

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
MEL BROOKS, DEIXA-NOS EM PAZ!
18 e 26 de fevereiro de 2026

TO BE OR NOT TO BE / 1983
(*Ser ou Não Ser*)

um filme de ALAN JOHNSON (e de MEL BROOKS)

Realização: Alan Johnson / *Argumento:* Ronny Graham e Thomas Meehan a partir da história de Melchior Lengyel e Ernst Lubitsch no filme homónimo de 1942 com argumento de Edwin Justus Mayer / *Direção de fotografia:* Gerald Hirschfeld / *Direção de arte:* J. Dennis Washington / *Decoração:* John Franco Jr. / *Guarda-roupa:* Albert Wolsky / *Caracterização:* John M. Elliott Jr. / *Cabelos:* Cheri Ruff / *Som:* Raul A. Bruce / *Misturas:* Gene S. Cantamessa, Louis L. Edemann / *Música original:* John Morris / *Montagem:* Alan Balsam / *Interpretação:* Mel Brooks (Frederick Bronski), Anne Bancroft (Anna Bronski), Charles Durning (Coronel Erhardt das SS), Christopher Lloyd (Capitão Schultz das SS), Tim Matheson (Tenente Andrei Sobinski), José Ferrer (Professor Siletski), Ronny Graham (Sondheim, diretor de cena), Estelle Reiner (Gruba), Jack Riley (Dobish), Lewis J. Stadlen (Lupinsky), George Gaynes (Ravitch), George Wyner (Ratkowski), Earl Boen (Dr. Boyarski), Ivor Barry (General Hobbs), William Glover (major Cunningha), James Haake (Sasha), Marley Sims (Rifka), Max Brooks (filho de Rifka), Larry Rosenberg (marido de Rifka), Milt Jamin (soldado da Gestapo), Wolf Muser (sargento), Henry Brandon (militar nazi), Tucker Smith, Curt Lowens (funcionário do aeroporto), Terence Marsh (militar britânico), Paul Ratliff (marinheiro), Scott Beach (voz do narrador), entre outros.

Produção: Brookfilms, Twentieth Century Fox (EUA, 1983) / *Produção:* Mel Brooks / *Produção executiva:* Howard Jeffrey, Irene Walzer / *Distribuição:* Twentieth Century Fox; em Portugal: Castello Lopes / *Cópia:* 35mm (Cinemateca Portuguesa), colorida, falada em inglês e alemão com legendagem em português / *Duração:* 107 minutos / *Estreia comercial norte-americana:* 16 de dezembro de 1983 / *Estreia comercial portuguesa:* 1 de março de 1984, cinema Hollywood, Las Vegas e Vox; *distribuição portuguesa:* Filmes Castello Lopes / *Primeira exibição na Cinemateca:* 17 de maio de 1987, "Hamlet em Filmes" (a Cinemateca Portuguesa na Fundação Calouste Gulbenkian).

TO BE OR NOT TO BE (1983) é apresentado em diálogo com TO BE OR NOT TO BE (1942), de Ernst Lubitsch, que é exibido a 18 de fevereiro, às 19h00.

NOTA: a presente «folha» foi escrita a propósito do ciclo "Hamlet em Filmes" organizado pela Cinemateca Portuguesa em maio de 1987 na Fundação Calouste Gulbenkian. Escrita por João Bénard da Costa, a «folha» original não estava assinada (como era então frequente) e, por isso, acabou por não integrar a antologia *Escritos sobre Cinema*. O texto volta agora a ser distribuído numa versão editada, onde se preservam as marcas do tempo em que foi redigido.

Esta versão dos anos oitenta do filme de Lubitsch dos anos quarenta, parece ter como finalidade dar razão aos que sustentam que não há uma relação de causa e efeito entre um grande argumento e um grande filme. De **To Be or Not To Be** de Alan Johnson (ou de Mel Brooks e já me explico, e já explico a razão por que pus o nome dele "lá em cima") se pode dizer que mais de metade do filme (pelo menos) está contido no argumento, essencialmente idêntico no do filme de 1942 (Thomas Meehan e Ronny Graham foram-lhe fidelíssimos). De **To Be or Not To Be** de Lubitsch, pode dizer-se exactamente o contrário. Quem só conheça o argumento (e embora seja, como já se escreveu, um dos mais rigorosos e subtilmente elaborados da história do cinema), ainda nada viu do filme de Lubitsch. Ou seja, se o espectador souber a história, talvez ria diferentemente, mas não ri menos. Quem já conheça a história (ou tenha visto o filme de Lubitsch) já viu praticamente tudo do filme de Brooks. A única maneira de se apreciar este é, como observou o crítico inglês John Pym, "forget the original". Ou desconhecê-lo. Numa sessão como esta, em que passam os dois¹, o espectador arrisca-se a muito pior do que ver o mesmo filme duas vezes seguidas: ver o negativo do filme que eventualmente o apaixonou.

¹ A 17 de maio de 1987, no âmbito do ciclo "Hamlet em Filmes" na Fundação Calouste Gulbenkian, os dois filmes foram exibidos em sessão dupla.

A grande pergunta que fica a pairar em torno deste segundo **To Be or Not To Be** ("remake" ou "dismake" do primeiro) é porque se resolveu Mel Brooks a fazê-lo. E quando digo Mel Brooks (explicome agora) é porque a ideia foi dele, quem produziu o filme foi ele, o actor principal é ele e o realizador creditado (Alan Johnson, ex-coreógrafo de Brooks e seu criado atento, venerador e obrigado) pouca ou nenhuma interferência deve ter tido. A razão apontada pela maior parte dos comentadores é o gosto de Mel Brooks por sátiras nazis. No final do seu filme anterior, **History of The World Part I**, prometeu-nos uma "Part II", que se chamaria "Nazis on Ice!". Chegou a concebê-la como uma espécie do "Nazis Follies of 1939" (musical e cáustico) mas achou que jamais poderia ir tão longe quanto Lubitsch tinha ido. Por isso, se decidiu ao *remake*, inicialmente mais variado e mais musical (chegou a ser anunciado com o título "The Bronski Follies of 1939") e depois, pouco a pouco, mais próximo do original. Até que ficou o que é.

E o que é (fora o essencial e já lá vou) só difere do filme de Lubitsch em cinco aspectos: a) é a cores, e não a preto e branco; b) os actores são outros; c) Mel Brooks (megalomania) fundiu num só os personagens de Tura e Bronski, afim de poder representar não só o monólogo, mas o "duplo" de Hitler; d) intercalou no filme vários números musicais que pouco acrescentam; e) mudou o sexo da criada de Maria (aqui chamada Anna) que deixou de ser mulher para passar a homossexual, "bichíssima"; f) explicitou toda a história dos judeus e encheu o filme com estes, crescendo e multiplicando-se como coelhos. Nenhuma dessas alterações mudou ou melhorou seja o que for e mesmo os actores (bons) estão muito longe dos arquétipos de Lubitsch (todo o excesso do papel de Mel Brooks não vale um plano de Jack Benny e a grande actriz que é Anne Bancroft só nos faz ter mais saudades de Carole Lombard).

Ao todo, encontro nesta versão duas ideias novas que são boas (de resto, tudo que é bom não é novo): o *gag* inicial da voz *off* (até essa Mel Brooks manteve) quando depois do primeiro diálogo "in" (em polaco) nos adverte que "por razões de distribuição, o filme não vai continuar a ser falado em polaco"; e o *gag* final, com o teatral desfile dos actores e Mel Brooks a fazer a Anne Bancroft o mesmo que Frederick Bronski fizera à mulher: pôr o nome dela, ao lado do seu, entre parêntesis. Mas mesmo aí, Mel Brooks cede e passada a previsível gargalhada, os parêntesis caem.

Quanto ao resto, este filme só tem interesse para se verificar como a destruição do fabuloso sentido de elipse de Lubitsch torna tudo muito menos divertido e muito menos perverso. Limito-me a quatro exemplos flagrantes, embora haja muitos mais.

1) No filme de Lubitsch, passado o prólogo polaco e a sequência da R.A.F., víamos Robert Stack descer do pára-quadras na Polónia e ser perseguido pelos soldados nazis a quem consegue escapar. Essa sequência existia no filme para demonstrar como, apesar do aparato bélico, os nazis não eram super-homens e, sem muita dificuldade, deixavam fugir um inimigo. Brooks eliminou-a (não é o mais grave). Mas, no filme de Lubitsch, a sequência que se seguia à fuga, situava-se na livraria, onde os comandos ingleses tinham mandado ir o Tenente à procura de "Anna Karenina" (incidentalmente, uma história de adultério, como a dele). A câmara metia-nos na livraria, onde estavam alguns oficiais nazis. Toque de campainha e quando esperávamos ver surgir o Tenente, aparece, em vez dele, Maria Tura. Em breves segundos, ficávamos a perceber (sem necessidade de qualquer explicação) que o Tenente já se encontrara com ela e o tempo suficiente para muita coisa, entre elas para lhe explicar a história do Professor. Tudo isso ficava implícito, numa elipse magistral que confirmava várias histórias já por nós (espectadores) sabidas. E logo a seguir a essa sequência víamos o Tenente a dormir em casa de Maria (modesta casa, que, em elipse também, nos dava a ver como a vida dela mudara) e a chegada do marido. Este sentava-se no lado dos restos dum lume (a aquecer-se) e passado um bocadinho, descobria, também a aquecerem-se, umas calças de homem que não eram dele. Em duas sequências e nuns minutos de cinema, mil coisas estavam contidas.

O que fez Brooks? Conta tudo tim-tim-por-tim-tim. O Tenente a chegar à casa da actriz, a explicar-lhe tudo, a ir para a cama dela, ela a oferecer-se para a missão secreta e o marido a chegar, depois, a casa,

para só descobrir o que se passa quando se deita ao lado dum corpo que tarda a descobrir não ser o da mulher. Dura o dobro do tempo e não tem metade da eficácia. E toda a insinuação se perdeu.

2) Ainda antes desse momento, ocorre o primeiro encontro clandestino entre a actriz e o aviador, no camarim desta, aproveitando a ocupação do marido no monólogo "To Be or Not To Be". Brooks sente-se na obrigação de nos explicar (pela boca de Anna) que o marido gostava tanto de fazer aquilo que demorava dez minutos, dando assim uma explicação realista e desnecessária. E, depois, todo o diálogo muda (além de enfraquecido pela ostensiva presença do marido). O diálogo (genialmente ambíguo, do filme de Lubitsch, punha o Tenente a dizer que o seu avião conseguia largar "três toneladas de dinamite em dois minutos". O "really?" assombrado de Carole Lombard e da criada dizia tudo sobre o duplo sentido, continuado na pergunta seguinte do ingénuo tenente e na réplica final da actriz ("Does it interest you?" "It certainly does"). E para que não ficassem dúvidas, quando o marido chegava a queixar-se de que "Someone walked out on me" Maria respondia-lhe: "You lost the grip". Era o que se chama, além de tudo, fingir a púdica censura dos anos quarenta, por todos os lados.

No filme de Mel Brooks tudo se torna explícito, com uma descrição das dimensões do bombardeiro e (reações da actriz ampliadas pelas de Sasha. De tal forma que quando o igualmente ingénuo tenente pergunta se o querem ver é ainda mais o criado que Anne Bancroft que se apressa, gulosamente, a dizer que sim. Duma situação equivocada passou-se a uma situação unívoca, com muito menos maldade e muito mais vulgaridade.

3) Na "folha" sobre o filme de Lubitsch, falei do efeito alucinatório numa situação proibida, que só descobrimos ser teatro ao fim de alguns momentos². Esse prodígio de ilusão é agora substituído pela piada de "Naughty Nazi, not Naughty Marietta" introduzindo o personagem novo do homossexual, que nada adianta. A teatralidade é claramente assumida e reforçada, nada dando do jogo sobre os actores e com os actores. E, como os tempos mudaram, dispersaram-se (piadas na direcção do "swishy"), mas também na direcção dos russos, de quem os polacos seriam (são) vítimas alternativas. Essas muitas alusões implícitas do *Hamlet* só são esclarecidas quando Anna diz ao ciumento marido que se enganou na peça e que não está a representar o *Othello*.

4) No filme de Lubitsch, os actores jamais duvidavam das suas capacidades, ou seja, do seu êxito em representar os papéis que na "história real" lhes estavam destinados. Como eram maus (falo dos actores "no filme" e não dos espantosos actores do filme) reforçava-se assim a comicidade e o efeito de representação. Aqui, pelo contrário, os actores (sobretudo Bronski) não acreditam e entram "em cena" em pânico. Perde-se assim todo o duplo registo de representação. Mas, pelo contrário, acentua-se esse registo, onde ele era mais dispensável. Estou a pensar no repetido "Heil myself" e sobretudo na sequência em que o Professor descobre que Erhardt não é Erhardt. No filme de Lubitsch, o professor descobre por que Jack Benny (cheio de ciúmes) perdia o papel e o representava muito mal. No de Brooks, é preciso que o protagonista volte a cadeira e dê a ler ao professor a inscrição que o identificava como actor.

Não vale a pena prosseguir. O essencial está dito e não é o "triângulo cor-de-rosa" nem a massa de judeus açoitados que reforçam o efeito anti-nazi. Nem sequer politicamente, se progrediu neste filme fosse o que fosse.

João Bénard da Costa

² "Durante todo o filme o *trompe-l'oeil* continua. Nunca sabemos ao certo o que o outro sabe, e onde começa a representação. Momentos supremos desta incerteza são, em sentido diverso, duas sequências. Uma é aquela em que Bronski vem buscar Maria e a encontra com Erhardt. O medo de Bronski é tal que "perde" a personagem e deixa de representar Hitler para se comportar naturalmente como Bronski. Só que o medo de Erhardt é maior. Convencido pela imagem - e não pela representação - que está perante Hitler, capitula perante aquele e não, como Bronski triunfalmente imagina, perante a interpretação dele." – João Bénard da Costa na «folha» de TO BE OR NOT TO BE (1942), de Ernst Lubitsch.