

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
VIAGEM AO FIM DO MUDO
19 de setembro de 2015

DER LETZTE MANN / 1924

O Último dos Homens

Um filme de F. W. Murnau

Realização: Friedrich Wilhelm Murnau / **Argumento e Planificação:** Carl Mayer / **Fotografia:** Karl Freund / **Cenários:** Robert Herlth, Walter Rohrig / **Interpretação:** Emil Jannings (o porteiro do hotel), Maly Delschaft (a sua filha), Max Hiller (o noivo), Emilie Kurz (a tia), Hans Unterkirchen (o gerente), Olaf Storm (um hóspede jovem), Hermann Valentin (outro hóspede), Emmy Wyda (uma vizinha magra), Georg John (o guarda noturno)

Produção: Universus Films A.G. (Decla Film der UFA) / **Cópia:** do Murnau Stiftung, DCP, preto e branco, mudo, com legendagem electrónica em português, 90 minutos / **Estreia Mundial:** UFA Palast am Zoo, 23 de Dezembro de 1924 / **Estreia em Portugal:** Tivoli, 8 de Novembro de 1926

Sessão com acompanhamento ao piano por Daniel Schvetz

Quando, no fim de 1924, Murnau estreou **O Último dos Homens**, não foram poucos os motivos de sensação. A ideia original de Mayer, grande teórico do "Kammerspielfilm", não podia deixar de parecer insólita, sobretudo no país das narrativas complexas e do expressionismo: tratava-se de construir todo um filme com um simples acontecimento do mais banal quotidiano – a substituição de um velho porteiro de hotel, que passava a ser responsável pelos lavabos – acontecimento que, além disso, não comportava quase nenhuma acção e era exclusivamente abordado pelo seu lado psicológico. Ou seja, tratava-se dum autêntico manifesto dos princípios que estavam por trás daquele "cinema de câmara" (adaptação do movimento teatral iniciado por Reinhardt), conduzindo-os a um ponto limite. O espaço era condensado, resumindo-se praticamente ao hotel, à casa do protagonista e às ruas de acesso, pelo que se facilitava em extremo a continuidade da narrativa e a sua fácil percepção. E isto a um ponto tal que se lograva o objectivo "kammerspieliano" da eliminação dos intertítulos, restando apenas uma frase escrita que, de resto, mais do que veículo de informação, era usada como matéria dramática e psicológica. (A percepção subjectiva, e repetida até à vertigem, da carta anunciadora da mudança de cargo é tão importante como o texto da mesma.)

É claro que a forte personalidade de Murnau acabou por transportar o filme para além dos estritos contornos do movimento a que Mayer estava associado, atenuando a pesada simbologia, desnaturalizando a presença de Jannings – por um agigantamento da sua figura e do seu comportamento nas relações com os outros – não hesitando mesmo em recorrer a efeitos expressionistas, ainda que apenas enquanto psicologicamente justificados. Mas, se a referência ao "kammerspiel" é incontornável, já é mais complicada a classificação de "realista", que veio também a ser atribuída a este filme, pelo facto de abordar um acontecimento do presente e (em oposição flagrante, por exemplo, ao universo de **Mabuse**, de Lang) dum simples "fait divers". Esta sim, é já uma classificação apressada, não porque não haja aqui uma base verdadeira – é sabido que, em meados da década de vinte, o cinema alemão revelou *alguns* traços de reconciliação com o contexto da sociedade

alemã contemporânea, inflectindo a tendência do imediato pós-guerra – mas porque é uma verdade muito relativa, na medida em que o tratamento operado sobre este "fait divers" não segue uma orientação realista. Pensemos, antes de mais, na própria natureza do conflito, e reparemos como este pormenor do quotidiano é olhado por uma faceta que pouco terá afinal de "quotidiana": o drama da mudança de cargo não é aqui um problema económico ou mesmo um problema social relativo à velhice; o problema básico é a perda do uniforme e da importância que lhe é *atribuída*, o que, por exemplo, está longe de significar o mesmo que a perda do *instrumento de trabalho* derivada do roubo da bicicleta no posterior filme neo-realista de De Sica. Pese embora a maior sensação de realidade, ou de normalidade, que um tal drama da perda do uniforme poderia ter à época para a generalidade dos alemães (e são imediatas as associações ao militarismo e ao endeusamento dos galões) o centro da questão não está aqui num problema de emprego ou no contexto económico e social do momento, e não parece estar, portanto, na ênfase de abordagem da realidade quotidiana. O que Mayer e Murnau fazem é pegar numa situação real para lhe isolar e ampliar apenas um – e certamente não o mais banal – dos seus aspectos. Começa aí um processo de transfiguração, que será depois confirmado pelo tratamento estético subsequente.

Mais digna de crédito é então a tese de Domarchi segundo a qual a ponte com a realidade existe no paralelo entre o próprio significado desta história e a situação psicológica da sociedade alemã do pós-guerra, marcada pela dificuldade de adaptação à derrota e à imposição do desarmamento. E onde este mesmo autor parece tocar o cerne da obra é quando afirma que “se pode ir ainda mais longe e dizer que o que se trata de facto é do destino da condição humana em geral”. Aqui, estamos já longe das anteriores referências e próximos do que Maurice Schérer, ou seja, Eric Rohmer, veio a referir – num belo texto publicado no terceiro número dos *Cahiers* – como “uma pura relação duma pessoa consigo própria, a importância que cada um atribui aos seus fracassos ou aos seus triunfos”. E, por aqui, poderemos então voltar à banalidade da situação e multiplicar as descobertas. Porque um dos aspectos mais curiosos deste filme é certamente o de apontar o “grande fracasso” da perda de importância individual numa pessoa para quem, feitas todas as contas... essa importância é apenas aparente. É portanto esta a suprema ironia e a suprema tragédia de **O Último dos Homens**, o tema que nos cruza de novo com Domarchi, na medida em que nos fala duma classe que só vê reconhecida a sua importância “se souber vestir o uniforme”, e que se presta afinal a esse acto porque através dele “se julga identificada com o poder”. Afastando-se duma estrita perspectiva realista, Murnau vem, em última análise, a falar do seu país e do seu tempo. Aqui, como nos filmes mais fantásticos, e, em muitos aspectos, exactamente pelos mesmos caminhos.

Por outro lado, lembremos que o insólito a que nos referimos no início, e talvez ainda em maior grau, provinha desse “morceau de bravoure” que era a mobilidade da câmara, aqui sim, a dar alguns saltos no desconhecido (não nos esqueçamos que outras obras que se destacaram por esse tipo de experiências, como **Variétés**, de Dupont, foram posteriores). Ao par Murnau-Mayer é assim indispensável juntar Freund, a quem não é difícil acreditar terem sido devidas muitas das ideias neste campo. Todo o tratamento técnico e estilístico é adequado ao desenvolvimento dramático e psicológico, mesmo quando carregado de simbologia. O ritmo, por exemplo, que se inicia intenso e portador duma grande vitalidade (o extraordinário início, com a câmara a filmar do elevador que desce e a atravessar o hall em direcção à porta-giratória, fixando-se então perante esse outro movimento), vai-se tornando mais lento à medida que a esperança do protagonista decresce, e termina em estagnação. Os efeitos mais expressionistas surgem justificados pelo sonho, que assume de resto um papel decisivo na narrativa, porque todo ele é, antes de mais, um desejo de ultrapassagem da realidade, de inversão do seu curso. Os símbolos habitam objectos e pormenores sempre justificados pelo seu restante sentido. É o caso da célebre porta giratória – *roda da vida*, da *fortuna* ou do *destino* – que atravessa o filme marcando todos os seus momentos, com uma presença aproveitada a todos os níveis.

No início, a porta giratória é a própria inscrição dum movimento incessante e *fechado* que contrasta com o ímpeto do *travelling* para a frente e fica a lembrar o carácter rotineiro e implacável que, por sua vez, é a outra face da vida que pulula no átrio. Depois, ficará a marcar, como testemunha, a cena em que o director anota a “falta”. No dia seguinte, será o espaço da revelação do novo porteiro, numa das mais bem concebidas cenas de todo o filme, com o *novo* a render o *velho* no ciclo da vida. Mais tarde, será ainda a porta que abrirá o sonho de vingança do protagonista, através da belíssima sobreposição em que, ao rosto adormecido do

velho que *ouve* a trompete se sobrepõe a imagem distorcida da porta alongada, sempre a girar. E quando, no dia seguinte, ele volta a descobrir o novo porteiro de quem já se esqueceu, é ainda esse movimento incessante que acentua a inexorabilidade do destino, ali mais uma vez ostentada. Por último, é também por contraste com esse movimento cíclico que ganha significado a porta de batentes final, que dá acesso aos lavabos da cave: essa sim, representa uma passagem com *um princípio e um fim*, uma fonteira sem retorno para a descida aos infernos, ou seja, a morte.

Quando aos espaços em que se situa o conflito, lembremos que tudo se passa dentro da cidade, ou seja, uma zona que, em Murnau, é sempre, por excelência, uma zona *fechada*. Por sua vez, dentro dela, há que notar as diferenças (na iluminação, nos contornos, nos contrastes), entre o espaço-hotel e o espaço-casa-do-protagonista. E, quanto ao espaço-hotel, sublinhe-se ainda a diferença maior entre o “átrio da vida” e os “lavabos da morte”, sendo que, nestes, a luz que vem de cima é agora uma luz de prisão, que apenas evidencia o efeito de grades, deixando o resto na penumbra das luzes não naturais.

Por último, vale a pena salientar que, nas cópias originais do filme, esta cena final, que tão coerente nos parece, era prolongada por um falso epílogo (de algum modo, um “happy-end”), em que o protagonista enriquecia por serviços prestados a um milionário. Na realidade, tudo indica que uma tal cena tenha sido filmada contra vontade, embora sobre ela tenha perdurado algum mistério, havendo referências à responsabilidade de Mayer e de Jannings e ficando no ar a mais provável hipótese de exigências de produção. É então este epílogo que, no restauro, volta a ser incluído, embora devidamente identificado.

José Manuel Costa