

SCARLET STREET / 1945

(Almas Perversas)

um filme de Fritz Lang

Realização: Fritz Lang / **Argumento:** Dudley Nichols, baseado na novela e peça teatral “La Chienne” de Georges de la Fourchardière (com Mouézy-Eon) e no filme de Jean Renoir (1931) com o mesmo título / **Fotografia:** Milton Krasner / **Efeitos Especiais:** John P. Fulton / **Decoração:** Alexander Golitzen / **Decoração de Interiores:** Russell A. Gausman e Carl Lawrence / **Música:** Hans J. Salter / **Montagem:** Arthur Hilton / **Guarda-Roupa:** Travis Banton / **Pinturas:** John Decker / **Interpretação:** Edward G. Robinson (Chris Cross), Joan Bennett (Kitty Marsh), Dan Duryea (Johnny), Margaret Lindsay (Millie), Rosalind Ivan (Adele), Samuel S. Hinds (Charlie Pringle), Jess Barker (Janeway), Arthur Loft (Dellarowe), Vladimir Sokoloff (Pop Legon), Charles Kemper (o 1º marido de Adele), Russell Hicks (Bogarth), Anita Bolster (Mrs. Michaels), Cyrus W. Kendell (Nick), Fred Essler (Marchetti), Edgar Dearing, Tom Dillon (polícias), Chuck Hamilton (chauffeur), Ralph Littlefield, Sherry Hall, Jack Staham, Rodney Bell, Byron Foulger, Will Wright.

Produção: Walter Wanger para Diana Productions / **Distribuição:** Universal / **Cópia:** dcp, preto e branco, legendado em espanhol e eletronicamente em português, 101 minutos / **Estreia Mundial:** 28 de Dezembro de 1945 / **Estreia em Portugal:** Cinema Politeama, a 6 de Março de 1947.

Scarlet Street é um *remake* do célebre filme de Jean Renoir, **La Chienne**, de 1931. Fora Lubitsch quem tivera a ideia, alguns anos antes, de retomar esse filme e levava a Paramount a comprar os direitos. Acabou por desistir da ideia e Lang, sabendo-o, adquiriu-os. No novo *script*, trabalhou com Dudley Nichols (com quem já colaborara em **Man Hunt**) e escreveu que “os dois concordámos em fazer um novo filme e não uma cópia da obra de Renoir que tínhamos visto nos anos 30. Pretendemos utilizar a ideia num sentido diferente, referindo-nos à atmosfera de Greenwich Village e dos caracteres americanos”. Renoir está assim na base deste filme como estaria, nove anos mais tarde, na base de **Human Desire** (*remake* de **La Bête Humaine**). Sobre o que podia significar esta influência, responde indirectamente Lang em entrevistas aos “Cahiers” quando lhe notaram que **They Live by Night** de Nicholas Ray se inspirava bastante em obras suas: “De acordo. Ouçam: muitas vezes roubei coisas a outros realizadores e fico contente e muito orgulhoso se alguém me rouba alguma coisa a mim. Que é que isso significa, roubar? Agarra-se numa ideia, que se admira e tenta-se torná-la nossa”.

La Chienne foi uma “ideia admirada” e que Lang fez sua, como qualquer comparação entre os dois assombrosos filmes facilmente comprova. Porque, partindo da mesma história, Renoir e Lang fizeram obras completamente diferentes: o filme do francês é uma análise corrosiva e anárquica sobre instituições (família, casamento, justiça, emprego), a obra de Lang é uma meditação moral sobre a solidão, o medo e a culpa. E o que é fascinante numa comparação entre os dois filmes é como a partir de idênticas histórias e com pequenas modificações (apenas o epílogo de Renoir não pôde, por razões óbvias, ser conservado na versão de Hollywood), cada um dos cineastas fez um dos seus filmes mais pessoais, **Scarlet Street** é uma das obras mais típicas do universo de Lang, nos antípodas do universo de Renoir.

Para começar há o título, sugerido pelo próprio Lang e bastante enigmático uma vez que nenhuma *scarlet street* intervém no filme. Lang afirmou não saber exactamente o que quis significar com ele, mas mais tarde (leia-se o monumental ensaio de Lotte Eisner sobre o autor) admitiu ter partido duma passagem do Apocalipse de S. João em que a prostituta da Babilónia é descrita como uma “mulher coberta de púrpura e escarlata”. A referência é importante porque associa imediatamente Joan Bennett a uma força maléfica (em contexto sagrado) atribuindo ao personagem uma densidade que vai muito para além do que a sua caracterização pode implicar.

“Lazy Legs” (nome que é outro programa) não é a vulgar “tentação da carne” atravessando-se no destino de “Chris-Cross” (literalmente, o homem que tropeça). É o abismo que vai devorar o protagonista, no pleno sentido daquela palavra: devora-lhe o estatuto de artista (simulando-se a ela própria como actriz, assumindo a autoria dos quadros,

repetindo - na genial sequência da conversa com o crítico - palavra por palavra o que lhe tinha ouvido), devora-lhe o estatuto de homem (ao contrário da novela e do filme de Renoir, a relação entre os protagonistas é sempre inconsumada) e devora-lhe o estatuto moral, transformando a força de perdão de Robinson em força de vingança. Ao contrário de Johnny – e por vincado contraste a este – Bennett não actua com um móbil (mesmo o dinheiro ou a posição social são para ela secundários), mas é impelida pela força de destruição, o que é patente na genial sequência da sua morte, um dos momentos máximos da obra de Lang, com a transformação do choro em riso, o virar o corpo de Bennett e o modo como o picador de gelo (pensado para a celebração de champanhe entre Johnny e Kitty) vai parar às mãos de Robinson.

É esse momento que explica a transformação de Chris-Cross, a partir do crime. Esse personagem sem perspectiva como os quadros que pintava, tão desapegado que aceita tranquilamente que lhe roubem a autoria dos quadros, para quem nunca ninguém olhou com amor mesmo quando era novo (como ele murmura na sequência inicial da homenagem, ao invejar a aventura do patrão), que aspira apenas o “*smell of the spring*”, que tropeça em tudo (atirando ao chão copos com flores), essa personagem transforma-se, depois da sequência abissal, num homem igualmente possuído. Possuído não pelo remorso ou pela culpa mas por um ciúme e um desejo de vingança de que nada o pode libertar (nem o suicídio, por isso falhado).

Fritz Lang insistiu muitas vezes nessa interpretação das sequências finais (após o assassinato de Bennett) e importa vê-las e ouvi-las com alguma atenção para se perceber até onde vai em Robinson essa possessão e essa dissolução (dissolução que coincide, pela primeira vez, com a entrada numa perspectiva no personagem).

Quando, depois da morte de Johnny (Lang notou com algum orgulho que pela primeira vez o Código Hays não se opôs à execução dum inocente) Robinson colapsa no quarto de hotel, iluminado pelo néon, o que lhe vem à memória é a canção favorita de Kitty (“Melancholy Baby”) e o que ouve como maldição fixa é o diálogo Bennett-Duryea que na noite do crime o fez perceber tudo. O que volta martelado é o “*Jeepers I love you Johnny*” de Bennett, interrompida pelo berro de Robinson “*Kitty*”, como se a dupla morte do par não tivesse saciado nem pudesse saciar, o ódio e o sofrimento do protagonista. Nada pode fazer calar essas vozes que voltam no fabuloso plano final quando esse homem – sem perspectiva – é engolido, cada vez mais pequeno, na imensa distância da profundidade de campo.

Esse homem sem perspectiva. Não a tinham os seus quadros (“*Confesso que é uma coisa que nunca consegui dominar*”), não a tinha o seu olhar. Por isso, Edward G. Robinson nunca vê Joan Bennett, mas apenas a imagem fixa que nela retivera na noite inicial e que dela reproduz no quadro final. É sintomático que esse quadro tenha começado a ser pintado no próprio corpo de Bennett (“*Se queres pintar alguma coisa, pinta-me as unhas dos pés*”). Para Robinson pintar as unhas ou pintar o corpo é a mesma coisa, o tal impulso a que se refere quando fala do modo como cria. É a dimensão num só plano, a que precisamente exclui a dimensão cinematográfica. Se Lang, em **The Woman in the Window** e em **Scarlet Street**, assumiu tão ambigualmente esse emblema do cinema americano dos *forties* (o retrato dentro do filme, a imagem fixa da imagem em movimento, como definidora dum arquétipo de que **Rebecca** e **Laura** são, entre tantos, expressões paradigmáticas) foi para dele extrair todas as possibilidades especulares (**The Woman**) e todas as possibilidades unidimensionais (**Scarlet Street**). Contra todo o movimento do filme, o que fica é essa fixidez que, para Robinson, se desdobra em sons e jamais em imagens. Nas suas noites de insónia não lhe voltam representações visuais da noite do crime. Voltam-lhe ecos: como um disco que se partiu e onde a agulha ficou cravada no mesmo ponto.

Vale a pena terminar, voltando à cena do crime. Apesar de ter ouvido o que ouviu, Robinson volta e volta porque não se conseguia despegar da imagem única de Joan Bennett. Encontra-a deitada de bruços na cama e troca os sons à medida da sua imagem: o riso de Bennett é, para ele, o choro dela. Só quando ela se volta, a nova imagem (repare-se no movimento da câmara, no enquadramento e na escala de plano) destrói a inicial. Por isso, toda a imagem e o suporte material dela (o corpo de Bennett) têm que ser destruídos. Por isso mata-a, por isso mais nenhuma imagem dela (a não ser a do quadro e a da reprodução do quadro no jornal) regressa no filme. Não há imagem *naif* possível quando o som é perverso. Ao pintor, só restam alucinações sonoras. Onde acabaram os espelhos, ficaram os ecos. O último tropeção de Robinson é o cinema, coisa de imagens e de sons, coisa de coisas que ele sempre dissociara.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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