

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
IN MEMORIAM ALBERTO REGUEIRA
20 de junho de 2022

MAN HUNT / 1941

(*Feras Humanas*)

um filme de Fritz Lang

Realização: Fritz Lang / **Argumento:** Dudley Nichols, a partir do romance *Rogue Male*, de Geoffrey Household / **Direcção de Fotografia:** Arthur Miller / **Música:** Alfred Newman / **Direcção Artística:** Richard Day, Wiard B. Ihnen / **Cenários:** Thomas Little / **Montagem:** Allen McNeil / **Guarda-Roupa:** Travis Banton / **Interpretação:** Walter Pidgeon (Capitão Thorndike), Joan Bennett (Jenny), George Sanders (Quive-Smith), John Carradine ("Mr. Jones", o falso Thorndike), Roddy McDowall (Vaner), Ludwig Stossel (médico), Heather Thatcher (Lady Risborough), Frederick Worlock (Lord Risborough), Roger Imhof (Capitão Jensen), Egon Brecher (Whiskers), Lester Matthews (Major), Holmes Herbert (Farnsworthy), Eily Malyon (mulher), Arno Frey (tenente da polícia), Frederick Vogedink (Embaixador), Lucien Prival (homem do guarda-chuva), Herbert Evans (Reeves), Keith Hitchcock (Bobby), Lester Hubart, Karlheinz Bohm.

Produção: 20th Century-Fox / **Produtor Associado:** Kenneth Macgowan / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 102 minutos / **Estreia Mundial:** 20 de Junho de 1941 / **Estreia em Portugal:** Capitólio, 3 de Dezembro de 1946.

Sessão com apresentação

Primeira obra de temática anti-nazi da obra de Lang, **Man Hunt** é o filme dos espaços cerrados e dos sons abafados, lugar da música de Newman, dos muito lentos avanços da câmara (ou para a câmara) da seta "*in the wrong heart*" (ou "*in the right?*"), de Joan Bennett "*straight and shining*" na primeira das suas quatro aparições no mundo de Lang. É o filme que faz tanta pena, o filme das muitas saudades. É Fritz Lang a dizer (falando de Joan-Jenny): "*I must admit she had all my heart*" (...) "*This love affair - in those days you could still say love without being laughed at - the tenderness of it*".

Lang deu-nos algumas vezes mulheres assim: Lil Dagover (**Der Müde Tod**), Madeleine Ozeray (**Liliom**), Sylvia Sidney (**You Only Live Once**), Lilli Palmer (**Cloak and Dagger**), Gloria Grahame (**The Big Heat**); mas nenhuma teve "*so much on her*" como este incrível personagem que o Código Hays e Zanuck estiveram quase a censurar (a máquina de costura, em evidência, no quarto de Jenny, foi lá posta - contou Lang - para disfarçar a sua profissão, a tal que se diz ser a mais antiga do mundo). E a inenarrável sequência da ponte de Londres, talvez a mais bela cena de amor da história do cinema (entenda-se a mais bela em sentido godardiano) esteve quase para não existir porque Zanuck a achava ridícula ("*Quando uma pega faz de pega diante do homem que ama - não pode ser trágica. Só quando uma rapariga séria - 'a decent girl' - faz de pega, é que pode haver tragédia*". Terá havido alguma vez uma "*decent girl*" como Jenny?

Fritz Lang, na entrevista a Bogdanovich, fala dela durante páginas. Apetecia-me segui-lo. Falar, por exemplo, da sequência da primeira noite de Jenny e Thorndike e - cito Lang - "*da rapariga que chora como uma criança porque o homem que tanto quer (she wants so very much) não vai para*

a cama com ela. Há tanta coisa nisso: vergonha 'talvez não esteja à altura dele'- desejo 'porque é que o não posso satisfazer?'. Falar dos sorrisos que se seguem a essas lágrimas. Falar do fabuloso plano, que precede essa noite, quando Walter Pidgeon está à janela. Falar da sequência da compra da seta. Falar da elipse que se segue ao genial contracampo, quando Jenny chega a casa e descobre "a espera" ("recusou-se a dizer-nos o que quer que fosse"). "The death of a girl like that can be no loss at all". A girl like that...

Mas não tenho páginas e páginas e há outras coisas quase tão importantes como Bennett neste filme fundamental.

Vou pôr ordem nisto. Para começar, recordarei que o primeiro filme anti-nazi de Lang não foi uma escolha deste. O magnífico argumento de Dudley Nichols (baseado no romance de Geoffrey Household, *Rogue Male*, o que literalmente quer dizer "O Safado") já estava nas gavetas da Fox, quando Lang foi escolhido para o filmar, substituindo John Ford em quem Zanuck inicialmente pensara. Só que um argumento (Nichols o disse) é um borrão e o que Lang fez dele é que é **Man Hunt**.

Continuo, discutindo a caracterização "filme anti-nazi". Se o contexto é inegável, já me parece discutível que o cerne do filme seja esse.

Vamos ao princípio: numa fabulosa floresta (que podia vir dos anos 20 alemães) a câmara avança em *travellings* muito lentos até descobrir uma pegada, e depois outra (grandes planos). Só depois vemos (em plano americano) o dono desses pés: Walter Pidgeon. Tudo o caracteriza como um caçador (espingarda, chapéu tirolês). Não há música e há um vago vento. Depois vemo-lo deitar-se no chão e preparar a arma (grande plano do regulador, intercaladamente repetido). Até que vemos o que ele vê. No ponto de mira da objectiva telescópica, Adolf Hitler. Pidgeon visa bem, tem Hitler bem no centro dos seus e nossos olhos e prime devagar o gatilho. Mas não há bala. Só depois a mete no carregador e volta a apontar. É tarde de mais. Os homens das S.S. já lhe caíram em cima.

Porque é que Pidgeon não meteu logo a bala no carregador e perdeu tanto tempo? A Quives-Smith dirá (no interrogatório inicial) que não vinha para matar Hitler, e que nesse momento o que quis foi saborear o prazer da caça, o prazer de ter a presa (e que presa!) à sua mercê. Quives-Smith, também caçador (o tema do "*most dangerous game*" domina este filme) percebe-o mas duvida. O espectador também. E contudo é misterioso porque é que Thorndike não disparou. Por "necessidade do argumento" (o filme acabaria ali)? Por "verosimilhança histórica" (em 41, o Führer estava bem vivo)? Não são explicações plausíveis, porque era sempre possível movimentar Hitler inesperadamente, de modo a que o atentado falhasse.

Quando Bogdanovich lhe fez essa pergunta, Lang classificou-a de "muito inteligente" e observa que se tinha esquecido disso ("*Talvez seja um lapso freudiano - não sei*" (...)) "*Quando revi o filme tive a mesma sensação, mas não posso - em verdade - dizer-lhe que o facto dele não disparar foi qualquer coisa subconsciente em mim*". Não vou ser mais papista que o papa: mas esse lapso inicial de Thorndike, é o prenúncio do comportamento em lapso do personagem, ao longo de quase todo o filme. Nunca sabemos se Pidgeon actua deliberadamente, ou se o seu comportamento é fruto de circunstâncias. Se é um caçador, se é um resistente. O que é sintomático é que na última caçada (em que se transforma de presa em caçador), a do arco e flecha, dentro do buraco, Thorndike repita a Quives-Smith a versão inicial, para dizer a seguir, que agora e só agora (quando sabe da morte de Jenny) o "jogo" se vai transformar em luta de morte. Onde eventuais razões colectivas não funcionaram, funciona uma razão pessoal: Thorndike vai vingar a morte de Jenny. Essa é a diferença entre o início e o fim do filme. No princípio Thorndike é, pelo menos, indeterminado. No fim, sabe precisamente o que quer. E no avião vemos pela última vez a seta, que começara por ser enfeite de Jenny, passou depois a signo substitutivo dela, (é Pidgeon quem as identifica no "*straight and shinning*"), volve-se em sinal de morte e, por fim,

em instrumento de vingança, em arma cravada no *"right heart"* (Quive-Smith). A seta é a imagem que atravessa o filme, mais do que fetiche, símbolo, ou qualquer outra explicação pacificadora.

Ao longo da obra (mas não se chama ela **Man Hunt**?) o tema da caçada prevalece. É um filme de sucessivas emboscadas e de sucessivos ardis (o "acidente" na Alemanha, o metropolitano de Londres - fabulosa sequência com o portentoso Carradine - o covil final).

Em **Man Hunt** perfila-se sempre uma estrutura lúdica (o *ludus*, associado à morte como forma suprema de prazer), dominado, quase desde o início, pelo contraste de claros e escuros (xadrez) que acompanha o primeiro encontro entre os dois caçadores.

Permanentemente a descoberto e permanentemente cobertos (da floresta, ao barco e ao esconderijo, da casa de Bennett ao metropolitano, do covil à fresta exterior) os protagonistas da caçada (ou os seus sequazes) vão descendo aos seus próprios abismos, numa progressão magistral: da floresta sombria e do gabinete de Sanders passa-se para a "queda" cada vez mais subterrânea: alçapão do barco, metro, para tudo acabar num buraco, com cerco completo feito em torno de Pidgeon. O que o salva é um imponderável chamado mulher. A "intromissão" feminina na caça de homens dita-lhe o desfecho, introduzindo a dimensão que, viril e impotentemente, se haviam recusado a admitir em toda a sua verdadeira grandeza.

E o jogo-caça dos personagens é "emoldurado" como em tantos outros filmes de Lang, por o absurdo dum "jogo social" (a sequência da casa do diplomata) que impõe os códigos que só Joan Bennett - sempre ela - desarruma e desarticula, perante a complacente incompreensão de Pidgeon, demasiado metido neles para lhes descortinar o alcance. Entre Thorndike e Jerry, interpõe-se não só o jogo mas a ordem (outra forma de afirmar o mesmo) como é visível na sequência da ponte em que a intervenção do polícia (entre o nevoeiro e o candeeiro) não quer dizer outra coisa.

Como entre Thorndike e Quives-Smith (personagens de certo modo contrapolares, duplos um do outro, pelo seu estatuto social e pelo seu estatuto lúdico) se interpõe a necessidade de quebrar a regra do jogo. "*Desde que atravessou a fronteira, tornou-se um assassino inconsciente*", diz Quives-Smith a Thorndike no início. Efectivamente, Thorndike só atravessa a fronteira, quando sabe da morte de Jenny. E só nessa altura é um assassino consciente. "*A girl like that*" diz Sanders; "*your little Caesar*", diz Pidgeon. Ambos menosprezam o valor das presas. Só no fim, a caça passa a chamar-se guerra. E a dimensão colectiva - donde o fundo documental das sequências finais - sobrepõe-se - definitivamente - à dimensão individual que até às suas "morte" e "ressurreição" sempre fora a de Pidgeon.

Mas para passar de uma a outra teve que realizar a inversão dos seus códigos morais (em função de Bennett) e a inversão dos seus códigos de combate (a assunção da primitividade no fundo do buraco). Teve, ele também, que dar razão a Sanders: "*O homem é o mais perigoso dos animais*". Sobretudo quando está ferido.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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