falar de metafísica a propósito do que, na aparência, é só melodrama. Deixem, por isso, que recorra a argumentos de autoridade. Jean Domarchi escrevia assim na "Anthologie du Cinéma": *"Aurora é, para mim, o mais belo filme existente. Não apenas por razões estéticas, mas sobretudo porque exprime de uma maneira sublime a metafísica própria do romantismo alemão... O que mais perturba o espectador é a perfeição com que Murnau se acomoda a cenas prosaicas, sabendo exprimir nelas o sublime"*.

Cheguei onde queria. Para se falar da sucessão de *travellings* e panorâmicas que acompanham o herói do filme, George O'Brien, no seu passeio nocturno, até ao encontro com a *vamp*, a excelente Margaret Livingstone, tudo filmado num único longo plano, só há um qualificativo possível: sublime. Note-se, o que é sublime não é a capacidade técnica de executar um plano assim, nem sequer a permanente mestria da câmara, da montagem (veja-se o passeio em que George O'Brien faz menção de lançar à água Janet Gaynor), da fabulosa iluminação, enfim, o prodígio dos enquadramentos; o que é sublime é que tudo isso esteja em tão rigorosa adequação com o chamado conteúdo do filme. Romance de amor, aparente elogio de felicidade doméstica, **Sunrise** liga irrepreensivelmente esse *ethos* com a obra-prima de "técnica" que é. Se pareço estar a dissociar as duas coisas é apenas porque, a pretexto do elogio formal, seria pena e seria forte perda deixar escapar o halo metafísico do filme.

Disse já que **Sunrise** é o elogio da felicidade doméstica. E acrescentei: elogio aparente. Porque não são necessárias grandes piruetas elocubratórias para se provar que este primeiro filme americano de Murnau nos mergulha, uma vez mais, nas sombras do mal, que povoam **Nosferatu**. Salvaguardem-se, contudo, as devidas distâncias e note-se que, enquanto **Nosferatu** ou **Fausto** são filmes declarada e assumidamente nocturnos, filmes de noite (e de morte), **Sunrise** vive de uma evidente dialéctica entre o dia e a noite, acabando, como o próprio título indica, por ser um filme da luz, da aurora, de algum modo propondo a defesa da *"religiosidade do homem cristão"* contra a *"irreligiosidade do homem moderno"*, se é que me permitem o uso de tais expressões que fui colher em Rohmer.

Compare-se, por exemplo (e é o melhor exemplo que o filme dá), a luz do rosto de Janet Gaynor, a esposa, com o de Margaret Livingstone, a *vamp*. A brancura do rosto da primeira, o seu angelismo, contrastam com o claro-escuro da segunda, com a sua perversidade.

Assim, liminarmente. Assim, como manda o mais puro maniqueísmo. Parece esquemático e é-o de facto, aqui, no papel. No filme não. É todo um trabalho, todo um programa, para cumprir a mais espantosa das simplicidades. Janet Gaynor é o estado de graça: luz pura e quase directa. Margaret Livingstone traz o fascínio do artifício, da luz muito regulada, do jogo entre sombras e (pouca) luz. Tudo por obra e graças de Murnau.

Já disse que sublime é o único qualificativo que compete ao longo plano de panorâmicas e *travellings* que nos fazem acompanhar a saída nocturna de George O'Brien para se encontrar com a *vamp*. Sublime continua a ser o único qualificativo pertinente para os momentos de **Sunrise** que a seguir se enumeram:

– A sequência do passeio do casal no rio, falo do primeiro passeio, o da tentativa de homicídio, onde a consciência visual da morte do cinema de Murnau atinge o seu limite;

– A passagem da paisagem rural para a urbana com a viagem de eléctrico;

– A conversão (talvez fosse melhor dizer reconciliação) de George O'Brien na igreja, sob o signo do milagre – e não é apenas a referência religiosa que me faz falar de milagres: antes do plano geral que nos dá a igreja, há um plano do casal na rua com o vestido de Janet Gaynor muito iluminado, o que é, evidentemente, da ordem da aparição. Por este “milagre”, Murnau integra – ou inicia – uma genealogia de cineastas do transcendente que inclui Dreyer, Rossellini e Manoel de Oliveira;

– A cena do fotógrafo que, mais do que mera referência irónica, ou *intermezzo* humorístico, indica uma das fontes da representação dos actores (e Janet Gaynor, é nessa cena de uma surpreendente frescura) e do estilo de composição que Murnau adopta neste filme. (A outra fonte é, naturalmente, o melodrama griffithiano).

Termino já. Falta-me só dizer que este filme, sempre em confronto com o peso de uma tradição negativa (de fontes demoníacas, do apelo da morte), termina em minha opinião, fazendo justiça ao título: aponta um recomeço possível de vida. Estarão se calhar a pensar que me estou a deixar levar pelo melodrama e não dou atenção às terríveis sombras, ao poder do Mal, aos reflexos demoníacos de **City Girl**. Só que hoje me deu para levar à letra o poderosíssimo grande plano de Bodil Rosing, a criada, anunciando a “ressurreição” de Janet Gaynor. É assim que lá está e eu acredito.

M. S. Fonseca