

TARTÜFF / 1926

(Tartufo)

Um filme de FRIEDRICH WILHELM MURNAU

Realização: Friedrich Wilhelm Murnau / *Argumento e Planificação:* Carl Mayer, segundo a peça homónima de Molière / *Direção de fotografia:* Karl Freund / *Cenários:* Robert Herlth, Walter Rohrig / *Intérpretes* (Prólogo e Epílogo): Herman Picha (O velho), Rosa Valetti (a governanta), André Mattoni (O neto); (A Peça): Emil Jannings (Tartufo), Werner Krauss (Orgon), Lil Dagover (Elmira), Lucie Hoflich (Dorina), etc. / *Produção:* UFA (Alemanha, 1925) / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 16mm, preto branco, mudo, intertítulos em alemão e legendagem eletrónica em português / *Duração:* 84 minutos a 20 imagens por segundo / *Estreia:* Inauguração do Gloria Palast, a 25 de janeiro de 1926 / *Estreia portuguesa:* Cinema Central, 3 de dezembro de 1928 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* março de 1971, “Ciclo Friedrich Wilhelm Murnau”.

CINEMA IS NOT 100 YEARS OLD / 1996

Um filme de JONAS MEKAS

Realização, Texto, Imagem, Som, Interprete, Produção: Jonas Mekas / *Cópia:* digital (a partir de transcrição de suporte vídeo), colorida, falada em inglês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 4 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

NOTA: a cópia de **Tartüff** que se irá apresentar corresponde a uma redução para 16mm que apresenta bastantes riscos, instabilidade no foco e aberrações na imagem (risco longitudinal na primeira parte) assim como um fraco contraste no preto e branco. Por isso pedimos desculpa.

Acompanhamento ao piano por Filipe Raposo

TARTÜFF

Der Letzte Mann apresentou Murnau na posse de um estilo marcadamente pessoal, algo que foi chamado o *Murnau touch*: aquela extraordinária mobilidade de câmara e a exploração total e revolucionária do plano sequência que **Sunrise** levará à perfeição absoluta no encontro de George O'Brien com a amante na neblina. O filme tornou Murnau célebre e esteve na base do seu contrato com a Fox. Foi também, o que nem sempre acontece, um enorme sucesso comercial. Ao contrário, e inesperadamente, a adaptação da “comédia moralista” de Jean-Baptiste Poquelin, chamado Molière, “Tartufo”, seria um fracasso. Isto apesar de contar praticamente com a mesma equipa que esteve na base do triunfo de **Der Letzte Mann**: na criação dos cenários de novo Walter Rohrig Herlth, que volta a colaborar com Murnau em **Faust**; na fotografia, Karl Freund; Carl Mayer na adaptação e Emil Jannings como intérprete, tendo a seu lado a presença de dois dos mais importantes nomes do cinema alemão daquela década: Lil Dagover e Werner Krauss. As razões do fracasso terão de ser procuradas noutra parte, mas talvez tenha a ver com a desorientação provocada pelo método escolhido, pelo reforço da teatralidade. A peça de Molière vai cumprir “no filme” a função que, em princípio lhe era atribuída na sua representação desde a sua estreia em 1664 (e que teve não poucos problemas com a censura): a de revelar aos espectadores o refinamento que a hipocrisia atinge. É a história que, representada (ou melhor, exibida, dado que de um filme no filme se trata) vai revelar ao velho a hipocrisia da sua governanta. O neto toma aqui a figura do exibidor e o cinema uma função “didáctica”. Terá sido esta forma tão óbvia de expor a comédia que terá provocado o fracasso do filme?

O “filme no filme” é, portanto, uma aposta mais do que curiosa apesar do desequilíbrio que provoca no conjunto e a sua introdução ser um pouco forçada (Carl Mayer não precisava destes artifícios para sublinhar a actualidade da peça de Molière). Esta reforça aquela faceta “didáctica” a que atrás nos referimos. O “filme no filme” surge com a mesma função que a “peça na peça” tinha no **Hamlet**: o desmascaramento de uma intriga, mas acaba por extravasar a função de exemplo para surgir como o corpo principal. É ele, no fim de contas, que mais vincado fica na memória do espectador, em parte devido à grotesca interpretação de Emil Jannings, aqui entregue a um festival de cabotinismo como se Murnau se sentisse incapaz de controlar os seus excessos. Mas é nele, nesse segmento que nos revela o Tartufo original, que o génio de Murnau se afirma. Apesar de desequilibrado **Tartüff** (que foi estreado com título de **Herr Tartüff**) tem muito em comum com o filme anterior, **Der Letzte Mann**. Francis Courtade no “Avant Scène du Cinema” compara-os como uma mesma demonstração de que “o hábito faz o monge”: a farda do primeiro e a batina eclesiástica do segundo, ambas revelam a sua pura função de símbolos: para os temerosos basta vestir a pele do lobo para ser tomado por ele. Mas salta à vista que a criação de Jannings anula muito do impacto da personagem: a sua hipocrisia é demasiado evidente e os seus esgares transformam-no de forma grotesca, o mal surge na sua forma mais obscena, maniqueísta, o que não é costume em Murnau mais dado a nuances e a inquietantes ambiguidades (**Nosferatu**, **Sunrise**). E o argumento de Mayer ao fazer surgir de

imediatamente a personagem de Tartufo em cena (na peça ele só aparece no terceiro acto), possível cedência à “importância” de Jannings, também dilui toda a maléfica influência que ele exerce de fora sobre Orgon.

Onde o génio de Murnau se afirma é na forma como é encenado o **Tartufo** dentro do filme, e como nele se dá destaque à sexualidade recalcada. É esta o motor de todos os dramas que Murnau encena nos seus filmes, desde **Der Gang in die Nacht**. Ela está na origem do crime (**Schloss Vogeloed**) ou da sua tentativa não consumada (**Sunrise**). É ela que faz nascer os fantasmas de **Nosferatu** ou de **Phantom**. Talvez realizador algum na Alemanha de Weimar tenha feito dela tema tão presente, tão assumido, mesmo quando se manifesta por outros sintomas, como Murnau. Mais do que na peça, a encenação de Murnau salienta: a) O desejo de Elmira que não se concretizando, desencadeia a acção de represália que vai levar ao desmascaramento do espírito lúbrico de Tartufo. A tolerância perante a fraqueza de espírito que Tartufo induzira em Orgon. E a manifestação da sua sexualidade (que na personagem feminina de **Schloss Vogeloed** leva ao crime) conduz Elmira a uma operação de “guerrilha” que tem por fim pôr a nu a luxúria de Tartufo. b) Uma fixação de carácter homossexual, sublimada em Orgon no fervor religioso, que se estabelece entre ele e Tartufo. O carácter excessivo e imponente deste apela à dependência por parte dos espíritos fracos de Orgon, apenas equilibrado pela subtilidade de Elmira, e pela reacção instintiva de quem reconhece de imediato a hipocrisia característica das classes populares a que pertence Dorina.

Depois há todo o trabalho de encenação a que Murnau procede e onde recorre de novo à função dramática que o plano sequência tem. Com uma variante: mais do que em **Der Letzte Mann** e **Sunrise** o plano sequência de **Tartüff** é fixo. Eis-nos longe daqueles famosos e incomparáveis *travellings* que percorrem os cenários com os personagens entrando ou saindo conforme a sua deslocação (repare-se no já referido e genial movimento do encontro de O’Brien com a amante em **Sunrise**). A câmara em **Tartüff** permanece fixa como se de um palco se tratasse. O exemplo mais famoso, e citado com frequência a propósito de outras funções, é aquele em que Tartufo caminha de um lado para o outro do cenário, dividido ao meio pelo candelabro gigantesco, saindo do plano à direita e à esquerda, permitindo a entrada de Elmira de forma independente. Murnau assume completamente o jogo da encenação teatral, transcendendo-a no seu próprio campo, transformando a paralisia do palco numa forma cinematográfica, como fizeram depois outros alemães como Syberberg e Schroeter, ou, mais perto de nós, Manoel de Oliveira. Desde logo encontramos o uso dos cenários pintados, como se de um palco se tratasse, o que é frequente na carreira de Murnau depois de **Nosferatu** e até **Sunrise**. Depois, a fixidez da câmara é mais flagrante neste filme do que nos outros dois. De novo estamos frente a uma série de planos que se esgotam totalmente a si próprios, sem interferência dos que o antecedem ou sucedem: é o caso do plano sequência em que Elmira chama Orgon ao seu quarto para denunciar Tartufo ficando a câmara no exterior e a fabulosa sequência do jardim que culmina na manifestação brutal da gula de Tartufo. Nesse caso e noutros, muita da força dramática se perdeu por causa dos excessos histriónicos de Jannings. Se **Tartüff** é um filme imperfeito isso deriva essencialmente do corte que se verifica entre a parte actual e a da representação. Se Murnau se tivesse restringido a esta talvez que este fosse um dos seus melhores filmes. Apesar de Emil Jannings.

Manuel Cintra Ferreira

CINEMA IS NOT 100 YEARS OLD

No início de 1996, no ano de todas as celebrações em torno do “centenário do cinema”, mais precisamente a 11 de fevereiro, Jonas Mekas proferiu no American Center, em Paris, aquele que ficaria conhecido como o “Manifesto Anti-100 Anos de Cinema”, que seria depois publicado na revista francesa *pont d’ironie* (editada por agnès b.). Aí, o realizador americano de origem lituana recordava que “Deus que criou a Terra e tudo o que há nela”, mas quando acabou percebeu que “faltava alguma coisa”, e essa coisa era a câmara de filmar. Criou-a e criou, também, o cineasta, dizendo-lhe “Este é o teu instrumento. Vai e filma e celebra a beleza da criação”. “Mas o diabo não gostou, então colocou um saco de dinheiro em frente da câmara” e “todos os cineastas correram atrás do dinheiro”. Para corrigir o seu erro, “Deus criou o cineasta independente avant-gard”. Mekas indignava-se que, em todas as cerimónias, ciclos, retrospectivas e “o diabo a quatro” não tenha havido qualquer instituição a reconhecer o trabalho daqueles que, com as suas Bolexs e as suas câmaras de 8mm e Super 8, fazem “filmes que não dão dinheiro nem são algo a que se possa chamar útil”. “Quando se celebra o grande, o espetáculo (...), quero falar para as formas pequenas de cinema”, concluindo “eu sou pela arte que fazemos uns para os outros, como amigos. (...) Para nós o cinema começa sempre que um projetor arranca, sempre uma câmara filma.” Em paralelo ao manifesto, Mekas fez este filme onde começa por ler parte do texto. O que se segue é talvez um dos gestos mais encantadores do seu cinema (feito de gestos encantados): perante o “fim do cinema”, Jonas Mekas dança. Filmado em vídeo (suporte que virá renovar o ímpeto diarístico do realizador), em planos fixos que dão a ver o estúdio de Mekas, inscreve-se na imagem, em letras garrafais, a palavra “terrorista”. Eis um terrorismo dos “pequenos gestos”, da alegria de viver, da beleza da criação, da des-institucionalização do cinema enquanto “sétima arte”. Pelo meio há um brinde e no final uma criança brinca. Brindemos e brinquemos ao cinema!

Ricardo Vieira Lisboa