

THE LAST COMMAND / 1928

(*A Última Ordem*)

Um filme de Josef von Sternberg

Realização: Josef von Sternberg / **Argumento:** Josef Von Sternberg (não creditado) e John S. Goodrich, baseado numa história de Lajos Biro, tendo como base uma ideia de Ernst Lubitsch / **Fotografia:** Bert Glennon / **Direcção Artística:** Hans Dreier / **Guarda-Roupa:** Travis Banton / **Montagem:** William Shea / **Intertítulo:** Hermann J. Mankiewicz / **Conselheiro Histórico:** Nicholas Koblanski / **Interpretação:** Emil Jannings (Grão-Duque Sergius Alexandre), Evelyn Brent (Natascha Debroya), William Powell (Leon Andreyev), Nicholas Soussanin (o ajudante), Michael Visaroff (Sergio, o criado), Jack Raymond (o assistente de realização), etc.

Produção: B.C. Shulberg para a Paramount / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, muda, com intertítulos em inglês e legendada eletronicamente em português, 108 minutos (a 20 imagens por segundo) / **Estreia Mundial:** 23 de Janeiro de 1928 / **Estreia em Portugal:** Cinema Tivoli, a 18 de Fevereiro de 1929.

Acompanhamento ao piano por Daniel Schvetz

Seguindo-se imediatamente, na filmografia de Sternberg, a **Underworld**, celeberrima obra que passa por ser o primeiro filme de gangsters, **The Last Command** é uma produção cara que demonstra o prestígio que o realizador alcançara com o filme sobre os *gangsters* de Chicago.

No genérico figura, como argumentista, o nome do húngaro Lajos Biro, mas Sternberg sempre sustentou que o *script* era seu, com base numa ideia de Lubitsch.

Uma evidência se impõe: todo o argumento foi pensado em função do protagonista, o grande actor alemão Emil Jannings, então no auge da sua fama. O papel dava a Jannings a possibilidade de manifestar a sua tão admirada versatilidade: no *flash-back*, era um general severo e implacável, cheio de dignidade e força; na actualidade, uma ruína humana que tinha que aceitar um trabalho humilhante para ganhar meia-dúzia de dólares e representar a sua própria vida. Entre o Jannings da inspecção de Moscovo, marcial e altivo, o velho figurante de quem os companheiros troçam e que mania constantemente a cabeça num "tic" característico da sua desgraça, e o actor que enlouquece em cena, o famoso intérprete podia dar largas a várias facetas do seu talento e deslumbrar uma vez mais as plateias com as mudanças de registo. Após ter sido o honesto funcionário transformado em farrapo humano por uma história de saias em **The Way at All Flesh** (Victor Fleming, 1927), Jannings voltava a "passear a sua decadência, sem trem nem equipagens" na linha dos papeis famosos que haviam estabelecido a sua fama: **O Último dos Homens** de Murnau ou **Variiedades** de Dupont. Chegara à América em 1926. Entre esse ano e 1929 foi protagonista de outros filmes, incluindo os citados. Mas nunca aprendeu a falar inglês que se ouvisse e, portanto, quando os "talkies" triunfaram em absoluto, regressou à Alemanha, chamando Sternberg para o dirigir no celeberrimo **Anjo Azul** (1930).

Não se esquecera que devia a Sternberg o oscar de melhor actor no primeiro ano em que houve Academia e prémios. Precisamente por **The Last Command**, o filme que vamos ver.

Ao trabalhar com Jannings, Sternberg encontrava-se pela primeira vez com "um monstro sagrado". Até aí, Sternberg dirigira fundamentalmente actores desconhecidos ou que, graças a obras que com ele fizeram, se transformaram em vedetas. Os casos de George Bancroft e Evelyn Brent são

paradigmáticos. Pelo contrário, agora, tinha à sua frente o mais célebre actor desses anos e, ainda, por cima um alemão e um homem formado por Max Reinhardt. **The Last Command** é um filme feito para esse actor e que, obviamente, só Jannings podia representar.

Compreendendo-o, Sternberg aproveitou a ocasião não só para desenvolver as teorias sobre o actor que, ao menos parcialmente, tivera ensejo de reavaliar com Reinhardt, como, também, para uma interrogação de modernidade surpreendente sobre a própria representação e sobre o filme como lugar dela. Se **The Last Command** é, em certo sentido, um dos filmes mais modernos de Sternberg e que o espectador de hoje vê com mais surpresa, é-o, porque muitos anos antes de filmes análogos, Sternberg dissolve as fronteiras entre a ficção e a realidade, entre a comédia e a vida, entre a representação e a apresentação. Outros antes dele (pense-se, nomeadamente, em Buster Keaton) tinham já feito dos bastidores do filme tema de filmes. Mas ninguém ainda avançara sobre os diversos graus de realidade implícitos no acto de filmar, sobre o "filme no filme", com tanta consciência dos terrenos que pisava como Sternberg em **The Last Command**.

Dois exemplos, apenas: o paralelo entre o poder do cineasta e o poder do político. Há o mesmo servilismo em torno de Powell (realizador) do que em torno de Jannings (general). A figura de repetição do acender dos cigarros, basta para o sublinhar. Por outro lado, os disfarces trocam-se: Powell finge de actor para não ser reconhecido como revolucionário ("*you serve your country, acting*"), Jannings, quando se oferece como actor, é reconhecido como general e é *acting* que recupera a sua imagem.

Pode objectar-se que o tema da dupla natureza do actor e da representação estava por esses anos em foco, muito especialmente no teatro pirandelliano que Sternberg bem conhecia. Mas ninguém transpusera, ainda, essa temática para o cinema com tal grau de cumplicidade. Para além dos dois aspectos já aflorados, vejamos:

Em primeiro lugar o estilo de Jannings. Vendo-o, neste como noutros famosos filmes da época, é difícil comungar da superlativa admiração da crítica e do público dos anos 20 e 30. Jannings é, quase sempre, bastante exagerado, *overacting*, com efeitos que o tempo pouco perdoou. Mas Sternberg - e aconselho, na leitura da autobiografia, a das muitas páginas consagradas a esse actor - estava plenamente consciente desses excessos. Serviu-se deles para, através da personagem, desenvolver o tema do actor representando o actor. Jannings representava enquanto general (representa uma dureza que, de facto, não tem e explica a sua relação com Evelyn Brent) e representa enquanto actor (representa um naturalismo que, de facto não existe). Funde essa dupla representação na loucura final quando deixa de distinguir os dois planos (realidade e ficção) e se representa a si próprio (imagem da personagem, imagem do actor) na batalha em *décor* de Hollywood. Quando cai, o assistente de realização fala dum grande actor e o realizador dum grande homem. Ora Leo Andryev não podia saber se Sergius era ou não um grande homem, pois só assistira a aspectos odiosos do seu comportamento (no seu papel de general). Só que para ele - realizador - não há outro nível de real e por isso insiste em filmá-lo até ao fim, filmando a dupla encenação dum grandeza, quando o actor já só está consciente dum nível dela: é o modo como Jannings representa "a última ordem" que o faz aderir à personagem e não, como é o caso do seu assistente, o modo como Jannings representa a representação dessa "última ordem". Todos os "tics" do actor (em qualquer das representações) só reforçam o lado ficcional de ambos, fazendo-os perder qualquer naturalismo: Rússia e Hollywood, estúdios e batalhas, o general e o figurante, é tudo *mise-en-scène*, *décor*, ilusão, ficção.

E o filme desdobra-se nesses sinais de representação, alguns internos outros externos. O revolucionário Andryev é o déspota realizador. Sabe-se que William Powell foi escolhido para ser uma emanção do próprio Sternberg, dirigindo o filme dentro do filme como Sternberg o dirigia (a inspecção aos actores, sequência baseada num facto real acontecido a Sternberg durante as filmagens de **O Cigano Amador**). Natacha representa a paixão para poder matar o grão-duque e é apanhada pela realidade dela: representa a revolucionária, depois, para o salvar e é tomada à letra pelos companheiros e pelo próprio grão-duque, acabando por morrer como heroína da revolução no comboio, todos (à excepção de Sergius) ignorando a sua "traição". Sergius representa a dureza e os Scarpas e só escapa ao destino deles porque essa representação se suspende quando se apaixona por Natacha.

Nos estúdios, os duplos sinais atingem o paroxismo: a condecoração de lata é a jóia verdadeira mas que todos tomam por adereço, por respeito à verdade histórica; um dos assistentes obriga o general a

mudar a condecoração da esquerda para a direita, traindo assim essa mesma verdade que só o figurante conhecia. Mas, cúmulo da malícia, quem assim corrige Jannings é um verdadeiro ex-almirante russo que Sternberg utilizou como actor no filme (como também utilizou ex-generais, ex-membros do Duma, fazendo-lhes a eles o mesmo que Powell, no filme, faz a Jannings) e quem está na razão é de facto esse actor e não o actor Jannings. Duplo logro: se o espectador identificando-se com Jannings se ri dos falsos conhecimentos do assistente de realização (Jannings era quem sabia) o actor que representa esse papel ri-se do alemão a fazer de russo, pois que de facto é ele quem sabe. E o próprio Sternberg escreve nas Memórias: *"Esses homens (os russos empregados como actores no filme), especialmente um general cossaco que insistia em limpar o seu automóvel de modo a mantê-lo impecável, olhavam para o esforço de Jannings em fazer de russo com tal desprezo que tive que os obrigar a conterem-se. Pelo contrário, Jannings, parecia apreciar altamente o esforço que eles faziam em ser russos a todo o momento"*.

Deste duplo jogo de ilusões, emerge como momento capital do cinema a encenação final com o máximo de convenção no *décor* da batalha (operários que arranjam a neve, assistentes que gritam ordens, o realizador sentado na cadeira do "director") e o máximo de corrosão na filmagem, com todos os focos luminosos apontados para Jannings que na ribalta é o actor representando o actor que já não sabe quem é, perante um actor que faz de realizador, olhado por sua vez por outro realizador que a todos dispõe na tripla ilusão de que o espectador irá participar. A câmara vista pela câmara (como mais tarde Billy Wilder fará no **Crepúsculo dos Deuses**) só reenvia ao olhar que é o nosso, anulando todos os actores na ficção suprema preparada ao espectador.

Valerá a pena não terminar sem recordar as portentosas sequências da sedução e da revolta que se contam entre os grandes momentos do cinema de Sternberg. Convidado por Evelyn Brent para o seu quarto, o general será presa fácil da "revolucionária". Esta tem todo o tempo para o matar, já que o grão-duque lhe vira as costas. Mas - e Sternberg insere um assombroso grande plano da pistola - é incapaz, devido ao seu desejo e à sedução que também a atinge - de fazer funcionar a arma e acaba por revelar, mais que a sua intenção de morte, a perturbação sexual em que está. A sábia utilização dos espelhos nesta sequência, cria um multiplicar de imagens que reflectem os diversos níveis de emoção que atingem Natacha e Sergius, acabando por triunfar a ilusão do desejo sobre a imagem que até aí um e outro tinham querido guardar.

Na sequência da revolta, Sternberg entrega-se a uma violência visual que rara vezes empregou. Envolta na bandeira vermelha, Evelyn Brent é a imagem "quase postal" da revolução enquanto à sua volta, e sem poupar pormenores, assistimos à execução dos oficiais czaristas (com tais requintes que, apesar da ideia base da obra, essa sequência foi cortada, à época, em Portugal). É uma das grandes sequências demoníacas de Sternberg que se prolonga no *devil's carnival* do comboio e no plano alucinante em que Evelyn Brent, deitada por cima do soldado, o beija furiosamente e grita *"I love you, I love you"* não para ele mas para Sergius que não verá mais. Esse plano reflecte *a contrariu sensu* a sedução anterior: se, na primeira, a intenção de morte se apaga perante o desejo sexual, aqui o desejo sexual apaga-se perante a intenção de salvar Sergius. A mestria suprema foi fazer funcionar na primeira sequência apenas o instrumento de morte (a pistola) e nesta apenas os instrumentos do desejo (os corpos enlaçados). A imagem avança por ocultação, revelando sempre não o que nela vemos, mas o que os protagonistas pretendem esconder. Em planos rapidíssimos, intercalados com grandes planos de Jannings passando do máximo horror (porque também ele é iludido pela *mise-en-scène*, como o fora na sequência da sedução) à compreensão fulgurante (como antes também sucedera) é-nos dado o fundamental da personagem devorante de Evelyn Brent (ah! aqueles grandes planos, aquela luz sobre a pela dela!) novamente mulher insaciável e mulher vítima, mulher de recuperação e mulher de destruição. Cá fora, a noite na neve onde Jannings cai, exacto desfecho para dez minutos do mais alucinante e rigoroso cinema.

Para qualquer ilustração do cinema como ilusão e do cinema como excesso, este filme (onde Sternberg vai ao ponto de reflectir o cinema soviético quando filma a revolução) é uma obra capital.

JOÃO BÉNARD DA COSTA