

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
A CASA
3 e 6 de Março de 2026

SECRET BEYOND THE DOOR / 1948

(*O Segredo da Porta Fechada*)

um filme de Fritz Lang

Realização: Fritz Lang / **Argumento:** Sylvia Richards, a partir do conto *Museum Piece Nº 13*, de Rufus King / **Direcção de Fotografia:** Stanley Cortez / **Música:** Miklos Rozsa / **Direcção Artística:** Max Parker / **Cenários:** Russell A. Gausman e John Austin / **Montagem:** Arthur Hilton / **Guarda-Roupa:** Travis Banton / **Assistente de Realização:** William Holland / **Interpretação:** Joan Bennett (Celia), Michael Redgrave (Mark Lamphere), Anne Revere (Caroline Lamphere), Barbara O'Neil (Miss Robey), Natalie Schafer (Edith Porter), Paul Cavanagh (Rick Barrett), Anabel Shaw (convidada mundana), Rosa Rey (Paqueta), James Seay (Bob Dwight), Mark Dennis (David), Donna Di Mario (cigana), David Cota (cigano).

Produção: Walter Wanger para Diana Productions / **Distribuição:** Universal / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 98 minutos / **Estreia Mundial:** 13 de Janeiro de 1948 / **Estreia em Portugal:** Politeama, a 2 de Junho de 1949.

Secret Beyond the Door é um dos mais fascinantes, encantatórios e complexos filmes de Fritz Lang, uma das suas grandes obras-primas. Ou seja, é uma das grandes obras-primas da história do cinema.

Múltiplas abordagens se podem tentar e se têm tentado para analisar este **Secret** (porventura o mais bem guardado dos segredos) mas a cada nova visão, mais o filme me aparece críptico. Tentarei encontrar chaves nalgumas dessas análises para verificar que nenhuma serve na fechadura.

a) A abordagem hitchcockiana. O próprio Lang afirmou que o ponto de partida para esta obra fora uma visão de **Rebecca** de Hitchcock. Tem-se também aproximado o filme de **Suspicion**, **Spellbound** e, até, de **Marnie**.

Com **Rebecca** há muitos pontos de contacto. Logo que ouvimos sobre as imagens da *dream pool* a voz *off* de Joan Bennett a dizer "*I remember long ago I read a book who said if a girl dreams of a ship she will reach a safe harbour, when she dreams of daffodils, she is in great danger*", lembramo-nos do início de **Rebecca** e do "*last night I dreamt I went to Manderley again*", não só pela idêntica postulação do passado e do sonho como pelo "tom" do *racconto*, no timbre onírico das vozes de Joan Fontaine e Joan Bennett. Depois há a enigmática secretária (com semelhanças com a Mrs. Danvers de **Rebecca**), que pega fogo a Lavender Falls como Judith Anderson pegava a Manderley; há a mesma fortíssima presença numa casa (protagonista do filme), há as alas proibidas, há uma primeira mulher que morreu.

Com **Spellbound**, para além das semelhanças que advêm da partitura musical (num caso e noutro o genial Miklos Rozsa), para além da instância analítica, há o genérico (à Dalí ou Chirico) e

o mesmo perverso desejo duma mulher de penetrar no interior dum homem (e também, em **Spellbound**, portas a abrirem-se).

A relação de suspeita de Mark por parte de Celia (para não falar da relação suspeita entre os dois) é semelhante à do filme do mesmo nome de Hitch (e não falta Rob a insinuar que Mark bem podia ter casado por dinheiro). "*Mark nunca seria capaz de uma coisa dessas*", reage indignadamente Celia e logo se ouve em *off* uma gargalhada, num dos muitos efeitos típicos deste filme. Simsolo diz que "*Celia quer tomar o poder e alienar Mark conhecendo o seu segredo exactamente como Rutland o faria a Marnie*", no filme de Hitchcock que tem o nome desta última.

Não me vou repetir para sublinhar, outra vez, as diferenças entre o mundo de Lang e o mundo de Hitch. Nem vou voltar a dizer (o que neste filme é particularmente evidente) que enquanto Hitch vai sempre muito à frente do espectador, Lang fica atrás, para nos demonstrar (e enunciar) mecanismos de "suspense".

Limito-me a dizer, pensando em **Rebecca**, que neste filme se há Barba-Azul (Barba-Azul mais de medos do que de desejos) não há "gata-borradeira". Pelo contrário, desde o início, Joan Bennett dirige o jogo e se lhe quiséssemos aplicar metáforas de contos infantis, o que ela é, é o "polegarzinho", sempre a espreitar atrás das portas e a abri-las. E, pensando em **Spellbound**, observo que "o perverso desejo de penetração" não é, como nesse filme era para Bergman, desejo de assim inverter e ser penetrada (violada) mas o contrário.

E aqui chego à primeira grande origem de perturbação deste filme: os estatutos sexuais estão invertidos. Joan Bennett é o personagem que quer penetrar e violar, sendo em torno dela que se articula toda a imagética fálica (chaves, velas, facas). É sempre ela quem deseja (surpreende Miss Robey sem a máscara, surpreende o segredo da porta fechada), sempre ela quem penetra no espaço uterino dos corredores. Pelo contrário, Redgrave, de voz efeminada e sexualidade passiva, é o personagem penetrado e violado, o arquitecto da simetria (capital episódio das velas), despido e dominado por Celia como o fora pela mãe, pela irmã e pela primeira mulher. No diálogo "catártico" entre os dois, antes do incêndio, na "lição de psicanálise" Joan Bennett assume claramente esse estatuto (figura dominadora arquetípica) e termina o filme com Mark, ao colo, dizendo-lhe "*we have to go this way together*".

b) E é assim que a abordagem analítica do filme é também particularmente despistante. Lilases, narcisos (as flores que obcecaram Mark) têm leitura muito equívoca. "Quando uma rapariga sonha com narcisos está em grande perigo". Em que sentido? No da flor fálica, a aproximar do orgasmo de Celia na cena das facadas mexicanas? Ou no sentido mitológico, de alguém apaixonado pela própria imagem, como Mark sempre esteve e está? E os lilases? A flor maternal, ou a imagem feminina de Mark? Lang era demasiado versado na matéria para não dar e apagar pistas e por isso sempre reagiu com indiferença a quem lhe criticava a rápida cura final de Mark numa só sessão. Porque não há cura nenhuma e porque os fantasmas de Mark são muito mais os de Celia? Porque a leitura dos duplos (os quartos coleccionados por Mark) reenvia a abismos bem mais profundos? Porque toda a gente, naquela altura, na América brincava aos Drs. Freuds (como expressamente um diálogo do filme refere)? Ou porque somos nós, espectadores, que somos atirados desde o início para a instância onírica e o sonho que vimos carece, ele próprio, de ser analisado? Ou ainda, como já se disse (e não é nada estúpido) porque **Secret Beyond the Door** é **The Woman in the Window** sob espécie feminina, ou seja um sonho de Joan Bennett, como **The Woman** o fora de Robinson? Todas estas perguntas podem ser afirmativamente respondidas e não chegamos a lado nenhum. A psicanálise é uma chave. Não se aposta que abra qualquer daquelas portas.

c) E vamos aos quartos duplos, neste filme paradigmático da figura de repetição tão cara a Lang. São sete, mas só vemos quatro. Tão identificados ficamos no último (o do segredo) que esquecemos o lapso dos outros três, que não nos foram mostrados (eclipse exemplar que o filme é). Mas para além da cópia conforme do quarto de Celia (incompleta e quebrada pela assimetria

das velas), o quarto huguenote, o do seguro de vida materno e o de Don Ignazio recapitulam o filme: a traição da mulher (fingindo um estatuto que não tinha), a segurança materna e a capitulação do Barba-Azul (não é por acaso que o lenço de Don Ignazio, sinal da sua impotência, vai ser a impotente arma de Mark). Ditosos quartos (ou adequados quartos?). A expressão "*felicitous rooms*" pode ser traduzida das duas maneiras, mas é sintomático que Bennett a tenha tomado na primeira acepção e Mark lhe dê a segunda, quando justifica, para ela, o adjetivo. Ainda aqui é o conflito entre uma poética (do desejo) e uma arquitectura (de ordenação). E é-nos igualmente impossível escolher. A colecção do quarto é uma metáfora, ou é um outro espaço? Na última das hipóteses, não será o espaço superior a imagem invertida dessa ordenação subterrânea? Porque se assusta Bennett com o duplo do seu quarto, tão bem fechado à chave, e não com o quarto real, que não tinha fechaduras?

E David? E Caroline? E Miss Robey? E Rick? E Bob (para não falar da criada e jardineiros)? David é o duplo do pai? Mas é ele quem garante que o pai lhe matou a mãe (e tão entretidos que estamos, não pensamos mais em como é que de facto a invisível Eleanora morreu). E Caroline? Fechou Mark no quarto em criança e essa explicação acalma o protagonista. Mas não explica nada. Fechou-o por cumplicidade com a mãe adúltera (punida no quarto nº 2)? A alegria com que recebe a nova "mãe" (Bennett) pode bem ser sinal disso. E porque é que Miss Robey deita fogo à casa? Só pelas razões que dá? E porque morre Rick, o irmão "psicanalista", como lhe chama Celia, introduzindo o termo no filme? E porque é que confundimos Bob com Mark na sequência do jardim e do nevoeiro? (A maior parte dos espectadores nem repara que é mesmo Bob?). Que elide o fundo em negro que separa essa pasmosa sequência do tranquilo barco de Mark na manhã seguinte? Duplos uns dos outros, espelhos permanentes de imagens paternas ou maternas?

E tudo isto terá o ponto culminante nessa sequência de pasmar que é o pesadelo de Mark, quando se desdobra em réu e advogado de acusação. Tem-se visto nele a permanência americana do Lang alemão, sequência entre todas "expressionista". Mas de quem é o rosto oculto do juiz e dos jurados? E porque está oculto?

Secret Beyond the Door é um anagrama, possivelmente um dos filmes mais crípticos jamais feitos. Mas simultaneamente (talvez por isso mesmo) é o filme do fascínio que, como **Moonfleet**, se deve ver sem tantas coisas na cabeça e abandonando-nos ao prazer de ver.

É talvez a obra mais radical e abstracta de Lang e é talvez a mais romântica e poética. E sendo porventura a mais moderna, é a mais paradigmática dos códigos dos *forties*, a mais datada. O filme mais alemão de Lang (pela via do romantismo), o filme mais americano de Lang (pela via da arquitectura). Conto de fadas, rimas embalatórias. Adormeçamos.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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