

LE CRIME DE MONSIEUR LANGE / 1936

(O Crime do Senhor Lange)

um filme de Jean Renoir

Realização : Jean Renoir / **Argumento:** Jean Renoir e Jacques Prévert com base numa ideia de Jean Renoir e Jean Castanier / **Director de Fotografia:** Jean Bachelet / **Música:** Jean Wiener e a canção "Au jour le jour, à la nuit la nuit", de Joseph Kosma, com letra de Jacques Prévert / **Cenários:** Jean Castanier e Robert Gys / **Montagem:** Marguerite Renoir (Marguerite Houllé) / **Som:** Guy Moreau, Louis Bogé, Roger Losel e Robert Teisseire / **Interpretação:** Jules Berry (Batala), René Lefèvre (Amédée Lange), Odette Florelle (Valentine), Nadia Sibirskaia (Estelle), Sylvia Bataille (Edith), Henri Guisol (Meunier), Maurice Baquet (Charles, o filho do casal de porteiros), Marcel Levesque (o porteiro), Odette Talazac (a porteira), Jean Dasté (Dick, o maquetista), Paul Grimault (um tipógrafo), Guy Decomble, Charbonier, Fabien Loris, Jean Brémaud (operários da tipografia), Claire Gérard (a prostituta), Edmond Beauchamp (o padre), Paul Demange (um credor), Sylvain Itkine (o inspector Juliani), Margot Capelier, Janine Loris, Germaine Duhamel, Suzanne Magisson (as lavadeiras).

Produção: André Halley des Fontaines para a Oberon / **Cópia:** dcp, preto e branco, legendado eletronicamente em português, 80 minutos / **Estreia Mundial:** Paris (cinema Aubert-Palace), 24 de Janeiro de 1936 / **Primeira apresentação em Portugal:** Lisboa, 6 de Dezembro de 1974, por ocasião do "Ciclo Jean Renoir", organizado pela Cinemateca Nacional, no Salão Foz / **Estreia comercial em Portugal:** Cinema Nimas, 12 de Julho de 2018.

Se **Toni**, filme de Renoir, imediatamente anterior a este, não foi um grande sucesso comercial, o acolhimento crítico que obteve, junto da crítica de esquerda, foi ribombante.

Renoir fora sempre razoavelmente apolítico, até ao momento em que começou a viver com a montadora Marguerite Houllé que, embora nunca tivesse casado com ele, depois adoptou o nome de Marguerite Renoir. Marguerite era de uma família de militantes comunistas (pai e irmão, sindicalistas proeminentes). "*Elle pense à gauche et donne ses raisons à Jean qui l'écoute et la comprend*", escreve, na biografia de Renoir, Célia Bertin.

Em 1933, ano em que começou a viver com Marguerite, Renoir voltou à Alemanha, meses depois da ascensão de Hitler ao poder. O que viu, os contactos que teve com Brecht e Koch, conduziram-no a um crescente empenhamento. No ano de 1934 (o ano de **Toni**) marcado em França pela abortada tentativa de um *putsch* de direita (o 6 de Fevereiro) Renoir assumiu, pela primeira vez, claras posições políticas, próximas do PC francês.

No mesmo ano, estreitaram-se os seus contactos com o Grupo Outubro, fundado em 1932 pelo realizador Jean-Paul Le Chanois e onde Jacques Prévert era a personalidade dominante. Todos, membros do PC.

Foi esse grupo que esteve na base do acolhimento triunfal feito a **Toni** e da classificação desta obra como verdadeiro expoente da arte realista, à época propugnada pelas instâncias oficiais da URSS. Renoir foi convidado a visitar aquele país, onde apresentou **Toni**. Voltou seduzido pelo cinema soviético e sobretudo pelo filme de Kozintsev e Trauberg sobre a infância de Gorki.

Quando voltou, Prévert e o Grupo Outubro propuseram-lhe **Le Crime de M. Lange**, que, em princípio devia ser realizado por Jacques Becker. Renoir aceitou, entusiasmado, e até deu uma "facadinha" a Becker, que esteve na base de um provisório corte de relações com *"o mais fiel dos meus amigos"*. Tão provisório, que Becker aceitou, depois, trabalhar no filme, mais uma vez junto a Renoir.

Mas em termos de imagem, conseguiu os fins. Foi a partir de **M. Lange** que Renoir adquiriu a reputação de *"le metteur en scène du génie des gauches"*, que durou de 1936 a 1939. Mais tarde Renoir ironizou, dizendo: *"Foi, sem dúvida, porque no filme se tratava de uma cooperativa operária, sistema perfeitamente admitido hoje, mesmo nos meios mais capitalistas"*.

Mas não foi. Essa fama não se deveu só ao papel da cooperativa no filme ou a excertos do diálogo como *"Qui a payé l'accouchement d'Estelle?" - La coopé! - "Qu'est-ce qui a payé la convalescence de Charles? - La coopé!"*. Mais do que as referências à cooperativa (que hoje podem ser vistas com a distância do citado passo de Renoir) diz a efectiva solidariedade militante que se estabelece entre os tipógrafos contra Batala e pela compreensão que o crime de Monsieur Lange obtém por parte dos camponeses que, junto à fronteira, ouvem a história desse crime no longo *flash-back* que constitui o filme (construção, aliás, relativamente rara na obra de Renoir). Se, de novo, - como em **La Chienne** - os "criminosos" ficam impunes, desta vez isso não se deve à sua mentira mas à sua verdade. Para os espectadores (da narrativa de Lange e do filme) o assassinato foi um acto de justiça, e eliminado *"le plus grand salaud que j'ai jamais rencontré"*.

Simplesmente, Renoir nunca foi homem para simplificações. Se as intenções sociais e políticas existem (o próprio amor é social) essas intenções não são lineares e uma outra leitura retira-lhes, muitas vezes, o primeiro plano. Noto que não é tão pacífico como tudo isso que a motivação do crime de Lange, (e sobretudo a violência que o acompanha) se deva apenas ao que Batala se preparava para fazer à cooperativa. Valentine, antiga amante de Batala e mulher de Lange, não é indiferente a um crime que é também passional. E não é indiferente, porque nem ela nem nenhuma das outras mulheres do filme o foram em relação ao patrão, cuja força de sedução confere ao personagem o grande peso central no filme. Se, em parte, essa atracção se deve à extraordinária criação do grande actor que foi Jules Berry, deve-se também, e em parte não menor, ao tratamento dado à figura deste por Renoir, que manifestamente o privilegia (a ele e às mulheres) sobre as restantes personagens masculinas (os homens da cooperativa). Este filme bem se podia chamar **Batala et les Femmes**.

Acima se referiu a colaboração de Jacques Prévert nesta obra. Foi a única vez que Renoir e o poeta das **Paroles** trabalharam juntos. Renoir considerou essa colaboração primordial: *"Se este filme foi improvisado, como todos os meus filmes, foi-o com a constante cooperação de Prévert. Foi uma espécie de conversa permanente entre nós: uma frase de um era terminada pelo outro, de tal forma que é impossível saber a origem da ideia; se fui eu ou Jacques quem achou isto ou aquilo. Praticamente fizemos tudo juntos"*.

Poder-se-á, por isso, dizer, como certos críticos, que alguns aspectos fundamentais deste filme, desde a concepção do personagem de Lange até a sequências como a do jantar, são mais de Prévert do que de Renoir e reflectem mais, com o seu idealismo e populismo, o universo do primeiro? A atenta visão do filme e a comparação com outras obras de Renoir provará que essa hipótese não tem grande razão de ser. Para falar apenas de filmes mais conhecidos, Lange não é muito diferente do primeiro Legrand de **La Chienne** (o Legrand de antes do sexo e do crime) como não é muito diferente de Toni ou do Jurieu de **A Regra do Jogo**; limita-se a evoluir num

outro contexto e numa outra direcção. A sua fuga para a ficção e para o mundo do *Arizona Jim* corresponde ao mesmo impulso que levou Legrand a pintar ou Jussieu a voar. Todas elas são exemplos flagrantes dessa impotência masculina frente à força das mulheres, tão típica do universo de Renoir. Repare-se que Lange é conquistado por Estelle e Valentine e que esta última é motor fundamental do seu sucesso e do seu crime.

Quanto ao populismo, é outra constante da obra de Renoir. Além disso, uma atenta análise da sequência do jantar (um dos grandes momentos do cinema de Renoir) fará perceber que ela não é mais que o contraponto do crime, "acção paralela" como tantas outras que se encontram ao longo da obra do cineasta. Por outro lado, a fusão de várias acções e várias personagens (quase não há gente secundária neste filme) se é coisa em que Prévert era perfeito, nada tem de estranho em relação a Renoir: se outros exemplos não houvesse. **A Grande Ilusão** e **A Regra do Jogo** bastariam para o provar.

Se se pode encontrar neste filme uma maturidade narrativa que Renoir talvez aqui conquiste pela primeira vez (mesmo essa afirmação é discutível), se se pode sustentar, como Truffaut, que esta é a sua obra "*mais espontânea*", mais densa em "*milagres*" de representação e de câmara (...) "*um filme que se diria tocado pela graça*", **Monsieur Lange** é também o prolongamento da irrisão que encontrámos nas obras anteriores. As relações de Batala, Lange e Charles com as mulheres não se processam sob outro signo, a crueldade *enche* a notável sequência do acidente de Charles (com o espantoso grande plano sobre o vidro) e é esse o grande traço definidor do assombroso personagem que é Batala. Cujas transformação em padre parece visar sempre o seu pedido final à hora da morte, nessa sequência do assassinato, junto ao chafariz, que é um dos momentos capitais de toda a obra de Renoir.

Para acabar, ouça-se Bazin a comentar alguns dos mais justamente celebrados movimentos de câmara da obra de Renoir, nessa inadjectivável sequência.

"O ponto de vista da câmara não é nunca o ponto de vista abstracto do romancista onisciente que escreve na terceira pessoa. Mas também não é o da estúpida câmara subjectiva, de cabeça dura. É uma maneira de ver, livre de contingências, que conserva, no entanto, as servidões e a qualidade concreta do olhar, a sua continuidade no tempo, o seu ponto de fuga único no espaço: o olhar de Deus, em sentido próprio, se Deus se contentasse só com um olho. Por isso, quando M. Lange se decide a matar, a câmara fica no pátio onde se encontra Jules Berry para ver, através das janelas da escada, René Lefèvre descer cada vez mais depressa, como que acelerado pela sua decisão. Ei-lo que chega ao patamar. A câmara coloca-se então entre os dois protagonistas, de costas para Berry. Só que em vez de fazer uma panorâmica para a direita para seguir Lange, gira deliberadamente 180º para a esquerda, varrendo o cenário vazio para enquadrar Berry e assim ultrapassar René Lefèvre, o qual reentra em campo quando já estamos à espera dele, junto da sua vítima. A inteligência deste movimento de câmara é ainda mais admirável do que a sua audácia. A sua eficácia provém, por um lado, da continuidade do ponto de vista do princípio ao fim de cena, por outro da personalização da câmara, que se decide a voltar as costas à acção para atalhar caminho. Só em Murnau se encontram tais exemplos de movimentos de câmara, assim libertos do personagem da geometria dramática."

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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