

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
26 de Outubro de 2021
ULRIKE OTTINGER

DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE / 1984 “Dorian Gray no Espelho da Imprensa de Escândalos”

Um filme de Ulrike Ottinger

Argumento, fotografia (16 mm, cor) e cenários:: Ulrike Ottinger / *Música:* Peer Raben / *Montagem:* Eva Schlensag / *Interpretação:* Veruschka von Lehndorff (*Dorian Gray e o Infante Don Luis de la Cerda*), Delphine Seyrig (*Dra. Mabuse e Grande Inquisidor*), Tabea Blumenschein (*Adamana*), Tonyo Tanaka (*Hollywood*), Magdalena Montezuma, Irm Hermann, Barbara Valentin.

Produção: Ulrike Ottinger - SFB - WDR / *Cópia:* dcp (transcrito do original em 16 mm), versão original em alemão, inglês e francês, com legendas em inglês e eletrônicas em português / *Duração:* 151 minutos / *Estreia Mundial:* Festival de Berlim (Fórum do Jovem Cinema), Fevereiro de 1984 / *Estreia em Portugal:* ao que se crê, Festival da Figueira da Foz, Setembro de 1986 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 21 de Novembro de 2003, no âmbito do ciclo “Ulrike Ottinger”

Com a presença de Ulrike Ottinger

Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse é bastante próximo de outro filme de Ulrike Ottinger: **Freak Orlando**. Alguns comentadores consideram inclusive que estes dois títulos e **Bildnis einer Trinkerin** formam uma espécie de trilogia. É a opinião de Roswitha Müller, numa análise ao mesmo tempo erudita, sofisticada e legível de **Dorian Gray...**, intitulada “The Mirror and the Vamp”, inserida em *Perspectives of German Cinema*. Roswitha Müller demonstra que o ponto comum entre os três filmes é que todos são estruturados em episódios, mas que em cada um Ulrike Ottinger relaciona de modo diferente os episódios e a narrativa cronológica.

No âmbito mais modesto de uma “folha”, podemos seguir outros caminhos. A nível da pura *mise en scène*, da articulação da matéria cinematográfica mais visível (luz, cenários, figurinos e presença dos atores em meio a estes elementos), **Dorian Gray...** é menos refinado e conseguido do que a primeira parte de **Johanna d’Arc of Mongolia**, mas estamos longe do infantilismo regressivo de **Madame X: ein absolute Herrscherin**. Como bem assinalou Roswitha Müller, **Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse** concilia uma narrativa com começo, meio e fim e uma colagem de citações culturais, o que traz de permeio a confrontação e a “releitura” de alguns mitos. Mas o faz de modo visível, não apenas nas “intenções da autora”. A narrativa do filme mostra-nos a criação de um mito por uma diretora de jornais de escândalos, a manipulação do ser mítico assim criado e a sua destruição. O projeto da empresária de imprensa é simples: ao invés de correr atrás de acontecimentos, escândalos e personalidades, ela decide simplesmente criá-los e inventá-los de raiz (nos vinte anos que se seguiram à realização do filme, a queda vertiginosa das vendas da imprensa escrita de qualidade, que foi forçada a abdicar da sua qualidade, foi concomitante ao triunfo da imprensa “cor-de-rosa” e de escândalos, o que corrobora a ideia do filme). **Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse** reúne dois célebres mitos modernos, nascidos a cerca de trinta anos de intervalo, que permitem a Ulrike Ottinger levar adiante a sua narrativa linear e reler os mitos. Estes mitos são Dorian Gray e o Dr. Mabuse. De modo típico, Ottinger confiou estes dois personagens masculinos a duas mulheres e de modo mais típico ainda, uma é uma mulher e a outra um travesti, uma mulher que faz o papel de um homem. O papel de Mabuse foi confiado à sua atriz predileta, Delphine Seyrig (num jogo de espelhos, Ottinger foi a realizadora predileta de Seyrig nos últimos anos da sua carreira) e o de Dorian Gray a Veruschka von

Lehndorff, um dos mais célebres manequins dos anos 60, que representa o seu próprio papel num “camafeu” em **Blow Up**, onde tem a célebre réplica “*but I am in Paris!*”. Um é a imagem do narcisismo, pois a novela de Wilde é uma reescritura do mito de Narciso, da morte diante do reflexo da própria imagem. O outro é um manipulador diabólico, que pertence aos mitos do cinema, mais precisamente do cinema alemão. Outros mitos do cinema são evocados no filme, a começar pelo nome da criada de Dorian Gray, que o trata como uma diva e o afoga em cuidados excessivos e se chama Hollywood, antes de vermos uma série de imagens de pares célebres dos anos de ouro de Hollywood, que vêm lembrar-nos o enorme poder manipulador da “fábrica de sonhos”, mais mabusiana do que o de qualquer Mabuse. Mas à medida que o filme progride, a distinção entre as personalidades de Mabuse e Dorian Gray tornam-se menos nítidas. A beleza física da Dra. Mabuse esconde o horror da sua alma, numa transposição do facto de na novela de Wilde o retrato de Dorian Gray levar os estigmas do envelhecimento e da corrupção moral enquanto o seu modelo conserva a sua beleza física. Por outro lado, o Dorian Gray do filme, ao invés de apunhalar o seu próprio retrato, como do da novela, apunhala a Dra. Mabuse, antes de morrer. A progressiva fusão dos dois mitos é uma das chaves de um filme a que falta deliberadamente qualquer dimensão psicológica e, por conseguinte, qualquer noção freudiana de *transferência*. O exemplo mais nítido disto é a presença de Mabuse e Dorian Gray no funeral do próprio Dorian Gray. A noção de identidade torna-se cada vez menos nítida num filme que começa por alterar a identidade sexual dos seus célebres protagonistas. Há em **Dorian Gray**... uma intriga secundária que nada tem a ver com a história principal, que não pertence ao mesmo nível narrativo. Esta intriga secundária é formada pela ópera a que assistimos, uma representação da conquista do Novo Mundo pelos espanhóis, na qual Ulrike Ottinger sobrepõe os cenários artificiais de tela pintada aos cenários naturais de uma praia. Mabuse e Dorian Gray são ao mesmo tempo espectadores e personagens desta ópera: vemo-los juntos, numa frisa formada por uma anfractuosidade na penha, mas Veruschka e Delphine Seyrig também representam os papéis do Infante e do Grande Inquisidor. Para citarmos Roswitha Müller: “*A interdependência de ambos, que chega às raíças da simbiose, torna-se mais nítida. Um depende do outro para gratificar o seu narcisismo. O narcisismo do espectador que é Dorian fá-lo ver o seu reflexo em tudo e continuar a sentir-se o centro do universo, ao passo que Mabuse, o encenador, tem prazer na ideia de recriar o mundo à sua própria imagem. (...) Entre a sensação de onipotência de Dorian (...) e o poder verdadeiro que detém Mabuse, há uma diferença apenas de grau*”.

Como em tantas obras que misturam coerência e colagem, narrativa global e fragmentação, homogeneidade e heterogeneidade, **Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse** mistura gestos banais e gestos simbólicos, arte alta e arte *kitsch*, em meio a citações que uns espectadores poderão decifrar e outros não. A ópera é deliberadamente *kitsch*, talvez pelo facto da ópera em si, enquanto género “burguês” por excelência, ser considerada *kitsch* pela realizadora. Mas o Dorian Gray do filme vive na Casa Mendelssohn, uma jóia intacta da Bauhaus em Berlim, mobilada com móveis de Alvar Aalto. O funeral de Dorian Gray é uma nítida citação de um dos clássicos do cinema de vanguarda (contemporâneo do primeiro **Mabuse** de Fritz Lang), o livre e delicioso **Entr’Acte**, de René Clair. O facto de Ulrike Ottinger concluir o seu filme por um funeral que não é um puro funeral, que evoca o funeral transformado em correria burlesca e em festa num clássico do cinema não-convencional, é um modo de resolver a dualidade que é evocada em todo o seu filme: entre os personagens, mas também entre o caos alegre de uns e a homogeneização mortífera buscada por este e por outros Mabuses.

Antonio Rodrigues