

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
DOUBLE BILL
17 de Setembro de 2022

THE SCARLET EMPRESS / 1934

(A Imperatriz Vermelha)

um filme de Josef von Sternberg

Realização: Josef von Sternberg / **Argumento:** Manuel Komroff, baseado no diário de Catarina da Rússia / **Fotografia:** Bert Glennon / **Direcção Artística:** Hans Dreier / **Ícones e Pinturas:** Richard Kollorsz / **Estátuas:** Peter Ballbush / **Guarda-Roupa:** Travis Banton / **Efeitos Especiais:** Gordon Jennings / **Música:** Tchaikowski ("Sinfonia nº 4", "Marcha Eslava" e "Abertura 1812"), Mendelssohn (Abertura do "Sonho de Uma Noite de Verão") e Wagner ("Cavalgada das Valquírias"), em arranjos de John M. Leopold e W. Frank Harling / **Interpretação:** Marlene Dietrich (Sophia Frederika, mais tarde Catarina da Rússia), Sam Jaffe (Grão-Duque Pedro, mais tarde Pedro III), John Lodge (Conde Alexei), Louise Dresser (Imperatriz Isabel da Rússia), Maria Sieber (Sophia Frederika, em criança), C. Aubrey Smith (Príncipe Augusto, pai de Catarina), Ruttelma Stevens (Condessa Isabel, a favorita de Pedro), Gavin Gordon (Conde Orlov), Olive Telle (Princesa Joana, a mãe de Catarina), Jameson Thames (Tenente Ovtzyn, o primeiro amante de Catarina), Hans von Twardowski (Ivan Sciuvolov), Davison Clark (o Arquimandrita Simeão), Jane Darwell (a avó de Catarina), etc.

Produção: Adolph Zukor para a Paramount / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 104 minutos / **Estreia Mundial:** 7 de Setembro de 1934 / **Estreia em Portugal:** 20 de Novembro de 1934.

THE SCARLET EMPRESS é apresentado em "double bill" com **NICHOLAS AND ALEXANDRA**, de Franklin J. Schaffner ("folha" distribuída em separado).

Entre a projecção dos dois filmes há um intervalo de 20 minutos.

Após quatro filmes Sternberg-Marlene que foram enormes êxitos de bilheteira, **Der Blaue Engel** (1930), **Morocco** (1930), **Dishonored** (1931) e **Shanghai Express** (1932), o quinto – **Blonde Venus**, também de 1932 – foi um colapso comercial. Sternberg pagou esse fracasso, com o seu primeiro ano em branco (1933) desde que assinara em 1927 um contrato de oito anos com a Paramount. E também foi em 1933 que Marlene fez, na América, o primeiro filme em que não foi dirigida por Sternberg: **The Song of Songs** de Rouben Manoulian, em que contracenou com Brian Aherne e Lionel Atwill.

Logo a seguir, Zukor teve a ideia de confiar à vedeta o papel de Catarina da Rússia. Estava-se em plena voga de filmes históricos. Greta Garbo fizera também, em 1933, a **Rainha Cristina**. Jogando na rivalidade mítica das duas "stars", Marlene em Catarina era a réplica ideal para Garbo em Cristina (aliás, simultaneamente, em Londres, Alexander Korda anunciava outra biografia da Imperatriz russa, com Elizabeth Bergner na protagonista).

Marlene aceitou, mas sob a expressa condição de voltar a ser dirigida por Sternberg. E assim surgiu este filme demencial, que foi também, à época, um colapso total, "*greeted as an attempt to*

assassinate a superb actress”, como Sternberg escreveu nas memórias. Curiosamente, foi no caso de **Scarlet Empress** que o tempo deu mais voltas. O que foi visto pelos contemporâneos como confrangedor dislate (chegando a crítica a interrogar-se se Sternberg teria endoidecido) foi recuperado, sobretudo a partir dos anos 60, como a obra máxima do “septuor” Sternberg-Marlene, que em 1935 se completou com **The Devil is a Woman**. Langlois, vendo o filme em 64, telegrafou a Sternberg dizendo-lhe que *“Todo o Ivan o Terrível vem do seu filme”*. Hoje, **Scarlet Empress** é um “cult movie”, com apaixonados que já o viram 40 ou 50 vezes.

É difícil perceber, perante a alucinante beleza deste filme terrível, o que motivou tal repúdio nos anos 30. Em parte, as repulsas foram motivadas pelo desrespeito da verdade histórica e pela extravagantíssima reconstituição da Rússia Imperial; em parte pela dificuldade de adesão (ou identificação) à imagem de Marlene. São duas boas pistas para entrar na abordagem do filme.

Sternberg diz nas memórias que, *“com uma única exceção”* (a cena em que a multidão aclama o nascimento do filho de Catarina, “roubada” ao filme de Lubitsch, **The Patriot**) *“todos os pormenores, cenários, pinturas, esculturas, fatos, argumentos, fotografia, cada gesto de cada actor, foram dominados por mim”*. Nada custa a acreditá-lo. Peter Ballbusch (aliás um grande escultor suíço), o pintor Richard Kollorsz (autor dos ícones e dos murais), ou os habituais colaboradores Hans Dreier e Travis Banton, trabalharam sob a directa orientação de Sternberg para compôr um dos mais insólitos *décors* de todos os tempos. E nenhuma preocupação de realismo histórico presidiu ao trabalho deles. Nunca houve aquelas estátuas na corte de Catarina, nem aqueles murais, nem aqueles fatos, nem nada do que constitui esse prodigioso arsenal de insólitos, recriando um neo-gótico excêntrico mesclado com um cromatismo “medievalista”, num revivalismo ruskiniano que evoca Gaudi e a “arte nova”. Sternberg sabia perfeitamente que não estava a fazer nada que se assemelhasse com a tradição plástica russa, mas a construir a prodigiosa “moldura” para o erotismo extremo dum filme que pode ser visto como uma das melhores adequações à famosa associação de Bataille entre o erotismo e a morte. As caveiras, os santos torturados e martirizados, a Madona disforme que preside ao leito nupcial de Catarina, as gárgulas, os candeeiros, os candelabros, as cadeiras que se ramificam em monstros de pedra, os relógios, os espelhos, as imensas portas, os esconderijos, os alçapões (a enumeração é insuficientíssima) são introdução a um mundo de terror e de contorsão, em que a omnipresença da morte e do sofrimento invoca a omnipresença do sexo e do prazer. O Divino Marquês teria exultado com tal *décor*, se é que se pode chamar *décor* ao que constitui o próprio cerne do filme.

Tudo isto é explicitamente evocado desde o início, quando Sophia Frederika, ainda criança (interpretada, para cúmulo da perversão, por Maria Sieber, a filha de Marlene) tem aquele olhar ao ouvir contar o que é um carrasco. A vertiginosa e fulgurante montagem sucessiva de torturas e violações (algumas dessas cenas serão, depois, repetidas para ilustrar o terror do reinado de Pedro III) introduz, porque associada à criança, e porque é através dela que se dá a passagem da criança à mulher, da filha de Marlene a Marlene, uma perturbação fundíssima, explicitando o sado-masiquismo da protagonista e a sua exacerbação sexual. Perturbação que atinge o clímax no *raccord* final: um corpo de homem, pendurado de cabeça para baixo dum instrumento de tortura funde-se no corpo balouçante de Catarina adolescente, num insólito “idílico” divertimento de *“jeune filles rangées”*, com uma sensualidade fragonardiana.

“Like a swift storm” entra o embaixador russo (John Cabot Lodge, actor que depois seria, na vida dita real, embaixador da América em Madrid) vestido como urso das estepes, provocando em Marlene a mesma ambígua emoção (desmultiplicada na sequência da estalagem pelo apelo ao chicote e o *“don’t excite me with your eyes”*).

Mas é ainda um prelúdio, acompanhado pelos anacronismos musicais de Tchaikowski e Mendelssohn. A montagem por atracção (efectivamente eisensteiniana) acompanha a irrupção do cortejo pelo Peterhof, com os sinos fálicos que serão outra obsessiva presença do filme. Estamos no rodopio de vertigem até ao plano fixo (quadro vivo) que mostra a Imperatriz Isabel. Um imenso

travelling para trás descobre, pela primeira vez, o alucinante *décor* em que vamos existir cerca de 90 minutos. Não tenho, no espaço que me é consentido, qualquer pretensão a ser exaustivo, mas, como os "cultistas" de **Scarlet Empress**, veria 50 vezes sem me cansar: a auscultação de Marlene; a entrada de Pedro, precedido pelo preto, a matilha de cães e a incrível Condessa Elizabeth; os jogos secretos do Grão Duque (nunca Sternberg levou tão longe o fetichismo dos bonecos); a sequência do cabeleireiro, com a mudança da imagem de Marlene e os véus; os *travellings* do casamento na catedral de Nossa Senhora de Kazan, com os *inserts* dos grandes planos de Sam Jaffe e de Marlene, sobretudo os dois desta última, "encostada" à luz trémula da vela, com os olhos rasos de água; a benção da cama; os banquetes; o relógio com a boneca nua na noite de núpcias e Pedro a surgir do escuro; Sam Jaffe segredando à estátua jacente: "*I hate my wife*"; a entrada de Marlene na sala de conferências da Imperatriz com a cara tapada pelas mãos; a sequência no feno e a palha na boca, que, depois, se repetirá; a noite de amor da Imperatriz, com o buraco aberto na parede por Pedro, numa simbologia fálica estarrecedora; as várias danças das horas, sobretudo a que precede a descoberta de Marlene sobre a identidade do nocturno visitante de Isabel; a dupla sobreposição triangular (triângulo da porta, triângulo da decote) antes da noite do jardim com o jovem tenente; Marlene na cama, depois do nascimento do filho, com aquele *close-up* em rede que é demais: o "fuzilamento" de Marlene pelos bonecos de Pedro; o boneco de cabeça cortada; o jogo de cabra-cega em *raccords* com a morte da Imperatriz; a noite da vingança de Marlene, com os véus na cama e o beijo; o banquete final de Pedro III; a "cavalgada da Valquíria"; a morte de Sam Jaffe; "*the sound of her bell*".

Parece um catálogo, ou um inventário de tarado sexual? Parece, não: é. E para que se não diga que o tarado sou eu, cito Andrew Sarris quando vê na cavalgada final "*the visual correlative of soaring sexual ecstasy*" ou Peter Baxter quando escreve: "*there is no scene, no set, no shot that is not an erotic experience*".

Tudo isto nada tem a ver com a verdade histórica? Se algumas coisas até têm (por exemplo, Marlene não aparece tantas vezes vestida de homem apenas para satisfazer caprichos de Sternberg, mas porque Catarina, como Isabel, frequentemente se vestia assim) não é nada disso que interessa. A verdade aqui é mítica, é, de novo, Marlene e para esta sua imagem todas as liberdades e anacronismos (plásticos e musicais) têm pleno sentido.

Em **Scarlet Empress**, Marlene não pede nem espera amor; não tem aquela obscura mescla de desamparo e provocação, de meiguice e insolência que, apesar de tudo, permitia ao espectador a identificação e a projecção, nos filmes que anteriormente fez com Sternberg. Desde o seu olhar infantil (se é que se pode chamar tal coisa a tal olhar) só a move o desejo de poder, o que também permite a tentadora comparação com o **Ivan** de Eisenstein. Mas não é apenas desejo de poder político: ou melhor, a política faz parte do seu desejo de sexo, as duas supremas instâncias do poder fundam o personagem.

O fabuloso olhar de Marlene, nos grandes planos do final, é, simultaneamente, o máximo triunfo, a máxima posse e o máximo vazio. A cavalgada pelo palácio imperial, culminando no trono, é uma das mais poderosas imagens orgásticas que o cinema já nos deu.

A lentidão que caracterizava Marlene nos filmes anteriores (vagar de movimentos, vagar de falas) transforma-se na frenética agitação de Catarina. Marlene, neste filme, é, de todas as estátuas, de todas as gárgulas, de todos os fetiches, de todos os bonecos, a mais "gótica" das metáforas. A que faz mais desejo, a que provoca mais terror.

JOÃO BÉNARD DA COSTA