

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
MEL BROOKS, DEIXA-NOS EM PAZ!
18 de Fevereiro de 2026

TO BE OR NOT TO BE / 1942

(Ser ou Não Ser)

um filme de Ernst Lubitsch

Realização: Ernst Lubitsch / **Argumento:** Edwin Justus Meyer, baseado numa ideia original de Ernst Lubitsch e Melchior Lengyel / **Fotografia:** Rudolph Maté / **Música:** Werner R. Heyman / **Direcção Artística:** Vincent Korda / **Décors:** Julia Heran / **Guarda-Roupa:** Irene e Walter Plunkett / **Montagem:** Dorothy Spencer / **Interpretação:** Jack Benny (Joseph Tura), Carole Lombard (Maria Tura), Robert Stack (Tenente Stanislav Sobinsky), Sig Ruman (Coronel Erhardt), Felix Bressart (Greenberg), Stanley Ridges (Professor Siletzsky), Lionel Atwill (Rawitch), Tom Dugan (Bronski), Charles Halton (Dobosch), Henry Victor (Schultz), etc.

Produção: Ernst Lubitsch e Alexander Korda para a United Artists / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 16mm, preto e branco, legendada eletronicamente em português, 95 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 6 de Março de 1942 / **Estreia em Portugal:** Cinema Eden, a 15 de Novembro de 1946.

Quando **To Be or Not To Be** foi projectado no Ciclo de Cinema Americano dos Anos 40, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1979, lembro-me de Manuel de Lucena me dizer que um alemão inteligente que visse o filme à época (1942) perceberia sem dificuldade que os nazis iam perder a guerra. Contra uma tal avalanche de humor - e de humor fundado na razão - nenhuma arma conseguiria vitórias, a não ser efémeras. Seguramente, uma das melhores comédias da história do cinema e um dos melhores filmes de Lubitsch, **To Be or Not To Be** dá lugar de honra - não só titular - ao famoso monólogo shakespereano, três vezes representado no filme e três vezes interrompido no filme.

Sucedede que quanto mais vejo o filme e penso nele, mais se me impõe que esse título não foi escolhido ao acaso nem por acaso foi esse o monólogo escolhido.

O que vou dizer é muito discutível, e por isso avanço com cautelas e por partes.

1) **To Be or Not To Be**, filme inteiramente calculado sobre efeitos de representação, sobre a representação de uma representação, sobre o teatro no teatro, sobre o cinema no cinema, sobre o espectáculo no espectáculo, parece-me funcionar de modo equivalente à "peça dentro da peça" do **Hamlet**. Se bem se lembram, a peça que Hamlet encomendava aos actores em visita a Elsinor, destinava-se a representar o crime que lhe matara o pai para tentar desmascarar os criminosos. Hoje, diríamos que era um psicodrama para confirmar a Hamlet que o fantasma tinha falado verdade.

De certo modo, pode dizer-se que a finalidade de Lubitsch é a mesma: através de mirabolantes peripécias, encenar o nazismo, por forma a que este fosse simultaneamente exorcizado e libertado na sua essência maléfica. A "mise-en scène" funciona como a ampliação do embuste, de todos os embustes (dos amorosos aos teatrais e aos políticos). **To Be or Not To Be** (inscrito, desde o título, sob o signo do teatro) é a encenação genial do duelo entre duas encenações igualmente risíveis: a do encenador Dobosch e a do encenador Hitler. Por isso, as personagens podem trocar de peça (e de papéis) com tanto à vontade e com idênticos lapsos. E é também uma encenação

de malogros. Hitler malogra a sua encenação (vegetariano, a engolir países); Erhardt malogra todos os planos que congemma e reduz-se à anedota do "concentration camp Erhardt" (aliás, como Hitler, também protagonista de anedotas, desde a do miúdo à dos "private jokes" dos nazis pretensos ou verdadeiros); Joseph Tura malogra o seu monólogo (colapsa até, em Inglaterra, no assombroso "gag" final, quando julgava que ia ter a oportunidade da sua vida); Greenberg só consegue ser o Shylock (outra personagem shakespereana) quando ninguém presta atenção ao papel que não está a representar; o Professor, encenador da armadilha, morre no próprio palco da cilada que montou; mesmo Sobinsky (percebemo-lo no fim) malogra o amor que o torna em herói. Todos tropeçam nos papéis (tão obviamente como o infeliz Schultz) e todos se perdem na mais emaranhada "floresta de enganos" da filmografia de Lubitsch. Todos são e não são enganados e iludidos. Enganados e iludidos sempre que pretendem tomar-se a sério como actores verdadeiros, quando reagem "como nas outras peças".

Não é essa a teoria teatral que Hamlet desenvolve quando concebe a sua encenação, no final do 2º acto da peça? Não é tudo isso o "all for nothing" a que se referia o príncipe? ("Make mad the guilty and appal the free / Confound the ignorant, and amaze indeed / the very faculties of eyes and ears"). Nesse monólogo, Hamlet admite que o fantasma que viu possa ser o diabo que dele abusou para o danar. Para ter a certeza, recorre à peça: "the play's the thing". E o seu plano não falha, como não falha o de Lubitsch. Pela representação, atingimos a verdade, neste caso a da natureza fictícia e ilusória do poder de Hitler, do mito de Hitler. Como a peça de Hamlet, **To Be or Not To Be** é uma ratoeira.

2) O drama de Hamlet (como tantas vezes tem sido dito) é o de ter descoberto que para vingar o pai tem que destruir a mãe, cúmplice do crime. Não haverá no filme (realizado por um alemão e com tantos alemães na ficha técnica) algo de equivalente? Teria sido, sem conflitos, que o alemão Lubitsch encenou, ao serviço da América, o mais virulento ataque já dirigido por Hollywood, ao país natal do Realizador? Dir-me-ão que delírio e que Lubitsch, judeu, atacava o nazismo e não a Alemanha, como tantos alemães fizeram. Declarações do próprio Lubitsch vão em sentido contrário. Falando do filme em 47, pouco antes de morrer, dizia: "Mesmo sendo uma farsa, julgo que mostrei o nazismo com muito mais verdade do que a maior parte dos romances, artigos e filmes sobre o mesmo assunto. Nesses, os alemães são descritos como um povo sob o jugo do gang nazi e que se lhe opunha, tanto quanto possível, através da Resistência. Nunca acreditei nisso e julgo hoje que está definitivamente provado que esse pretendo espírito de Resistência nunca existiu nos alemães". E se olharmos com atenção vemos que as vítimas (os polacos, o actor judeu que queria fazer de Shylock) não são tratados com maior complacência. Algo de muito ambíguo perpassa, por exemplo, no diálogo do **Mercador de Veneza** que Shylock sonhara representar e representou. Em primeiro lugar, porque a palavra judeu é eliminada do texto, onde tem um lugar capital. Em segundo lugar, porque omite o fim do texto, quando Shylock diz "the vilany you teach me I will execute and it shall go hard but I will better the instruction".

Tudo nos faz pensar que o ajuste de contas do Lubitsch (sob forma de farsa) tinha muitos alvos e foi tão "hamlético" quanto o do célebre príncipe.

3) Uma das maiores perplexidades provocadas pelo Hamlet é a de nunca sabermos, ao certo, se o príncipe finge que está louco, ou se já está louco, e a da contaminação dessa loucura aos que estão mais perto, a começar em Ofélia e na Rainha. Noutra grau, essa mesma perplexidade introduz-se em **To Be or Not To Be**, pois também nunca sabemos bem em que nível de realidade nos encontramos. O filme começa por nos situar em Varsóvia, nas vésperas da guerra. Quando se insinua um registo "sério", surge a surpresa: Hitler nas ruas de Varsóvia. Querem saber como isso foi possível? Sem transição, mostra-se-nos um interrogatório da Gestapo, tentando levar um miúdo a incriminar o pai. Subitamente, surge Hitler que, aos vários "Heil", responde "Heil, myself". Apesar de tudo, parece um bocado de mais, mas "engolimos" até que Dobosch interrompe furioso e descobrimos só então (plano de teatro) que o que víamos era uma peça e que o encenador partilhava da nossa reacção achando que o actor exagerava e transformava em farsa o que devia ser coisa séria. É para lhe mostrar que não exagerava que Bronski resolve ir para as ruas, provocando a cena inicial. E a peça acaba por ser proibida, para não ofender Hitler, que já estava nas fronteiras da Polónia...

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. A outra, é a sequência do avião, quando Bronski (sempre representando Hitler) manda saltar os pilotos alemães. Como sempre, os nazis obedecem cegamente e Bronski exulta de alegria. Mas, como notaram Comolli e Geré, numa das melhores e mais exaustivas análises que conheço sobre este filme, o triunfo do actor tem, como sempre, em Lubitsch, uma contrapartida. "Rimos da verdade do fanatismo, demonstrada por uma vítima do fanatismo". Rimos porque Bronski agiu como Hitler.

Fanático e vítima do fanatismo, é também Hamlet, aliás a principal vítima das suas representações (só consegue matar o rei, às custas das mortes de Polónio, Ofélia, Laertes e da Rainha, que não queria destruir). Também esse tema tem eco no filme: quem descobre a comédia, paga essa descoberta, seja no "real", seja na representação. Paga-a no "real", o Professor, quando, desconfiado da má representação de Joseph Tura (nesse momento não representando, porque está roído de ciúmes) o desmascara e lhe aponta a pistola. O barulho denuncia-o e dita essa fabulosa morte no palco, a única morte real do filme, que é também a mais teatral ou seja, em que o actor mais "overact". O que é teatral não é o momento, mas a representação; não é a acidental encenação, mas a fundamental encenação (do nazismo). Mas também a paga quem "representa" bem de mais. É o caso de Tura, quando consegue (graças ao truque das barbas) convencer Erhardt que o impostor era o morto. Erhardt, de facto, convence-se, mas quando Tura teve a única vitória como actor, logo os seus companheiros intervêm para o desmascarar e repôr a verdade, ou seja a mentira.

E Maria Tura? Aparentemente, é a única personagem cujo estatuto não é tocado. Mas - e essa é a suprema astúcia de Lubitsch - isso só sucede porque ela - "frailty thy name is Woman" - é, devido a esse estatuto feminino (única mulher do filme) a única que, como Ofélia, não conhece as fronteiras entre a verdade e a representação, nem sequer sabe quando está numa ou noutra. Permanentemente representando (e permanentemente sendo) não há questão para ela entre o ser e o não ser. E é essa a alternativa que, como no Hamlet, Lubitsch imparavelmente desmonta.

É muito estranho que se compare a tragédia shakespeariana à farsa lubitschiana? Aparentemente, de facto, é. Mas deixo-vos a pensar se os paralelos que estabeleci serão gratuitos. Se o não forem, a estranheza fica, mas a aproximação também. Com Lubitsch - como com Shakespeare - as surpresas nunca acabam e tudo vai dar a tudo.

JOÃO BÉNARD DA COSTA