

PUCRS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

JANAINA DOS SANTOS GAMBA

**SCHÖPFER UND KREATUR: FRITZ LANG E O PERSONAGEM DR. MABUSE PELO
OLHAR DA IMPRENSA (1920-1990)**

PORTO ALEGRE
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

**SCHÖPFER UND KREATUR: FRITZ LANG E O PERSONAGEM DR.
MABUSE PELO OLHAR DA IMPRENSA BRASILEIRA (1920 - 1990)**

JANAINA DOS SANTOS GAMBA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design, para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Tietzmann

PORTO ALEGRE

2019

Ficha Catalográfica

G187s Gamba, Janaina dos Santos

Schöpfer und Kreatur : Fritz Lang e o personagem Dr. Mabuse pelo
olhar da imprensa brasileira (1920 - 1990) / Janaina dos Santos
Gamba . – 2019.

261f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Tietzmann.

1. Cinema. 2. Dr. Mabuse. 3. Fritz Lang. 4. Hemerografia. 5. Imprensa
brasileira. I. Tietzmann, Roberto. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

Nome: Janaina dos Santos Gamba

Título: Schöpfer und Kreatur: Fritz Lang e o personagem Dr. Mabuse pelo olhar da imprensa brasileira (1920 - 1990)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola da Comunicação, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul para a obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Aprovado em: __/__/__

Banca examinadora

Orientador: Prof. Dr. Roberto Tietzmann

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Assinatura: _____

Prof. Dr. Carlos Gerbase. Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Luciano Aronne de Abreu. Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini. Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Vinícius Aurélio Liebel. Instituição: Universidade Federal Fluminense

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedicatória

Für Oma Eva (*in memoriam*).

Agradecimentos

Ao meu orientador, Tietz, pela amizade, paciência, companheirismo, “Arte & Educação”, confiança em mim e no meu trabalho, durante todos esses anos. Do alvorecer desta tese, até o momento final.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, por terem me aceito em mais uma etapa tão importante da minha vida acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa.

Aos meus pais, mana e Vi por terem me proporcionado tudo durante toda a minha vida, pelo amor incondicional, risadas, abraços, piadas, broncas e por me levarem a querer ser uma filha melhor e um ser humano melhor.

À Daisy, minha catoria reflexiva, por ser essa doguinha iluminada, que tem paciência com a humana dela. Ao Mitcho, meu gato-sobrinho, por não ter paciência nenhuma e deitar em cima do notebook ou dos livros.

Aos melhores amigos e super heróis que alguém poderia ter: Flávia Pasquotto, Jeferson K. Couto, Keila Reis e Mateus Paul. Vocês são a família que eu escolhi ter, fazem com que eu me sinta amada.

“Todos os meus filmes alemães e os melhores dos meus americanos lidam com o destino, eu não acredito mais em destino. Todos mundo faz o destino por si mesmo. Você pode aceitar isso, ou pode negar e ir em frente. Não há algo misterioso, nenhum Deus que coloca o destino em você. É você mesmo quem faz o destino”. - Discurso de Lang na ocasião de homenagem recebida pelo Directors Guild, em 1973.

“Nós somos psiquiatras; nós somos alemães; nós lemos Nietzsche; nós sabemos que encarar um monstro durante muito tempo é o risco de se tornar um”. - Richard Huelsenbeck, artista dadaísta.

Resumo

O diretor austríaco Fritz Lang (1890 – 1973) teve uma carreira prolífica que durou mais de 40 anos. Tanto seu trabalho, quanto sua vida, foram amplamente divulgados pela imprensa brasileira, nas mais diversas publicações, desde a década de 1920. O diretor também foi o responsável por levar às telas três filmes de um dos primeiros super vilões da história do cinema, o Dr. Mabuse, obra do escritor luxemburguês Norbert Jacques: *Dr Mabuse, o jogador* (1922), *O testamento do Dr. Mabuse* (1933) e *Os mil olhos do Dr. Mabuse* (1960). A partir da pergunta inicial de pesquisa, “Como se deu a representação do personagem Dr. Mabuse e, também do diretor Fritz Lang pela imprensa brasileira?”, surgiu uma nova questão: “O que levava as publicações a noticiarem tantas informações a respeito do diretor?”. Deste modo, o objetivo principal desta tese é estabelecer a trajetória de Fritz Lang, o responsável por levar pela primeira vez o personagem Dr. Mabuse às telas através do que foi noticiado nas mais diferentes publicações brasileiras, entre as décadas de 1920 e 1990. A tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro, traço um paralelo entre as publicações brasileiras sobre a vida e o perfil cinematográfico do diretor, e em como estas publicações são sintomáticas no que dizem respeito à construção de um *Star System* sobre Lang. O segundo trata da vida do diretor, e em como Lang construiu uma faceta biográfica, uma faceta publicitária e, outra performática politicamente. No terceiro, trago o personagem Dr. Mabuse como literatura e nas três adaptações cinematográficas realizadas por Lang. Finalmente, no último, trago a Metodologia - Hemerografia, baseada em Figueres (2013), e a técnica de análise que guiaram este trabalho - análise de conteúdo baseada em Kientz (1973) e Bardin (1977), bem como os resultados das análises decorrentes da coleta de materiais. Ao final deste trabalho foi possível concluir que Mabuse, no Brasil, nunca foi realmente lido com a profundidade metafórica que seus filmes possuem. Mas as publicações tiveram êxito em ler o personagem como o vilão que ele representa. E, tudo o que era publicado a respeito de Lang e seu trabalho não eram informações necessárias à manutenção da sociedade, contudo, eram notícias agradáveis e de fácil leitura. Eram informações que o público gostaria de ler, por ser consumidor de seus filmes.

Palavras-chave: Cinema. Dr. Mabuse. Fritz Lang. Hemerografia. Imprensa brasileira. Personagem.

Abstract

Austrian director Fritz Lang (1890 - 1973) had a prolific career that lasted more than 40 years. Both his work and his life were widely disseminated by the Brazilian press in the most diverse publications since the 1920s. The director was also responsible for bringing to the screens three films of one of the first super villains in film history, Dr. Mabuse, work of the Luxembourg writer Norbert Jacques: Dr Mabuse, the gambler (1922), The Testament of Dr. Mabuse (1933) and The Thousand Eyes of Dr. Mabuse (1960). From the initial research question, "How did the character Dr. Mabuse and also the director Fritz Lang were represented by the Brazilian press?", a new question arose: "What led the publications to report so much information about the director?". Thus, the main objective of this thesis is to establish the trajectory of the character "Dr. Mabuse ", as well as Fritz Lang, the person responsible for bringing the character to the screen for the first time through what was reported in the most different Brazilian publications between the 1920s and 1990s. The thesis is divided into four chapters. In the first, there is a parallel between the Brazilian publications on the life and the cinematographic profile of the director, and in how these publications are symptomatic in what concerns the construction of a Star System on Lang. The second deals with the life of the director, and in how Lang constructed a biographical facet, an advertising advertising facet, and another politically performative. In the third, I bring the character Dr. Mabuse as literature and in the three cinematographic adaptations made by Lang. Finally, in the latter, I bring the Methodology - Hemerography, based on Figueres (2013), and the technique of analysis that guided this work - content analysis based on Kientz (1973) and Bardin (1977), as well as the results of the analyzes the collection of materials. At the end of this work it was possible to conclude that Mabuse, in Brazil, was never really read with the metaphorical depth that his films have. But the publications have succeeded in reading the character as the villain he represents. And everything that was published about Lang and his work was not information necessary for the maintenance of society, but it was pleasant news and easy to read. They were information the public would like to read, for being a consumer of his films.

Key Words: Cinema. Dr. Mabuse. Fritz Lang. Hemerography. Brazilian press. Character.

Abstrakt

Der österreichische Regisseur Fritz Lang (1890 - 1973) hatte eine über 40-jährige Karriere. Sowohl seine Arbeit als auch sein Leben wurden in den verschiedensten Publikationen seit den 1920er Jahren von der brasilianischen Presse weit verbreitet. Der Regisseur war auch dafür verantwortlich, drei Filme eines der ersten Superschurken der Filmgeschichte, Dr. Mabuse, des luxemburgischen Schriftstellers Norbert Jacques, auf die Leinwand zu bringen: Dr. Mabuse, der Spieler (1922), Das Testament des Dr. Mabuse (1933) und Die tausend Augen des Dr. Mabuse (1960). Aus der Anfangsfrage der Forschung, "Wie war die Darstellung der Figur Dr. Mabuse und auch des Regisseurs Fritz Lang durch die brasilianische Presse?", eine neue Frage ist entstanden: "Was hat die Publikationen dazu gebracht, so viele Informationen über den Regisseur zu berichten?". Das Hauptziel dieser Arbeit ist es daher, die Flugbahn des Charakters "Dr. Mabuse "und auch von Fritz Lang, der Person, die den Charakter zum ersten Mal ins Kino brachte, durch das, was in den unterschiedlichsten brasilianischen Publikationen zwischen den Jahrzehnten von 1920 und 1990 berichtet wurde. Die Arbeit ist in vier Kapitel gegliedert. Im ersten Fall gibt es eine Parallele zwischen den brasilianischen Veröffentlichungen zum Leben und dem kinematografischen Profil des Regisseurs und darin, wie diese Publikationen symptomatisch sind, was den Aufbau eines Sternensystems auf Lang betrifft. Die zweite beschäftigt sich mit dem Leben des Regisseurs und wie Lang eine biografische, eine Werbefläche und eine andere politisch performative entwickelte. Im dritten bringe ich die Figur Dr. Mabuse als Literatur und in den drei Filmen von Lang. Zum Schluß bringe ich die Methodologie - Hemerographie auf der Grundlage von Figueres (2013) und die Analysetechnik, die diese Arbeitsinhaltsanalyse auf der Grundlage von Kientz (1973) und Bardin (1977) leitete, sowie die Ergebnisse der Analysen vor die Sammlung von Materialien. Am Ende dieser Arbeit konnte der Schluss gezogen werden, dass Mabuse in Brasilien nie wirklich mit der metaphorischen Tiefe gelesen wurde, die seine Filme haben. Den Veröffentlichungen ist es jedoch gelungen, die Figur als den Schurken zu lesen, den er vertritt. Alles, was über Lang und seine Arbeit veröffentlicht wurde, war keine Information, die für den Erhalt der Gesellschaft notwendig war, aber es waren erfreuliche Nachrichten und leicht zu lesen. Sie waren Informationen, die die Öffentlichkeit als Verbraucher ihrer Filme lesen möchte.

Schlüsselwörter: Kino. Dr. Mabuse. Fritz Lang. Hemerographie. Brasilianische Presse. Zeichen.

Sumário

Introdução	13
1.0 O Star System a partir do perfil biográfico de Lang em publicações brasileiras	23
2.0 Lang: biografia, publicidade, ou performance política?	40
2.1 Primeiras incursões no cinema de um jovem diretor	49
2.2 Nova fase: França e Hollywood	99
2.3 Lang volta à Alemanha	154
3.0 Dr. Mabuse e seus filmes	162
3.1 Dr. Mabuse, o Jogador	168
3.2 Dr. Mabuse, o Inferno do Crime	174
3.3 O Testamento do Dr. Mabuse	179
3.4 Os Mil Olhos de Dr. Mabuse	191
4.0 Percurso Metodológico	201
4.1 Análise	212
4.1.1 Possível leitura de jogo de hipóteses	217
4.1.2 Possível leitura de análise temática	218
4.2.1 Jogo de hipóteses <i>Dr. Mabuse, o jogador</i>	220
4.2.2 Análise temática <i>Dr. Mabuse, o jogador</i>	221
4.3.1 Jogo de hipóteses <i>O testamento do Dr. Mabuse</i>	223
4.3.2 Análise temática <i>O testamento do Dr. Mabuse</i>	224
4.4.1 Jogo de hipóteses <i>Os mil olhos do Dr. Mabuse</i>	228
4.4.2 Análise temática <i>Os mil olhos do Dr. Mabuse</i>	229

Considerações finais	231
Referências	236
Referências hemerográficas	242
Referências audiovisuais	255

Introdução

“Existem alguns homens que nasceram para apostar. Quando ele tem uma única carta na mão, é um Ás. Ele pode fazer o que ele quiser. Ele é mais forte que você. Ele é como um Deus”.

Cara Carozza em *Dr. Mabuse, o Jogador* (1922).

Um supervilão, um mestre dos disfarces, um homem com mil olhos. Sendo um dos ancestrais dos grandes super vilões da história do cinema. No imaginário dos alemães, Mabuse é um fenômeno da cultura pop, ainda reconhecido quase 100 anos depois do lançamento literário, e estando no mesmo patamar de ícones de horror, tais como Drácula e Frankenstein. Através dos olhos da nossa imprensa brasileira, esta tese investiga o personagem e seu criador cinematográfico, Fritz Lang, com o intuito de recontar, por outros olhos, a história de um criador e sua criatura.

Em 29 de setembro de 1964, José Luiz Kaiser escreveu em sua coluna “Cinema” do jornal *Diário da Tarde* (PR) um texto sobre as novas obras cinematográficas de filmes policiais que estavam sendo produzidas na Alemanha. Para o autor, se a cinematografia alemã daquele momento fosse revisitada, seria com assombro que se daria a constatação de que os filmes criminais, - que haviam sido esquecidos por um tempo -, estavam ganhando vida novamente. Ninguém mais ousava realizar esse tipo de filme. Contudo, os filmes desse gênero logo iriam se tornar indispensáveis, passando a atuar como uma ameaça direta à televisão.

Esse novo ciclo de filmes policiais, de acordo com o autor, iniciou-se com *Os mil olhos do Dr. Mabuse*. Mabuse era a fantástica criação do cinema mudo alemão, interpretado através do expressionismo de Fritz Lang. O personagem, para Kaiser (1964), parecia inexoravelmente ligado ao fim dos anos 1920, como se estivesse a prever o totalitarismo de Hitler. Porém, trinta anos depois, Dr. Mabuse ressuscitou, entregue (cinematograficamente) à alucinação do poder, ainda sendo capaz de corromper qualquer pessoa.

Desde que Thea von Harbou escreveu, em 1922, o primeiro roteiro sobre o personagem no filme *Dr. Mabuse, o jogador*, a imaginação dos roteiristas parecia

inesgotável. Kaiser (1964) estava certo de que o gênio criminoso ainda escaparia, e provavelmente voltaria como um fantasma para confundir a polícia, pois no mais recente filme (que era a refilmagem de *O testamento do Dr. Mabuse*, dirigida por Werner Klinger, em 1962), o personagem morre. A súbita morte de Mabuse parecia dar um fim a uma onda de crimes, a menos que surgissem bandidos corajosos o bastante para colocarem em prática o testamento deixado pelo vilão...

A princípio, para tentar descobrir como um personagem quase centenário foi capaz de construir um legado, eu propus fazer uma cronologia do personagem a partir da visão de Norbert Jacques (o autor literário do personagem), e posteriormente, a partir da visão cinematográfica de Fritz Lang, os dois homens responsáveis por tornarem Mabuse uma referência que permanece ainda presente. Por isso o título desta tese se refere ao criador (*Schöpfer*) e sua criatura (*Kreatur*). Igualmente, permeio meu texto com referências extraídas de diversas publicações brasileiras que pudessem trazer quaisquer informações referentes ao personagem cinematográfico.

Contudo, esta tese foi fruto de um extenso trabalho de pesquisa. A coleta de material hemerográfico, que serviu de base para este trabalho foi árdua, porém, extremamente recompensadora. Diferentemente do que eu havia proposto para esta pesquisa num primeiro momento, isto é, enfatizar o personagem Dr. Mabuse através de publicações brasileiras ao longo de 70 década (dos anos 1920 aos anos 1990), os resultados das coletas de materiais acabaram por revelar um caso onde criador eclipsou sua criatura.

Sendo assim, uma tese sobre um personagem literário, e um dos primeiros super vilões do cinema, acabou ficando em segundo plano diante da biografia “extraordinária” daquele que foi responsável por levar o vilão às telas.

Portanto, este é um trabalho que traz momentos biográficos e cinematográficos de Fritz Lang, com o intuito de contar parte de sua história através de publicações brasileiras, igualmente falando sobre três de alguns de seus filmes mais famosos.

Porém, primeiramente, precisamos voltar muitos anos no tempo, na França, nos primórdios do cinema, para conhecermos o mais antigo super vilão da telona. Fantômas é o nome do primeiro grande vilão a aparecer na história do cinema. Um

homem que se portava como um gigante, vestindo um elegante *smoking*, cartola e com uma máscara negra a esconder sua real identidade, foi criado em 1911 por Pierre Souvestre e Marcel Allain e, inicialmente, publicado em 32 livros. Fantômas não é apenas um supervilão, ele também é mestre dos disfarces, um homem diabólico que age não por dinheiro, mas apenas por vaidade. E foi apenas em 1913 que o lendário cineasta francês, Louis Feuillade, o adaptou para uma série de cinco filmes. Com a eclosão da Primeira Guerra, Feuillade foi lutar e voltou ferido. Ele nunca mais realizou um filme sobre o personagem. A Guerra igualmente vitimou Souvestre, que deixou Allain sozinho para continuar a série de livros¹. O personagem ainda foi tema de pelo menos seis filmes franceses, séries de TV, nome de banda de rock, e livros americanos. Mas, tão importante quanto o sucesso deste personagem é a capa de seu primeiro livro. Pintado pelo artista italiano Gino Starace, o personagem disfarçado é um gigante sobre a cidade, como se a dominasse (Figura 1).

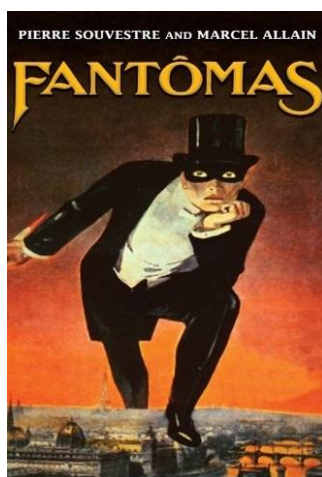


Figura 1. Capa do primeiro romance da série *Fantomas*, arte de Gino Starace. Fonte: Amazon (s/a).

Quando a Decla-Bioscope anunciou a estreia, em Berlim, de *Mabuse, o Jogador*, em 1922, preparou sua iconografia baseada na obra de Starace. No pôster de Theo Matejko, Dr. Mabuse também é um gigante sobre sua cidade, como se ela o pertencesse (Figura 2). E assim é o começo da história de um dos maiores vilões

¹ De acordo com Kalat (2005), em 1926, Allain acabou se casando com a viúva de Souvestre, Henriette Kistler.

cinematográficos de todos os tempos.

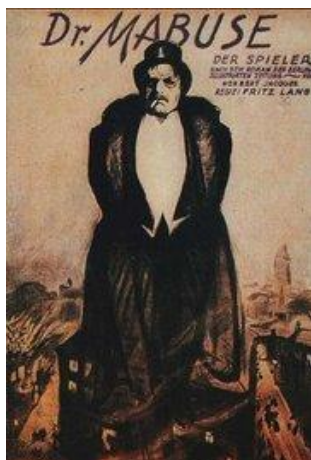


Figura 2. Pôster do primeiro filme da trilogia, *Dr. Mabuse, o Jogador*, de 1922. Arte de Theo Matejko. Fonte: IMDB (s/a).

A partir da crítica cinematográfica aqui introduzida, o objetivo primário deste trabalho é analisar a jornada de Fritz Lang, em seus perfis pessoal e cinematográfico, a partir do ponto de vista da imprensa brasileira, porém, usando como recorte a trilogia de filmes do personagem Dr. Mabuse. O objetivo secundário é analisar os dados coletados, relacionando-os com conceitos pertinentes e procurando escrever a trajetória pessoal e cinematográfica do diretor, bem como descobrir como a imprensa brasileira interpretou os filmes do personagem Dr. Mabuse. Deste modo, o problema de pesquisa é: “Como se deu a representação do personagem Dr. Mabuse e, também do diretor Fritz Lang pela imprensa brasileira?”. A ênfase para a trilogia de Dr. Mabuse reside no fato de cada um dos filmes ter sido lançado em três períodos de grande importância histórica para a Alemanha, respectivamente: 1922 – República de Weimar²; 1933 – Ascensão do Nazismo³;

2 República instaurada na recém-unificada Alemanha, a 09 de novembro de 1918, após a derrota do País na 1ª Guerra Mundial. De acordo com Mello (1996), trata-se de um período político conturbado, baseado em profunda crise econômica e antagonismos sociais. Durou até o ano de 1933, quando o general Hindenburg nomeou Adolf Hitler como chanceler do País.

3 Depois da quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, que acabou por gerar uma crise econômica mundial, a Alemanha se viu novamente colapsada econômica e politicamente. A recém-formada República estava enfraquecida, o que levou o então presidente, Hindenburg a nomear Hitler, o maior representante do Partido Nazista, como chanceler, em 1933. Naquele mesmo ano, graças ao

1960 – Guerra Fria e bloqueio da cidade de Berlim⁴. Buscar escrever esta trajetória, é buscar analisar um rastro de passado, tentando entender seus possíveis significados. Sempre quando pensamos em analisar um rastro do passado, devemos ter em mente algumas possibilidades. Por exemplo, o que leva o rastro analisado a ser objeto de comunicação em detrimento de outro, a (s) narrativa (s) empregada (s) para que possamos trazer o rastro do passado até o presente e, finalmente, os cuidados devemos ter ao transformar o passado em estratégia de Comunicação. Estas, com certeza, mais do que possibilidades, são algumas das preocupações que temos ao analisar a produção cultural de outrora. Produção esta que teve seu tempo, espaço e sociedade específicos.

A princípio, o que leva o rastro analisado a ser objeto de comunicação vem de encontro àquilo que Barbosa (2010) se refere ao afirmar que a comunicação é referente sempre às ações e processos que envolvem atores sociais que, ao viverem, realizaram atos que chegaram até nós em forma de indícios e vestígios significantes, como prova de que também estiveram por aqui. Nesse sentido, significantes publicados e seus significados são os rastros comunicacionais de quem quis deixar sua marca, permitindo a possibilidade da escrita de outras narrativas além daquelas. E, do mesmo modo, há outras narrativas escritas e presentes nas publicações que estão sendo analisadas.

Em segundo lugar, quando pensamos qual a narrativa empregada para que

Parlamento, Hitler conseguiu votos que lhe davam plenos poderes. No ano seguinte, com a morte de Hindenburg, Adolf Hitler acaba por acumular as funções de chanceler e presidente. De acordo com Lerner (2009), em plebiscito realizado a 02 de agosto de 1934, Hitler se tornou Führer alemão graças a 38 milhões de votos (90%), tornando-se, também, chefe das Forças Armadas, e dando início ao Terceiro Reich.

4 Divisão política e geográfica instaurada na Europa, principalmente no Leste Europeu, após o fim da 2ª Guerra. Estados Unidos e União Soviética brigavam ideologicamente para impor uma nova ordem mundial baseada no Capitalismo (Estados Unidos), ou no Marxismo (União Soviética), que culminou numa divisão política chamada de “Cortina de Ferro”. De acordo com Grant (2012), Berlim era a única cidade na qual se podia andar livremente pela Cortina, que separava as ideologias ocidentais e orientais da Guerra Fria. Estima-se que o tráfico livre tenha provocado o êxodo de 30.000 alemães da Berlim Oriental, controlada pela União Soviética para o lado ocidental, o que resultou em colapso para os marxistas. Somado a isso, as más relações estabelecidas entre John F. Kennedy e o líder soviético, Kruschev, ameaçavam uma guerra nuclear. Para dar um fim à fuga em massa da Berlim Oriental, o líder soviético ordenou a construção de um muro, separando o lado oriental do ocidental do oriental a 17 de agosto de 1961.

possamos trazer o rastro do passado até o presente, devemos ter em mente que a narrativa é produto de como nos colocamos no mundo. Desta forma, de acordo com Barbosa (2009), narrar é produzir interpretações, novas formas de visualizar o mundo. Ao eleger a biografia de Lang, bem como a trilogia de filmes sobre Mabuse como o cerne da pesquisa, não apenas aceito as interpretações anteriores – as quais partem do pressuposto de que a biografia de Lang possuía inúmeros elementos de amplo interesse do público brasileiro, da mesma forma que as obras da trilogia traziam em si as representações socioeconômicas e políticas do momento – por isso a ênfase nestes objetos, mas, produzo agora novas interpretações, enquanto pesquisadora, de nacionalidade brasileira, vivendo no século XXI, isto é, afastada por tempo e espaço das interpretações iniciais. São as múltiplas vozes e interpretações acerca dos eventos passados. O passado pode ser visto como a representação dada por alguém, que tenta descortinar os tempos de outrora, e por isso, é sempre passível de múltiplas interpretações. Não há apenas uma realidade histórica sobre um fato ou acontecimento, mas isso não exclui o verossímil, e sim, permite um ponto-de-vista entre inúmeros possíveis.

Por fim, acerca dos cuidados nós devemos ter ao transformar o passado em estratégia de Comunicação, afirmamos que devemos ter tato com as intencionalidades e com as multiplicidades de vozes presentes nos produtos comunicacionais que foram usados para construir as narrativas, intencionalidades e vozes múltiplas, que nós, enquanto pesquisadores, devemos conhecer para que possamos usar os rastros como estratégias de comunicação. A escolha de deliberada visão da história determina a forma como construímos o passado. Pois, quando fazemos uma reinterpretação histórica, usamos nosso imaginário acerca de determinado evento. No imaginário reside toda a subjetividade do pesquisador, o que também leva a diferentes interpretações. Portanto, tudo nos leva a crer que o maior cuidado que deve ser tomado, durante as análises é, além de não nos atermos na busca de uma verdade dita absoluta e irrefutável, não construímos nossas análises sob a manta de um imaginário, seja acerca da figura do diretor ou do que o personagem Dr. Mabuse quer representar, e que podem nos levar à construção de estereótipos ou de imagens arquetípicas.

O que igualmente me instiga, enquanto pesquisadora, e também o que difere

a pesquisa dos estudos de outros autores e pesquisadores “languianos” e “mabusianos”, é a possibilidade de descobrir quais foram as representações das aproximações entre criador e criatura sob a óptica da imprensa brasileira. Não busco em minha tese reescrever a história do cinema enquanto meio de comunicação, mas sim, procuro o entendimento de que os filmes e a vida de Lang chegaram até nós como rastros históricos, expressos em “atos comunicacionais” (BARBOSA, 2009, p. 13), como marcas fixas, porém, não indeléveis. Sendo assim, procuro estabelecer meu próprio estado da arte, ao mesmo tempo em que pretendo trazer ineditismo na escolha temática e em sua abordagem.

O passado não é linear, pois a história é um processo. Ela considera tanto as rupturas, quanto as continuidades. Há uma ideia, permeada pelo senso comum, de que há uma linearidade absoluta, que vai do passado ao presente. Nesta linha imaginária, que correria em direção ao futuro, fala-se de um passado verdadeiro, do qual emerge, ocasionalmente, eventos singulares e dotados de significação, que mereceriam ser destacados com sua presença na linha temporal. A História é a reconstrução de algo que está em outro tempo, e que não é possível acessar da forma como aconteceu. Posto desta maneira, a abertura fundamental de acesso à porta do passado é a memória. Entretanto, ela é parte do presente, e não do pretérito. Somos nós, que no presente, temos a memória do fato de outrora. Ela é a nossa relação com o passado, nossa percepção. Pensar na materialidade é pensar nos rastros, e os rastros são signos de representação do passado. E a memória é um tipo imaterial de rastro.

A partir do que foi colocado, procuro interpretar meu objeto de estudo em um contexto específico, como igualmente interpretar o que já foi dito anteriormente, porém com o olhar do espectador brasileiro do século XXI. Pois, de acordo com Barbosa: “São atos comunicacionais do passado que a história procura interpretar, sempre a partir do presente, envolta em outros atos comunicacionais que do presente reconstróem o passado” (BARBOSA, 2009, p. 13 – 14). Para tanto, busco delinear quem é Dr. Mabuse, o personagem fílmico, e quem é Fritz Lang, o diretor expatriado, e como estes dois personagens se relacionam entre si e qual a importância deles nos contextos históricos estudados.

O austríaco Fritz Lang foi um diretor que, além de ser um dos pioneiros da

arte cinematográfica, literalmente, viveu metade de sua vida na Alemanha, e a outra metade em Hollywood. Dono de uma cinematografia que soma o número astronômico de quase 50 filmes, Lang produziu obras que hoje são referências não apenas para cinéfilos, como igualmente para os estudiosos. Em sua vida, passou por alguns dos mais turbulentos acontecimentos do século XX: a 1ª Guerra Mundial, a ascensão e a queda do Nazismo e a Guerra Fria. Entretanto, além destes acontecimentos, sua vida foi permeada de acontecimentos fantásticos e fatalidades que, enquanto pesquisadora, me levam a perguntar o que foi, de fato, sua biografia e o que pode, na verdade, ter sido uma performance política. A imagem que nos vem à cabeça não é a do imigrante germânico que se refugia na América para dar continuidade ao seu trabalho, assim como foi com Robert Siodmak (que já havia sido assistente do diretor na Alemanha, e que também fez carreira em Hollywood), Billy Wilder, Otto Preminger e tantos outros, mas sim, o de um homem sério, com sotaque alemão, odiado por seus colegas e subordinados, e cujo monóculo é quase o estereótipo de general ditador.

Dr. Mabuse é relevante tanto na cinematografia de Fritz Lang, quanto no imaginário de cultura pop alemão. Ele é o personagem central da obra literária do escritor luxemburguês, Norbert Jacques. Sua história foi publicada pela primeira vez em capítulos na revista alemã *Berliner Illustrierte Zeitung*, de 1921 a 1922, e ainda em 1922 foi transformada em filme por Lang. Jacques era amigo de Thea Von Harbou, roteirista da UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft), a maior produtora de filmes da Alemanha à época. Thea apresentou Jacques para Lang, seu então marido, que se encarregou de filmar a primeira versão cinematográfica para obra do escritor, *Dr. Mabuse, o jogador* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922)⁵. Lang dirigiu mais dois filmes baseados em Mabuse: *O Testamento de Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*), em 1933 e *Os Mil Olhos de Dr. Mabuse* (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*), em 1960. O personagem Mabuse ganhou outras versões nas mãos de diretores como Claude Chabrol, Werner Klingner, Jesus Franco, Harald Rein, entre

5 O primeiro filme é, na verdade, dois: *Dr. Mabuse, o Jogador* e *Dr. Mabuse, O Inferno do Crime* são ambos de 1922, e distam de meses um do outro em relação às filmagens. Como foi lançado em DVD em duas versões (dois filmes em cada dvd e ambos os filmes em um DVD somente totalizando 04 horas de filme), optamos, para fins de facilitar o entendimento, transformá-lo em um filme apenas.

outros. As versões mais recentes são *Doctor Mabuse: Etiopomar*, de 2014, dirigido por Ansel Faraj; e *Die 1000 Glotzböbel vom Dr. Mabuse*, de 2018, dirigido por Dominik Kuhn.

No primeiro filme, conhecemos o psiquiatra e hipnotizador Dr. Mabuse (Rudolph Klein-Rogge) e sua gangue de saqueadores e falsificadores. O criminoso é o mestre dos disfarces, e utiliza-se deles para assumir distintas personalidades, cometendo diversos crimes, e instaurando o caos e a desordem numa Berlim enfraquecida pela alta inflação, durante a República de Weimar. No encaço do falsário, está o Comissário Von Wenck (Bernhard Goetzke), porém, ainda assim, os esforços de von Wenck não são o bastante para impedir que Mabuse destrua as vidas de sua ex-amante, a dançarina Cara Carozza (Aud Egede-Nissen); do milionário Edgar Hull (Paul Richter); e do Conde e da Condessa Told (Alfred Abel e Gertrude Welcker, respectivamente).

Na continuação, de 1933, intitulada como *O Testamento de Dr. Mabuse*, Mabuse (Rudolph Klein-Rogge), apesar de internado como louco em um sanatório, é capaz de hipnotizar o médico responsável pela instituição, Dr. Baum (Oscar Beregi), levando-o a cometer diversos crimes e, novamente, instaurando o caos e o terror pela cidade. Enquanto o Comissário Lohmann (Otto Wernicke), é encarregado de descobrir o que está por trás dos crimes supostamente cometidos por um interno de um hospício, o capanga Thomas Kent (Gustav Diessl), sente-se culpado por cometer crimes em nome do Dr. Mabuse, enquanto tenta proteger sua namorada, Lilli (Wera Liessem).

Por fim, no filme de 1960, intitulado como *Os Mil Olhos de Dr. Mabuse*⁶, o famoso repórter televisivo, Peter Barter é assassinado a caminho da estação de TV. O encarregado de esclarecer o assassinato, Comissário Kras (Gert Fröbe) recebe uma ligação do cego e clarividente Peter Cornelius (Wolfgang Preiss) que afirma ter tido uma visão do assassinato do jornalista. Enquanto isso, o milionário Henry B. Travers (Peter Van Eyck) envolve-se com a jovem Marion Menil (Dawn Addams), enquanto ambos estão hospedados no Hotel Luxor. Porém, novos crimes acontecem e eles são novamente atribuídos ao Dr. Mabuse, que o Comissário Kras acredita

⁶ Este é o último filme que Lang dirige em seu retorno à Alemanha pós-2ª Guerra e também o último de sua filmografia como diretor.

estar morto.

A tese está dividida em quatro capítulos. No capítulo inicial, traço um paralelo entre as publicações brasileiras sobre a vida e o perfil cinematográfico do diretor, e em como estas publicações são sintomáticas no que dizem respeito à construção de um *Star System* sobre Lang. O segundo capítulo trata da vida do diretor, e em como Lang construiu uma faceta biográfica uma publicitária e outra performática politicamente. No terceiro capítulo, trago o personagem Dr. Mabuse como literatura e nas três adaptações cinematográficas realizadas por Lang. Finalmente, no quarto capítulo, trago a Metodologia e a técnica de análise que guiaram este trabalho, bem como os resultados das análises decorrentes da coleta de materiais.

Os materiais foram coletados através da base de dados do site da Hemeroteca Digital, que faz parte do site da Biblioteca Nacional. Para uma melhor compreensão dos dados quantitativos da pesquisa, os materiais foram divididos em dois gráficos, que estabelecem o número de materiais coletados por década, e o número de publicações consultadas por Estado.

1.0 O *Star System* a partir do perfil biográfico de Lang em publicações brasileiras

A fatalidade e o destino são dois conceitos que permeiam a obra de Fritz Lang. A fatalidade é o imprevisto, é sobre sobre estar no lugar errado, na hora errada. Já o destino é um fio que foi tecido antes do nosso nascimento, que nos deixa emaranhados e que, ao mesmo tempo, nos indica direção para a qual devemos seguir. Tanto na obra, quanto na vida de Lang, fatalidade e destino caminharam de mãos dadas, e foram as responsáveis pelas histórias que o diretor contou na vida e na arte.

Lang adorava contar uma história sobre si mesmo: um dia, ele foi convidado pelo segundo homem mais poderoso da Alemanha para criar obras únicas para a nova era que se avizinhava. Suando, ele tentou argumentar que isso não era possível, porque ele era filho de uma mulher impura, tudo aquilo que os poderosos homens mais temiam e odiavam na face da Terra. Aterrorizado, ele teria fugido dali para nunca mais voltar. Começou uma vida nova em outro continente, trabalhou muito e se tornou reconhecido internacionalmente, e apenas na velhice voltou, por um breve tempo, ao lugar de onde surgiram algumas das histórias mais fantásticas de todos os tempos. Na vida e na arte. Mas outras histórias foram contadas sobre ele.

Por exemplo, três diferentes textos a respeito do diretor chamam a atenção. São textos biográficos, que trazem muitas informações e cujo objetivo era aproximar os leitores de diferentes publicações do diretor que há anos era acompanhado anualmente nas salas de cinema do País. O primeiro deles é um texto escrito por Moniz Vianna, intitulado “Fritz Lang”, e publicado em 23 de fevereiro de 1947, no jornal carioca *Correio da Manhã*. Este foi o texto que trouxe a biografia mais completa de sobre o diretor, além de comentários sobre suas obras. Para Moniz, Lang teria sido um artista tão pessoal, que em sua cinematografia há períodos distintos entre si, baseados em mais de uma escola ou tendência. Isso facilitaria a tarefa do pesquisador, pois haveria uma delimitação nítida dos estágios da carreira, que à época, havia nascido há quase trinta anos, na Alemanha, e naquilo que Moniz chamou de “alvorecer do caligarismo” (VIANNA, 1947, p. 1). De acordo com o crítico,

Lang nasceu em 5 de dezembro de 1890, em Viena. Seu pai, Anton, era arquiteto. Fritz, por influência paterna, ainda muito jovem resolveu matricular-se no Colégio de Ciências Técnicas, e mais tarde, na Academia de Artes Gráficas de Viena. Estudou arte em Viena, Paris, Munique e Bruxelas. Durante a 1ª guerra mundial, lutou na Itália, na Rússia e na Romênia. Sobre esse período obscuro de sua vida, teria dito: "Durante quatro anos, vi o despojado, a fome, a desesperança e a morte. Cenas que nem a ficção nem a tela conseguem imaginar. Elas eram horríveis demais" (LANG apud VIANNA, 1947, p. 1, tradução minha)⁷.

Depois de trazer a biografia do diretor, o crítico disserta sobre o Expressionismo Alemão. Para ele, o produtor alemão Erich Pommer pode ser considerado o mecenas dessa estética, pois, conseguiu reunir em torno de si nomes como os de Lang, Wiene, Murnau, Dupont e outros. O caligarismo de Wiene abriu caminho para a série de filmes cujos temas orbitavam entre o macabro e o misterioso. Foi a esta corrente estética que Lang se associou a princípio. Quando filmes como como *Dr Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922)*, *As três luzes (Der müde Tod, 1921)* e *Os Nibelungos (Die Nibelungen: Siegfried, 1924)* eram exibidos "em cópias velhíssimas e esfumadas" (VIANNA, 1947, p. 1), eram raras as pessoas que não se admiravam da expressão plástica, da dinâmica e do ritmo peculiar da primeira fase, na opinião de Moniz Vianna, a mais estética do diretor. O Expressionismo começa a declinar em 1926, quando seus diretores passaram a buscar, então, uma verve mais realista. Moniz lembra que o Mabuse de 1933 é o último filme de Lang na Alemanha. Antes disso, porém, lançou *M, o vampiro de Düsseldorf (M, 1932)*, uma obra considerada realista, na qual Peter Lorre interpretava um homicida. Com a chegada de Hitler ao poder, houve um grande êxodo dos cineastas. A princípio, Lang foi para Paris onde, para os estúdios franceses de Erich Pommer, filmou *Coração vadio (Liliom, 1934)*, adaptação da mais famosa de Molnar. Em 1935, Lang chega aos Estados Unidos, e um ano depois terminava seu primeiro filme, "ainda hoje o que de melhor existe em seu repertório norte-americano" (VIANNA, 1947, p. 2), *Fúria (Fury, 1936)*. Seguiram-se a este *Vive-se uma só vez (You only live once, 1937)* e *Casamento proibido (You and me, 1938)*

7 No original: "For four years I saw the stripped to its rawest, hunger, desperation and death. Scenes that neither fiction nor the screen can ever picture. They were too horrible" .

que, para Moniz Vianna, não possuem a mesma densidade artística do primeiro, embora tivessem boas qualidades. O crítico assinala o início do declínio de Lang em seus primeiros filmes coloridos e com a temática *Western: A volta de Frank James* (*The return of Frank James*, 1940) e *Conquistadores* (*Western Union*, 1941). Para o crítico, eram filmes aceitáveis do ponto de vista do gênero, contudo, decepcionantes se vistos como o resultado do esforço intelectual de Lang. A quase reabilitação teria vindo com *O homem que quis matar Hitler* (*Man hunt*, 1941). Logo depois, Lang desistiu da direção de *Brumas* (*Moontide*, 1942), pois teve um mal entendido com os produtores. Já em *Os carrascos também morrem* (*Hangmen also die!*, 1943), Lang dirigiu mais uma declaração contra o nazismo. Trabalhando com o produtor europeu Arnold Pressburger, o diretor teria quase oferecido aos espectadores uma obra prima. Porém, o oposto veio com *Quando desceram as trevas* (*Ministry of fear*, 1944), que estaria, na opinião do crítico, em melhores mãos se dirigido por alguém como John Huston ou Alfred Hitchcock, também acreditando que o fracasso se deu pelo tema inverossímil, presente em algumas passagens. A última obra de Lang à época da publicação de Moniz Vianna, era *Almas Perversas* (*Scarlet Street*, 1945), sobre a qual o crítico diz notar claramente a coragem que Lang teve de filmar a película. Neste filme, nas palavras de Moniz: “O expressionista de anos atrás é hoje o pesquisador realista, que desce com sua camera aos aspectos mais sordidos da natureza humana” (VIANNA, 1947, p. 2). Há inúmeros pontos de aproximação entre *Almas perversas* e o filme anterior de Lang, *Um retrato de mulher* (*The woman in the window*, 1944). O crítico lembra também como são heterogêneas as obras do diretor nos Estados Unidos, as quais não podem ser comparadas às obras germânicas. Por fim, Moniz Vianna acreditava que todas suas obras aproximavam-se no pictorismo, na constante preocupação do diretor com as cenas, com a decoração e com a plasticidade, “pois Lang o cineasta, jamais se esqueceu de Lang, o pintor” (VIANNA, 1947, p. 2).

O segundo texto foi publicado na coluna "Estetas da 7ª arte", assinado por Newton Couto no Jornal do Brasil (RJ), em 15 de junho de 1956, no qual o homenageado da vez foi Lang. Para Couto, o cinema austríaco estava no hall dos que melhor apresentava qualidade artística, possuindo nomes do calibre de Billy Wilder, G. W. Pabst, Michael Curtiz, Fred Zinneman e, é claro, Fritz Lang. Lang teria

sido um diretor de peso, que apresentou obras que entraram para a história do cinema por serem revolucionárias, tanto do ponto de vista estético quanto do artístico. Igualmente, seus filmes eram ousados na explanação dos problemas e na linguagem cinematográfica, que alardeava concepções plásticas impressionantes. Para o autor, Lang era considerado um representante da escola expressionista, e foi capaz de realizar películas de caráter amplo, como *Os Nibelungos: Siegfried*, *Metrópolis*, *Espiões* e *M, o vampiro de Düsseldorf*. Suas primeiras contribuições ao cinema se deram como roteirista, o que acabou por reforçar sua decisão de cercar-se de nomes como Thea von Harbou, Walter Rohrig, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht, Gunther Rittau, entre outros. Sua estreia como diretor se deu *Hallblut*, e sua dedicação à sétima arte o fez passar por três países: Áustria, França e Estados Unidos, conseguindo durante anos obter sucessos artísticos que poucos realizadores conseguiram obter. Na época de publicação desta crônica, Lang ainda era um dos nomes mais respeitáveis que poderia apresentar trabalhos considerados de grande sentido artístico.

Por fim, o terceiro texto publicado sobre o diretor é, igualmente, muito peculiar. Em "Fritz Lang e o Thriller", texto publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (RJ) em 23 de junho de 1957, Lang era considerado como um dos maiores contribuintes do que poderia se chamar de saga do "thriller". De acordo com a publicação, o gênero foi criado e desenvolvido em sua maior parte em solo norte-americano. E, diferentemente do *western*, o gênero se criou a partir de necessidades da indústria cinematográfica. O objetivo primordial dos produtores era meramente entreter a plateia. O ponto central para o êxito de um *thriller* é o "suspense", isto é, a tensão emocional provocada pela expectativa angustiante, ou uma sensação de horror provocada pela manipulação de elementos cuja finalidade é a catarse. Quem, na verdade, teria dado origem à ideia de "suspense" foi Hitchcock, em virtude da experiência proporcionada por suas obras. O gênero, posteriormente expandiu-se e passou a ser encontrado em diversas áreas, tanto esteticamente, quanto comercialmente. Na opinião da publicação, há muito tempo Lang vinha se dedicando ao "filme de tensão" (JORNAL DO BRASIL, 1957, p. 8) com bastante assiduidade. Os argumentos do diretor quase sempre estavam baseados em romances policiais, com algumas pitadas dramáticas. A melhor realização da época não foi nada dentro

do gênero, e sim, o "insólito" *O diabo feito mulher (Rancho notorious, 1952)*. Já *O tesouro do Barba Rubra (Moonfleet, 1955)* escapa totalmente ao assunto. Já no terreno de romances policiais haveriam muitos fracassos e obras inexpressivas: *Gardênia Azul (The blue Gardenia, 1953)* e *Os corruptos (The big heat, 1953)*. Outros filmes são analisados de maneira a corroborar a opinião de que Lang dominava o suspense em obras policiaescas.

A partir das diversas informações coletadas para a construção deste trabalho, surgiu uma nova pergunta de pesquisa: "O que levava as publicações a noticiarem tantas informações a respeito do diretor?". Para tentar responder a esta pergunta, me aproprio do conceito de "critério de noticiabilidade", a partir de Gislene Silva (2005), para que, então, eu possa entender como se deu a construção do *Star System* de Fritz Lang a partir de grande parte do que foi publicado sobre sua pessoa e seus filmes em diferentes publicações.

Para Nelson Traquina (apud SILVA, 2005), notícias são o resultado de um processo definido pela percepção, seleção e transformação de uma matéria-prima (acontecimentos) em um produto. Já Robert Hackett (apud SILVA, 2005), afirma que esse produto é resultado de características tecnológicas de cada meio, logísticas de produção jornalística, imperativos comerciais, inibições legais, disponibilidade das fontes, necessidade de narrar o fato de uma maneira compreensível e atraente para determinado público.

De acordo com Silva (2005), a necessidade de se pensar sobre os critérios de noticiabilidade surge a partir da constatação de que não há espaço nos veículos de comunicação para que sejam noticiados todos os acontecimentos do cotidiano. Frente ao grande volume de informações, é preciso escolher qual acontecimento é o merecedor de adquirir existência pública como notícia.

Ainda segundo a autora, naquele que é considerado o primeiro estudo acadêmico sobre o jornalismo, lançado no ano de 1690, já se falava sobre a seleção dos fatos que mereciam ser recordados ou conhecidos. Sendo assim, a seleção começa em uma primeira etapa, onde há a escolha do que será ou não noticiado. Contudo, depois da primeira etapa, se faz necessário uma nova escolha dos fatos que irão ganhar os noticiários, independente do formato. A seleção, a partir desse ponto, é baseada em uma hierarquia.

A partir da seleção e da hierarquização, surgem outros critérios de noticiabilidade, tais como: o formato do produto, qualidade da imagem, linha editorial, custos, público alvo, etc. As características do fato em si, isto é, os valores-notícia, é outro grupo de fatores que agem nas etapas posteriores à pré-seleção, e que se relacionam ao tratamento do fato. Para entender a seleção, é preciso levar em conta elementos, tais como: os critérios de seleção utilizados pelo responsável, as influências organizacionais/sociais/culturais que influenciam a seleção, os cargos ocupados pelos seletores de uma redação, e até mesmo a participação do público e das fontes nessas decisões.

Segundo Wolf (apud SILVA, 2005), os valores-notícia podem ser usados de duas maneiras: 1. Dentro do material disponível, sendo usados como critérios de seleção os elementos dignos de sua inclusão no produto final; 2. Os elementos funcionam como linha-guia para a apresentação do material, sugerindo o que deve ser enfatizado, o que deve ser omitido, e o que deve ser priorizado na preparação das notícias. Quanto mais um acontecimento exibe essas qualidades, maiores são as chances de ele ser incluído.

Porém, apesar da seleção primária e da seleção hierárquica, os valores-notícia devem ser definidos como as “qualidades dos eventos”, e não como “construção jornalística”. Desse modo, a definição do conceito de valores-notícia se dá a partir da compreensão de que a notícia é uma construção social, ou um produto cultural.

Bond (apud SILVA, 2005), enumera doze situações que denominam valores jornalísticos das notícias: 1. Proeminência ou destaque de pessoa ou personagem público; 2. Algo raro ou incomum; 3. Governamental/de interesse nacional; 4. De interesse pessoal ou econômico; 5. Que causa indignação (injustiça); 6. Catastrófico; 7. De interesse universal; 8. Que provoca emoção; 9. Que possui um grande número de pessoas afetadas; 10. Que gira em torno de grandes somas; 11. Descoberta ou invenção de qualquer setor; 12. Crime ou violência.

Logo, o princípio primeiro do jornalismo é o acontecimento de um fato ou do surgimento de algum dado novo. No que diz respeito à importância e o interesse, o importante é a informação que todos precisam saber, e o interessante é uma informação que o público gostaria de saber, ou uma informação agradável de se

conhecer (GOMIS apud SILVA, 2005).

Esta pequena delimitação do que é considerado um “critério de noticiabilidade” é primordial para o entendimento das escolhas feitas pelos redatores das publicações que aqui estão elencadas, como também é necessária para o entendimento de minha própria curadoria dentro do material disponível. A escolha dos trechos de jornais e revistas descritos neste trabalho parte do princípio de que as informações ali contidas são curiosas, interessantes, relevantes e que dialogam de maneira direta com as referências bibliográficas aqui utilizadas.

De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2003), o *Star System*, isto é, o “Sistema de Estrelas”, pode ser definido como uma lógica capitalista que, com o objetivo de gerar lucros, levou os estúdios a aumentar o custo de seus produtos, os filmes. Este sistema foi implantando em Hollywood ainda na década de 1910, e é dessa lógica econômica que surge a figura da *star*, a estrela de cinema. A lógica comercial desse sistema, contudo, é acompanhado por uma lógica simbólica: a estrela possui uma aura própria, que a faz ser ou parecer, fora dentro das telas, um ser excepcional e singular.

Para falarmos do “fenômeno” do *Star System*, o sistema de estrelas que pode ser claramente aplicado a figura de Lang (mesmo que ele não seja uma “estrela” do cinema, nos moldes dos atores e atrizes), precisamos levar em conta seus aspectos multidimensionais, a partir de Edgar Morin (1989): 1. “os caracteres fílmicos da presença humana na tela e a questão do ator” (p. xi) ; 2. os processos psicoafetivos que envolvem a relação presente entre o espectador e o espetáculo, principalmente aquele que é vivido nas salas escuras do cinema; 3. o modo de produção capitalista e como ele afeta a produção cinematográfica; 4. evolução social e histórica da civilização burguesa.

Dentre os aspectos observados pelo autor, o que se aplica neste caso, precisamente, é o aspecto econômico, oriundo de uma economia capitalista, que possui relação direta com a produção cinematográfica. Ainda que o conceito enunciado por Morin diga respeito aos atores e às atrizes de cinema, e à convenção de que haveria uma espécie de simbiose entre suas vidas públicas e privadas, e que, quase que tardiamente o autor cita em seu livro que os diretores cinematográficos estariam passando a fazer parte desse mesmo processo, acredito

que o conceito se aplique genuinamente ao que foi publicado a respeito da vida e da personalidade e do perfil cinematográfico de Lang. Isto se dá a partir da hipótese de que Lang criou ao redor de si uma “aura” publicitária, em que muitos acontecimentos de sua vida pessoal ficaram evidenciados, de maneira positiva ou não. Isto vem a reforçar a ideia central presente na obra de Edgar Morin: “Sua vida privada é pública, sua vida pública é publicitária, sua vida na tela é surreal. sua vida real é mítica” (MORIN, 1989, p. xv).

O autor entende o *Star System* como um fenômeno cujo nascimento se deu a partir do surgimento das grandes cadeias de estúdios cinematográficos, que em seus primórdios transformava em estrelas as vedetes do teatro. Em verdade, no primeiro estágio de desenvolvimento industrial e comercial, a indústria cinematográfica ignorava a estrela. É em 1910, com o acirramento competitivo entre as primeiras empresas, que os estúdios passaram a publicizá-la, permitindo, concomitantemente, seu desenvolvimento e a concentração de capital. Foi de maneira progressiva que as estrelas se tornaram uma espécie de garantia e também propriedade das grandes empresas, do mesmo modo que se tornaram garantia e propriedade de seus filmes.

A progressão do *Star System* é muito mais um elemento destes eventos do que uma consequência dos mesmos. A pedra basilar do fenômeno é muito similar àquelas do capitalismo industrial, comercial e financeiro. Em primeiro lugar, trata-se de fabricação: “A estrela se fabrica” (MORIN, 1989, p. 36). Ela fabrica a si mesma em seus aspectos psicológicos e comportamentais e é fabricada pela indústria cinematográfica que a garante. Ainda de acordo com o autor, o fundador dos estúdios da Universal, Carl Laemmle, teria dito que a fabricação das estrelas é um fator primordial na indústria cinematográfica. Para tanto, ela é praticamente “usinada” de maneira a se encaixar nos moldes comerciais que a transformem em produto passível de renda. E, ainda que triunfe no mercado, ela é propriedade da indústria, logo, mantém-se sob seu controle. Sua vida privada seria pré-fabricada e racionalmente organizada. Partindo deste ponto inicial, busco entender o fenômeno do *star system* na construção da imagem de Lang a partir de recortes de diversas publicações brasileiras entre as décadas de 1910 e 1990, as quais descrevo brevemente, chamando a atenção para pontos no texto que considero curiosos,

pertinentes ou importantes, tanto de sua vida pessoal, como de sua carreira cinematográfica.

A primeira vez que o nome de Fritz Lang esteve presente em uma publicação brasileira, de acordo com as buscas realizadas ao catálogo da Hemeroteca Digital⁸, foi no ano de 1919. Entretanto, surge uma ambiguidade a respeito desta nota: houve um pintor homônimo à Lang, chamado apenas de Fritz Lang, nascido na cidade de Stuttgart, Alemanha, em março de 1877. Como já antes mencionado nesta tese, o nome completo do diretor é Friedrich Anton Christian Lang, sendo Fritz um apelido para Friedrich. Treze anos mais velho que o diretor, o possível pintor é retratado na nota publicada em *A República* como “jovem artista”, sendo que, na época da publicação da nota contava já com 42 anos, e Lang, o diretor, contava com apenas 29 anos de idade. A pequena nota publicada no jornal paranaense *A República* dizia respeito às habilidades de Lang como pintor, embora, só naquele ano, ele já houvesse dirigido quatro filmes: “Mereceu destaque os trabalhos do jovem artista Fritz Lang. Ha longos annos estudando na Europa, Lang é um vigoroso desenhista. E’ mesmo ainda mais desenhista que pintor, pois seu colorido não tem o vigor de seu desenho [...]” (A REPUBLICA, 1919, p. 1). Já o jornal carioca *O Jornal* publicou em 1º de junho de 1920 uma pequena nota intitulada “A volta de um pintor”, relatando o retorno do homônimo pintor Fritz Lang. Trata-se de do mesmo pintor alemão que, de acordo com a publicação, durante dez anos esteve na Alemanha, vivendo exclusivamente da venda de seus quadros (O JORNAL, 1920).

Porém, a primeira menção a seus filmes e não propriamente a seu nome como diretor de películas, data de três anos depois, em 1922, ano de lançamento no Brasil de *Corações em Luta (Vier um die Frau)*⁹, de 1921, que só na cidade do Rio de Janeiro, foi exibido em, pelo menos, quatro cinemas diferentes: Cine Palais, Cinema Modelo, Cine Theatro Americano e Cine E. de Dentro, como reportado pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, entre os meses de maio e junho de 1922.

Muito tem sido escrito a respeito do cineasta desde então. Notas, mini biografias e entrevistas foram publicadas com o intuito de aproximar ainda mais

8 A Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, é parte da Biblioteca Nacional Digital Brasil, da Biblioteca Nacional, e conta com mais de 500 títulos de publicações, entre jornais e revistas, publicados no País desde 1740.

9 Maiores informações sobre este filme encontram-se no capítulo 2.0 desta tese.

Lang do público brasileiro das diferentes épocas, bem como demonstrar respeito e grande admiração pelo conjunto de sua obra, não sendo incomuns as referências superlativas ao diretor. Por exemplo, o jornal carioca *Gazeta de Notícias*, em 23 de janeiro de 1928, refere-se a então mais recente obra do diretor a ser exibida no País, *Metropolis*, como a obra mais “preciosa da cinematographia” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1928, p. 8), trazida ao público brasileiro graças ao *Programma Urania*¹⁰. O *Gazeta* aproveitou o grande sucesso de *Metropolis* para trazer “em traços rápidos” a vida do diretor:

[...] a maior quota de victoria é patrimonio sagrado do seu admiravel director, da soberba personalidade de Fritz Lang, cuja vida, em traços rápidos daremos a conhecer ao publico, num gesto de sincero preito e rigorosa justiça pela audacia de seu empreendimento levado a termo magistral e immorredoramente (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1928, p. 8).

Há muitas informações curiosas, e até mesmo inconsistentes, sobre Lang que foram encontradas durante a análise. Não apenas a já citada menção a um pintor homônimo, em 1919, mas a publicação do próprio *Carioca* (1939) afirma que Lang estaria realizando filmes que não constam em sua cinematografia oficial, muito menos são mencionados por estudiosos e biógrafos, como também teria sido escalado para dirigir filmes que, talvez, nunca tenham sido realizados, cujos títulos são *The last frontier*, *The life of Andersen* e *Beau Geste*, que em 1939 foi filmado por William A. Wellman.

Seja heroificada, seja admirada, a estrela é sempre mais do que um objeto de admiração. Muitas vezes é também motivo de culto. Religiosamente, de acordo com Morin, um deus sempre é assimilado e incorporado pelos seus fiéis. A primeira assimilação se dá através do conhecimento: o fã quer saber tudo. Portanto, colunas, entrevistas, rumores, fofocas são um modo de assimilação. Os mexericos não são um subproduto, mas a base da cadeia alimentar do *star system*. Os jornalistas de cinema se interessavam, muitas vezes, mais pelas vedetes do que pelos filmes, e mais ainda sobre os rumores das celebridades, do que por elas mesmas. “Farejam, descobrem, apropriam-se do rumor e, em último caso, o inventam. A função das fofocas é não apenas transformar a vida real em mito e o mito em realidade, mas

10 A partir dos recortes analisados nos anos de 1928-1929, o Brasil passa a fazer parte do chamado *Programma Urania* que, ao que tudo indica, era uma parceria realizada entre a UFA e salas exibidoras no Brasil para promover a vinda de filmes alemães. Em contrapartida, havia igualmente o *Programma Serrador*, que exibia filmes norte-americanos.

desvendar rigorosamente tudo, e tudo oferecer a uma curiosidade insaciável” (MORIN, 1989, p. 60).

De acordo com Patrick McGilligan (2013), indo contra o *Star System* estabelecido, Lang tinha o costume de escalar “estrelas virgens”, rostos pouco conhecidos do público, e que estariam mais suscetíveis às exigências do diretor¹¹. Uma de suas principais descobertas foi Lil Dagover, que atuou em três filmes do diretor, e que porém, ficou mais conhecida por sua atuação em *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinet des Dr. Caligari*, 1920, de Robert Wiene):

“Lil Dagover a formosíssima “star” das grandes emoções em PODE O AMOR MAIS QUE A MORTE? Um trabalho que foi consagrado pela critica Franceza e classificado como a melhor produção apresentada em 1922 – Film Extra da Decla Bioscop” (CORREIO DA MANHÃ, 1922a, p. 7)¹².

De acordo com Patrick McGilligan (2013), Lil Dagover lembra quando conheceu diversas figuras ilustres na Alemanha, entre elas, Fritz Lang. A atriz recorda que o diretor era alto e uma figura muito masculina, e sua presença era, ao mesmo tempo, magnética, e intimidadora. Ele hipnotizava as pessoas com seu ar de suprema confiança, e as aterrorizava quando dava ordens gritando. Homens e mulheres o achavam excitante. Uma de suas marcas registradas seria os seus ajustados ternos de cor azul, feitos pelos melhores alfaiates de Viena. O cabelo estava sempre impecavelmente arrumado. O monóculo seria uma característica que atraía e repelia, ao mesmo tempo.

Para Patrick McGilligan (2013), dois ou três filmes era o máximo de tempo com o qual Lang trabalhava com alguma atriz, depois disso, a face da moça deixava de ser romantizada, tornando-se muito familiar. Ele poderia se tornar instantaneamente abusivo com uma atriz se ela ficasse aquém do esperado por ele. Esse foi o caso de Lil Dagover. Apesar de a ter lançado como atriz, e de ela ter trabalhado em três filmes do diretor, ele nunca demonstrou muito apreço por ela.

11 Patrick McGilligan, no documentário *Fritz Lang, o Círculo do Destino* (2004), afirma que parte da reputação do diretor na Berlim dos anos 1920 se deu, particularmente, pela facilidade que ele tinha em descobrir estrelas femininas. Por serem rostos jovens e desconhecidos, que o diretor, posteriormente, lançava como estrelas, essas mulheres eram muito suscetíveis a ele, nunca o questionando. Lang mantinha total poder sobre elas.

12 Outra manchete que chama a atenção é a que foi publicada com o seguinte título: “LIL DAGOVER – A fulminante estrela nascida na ilha de Java [...]” (CORREIO DA MANHÃ, 1922b, p. 5).

Há também forte presença do *Star System* na pequena nota intitulada “Vera Liessem”, publicada pelo jornal carioca *A Noite*, em 22 de março de 1932. Diretamente de Berlim, o autor do texto comentava sobre o fato de Lang, que além de ser considerado um notável “*regisseur*” (A NOITE, 1932a, p. 2), estava também lançando nas telas, diversas figuras femininas notáveis, entre elas Brigitte Helm. Porém, a novidade era o rosto de Vera Liessem, cuja estreia havia se dado em *O Testamento do Dr. Mabuse*, a mais recente película de Lang à época. De acordo com a publicação, “A nova 'estrella' passou, com um só trabalho, do anonymato à fama e popularidade, sendo hoje uma das mais brilhantes esperanças do cinema allemão” (A NOITE, 1932a, p. 2).

Aos poucos, as publicações brasileiras começam a evidenciar a vida pessoal do diretor, trazendo diversas curiosidades que satisfaziam os leitores brasileiros. Por exemplo, uma nota publicada para a *Revista Fon Fon*, no ano de 1937, trouxe a curiosidade de que Lang, “O diretor de monóculo” (REVISTA FON FON, s/p, 1937), seria o maior consumidor de café de Hollywood. Nos estúdios da United Artists, é dito que o diretor consome, em média, 22 xícaras de café por dia, tendo, inclusive, um empregado só para lhe servir café. Por fim, o café deve ser forte, sem leite, pois de acordo com o diretor, misturar café com leite, seria um crime. Isso se confirma em sua biografia: de acordo com Patrick McGilligan (2013), o roteirista Daniel Taradash conta que, à época do projeto de *O diabo feito mulher (Rancho notorious, 1952)*, nas reuniões feitas na casa de Lang, o diretor chegava a consumir 50 copos de café por dia.

Outras vezes, assuntos mais particulares da vida do diretor eram igualmente publicadas, como é o caso do casamento da atriz Miriam Hopkins. Como exemplo, a pequena matéria publicada pelo *Diário de Pernambuco (PE)*, em 05 de dezembro de 1937, descreve o casamento da atriz Miriam Hopkins, com o diretor Anatole Litvak, do qual Lang foi testemunha:

[...] No hotel da localidade Litvak aluga um quarto para duas pessoas. Ahi instala-se com Myriam enquanto Fritz Lang, muito digno e monocolado, vae procurar o juiz do districto.
– E' para uma 'constatação de casamento', diz elle, eu fui uma das testemunhas.
– Perfeito! exclama o magistrado, [...] (DIARIO DE PERNAMBUCO 1937a, p. 8).

Segundo McGilligan (2013), atrizes como Miriam Hopkins, Marlene Dietrich, Virginia Gilmore (estrela de *Conquistadores*, 1941) e, mais tarde, Kay Francis foram algumas das que tiveram casos com o diretor. Hopkins, inclusive, teria oferecido a si mesma como presente de Natal ao diretor, no Natal de 1936, quando o conheceu. Já com Marlene Dietrich, Lang teria se relacionado ainda quando morava em Paris, em 1934¹³.

Ainda sobre a relação de Lang com as atrizes, a *Revista Fon Fon*, no ano de 1947, publicou uma curiosa legenda para uma foto em que a atriz Yvonne de Carlo, sentada no colo de Lang, recebe “instruções” do diretor: “os diretores são os homens que mandam dentro de um estúdio. Por isso mesmo, não é difícil encontrar-mos, muitas vezes, as 'estrêlas' de seus filmes em conversas particulares sentadas em seus joelhos” (FON FON, s/p, 1947). Yvonne jamais participou de uma produção do diretor, o que ajuda a engrandecer a ideia de que o diretor era mulherengo.

Segundo McGilligan (2013), anos depois, quando concedeu uma entrevista a Peter Bogdanovich, Lang lembrou um conselho que ouviu do produtor Erich Pommer, sobre nunca manter um caso com uma atriz. O próprio produtor nunca seguiu seu próprio conselho, tampouco Lang. Mas, o diretor afirma que nunca o fez durante uma filmagem, para evitar que sua amante lhe dissesse que na noite anterior ele estava carinho, para que, no dia seguinte, estivesse mandão com ela.

As publicações brasileiras tampouco pecavam com a falta de informações inusitadas. É, no mínimo, interessante, ou curiosa, a pequena nota intitulada “Best-Seller”, que foi publicada pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 31 de agosto de 1941. Lang teria encontrado vagueando pela cidade do cinema, um escritor e jornalista que há muito não via, e cuja mão apertou:

- “- Já vendeu alguma coisa em Hollywood?”
- “-Sim. Meu carro” (CORREIO DA MANHÃ, 1941, p. 23).

O público brasileiro parecia nutrir interesse genuíno pela carreira do diretor. Na coluna “De Hollywood”, assinada por Ernest Foster, da United Press

13 Segundo Patrick McGilligan (2013), é atribuído a Lang o motivo do suicídio da atriz Maria Ray (1904 - 1951). A atriz teria tido um caso nada secreto com o diretor, o que era motivo de fofocas no círculo de imigrantes em Hollywood. Em outubro de 1951, ela foi encontrada morta em sua casa em Los Angeles. Oficialmente, a causa do suicídio foi atribuída a seu estado de saúde, contudo, muitos acreditavam que o real motivo teria sido o sofrimento causado pela rejeição de Lang.

especialmente para o jornal carioca *Correio da Manhã*, em 16 de outubro de 1943, o leitor passou a saber que, não satisfeito com a exibição de seus filmes seriados em noites sucessivas, Lang pretendia fazer uma película que seria exibida em três noites consecutivas. Na época, estava a dirigir *Quando desceram as trevas*, e sua intenção era a de dividir a história em três partes. De acordo com a coluna, o cineasta tinha a intenção de realizar uma película cujo título provisório seria *American Trilogy*¹⁴ [sic] que, nas palavras de Foster seria “uma cavalgada da vida e ideais americanos através da história do país” (FOSTER, 1943a, p. 9). Os chamados “líderes do cinema” não teriam desprezado a ideia, lembrando que Lang foi um dos pioneiros da cinematografia alemã pré-nazismo. O primeiro filme do diretor a ser exibido nos Estados Unidos foi *Destiny (A morte cansada)*. O colunista também lembra que *Dr. Mabuse, o jogador*, exibido em duas noites, foi um grande êxito. Por fim, ainda de acordo com a publicação, as filmagens da continuação de *Dr. Mabuse* estavam em curso quando os nazistas chegaram ao poder. Para Foster: “O personagem era um lunático que vivia a declarar a filosofia nazista. Os trechos realizados do filme foram destruídos e Lang teve que fugir do Reich” (FOSTER, 1943a, p. 9).

É também muito curiosa a notícia intitulada “Cópias de filmes clássicos”, publicada pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 04 de outubro de 1946. O jornal teria sido informado, por fonte confiável, sobre a existência de cópias de alguns filmes famosos. Lamentando a falta de um museu cinematográfico (lembrando que a Cinemateca Brasileira só foi fundada alguns dias depois desta publicação, isto é, em 07 de outubro de 1946), foi com júbilo que o periódico recebeu a afirmação de que filmes como *O Gabinete do Dr Caligari* (1920), de Robert Wiene, *Nosferatu* (1922), de Murnau e *Os Nibelungos* (1924), de Lang, possuíam cópias em bom estado. A publicação ainda lembra que, por se tratarem de filmes mudos, não havia mais interesse comercial na exibição dos mesmos. Igualmente, o periódico acredita na falta de bom gosto do público brasileiro, pois, naquele momento, a possibilidade de exibição dessas obras só ocorria através de iniciativas privadas.

Também parecia importante publicar a opinião do diretor sobre assuntos

14 Sobre uma “Trilogia americana”, o livro de Paul Jansen (1969), traz a perspectiva de que os três primeiros filmes do diretor façam parte dessa trilogia, pois trazem enredos baseados em temas sociais, e com heróis que são personagens “do povo”.

considerados atuais. Por exemplo, o *Diário do Paraná* em 1º de dezembro de 1956 publicou uma nota intitulada "Lang contra o cinemascope", relatando que à época o diretor teria declarado recentemente em Nova York que o formato Cinemascope era um "formato para serpentes ou para funerais" (DIÁRIO DO PARANÁ, 1956, p. 2) e não para humanos. Indo além, o diretor teria afirmado que o único exemplo de enquadramento horizontal nas artes seria a "Santa Ceia" de Leonardo. Ainda na mesma matéria, Lang teria admitido que *Fúria* não poderia ser rodado novamente, e talvez nem mesmo idealizado, pois seria necessário revisar o Código de Produção que regia as obras. Haveria uma certa censura imposta aos diretores que se recusassem a rodar determinados filmes. Sobre a influência do meio televisivo sobre os espectadores, Lang foi severo. Para ele, a diferença entre a Televisão e o Cinema é que são meios diversos, mas que têm a afinidade de projetarem imagens nas quais os seres humanos agem nas telas. O cineasta também tinha consciência das implicações que um possível retorno seu à Europa poderiam causar, pois teria afirmado saber dos perigos que a empreitada poderia esconder depois de tantos anos de sua ausência.

Em 1968, Lang concedeu entrevista a Glauber Rocha, publicada em 06 de abril daquele ano para a revista *O Cruzeiro*. Na ocasião, Lang era jurado do Festival de Cinema de Montreal. O primeiro contato entre os dois se deu em 1964, em Cannes, quando Glauber apresentou no Festival de Cinema de Cannes *Deus e o diabo na terra do sol*. Lang, que era presidente do júri do festival francês, esteve presente naquele mesmo ano no Brasil, participando do Festival do Rio. A entrevista conduzida por Glauber mostra um idoso amargo, e que estava, à época, no fim da vida, acreditando nunca ter realizado a obra-prima de sua carreira. Lang também critica a indústria do cinema, o cinema em si, a imprensa, e os teóricos do expressionismo alemão. Para Morin (1989), a mitologia da tela vai para além da tela. A estrela é envolvida por uma dialética do desdobramento, em que o ator acaba representando seu papel na vida, mas não um papel exterior a si.

Diferentemente da entrevista feita por Glauber Rocha, em 19 de março de 1969, o *Jornal do Brasil* trouxe um texto opinativo, onde há apenas a sugestão de que o autor - que não assina, mas escreve um texto repleto de frases de efeito e opiniões fortes - tenha entrevistado Lang. À época da publicação, o filme *Metropolis*

estava sendo exibido em um programa especial de Ficção Científica, no Rio de Janeiro. O diretor teria dito que não faz filmes políticos, mas também não filma histórias de fadas, “e quando se fala de crime e corrupção é preciso ser honesto” (LANG apud JORNAL DO BRASIL, 1969, p. 10).

Seria a segunda vez em que Lang participaria do Festival do Filme no Rio. O diretor nunca menciona nada a respeito de outros cineastas contemporâneos, exceto quando se é crítico ou parte de um júri. Teria dito que, quando começou a filmar em Hollywood, fez um filme em que um homem branco assassinou uma mulher negra, mas este é outro “filme-fantasma”, que não faz parte de sua cinematografia oficial. Lang também teria afirmado que em seus filmes, na primeira fase de sua carreira, na Alemanha, seus heróis seriam os *Übermensch* nietzschianos, onde até os criminosos eram super homens. Quando chegou aos Estados Unidos e conheceu de perto a democracia, seu pensamento mudou, porque lá a figura do herói seria a de um homem comum, e até os grandes criminosos, como Al Capone, não são super homens, e sim, negociantes.

Na época do falecimento do diretor, em 1973, o jornal paranaense *Diário da Tarde*, publicou em 27 de agosto daquele ano uma matéria intitulada “Lang, o visionário da 7ª arte”. O recém-falecido cineasta ganhou adjetivos como “grande senhor da sétima arte”, “aventureiro” e “genial diretor cinematográfico” (DIÁRIO DA TARDE, 1973, s/p). Em um box nomeado “Arte e educação”, a matéria trouxe uma breve biografia do diretor, contando sua trajetória. Igualmente, a matéria afirma que não foi durante a 1ª Guerra que Lang perdeu a visão do olho esquerdo, e sim, durante as filmagens de *Dr. Mabuse* - muito provavelmente o primeiro. Este também é um texto que traz fatos biográficos não-verificados: além da cegueira durante as filmagens, a matéria afirma que Lang teria ajudado Thea von Harbou a sair da miséria na qual ela se encontrava, fazendo com que a pagassem pelos direitos autorais dos filmes dirigidos por ele na Alemanha. Igualmente, a matéria afirma que Lang passou fome a maior parte do tempo em Bruxelas, antes da 1ª Guerra, muito provavelmente quando tentava ganhar a vida nas ruas como pintor.

Edgar Morin (1989) é categórico ao afirmar que a dialética entre ator e personagem não pode justificar a existência da estrela sem que esteja presente a noção de mito. Mito, para Morin, é um conjunto de condutas e situações imaginárias

que têm como protagonistas personagens sobre-humanas, heróis ou deuses.

Por fim, uma grande matéria publicada pelo *Estado de São Paulo* em 17 de junho de 1998, noticia o lançamento de uma série de fitas VHS com três títulos do diretor, além de mostra cinematográfica a ser realizada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS). A distribuidora Continental lançou um pacote com cinco fitas: *A morte cansada*, *Dr. Mabuse* - sem indicar qual filme da trilogia seria, mas com duas fitas -, e *Os Nibelungos* - também com duas fitas. Do mesmo modo, fora do pacote, foram lançadas em VHS mais três filmes de Lang: *Os Espiões*, *No silêncio de uma cidade* e *Suplício de uma alma*. Estava prevista para o mesmo dia da publicação um ciclo com todos os filmes então recém lançados em VHS, com mais três títulos: *Fúria*, *Metropolis* e *M*. O título da mostra cinematográfica era “O cinema social e a estética de Fritz Lang”. O texto também afirmava que, juntamente com outros austríacos como Max Ophuls, Billy Wilder e Otto Preminger, Lang possuía “a mesma destreza na arte de olhar o homem, levando, por vezes, ao cinismo e à ironia [...]” (MERTEN, 1998, p. D12).

Ainda de acordo com a opinião do texto, Lang teria sido sempre coerente com sua visão de mundo. E, enquanto a primeira fase alemã teria sido sempre louvada pela crítica, as fases americana e segunda fase alemã estiveram em segundo plano. O Lang hollywoodiano era tido como um cineasta comercial, pensamento que a mostra cinematográfica esperava dissipar com a exibição de títulos como *Fúria* e *No silêncio de uma cidade*.

A matéria também faz uma referência ao fato de que, apesar de o diretor não ter seguido a carreira de arquiteto, como era desejo de seu pai, ele acabou por se tornar “[...] consagrado como arquiteto de imagens, descobrindo no cinema sua verdadeira vocação” (MERTEN, 1998, p. D12).

Delimitados alguns conceitos iniciais, o capítulo seguinte tem por objetivo explorar a biografia do diretor, confrontando e comparando diversos aspectos de sua narrativa pessoal com o que foi publicado em jornais e revistas brasileiras em diferentes décadas.

2.0 Lang: biografia, publicidade, ou performance política?

“Amo o cinema, tenho vontade de realizar filmes, mas não me pergunte por que, nem como os faço. Os jovens, os estudantes que vêm me ver querem sempre obter receitas e explicações para a *mise en scène*. Sinto vontade de citar-lhes estas palavras de Fausto: 'Aquilo que você não capta, você jamais compreenderá'" (Fritz Lang).

Fritz Lang foi um cineasta que, literalmente, viveu metade de sua vida na Alemanha, e a outra metade em Hollywood. Dono de uma cinematografia que soma o número de quase 50 filmes, Lang produziu obras que hoje são referências não apenas para cinéfilos, como igualmente para os estudiosos. Em sua vida, passou por alguns dos mais turbulentos acontecimentos do século XX: a 1ª Guerra Mundial, a ascensão e a queda do Nazismo e a Guerra Fria. Entretanto, além destes acontecimentos, sua vida foi permeada de acontecimentos fantásticos e fatalidades que, enquanto pesquisadora, me levam a perguntar o que foi, de fato, sua biografia e o que pode, na verdade, ter sido uma performance política. A imagem que nos vem à cabeça não é a do imigrante germânico que se refugia na América para dar continuidade ao seu trabalho, assim como foi com Robert Siodmak (que já havia sido assistente do diretor na Alemanha, e que também fez carreira em Hollywood), Billy Wilder, Otto Preminger e tantos outros, mas sim, o de um homem sério, com sotaque alemão, odiado por seus colegas e subordinados, e cujo monóculo é quase que o estereótipo de general ditador.

Quem ler qualquer minibiografia do diretor, em algum momento, irá deparar-se com a história de que Fritz Lang teria sido chamado ao escritório de Joseph Goebbels nos primeiros dias do regime de Hitler para conversarem sobre o que aconteceria com o filme mais recente de Lang, *O Testamento do Dr. Mabuse*. Contudo, esta história jamais aconteceu e sua inveracidade foi descoberta apenas em 1988. Sendo assim, partindo de três perguntas: 1) O que é verdade, e o que pode ser considerado invenção na vida do diretor? 2) Com qual intuito ele passou a contar a história do suposto convite de Goebbels? 3) Qual o motivo da volta do

diretor à Alemanha para encerrar sua carreira cinematográfica? –, é que tento, resumidamente, trazer um apanhado geral dos principais acontecimentos da vida do diretor. Para Patrick McGilligan (2013, p. 5, tradução minha):

Embora ele pudesse oferecer petiscos de sua história de vida e melhorar as entrevistas biográficas com detalhes pessoais, tudo fazia parte de sua conscientização dos mitos. Compreendendo cedo que a publicidade astuciosa poderia nutrir sua carreira, Lang cultivou e controlou - literalmente a caneta azul - sua própria auto-mitologia. Uma coisa que o diretor temia era reportagem genuína ou biografia. Isso o transformaria em um homem caçado - a vítima predestinada, como em uma de suas histórias de suspense. Biografia mataria a mística¹⁵.

Foi o próprio diretor que ditou e editou uma mini autobiografia para o livro que foi considerado durante 30 anos a biografia definitiva sobre ele. *Fritz Lang* foi publicado pela primeira vez em 1976, por Lotte Eisner. Ele teria dito para sua amiga de longa data, que sua vida privada não teria relação nenhuma com seus filmes¹⁶. Igualmente, ele teria dito o mesmo em diversas entrevistas. Contudo, uma montanha de diversas fontes de documentação iriam contradizê-lo: Jornais, filmes caseiros, documentos de migração, arquivos interrogatórios, até mesmo a memória de amigos e pessoas mais próximas a ele.

Friedrich Anton Christian Lang nasceu em 05 de dezembro de 1890 em Viena, Áustria (Kalat, 2005). Filho de Anton Lang e Paula Schlésinger, Lang cresceu em um ambiente de relativo conforto e sempre rodeado de cultura. Seu pai era arquiteto municipal, e sempre quis que Fritz seguisse a mesma carreira.

De acordo com McGilligan (2013), Anton Lang, estava com 30 anos de idade quando Fritz nasceu, e documentos municipais atestam que Anton era construtor (*Baumeister*). Em alguns livros e textos, Anton é descrito como sendo o arquiteto, porém, de acordo com a tradução literal da palavra alemã, é mais provável que ele

15 No original: “Though he might offer up tidbits of his life story, and enhance biographical interviews with personal detail, it was all part of his conscious myth-making. Understanding early that cunning publicity could nurture his career, Lang cultivated and controlled - literally blue-penciled - his own self-mythology. One thing the director feared was genuine reportage or biography. It would turn him into a hunted man - the fated victim, as in one of his suspense stories. Biography would kill the mystique”.

16 Lotte Eisner era uma das escritoras que mais sofria com o diretor. Além das inúmeras correções exigidas por Lang nos manuscritos de Lotte, não eram incomuns as ofensas de Lang que, frequentemente, a levavam às lágrimas.

fosse realmente construtor ou executor de planos de arquitetura. Em outros documentos, Anton aparece como sendo um *Stadtbaumeister*, isto é, que ele teria a licença municipal para operar em Viena. Fritz sempre descrevia seu pai como sendo “arquiteto” em entrevistas, e em um *press release* publicado nos Estados Unidos, ele até o descreveu como famoso arquiteto. Fritz também diria que ele mesmo teria tido a oportunidade de estudar por muitos anos nas melhores escolas de arquitetura. Estes seriam exageros da parte de Lang, pois diferentes versões do mesmo relato estariam presentes em *releases* publicitários, depositados juntamente com outros documentos pessoais do diretor na University of South-California-Los Angeles. Na versão final do documento em questão intitulado “Famed Director Fritz Lang Poses the Question: Ambitious to Direct?”, a palavra “famoso” foi trocada por “conhecido”, e “muitos anos nas melhores escolas de arquitetura” foi trocado por “um ano na melhor escola de arquitetura”.

A ascensão profissional de Anton Lang se deu exatamente no ano de nascimento de Fritz, quando Lang se tornou sócio da construtora para qual trabalhava. Isso misteriosamente teria acontecido graças a influência da avó paterna de Fritz, Johanna Lang. De acordo com Lotte Eisner (1977), Johanna teria nascido perto da fronteira austríaca, em uma área que hoje pertence à República Tcheca. Tendo crescido no campo, ela teria ido muito jovem para Viena, para trabalhar como empregada para uma família influente. Porém, teria engravidado de um dos filhos, e fazendo parte de uma rigorosa tradição católica, teria caído em pecado. Como Anton não foi assumido por seu verdadeiro pai, Johanna casou com outro homem.

Segundo McGilligan (2013), não há, de fato, nenhuma documentação sobre o verdadeiro pai de Anton. Georges Sturm, um especialista europeu em Fritz Lang, teria pesquisado exaustivamente sobre a família e encontrado a certidão de batismo de Anton, na qual o padrinho foi um sacristão e o nome do pai não consta. Já na certidão de nascimento está escrito “criança legítima”. O primeiro marido de Johanna teria o sobrenome de Endl, cuja família estaria associada com a construtora para a qual Anton trabalhou mais tarde. Não existe nenhuma documentação que comprove o primeiro casamento de Johanna, ainda que o primo de Lang, conhecido como Dr. Friedrich Steinbach, insista que Anton não gostava do padrasto e que o casamento teria acabado com a morte de Endl, quando Anton ainda era novo. Johanna casou-

se novamente quando o filho tinha 16 anos, com um homem chamado Karl Schott, e a única documentação referente a união data de 1876. Anton nunca recebeu o sobrenome dos dois padrastos, sendo batizado apenas com o sobrenome da mãe.

Sobre a família de sua mãe, em Paris, durante a estreia de *Os Nibelungos*, em 1925, Lang teria dito em entrevista que era neto de um modesto proprietário de terras, que teria se feito sozinho em um vale próximo ao rio Kamp. Sendo esta mais uma romantização do diretor, a verdade é que o pai de Paula era um *Fabrikant*, o dono de uma fábrica, que mais provavelmente era um moinho para fiar e tecer lã. A família era judia (MCGILLIGAN 2013).

Enquanto Anton se declarava não pertencente a uma religião, e Paula era uma judia que havia se convertido ao catolicismo, o casal criou Fritz dentro da tradição católica. E, igualmente, quando Lang fez dez anos, o casal realizou uma cerimônia especial para a adoção oficial da religião. O cineasta sempre se viu como um católico, e havia até mesmo esquecido da herança judaica de sua mãe. Foram os nazistas os responsáveis por lembrá-lo de seus antepassados. Como o anti semitismo estava em franco crescimento em Viena, assimilação era algo importante, e essa pode ter sido a razão pela qual Paula se converteu ao catolicismo anos mais tarde. A preocupação com catolicismo, bem como com a “Germanidade”, seria uma marca constante na família.

Para McGilligan (2013), havia um equívoco óbvio no que concerne à religião. Antes do casamento, Anton e Paula haviam feito uma requisição especial para dispensar a cerimônia religiosa, que foi rejeitada pelas autoridades. Somente 17 anos após o casamento é que o casal arranhou uma “dupla conversão” para o catolicismo, em uma cerimônia religiosa que teria acontecido em agosto de 1900. De acordo com a documentação, Paula teria sido batizada, enquanto Anton teria sido readmitido no seio da Igreja Católica. Lang tinha quase 10 anos na época da realização da cerimônia, e até então, ele havia sido diligentemente criado como católico pela sua mãe judia. Na sua certidão de batismo, haveria uma cláusula que dizia que, como não era comum o fato de os pais da criança batizada não serem católicos na época, essa irregularidade seria corrigida com a promessa de que os pais deveriam criar um filho dentro da tradição católica. O que teria acontecido de

forma católica e muito puritana, nas palavras do diretor¹⁷.

Lang teve um irmão mais velho, desconhecido por todos e nunca mencionado publicamente. Adolf Lang (que poderia ter sido uma homenagem a Adolf Endl), nasceu em 1884, menos de um ano depois do casamento de Paula e Anton. Era seis anos mais velho que Fritz, e todos o chamavam de Dolf. A relação entre os irmãos era péssima. Há um surpreendente número de irmãos representados nos filmes de Lang. Para citar alguns: os irmãos James de *A volta de Frank James* (*The return of Frank James*, 1940); os dicotômicos irmãos, cujo laço de sangue só é revelado ao final de *Conquistadores* (*Western Union*, 1941); os irmãos de *O homem que quis matar Hitler* (*Man Hunt*, 1941) e de *Maldição* (*House by the River*, 1950), entre outros.

O diretor afirmava que sua família vivia uma vida completamente burguesa, e sua infância (se não a de Dolf) foi cercada de conforto. Lang teria vivido uma infância de muito privilégio, e suas memórias a respeito dessa fase de sua vida seriam quase paradisíacas. A família do futuro cineasta colecionava os clássicos de Júlio Verne, que serviram de inspiração para que, futuramente, Lang dirigisse *Metropolis* (1926) e *A mulher na lua* (1929). Lang uma vez admitiu que preferia os autores alemães de ficção científica (Willi Gail, Kurd Lasswitz, Hans Dominik), como também tinha preferência por livros sobre ocultismo e com temáticas a respeito de ladrões e criminosos. Livros de faroeste também interessavam ao diretor, assim como as aventuras de Karl May.

Foi ao final da vida escolar que Lang teve os primeiros contatos com cinema. Além de falhar nos exames finais, Lang costumava faltar às aulas. Um dos filmes que ele lembra ter visto em sua adolescência foi *O grande roubo do trem* (*The great train robbery*, 1903), de Edwin S. Porter. Na cena em que os ladrões conseguem entrar na estação telegráfica, Lang e seus amigos ingenuamente aplicavam efeitos sonoros ao filme ao baterem os pés para imitarem os tiros. Foi apenas depois de sua partida de Viena que Lang começou a realmente se sentir cativado pelo cinema. Em

17 “Catholic and very puritanical” (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 12). Lang teria aprendido sobre amor e sexo com o catolicismo. Em seus filmes, foi capaz de representar mulheres como imagem de sua própria mãe: pura e santificada. E havia as vadias, que induzem ao pecado.

Bruxelas, em um restaurante ao ar livre, Lang via os filmes por trás da tela. Ali, de acordo com um amigo, o futuro cineasta teria “pressentido” as possibilidades do novo meio, e estaria maravilhado por poder “pintar” usando uma câmera. Em Paris ele tinha o costume de assistir a um filme por dia, em sua maioria franceses. O diretor francês Louis Feuillade¹⁸ foi um dos diretores que mais teria o impressionado, com suas aventuras de crime e mistério.

Morando com os pais, Fritz passou a viver uma vida dupla: enquanto eles dormiam, o rapaz passou a trabalhar em dois cabarés, criando cartazes e às vezes também performando, ao recitar poesia moderna. Mesmo com o pouco dinheiro que ganhava, era possível frequentar as salas de cinema, bem como teatros e shows de *vaudeville*. O rapaz chegou a estudar engenharia por um semestre durante sua juventude, mas rompeu definitivamente com o pai e foi estudar pintura em Paris, ao final da década de 1910. A maior parte de seus trabalhos consistiam em cartazes de cabarés, desenhos e alguns cartões postais. Seus artistas preferidos eram Egon Schiele e Gustav Klimt, que teria inspirado a excessiva estilização de *Os Nibelungos* (1924). Contudo, seu verdadeiro ídolo era Schiele, cujas peças ele conseguiu adquirir, posteriormente. Cansado de depender economicamente dos pais, Lang decidiu ir embora no início da década de 1910, levando apenas a “imensa fortuna” de 40 *Kronen*¹⁹ (MCGILLIGAN, 2013).

Nessa época, Lang passou um tempo vagando, e conhecendo museus e galerias por toda a Alemanha. Em Bruxelas, Lang vendia seus desenhos e pinturas a turistas em troca de comida. O diretor também teria se juntado a um circo, onde teria aprendido as técnicas dos palhaços e a atirar facas, ganhando um pouco de dinheiro com isso. De volta à Alemanha, em Munique, Lang alega ter frequentado aulas de artes na Universidade de Munique. Em entrevistas, o diretor afirmava que teve aulas com Julius Diez, ilustrador e pintor. Entretanto, não há registro de matrícula em nome de Lang como estudante ou como mero espectador das aulas. Lang afirmava que depois de sua estadia por tempo indeterminado em Munique, teria viajado a diversos lugares como o norte da África, Turquia, Ásia e até Bali. Nesse período em que ele deve ter feito algum dinheiro para que pudesse pagar as aulas não

18 O herói Judex, também criado por Feuillade, era igualmente um mestre dos disfarces.

19 Coroas (moeda).

documentadas com Diez, o diretor também passou a colecionar arte primitiva, como máscaras e crânios. Entretanto, alguns colaboradores e amigos íntimos sempre duvidaram dessa história, afinal, apenas vendendo alguns de seus trabalhos, como, de fato, ele poderia pagar tudo isso? Ao mesmo tempo, Lang afirmava ter vivido uma fase de grande penúria depois de ter saído da casa de seus pais. Segundo Patrick McGilligan (2013), a verdade é que seus registros militares mostram que, de 1911 em diante, ele se apresentava ao exército ano a ano, em Viena. Acredita-se, também, que Lang teria mantido contato com seus pais durante o período, igualmente tendo recebido assistência financeira deles. Durante a fase boêmia, o diretor parece não ter passado tanta dificuldade.

Depois de um ano trabalhando em cabarés e vendendo suas pinturas nas ruas, Lang foi obrigado a voltar para a Áustria para lutar na 1ª Guerra. Segundo Patrick McGilligan (2013), em 1914, Lang encontrava-se na França quando, no dia seguinte ao assassinato de Jean Jaurès²⁰ (notícia que todos teriam recebido empalidecendo), leu em um jornal sobre o fechamento das linhas de trem para Alemanha e Áustria, além da explosão de algumas pontes. Sem demora, o rapaz teria ido para a embaixada austríaca, onde foi aconselhado a voltar para a Áustria por qualquer caminho que ainda estivesse disponível. Ele teria conseguido embarcar no último trem a deixar Paris. Na Bélgica, todos os passageiros foram obrigados a descer, e a realizar o resto da viagem a pé, no meio da escuridão. Em uma carta datada de 1914, Lang teria escrito a um amigo que estava levando sua pistola Browning, e que talvez tivesse que usá-la, já que circulavam rumores de que a fronteira para a Alemanha estivesse fechada. A viagem teria demorado seis dias, nos quais Lang passou quase sem comer ou dormir. Ele e os outros passageiros teriam sido as últimas pessoas a deixarem Paris, pois no final da tarde todos aqueles que tentavam sair, passaram a ser presos e depois deportados para Espanha.

A guerra começou em agosto, e enquanto irmão mais velho de Lang, Dolf, era tenente da reserva, Lang não era considerado apto desde 1911, devido a uma hérnia. Segundo McGilligan (2013), de acordo com os registros militares, Lang só conseguiu se alistar como voluntário em 12 de janeiro de 1915. Igualmente, ele consta como sendo o número 13 do Imperial Landwehr Field Gun Division, e está

²⁰ Socialista francês que propunha a revolução das lutas de classes sem o uso da violência.

listado como artista em sua ocupação. Foi durante o período de treinamento nos Alpes austríacos, que Lang teria conhecido um homem chamado Karl Grossman, um advogado esloveno. Também durante esse período, nas horas vagas, Lang passou a estudar cerâmica e a fazer suas próprias peças. Algumas destas peças teriam sido encontradas no começo da década de 1980. Alguns estudiosos duvidam da procedência, contudo a cronologia das circunstâncias se encaixam. Inclusive, Lang teria estado presente no lar de Grossman, em 1915. De acordo com Neva Skapin Slibar (MCGILLIGAN, 2013), a existência das peças jamais teria sido mencionada por Lang, por se tratar de algo diretamente ligado ao exército Austro-húngaro, bem como à época sombria da guerra:

Lang conseguiu se mostrar aberto sobre sua história de vida contando as mesmas histórias várias e várias vezes e assim conseguiu distrair as pessoas dos fatos reais de uma vida tempestuosa. Ele aplicou essa autocensura ao tempo que passou no Exército Austro-Húngaro durante a Primeira Guerra Mundial - quando fez as esculturas de barro - também, porque não correspondia às atitudes apolíticas e pacifistas francas que mais tarde adotou (SLIBAR apud MCGILLIGAN, 2013, p. 36, tradução minha)²¹.

Ele, que naquela época poderia ser considerado como uma pessoa alheia aos acontecimentos ao seu redor, se voluntariou. Durante a guerra, Lang mudou de posto por diversas vezes. Em 1915, na artilharia, ele liderava um grupo de cavaleiros, cuja especialidade era reconhecimento de área. Operando atrás da infantaria, o grupo era responsável por explorar fronts temporários e avisar o quartel-general por mensagem ou por telefone sobre os melhores lugares para concentrarem os grupos. Um de seus atos de heroísmo consta em um documento datado de 27 de março de 1916, em que Lang, sozinho, teria se colocado a 600 metros de seu posto, sob fogo inimigo, retornando com o esboço de fortificações russas que ainda não haviam sido inspecionadas. Por esse feito, ele ganhou uma medalha de prata e um bônus no salário por “bravura”. Em junho, antes de uma furiosa contra-ofensiva russa, Lang estava na frente de batalha, exibindo “consciência e coragem excepcionais”, ao comandar reconhecimento em

21 No original: “Lang managed to appear open about his life story by telling the same anecdotes and stories over and over again and so managed to distract people from the actual facts of a very stormy life. He applied this self-censorship to the time he spent in the Austro-Hungarian Army during the First World War - when he made the clay sculptures - too, because it didn't tally with the outspoken apolitical and pacifist attitudes he later espoused”.

Chromiakova, uma cidadezinha perto de Lutsk. De acordo com a documentação, ele repetidamente reparava os equipamentos que estragavam sobre forte fogo inimigo. Sua primeira baixa se deu na batalha de Cholopieczy, em 17 de junho, segundo os registros, em que sob 22 horas de fogo pesado, foi atingido levemente no ombro (MCGILLIGAN, 2013).

Ainda de acordo com o autor, em 25 de janeiro ele foi ferido novamente em Zaturcy, e novamente por sua coragem, recebeu outra medalha de prata em 4 de agosto de 1916, alcançando o posto de tenente. Dessa vez o ferimento provavelmente foi grave, e ele passou um período no hospital, despachado para Viena. As documentações do período são um pouco vagas, segundo McGilligan (2013), mas o ferimento infligido em junho de 1916, pode ser aquele que feriu o seu olho esquerdo, levando-o a fazer uso do monóculo²². Mais de uma vez, Lang teria dito que se feriu na guerra, quando um morteiro explodiu nas proximidades, e cujos estilhaços atingiram seus olhos, deixando-o momentaneamente cego. Teria sido nesse momento de recuperação que Lang passou a vislumbrar uma futura profissão no cinema.

Também a partir desse período, Lang passou a meticulosamente manter um diário, onde registrava suas atividades diárias, pensamentos e ideias. O diário serviu de rascunho para tramas, cenas e histórias. Ao deixar um hospital, Lang teria conhecido um bancário em um cabaré. Em algumas entrevistas, Lang afirmava que se conheceram durante o alistamento em Viena, já em outras ele alegava que durante o período que passou no hospital eles escreviam juntos. Apesar disso, o bancário também era compositor, e Lang precisava de um parceiro para escrita. Enquanto as histórias de Lang pareciam promissoras, o bancário tinha o desejo de trabalhar com o cinema.

Ambos teriam iniciado uma parceria, de acordo com Lang, na qual enquanto este escreveria as histórias, o outro iria tentar vendê-las. Este bancário, que teria a

22 Segundo Patrick McGilligan (2013), há outra história a respeito de como Lang teria ferido ainda mais seu olho. Teria acontecido um acidente em Berlim, na década de 1920, que teria piorado seu ferimento de guerra. De acordo com Gene Fowler, editor que trabalhou com Lang em alguns filmes de sua fase americana, Lang teria dito que uma lâmpada de mercúrio explodiu em seu rosto. O diretor estaria examinando alguns testes de luz próximos da sua face, e teria encostado um cigarro no filme. Por ser um material feito de nitrato, ele explodiu em seu rosto, queimando a retina. O editor Rudi Fehr, sobrinho de um renomado cirurgião de olhos conhecido como Oskar Fehr, confirmou que o tio teria operado Lang na década de 1920.

mesma profissão de seu irmão mais velho, Dolf, nunca foi identificado, ainda que Lang tenha se referido a ele diversas vezes em entrevistas. Inclusive, não há nenhum outro nome associado aos roteiros de Lang dos primeiros filmes dos quais ele participou de algum modo. Em outras entrevistas, Lang afirmava que o homem deixou de ser seu colaborador, e de fato passou a ser seu agente, tentando vender os roteiros para produtores. Lang não se recordava muito de suas primeiras estórias, e uma delas pode ter sido *Die Pastiche*, dirigida por Adolf Gartner, em 1916 ou 1917 para companhia Stuart Webbs-Fim co., em Berlim. Contudo, este é um de seus filmes perdidos da era silenciosa. Teria sido graças a esse bancário que um dos roteiros de Lang foi parar nas mãos do produtor e diretor Joe May (MCGILLIGAN, 2013).

Lang voltou a combater em 1917, e em 15 de outubro, foi agraciado com outra medalha pelo “mais alto reconhecimento” por feitos que não estão especificados na documentação. Em janeiro de 1918, foi condecorado com a Karl Truppenkreuz, uma das mais altas honrarias possíveis, porém, sem acontecimento específico para tanto. Muito provavelmente Lang feriu-se novamente, pois foi despachado por mais dois meses para Viena, em recuperação, no começo de 1918. E também não há documentação que ateste se o ferimento foi grave, ou se foi um agravamento de ferimentos anteriores. A documentação alega, porém, que Lang foi diagnosticado com artrite reumatoide, dilatamento coronário, problemas de visão, além de um distúrbio nervoso adquirido no campo de batalha (MCGILLIGAN, 2013).

Lang raramente se expressava sobre suas experiências durante a guerra em entrevistas ou com amigos. O diretor também evitava a representação da guerra em roteiros e filmes. Ainda que algumas cenas de batalha apareçam em *A vingança de Kriemhilde (Die Nibelungen: Kriemhilds Rache, 1924)* e em *Guerrilheiro das Filipinas (American Guerrilla in the Philippines, 1950)*, Lang tentou esquecer esse episódio.

2.1 Primeiras incursões no cinema de um jovem diretor

São tantos os aspectos e qualidades que apareceram, com o passar dos anos, na obra de Lang, que o número 3 da *Frou Frou*, publicado em maio de 1929, examina “[...] a personalidade do maior dos cineastas alemães, Fritz Lang, cuja obra

quasi titanica: 'As trez luzes', 'Os Niebelungen' e 'Metropolis', se conserva em todas as memorias” (FROU FROU, 1929, p. 80). De acordo com a publicação, o que assegura esses adjetivos a Lang, seria o fato de ele ser “[...] o primeiro tecnico dos studios allemães e talvez do mundo, mas tambem como poeta, musico e pintor” (FROU FROU, 1929, p. 80), que estaria representando “[...] um destes espiritos syntheticos, collocado na encruzilhada de todas as artes [...]” (FROU FROU, 1929, p. 80).

Enquanto isso, o roteiro de *Die Hochzeit im Exzentrikklub*, escrito por Lang²³, foi dirigido por Joe May. Em uma exibição, Lang teria ido com uma mulher conhecida apenas por “L” e com alguns amigos, e teria levado seu primeiro choque profissional ao ver como seu roteiro havia sido adaptado para o cinema. As primeiras experiências como roteirista levaram Lang ao desencanto. Os filmes produzidos por May a partir de seus roteiros sequer mencionaram seu nome, além de serem péssimos, em sua opinião. Lang teria imaginado muito como o roteiro seria filmado e, mesmo que completamente inconsciente, a partir daquele momento, ele havia decidido que se tornaria diretor.

Segundo McGilligan (2013), Lang só saiu realmente do Exército, de acordo com os registros, em 26 de julho de 1918, e tinha a intenção de viajar para São Petersburgo para voltar a estudar artes. A viagem nunca se concretizou, contudo, alguns estudiosos acreditam que essa seria a ocasião para que o diretor conhecesse a terra natal de sua namorada “L”, e talvez fazer os arranjos para seu casamento com ela. Foi nesse mesmo ano que Lang teria conhecido o produtor Erich Pommer. Na época, Lang estaria atuando em algumas pequenas peças.

Enquanto Pommer, no primeiro encontro com diretor, esperava uma conversa enfadonha, foi surpreendido por Lang e por sua visão de pintor, que via as lentes cinematográficas como os olhos das câmeras. Com o passar do tempo, Lang se sentia cada vez mais insatisfeito com as visões fílmicas dadas aos seus roteiros e pediu a Pommer uma chance para se lançar como diretor. O produtor teria gostado das ideias de Lang, mas explicou que ele primeiro teria que aprender o “abc” das filmagens. Portanto, Pommer convidou Lang para trabalhar em sua companhia, a

23 De acordo com Patrick McGilligan (2013), Lang tem 12 títulos como roteirista.

Decla²⁴, como dramaturgo, e que também combinava as funções de leitor, editor de roteiro e corretor. Lang nunca esqueceu o gesto de Pommer, e apesar de nunca terem sido realmente amigos, Lang sempre o respeitou. Foi também graças a Pommer que Lang foi, definitivamente, exonerado de suas obrigações para com o Exército em novembro de 1918, graças alguns conhecidos que Pommer possuía no círculo militar. Em dezembro, Lang mudou-se em definitivo para Berlim.

Lang já encontrava-se em Berlim durante o acontecimento histórico que marcou a queda da monarquia germânica e o armistício de 11 de novembro de 1918²⁵. 1918 e 1919 foram os anos em que Lang escreveu pelo menos sete roteiros para longas metragens, e foi creditado pela primeira vez como diretor em dois filmes. O primeiro filme dirigido por Lang foi *Halbblut*, em janeiro de 1919. Janeiro foi um mês muito conturbado na Alemanha daquele ano, com greves, o assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, e a primeira eleição da Assembléia Nacional da república de Weimar. Em diversas entrevistas, Lang afirma que seu carro foi parado muitas vezes pelos espartaquistas²⁶, a caminho do estúdio onde iria dirigir seu primeiro filme, contudo, ele afirmou: “[...] mas teria sido preciso mais do que uma revolução para me impedir de dirigir pela primeira vez” (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 55, tradução minha)²⁷. *Halbblut* é hoje considerado um filme perdido. De acordo com Georges Strum (apud MCGILLIGAN, 2013), o título, literalmente, significa meio-sangue, com conotações racistas, e a história seria sobre o destino de uma mulher.

O segundo filme dirigido por Lang foi *Der Herr der Liebe*, no qual ele também atuou como produtor. Anos depois, Pommer teria dito que Lang brilhantemente teria provado seu valor. Lang recorda que o filme foi feito em apenas cinco dias. Este é outro filme considerado perdido, e conta a história de um amor infeliz através de um drama social.

Segundo McGilligan (2013), 1919 também foi, provavelmente, o ano em que o

24 Deutsche Éclair, que mais tarde se juntou à Bioscop, passando a ser conhecida por Decla-Bioscop.

25 Pacto assinado entre a Alemanha e os Aliados, e que deu fim às hostilidades da 1ª Guerra Mundial.

26 Para mais informações sobre os Espartaquistas, consultar o capítulo 3.0 desta tese.

27 No original: “[...] but it would have taken more than a revolution to stop me directing for the first time”.

diretor finalmente casou com a garota conhecida apenas como “L”. Arquivos públicos foram examinados em diversos países, e o nome verdadeiro de “L” aparece uma única vez na prefeitura de Viena: Lisa Rosenthal. Entretanto, não há registros de testemunhas do casamento, muito menos quando, onde, ou se, de fato, ele foi realizado. Acredita-se também que Lisa possa ser a forma curta de Elisabeth ou Elise. Diversos pesquisadores já tentaram verificar sua identidade, sem sucesso. Ela pode ter sido uma russa, de Vilna; ou filha de um ministro dos Bálcãs; ou judia. Cada fonte teria uma especulação diferente. Há também a possibilidade de ela ter sido uma das enfermeiras no hospital em Viena onde o diretor ficou internado durante a guerra. Outra possibilidade é a de que ela fosse dançarina de um dos cabarés que Lang costumava frequentar. Um protocolo feito em Gars am Kamp, com a morte da mãe de Lang²⁸, em agosto de 1920, é único documento público que registra que à época, Lang estava casado e domiciliado número 1 da Tharanderstrasse, em Berlim.

O terceiro trabalho de Lang para a Decla foi *As Aranhas (Die Spinnen, 1919)*, um épico em duas partes sobre uma facção criminosa, envolvida no roubo de um tesouro. Teria sido último filme de sua carreira cujo roteiro ele escreveu sozinho. Seu o filme seguinte foi *Harakiri (1919)*, baseado na ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini. Durante muitos anos o filme foi considerado perdido, até que na década de 80, uma versão em holandês foi encontrada no Netherlands Film Museum, em Amsterdã (MCGILLIGAN, 2013).

Naquele mesmo ano, Lang foi chamado para dirigir aquele que hoje é considerado o marco inicial do Expressionismo Alemão, *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene. Contudo, surge mais uma história cuja veracidade é impossível verificar: teria sido de Lang a ideia para a história-moldura de Francis como um interno do sanatório de Caligari, subvertendo a ideia inicial de Hans Janowitz e Carl Mayer de fazer, com a obra, uma denúncia ao abuso de autoridade, e à obediência cega de quem se submete a ela. O enorme sucesso de *As aranhas*, obrigou Lang a deixar o projeto de lado. Wiene, contudo, manteve a ideia de Lang. A exibição de *O gabinete do Dr. Caligari* é destaque no *Diário do Paraná*, em 17 de novembro de

28 Segundo Patrick McGilligan (2013), o pai de Fritz, Anton, que estava quase cego devido a um glaucoma, morreu de pneumonia, aos 80 anos de idade em fevereiro de 1940, em uma casa de caridade no interior da Áustria. Enquanto a segunda esposa de Anton e Fritz receberam partes de terrenos que pertenciam à família como parte do espólio, o filho mais velho, Adolf, não recebeu nada.

1955, que lembra que Fritz Lang foi o responsável pela inserção da história-moldura sugerida a Wiene por Lang: "um prólogo e um epílogo explicaram que este mundo fantástico era visto por um louco [...]" (DIÁRIO DO PARANÁ, 1955, p. 3).

Foi em 1920, durante o lançamento da segunda parte de *As aranhas*, que Joe May apresentaria Thea a Lang. Thea era o típico estereótipo germânico: loira, alta e de olhos azuis. Na verdade, ela era de estatura mediana, mas as pessoas a descreviam como alta devido ao seu "ar de comandante". Reinhold Keiner, em seu livro *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933* a descreve como "Feminina e emancipada ao mesmo tempo; doméstica e materna e ainda sofisticada, sensível e psicologicamente orientada" (KEINER apud MCGILLIGAN, 2013, p. 62, tradução minha)²⁹. Vinda de uma família de pequenos nobres e militares, era filha de um general prussiano. Seu irmão mais velho, Horst von Harbou, tornou-se fotógrafo, e realizou fotografias *still* para algumas das maiores produções do casal Lang-von Harbou.

Thea foi considerada uma criança prodígio. Sendo educada em um convento, falava diversas línguas, e sabia tocar piano e violino. Também durante a juventude publicou uma série de poemas que teriam impressionado os adultos. Seu desejo em se tornar atriz levou a uma crise familiar, contudo, ela estreou nos palcos em 1906. Ela passou a publicar histórias, que no período da guerra começaram a ter temas mais patrióticos e nacionalistas. Foi também durante a guerra que ela se casou com Rudolf Klein-Rogge. No final de 1918, o início de 1919, que ela conheceu Joe May, e um tempo depois, Lang. Durante a leitura de um jornal, Thea descobriu que uma de suas histórias seria adaptada para o cinema, e que havia sido comprada pela produtora de May, a May-Film GmbH. Exigindo explicações, ela entrou em contato com May, que estaria adaptando a história de *Die heilige Simplizia* para as telas. Até então, Thea não dava muita bola para o cinema, porém, uma coisa levou a outra. Enquanto seus livros ficaram em segundo plano, ela se tornou uma das mais célebres roteiristas da Alemanha, não apenas por seus trabalhos com Lang, mas porque colaborou com Murnau, Dreyer, Dupont, entre outros.

Lang e Von Harbou gostaram instantaneamente um do outro e passaram a

29 No original: "Feminine and emancipated at the same time; domestic and maternal and yet sophisticated, sensitive and psychologically oriented".

colaborar entre si. Além dos interesses mútuos na arte cinematográfica, ambos dividiam a fascinação pelo Oriente e pelos livros de aventura de Karl May. Em 1917, Thea escreveu o roteiro para *Das Indische Grabmal*, um épico indiano, bem ao gosto de Lang. Porém, May tomou o roteiro para si e ofereceu a Lang a direção de *Depois da Tempestade* (*Das Wandernde Bild*, 1920), que ele prontamente aceitou. Neste filme, Lang trabalhou com dois artistas que viriam a aparecer nos créditos de seus filmes sobre Mabuse: o diretor de arte, Erick Kettelhut, que trabalhou novamente com Lang em 1960 em *Os 1000 olhos de Dr. Mabuse* (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, 1960), e o ator Rudolf Klein-Rogge, marido de Thea, que foi o próprio Mabuse em *Dr. Mabuse, o Jogador/O Inferno do Crime* (*Dr. Mabuse, der Spieler/Inferno des Verbrechens*, 1922) e em *O Testamento do Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933).

O recém formado casal era fascinado pela Índia, e seu primeiro roteiro em colaboração seria a adaptação do romance de 1917 de Thea, *Das indische Grabmal*. Ao mesmo tempo, Thea e Lang começaram a trabalhar no projeto que, a princípio, estava intitulado como *Madonna in Schnee*, e que mais tarde tornou-se *Das wandernde Bild* (1920)³⁰. Joe May logo demonstrou vontade em dirigir o épico indiano, e para tanto, ele deu prioridade às filmagens de *Das wandernde Bild*, que Lang teve que aceitar a contragosto. A perda da direção do épico foi considerado uma traição por Lang. Depois de realizar *Das wandernde Bild*, Lang deixou a May-Film GmbH e jurou nunca mais trabalhar com May novamente.

Foi a partir desse período que Lang passou a ser considerado uma pessoa difícil para trabalhar. De volta à produtora de Erich Pommer, o diretor tinha certos maus hábitos que eram secretamente reportados ao produtor: a demora em acertar luz e cenário, ou as inúmeras tomadas que diretor fazia sem necessidade, para depois escolher takes aleatórios. A perda da direção de *Das indische Grabmal*, se juntou à morte de Paula, sua mãe. Lang estava nas montanhas, filmando *Das wandernde Bild*, quando recebeu a notícia. Contudo, decidiu continuar trabalhando e não ir ao funeral. Mais tarde, ele confessaria os amigos do arrependimento de estar muito ocupado e não ir se despedir da própria mãe.

Apenas em 1921 Lang finalmente dirigiu um filme escrito por Thea. *A morte*

30 No Brasil, o filme ganhou o título de *Depois da tempestade*.

*cansada (Der müde Tod)*³¹ era uma história de amor além-vida, em que uma moça recém-casada barganha com a própria morte pela vida de seu noivo. Nesta mesma época, Lang e Von Harbou passaram a ter um caso extraconjugal, o que torna surpreendente o fato de que Klein-Rogge³², que logo se separou de Thea, continuasse a atuar nos filmes do casal por durante muitos anos. Este foi o primeiro filme que o casal Lang-von Harbou escreveu junto, sem a intromissão de um produtor, e com a certeza de que Lang o dirigiria.

Depois de *Das wandernde Bild*, Lang e Thea se apressaram para terminar o projeto de *Kämpfende Herzen* ou *Die Vier um die Frau* (1921)³³, novamente estrelado por Klein-Rogge, que já havia atuado em *Das wandernde Bild*. Para Patrick McGilligan, (2013), esse filme é considerado uma transição óbvia para “Dr. Mabuse”, não por sua temática, mas pela maneira pela qual Lang mostrou o contraste entre classes sociais onde, de um lado, aos ricos frequentadores de espaços da alta sociedade, e de outro, todos que habitam o submundo.

Tanto *Kämpfende Herzen* quanto *Das wandernde Bild* foram filmes que permaneceram mais de 40 anos desaparecidos e foram encontrados no Brasil. Segundo Souza (2009), a Cinemateca Brasileira possuía em seus arquivos um grande lote de filmes estrangeiros não identificados. Desde a década de 1960 havia a tentativa de devolver diversos filmes estrangeiros a seus países de origem, sem sucesso.

Em contato com curadores de cinematecas e arquivos da Itália, Nova York e da Alemanha, descobriu-se, em 1986, que da lista de filmes alemães que a Cinemateca possuía, dois títulos apresentados poderiam ser de grande importância. A Cinemateca recebeu, então, a visita de Walther Seidler, responsável pela catalogação das obras pertencentes a Stiftung Deutsche Kinemathek, que confirmou que se tratavam de dois filmes perdidos de Fritz Lang do início da carreira. Ainda segundo Souza, a descoberta dos filmes ganhou destaque não apenas no Brasil,

31 Às vezes, o filme aparece intitulado como *Pode o amor mais que a morte?* ou como *As três luzes*.

32 Na pequena seção intitulada “Cine-Jornal”, o *Correio Paulistano*, publicou em 19 de abril de 1929, a notícia do casamento do astro Rudolf Klein-Rogge com uma jovem “vedete”, chama Mary Johnson. Esta seria a terceira esposa do ator, que já teria sido casado com a atriz Margarete Neff. Seu primeiro casamento com Thea von Harbou, que era, na época, esposa de Lang (CORREIO PAULISTANO, 1929).

33 No Brasil, o filme ganhou o título de *Corações em luta*.

como também na imprensa internacional. Dada a relevância da descoberta, a Cinemateca, em 1987, deu procedimento à restauração das cópias em seu próprio laboratório.

Atualmente, nenhuma das duas obras é comercializada, exceto pelas exposições esporádicas em alguns festivais. Ambos os títulos nunca foram lançados em dvd ou em outras mídias. Contudo, é possível encontrar ambos os filmes, em baixíssima qualidade, no YouTube.

No Brasil, *Corações em Luta* foi apresentado de maneira simultânea a *A morte cansada*, de acordo com o jornal carioca *Correio da Manhã*, que escreve erroneamente o sobrenome da atriz Carola Trölle: “Amanhã quarta-feira – Pode o amor mais que a morte? [...]. Corações em luta – Drama em 6 actos por Carola Toelle [...]” (CORREIO DA MANHÃ, 1922c, p. 12). *A morte cansada* foi o primeiro trabalho que permitiu a Lang ganhar fama pela Europa, e, por conta disso, acabou ganhando uma segunda chance na Alemanha, que a princípio, havia rejeitado o filme.

Para Patrick McGilligan, o diretor permaneceria para sempre cético a respeito de críticas e resenhas, fossem elogiosas ou não. Ele teria dito:

Quando meu escritor, arquiteto, cinegrafista e assim por diante, desistem de suas vidas por meses para a preparação de um filme, e novamente meses trabalhando na edição, então a noite da estréia vem e um crítico, imediatamente depois de ver o filme, senta-se para escrever uma crítica o mais rápido possível, a fim de obtê-la no jornal de amanhã de manhã, e essa crítica de seus longos meses de trabalho é ruim, não posso aceitá-la”. Mas se eu não aceitar uma crítica ruim, também não posso aceitar uma boa (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 74, tradução minha)³⁴.

Lang teria escrito a Lotte Eisner, em 1968, que de uma maneira geral, *Der müde Tod*, foi seu primeiro sucesso de verdade depois que começou a ter a colaboração de von Harbou.

Não era uma questão de monopólios, mas a UFA era o maior e mais importante estúdio fora de Hollywood. Nenhuma companhia germânica era capaz de

34 No original: “When my writer, architect, cameraman and so on, give up their lives for months for the preparation of a film, and then again months working on the editing, then the night of the premiere comes and a critic, immediately after seeing the film, sits down to write a critique as quick as possible in order to get it in tomorrow morning’s newspaper, and this critique of their long months of work is bad, I cannot accept it”. But if I don’t accept a bad critique, the I can’t accept a good one either”.

fazer concorrência em sua predominância nacional. E, depois que *A morte cansada* foi produzida e distribuída pela companhia, Lang, que estava com 31 anos, passou a ser um dos principais nomes, e um dos “melhores diretores do mundo” nas palavras de Erich Pommer.

A matéria intitulada "Como surgiu o CINEMATÓGRAFO no Rio de Janeiro", assinada por Sebastião Alvarenga e publicada pela revista *A Cena Muda* em 23 de setembro de 1941, relembra o brilho de *Metrópolis*, e também a importância e grandiosidade de quantidade e qualidade da produção cinematográfica alemã pré-2ª Guerra. A matéria lembra que em 1925, dos 618 filmes exibidos na Alemanha, quase trezentos títulos eram produções nacionais. Já em 1929, o país possuía quase 4 mil salas de cinema. A Fox-Film teria contratado o melhor cinegrafista da época, Karl Freund. Além disso, outros nomes importantes foram para os Estados Unidos. Erroneamente, a revista afirma que *Metrópolis* é um filme de 1928, e não de 1926. A publicação também afirma que algo tão grandioso quanto o filme de Lang jamais teria sido ofertado por Hollywood ao mundo. Além disso, para a publicação, o espírito "germano-intelectivo" (ALVARENGA, 1941, p. 4) foi demonstrado através de sua concepção e harmonia.

Não era mais segredo o fato de que Lang e Thea haviam se apaixonado quase imediatamente, e quando Thea separou-se de Klein-Rogge, mudou-se para o mesmo prédio de Lang. Com certeza Lisa Rosenthal sabia do caso do marido, mas Lang parecia ser moralista na vida íntima. O diretor era visto com ambas as mulheres, separadamente. Publicamente humilhada com a traição do marido, Lisa também foi vítima de um incidente violento em Paris, em que uma discussão, testemunhada por uma das melhores amigas de Lisa, a esposa do produtor Hermann Millkowski, Lang teria brasido sua pistola Browning³⁵ para assustar. Contudo, de acordo com Erich Kettelhut, foi entre 1920 e 1921 que aconteceu o terrível incidente.

Lisa teria flagrado Lang e von Harbou nus em seu apartamento, e o que aconteceu em seguida não teve testemunha ocular ou depoimentos, apenas provas circunstanciais. Hans Field, editor da *Film-Kurier* era fonte de uma versão da história

35 De acordo com David Kalat (2005), Lang era um excelente atirador e quando, para desespero de sua equipe de filmagem e atores, empunhava uma arma para mostrar como os efeitos de tiroteios deveriam ser realizados com verossimilhança. Felizmente, nunca errava um tiro.

que seria repetida por outros, inclusive por Lotte Eisner, ao longo dos anos. No livro *Ich hatte einst ein schönes Vaterland*, publicado apenas em alemão depois da morte do diretor, Eisner afirma que Lisa apenas flagrou o casal de amantes no sofá, foi até o quarto e se suicidou. Porém, Eisner teria notado algo estranho: Lisa teria muito orgulho dos próprio seios, e por isso não teria apontado a arma para o coração, mas sim, para o meio do peito.

Outro ponto é que Lang e von Harbou precisaram ir a uma corte, esclarecer por que negaram assistência à vítima, já que teria se passado muito tempo entre suposto suicídio, e o momento em que avisaram a polícia. Hans Field, contudo, acredita que o diretor havia assassinado Lisa. Karl Freund, que nutria uma inimizade por Lang, acreditava que além de a ter assassinado, o diretor se recusava em reconhecer a culpa. Lang insiste na versão de que se tratou de um suicídio, Thea também confirmava (MCGILLIGAN, 2013).

O diretor teria dito à polícia porque descobriu o corpo da esposa na banheira, morta por um tiro, e que o revólver dele pendia da mão dela. Alfred Zusler, que gravou uma entrevista com Karl Freund, na qual ele deu sua versão do acontecido, diz que Lisa, um pouco antes de sua morte, teria telefonado para esposa de um conhecido roteirista da UFA, e combinado de ir às compras depois que tomasse um banho rápido.

“Que tipo de mulher combina de sair para compras e logo depois se suicida?”, muitos se perguntaram. Para Zeisler, von Harbou cometeu perjúrio, durante as investigações, ao afirmar que Lang esteve com ela o tempo todo no momento da tragédia. Mas, como escândalo foi abafado? Isso aconteceu graças a Erich Pommer, que possuía, além de ser um enorme prestígio, grande poder de persuasão. Ao final de tudo, para que se pudesse manter quase intacta a imagem do diretor em ascensão, o caso foi expurgado dos registros oficiais da polícia. Não há nenhum registro de inquérito ou qualquer outra documentação que elucide a morte de Lisa Rosenthal. Outro detalhe importante a respeito do caso, é que Lang exigiu que o enterro se desse imediatamente, antes que o sogro pudesse chegar a Berlim. Todos na indústria do cinema souberam imediatamente do incidente. Gilbert Mandelik, que se tornaria, mais tarde, assistente de Lang, afirma que quando Lisa faleceu, von Harbou já estava próxima, à espreita.

A esposa de Hermann Millkowski, cujo primeiro nome não é mencionado no livro de Patrick McGilligan (2013), afirma que na noite do incidente, Lang teria lhe telefonado imediatamente, não apenas pela amizade das duas, mas porque ela era testemunha da discussão do casal em Paris. Lang teria assegurado que a morte de Lisa foi um acidente doméstico. Ainda que, anos mais tarde, quando não apenas o casal, mas Lang já morava nos Estados Unidos, eles costumavam se reunir, mas o assunto sempre foi considerado um tabu. Assim como seu irmão mais velho, Dolf, Lisa nunca foi mencionada publicamente por Lang. Sempre que falava de como conheceu Thea, e depois casou-se com ela, o diretor dava sua narrativa como se a primeira esposa nunca tivesse existido.

Lang teria dado a sua versão dos fatos a seu amigo Howard Vernon:

Um dia em Berlim, estava sentado em minha casa com Thea von Harbou. Nós mais ou menos nos apaixonamos. Estávamos sentados no sofá, nos acariciando violentamente, e vem a moça com quem eu era casado na época. Ela nos viu, subiu e ouvimos um tiro. Ela se matou no local imediatamente. Claro que houve um grande inquérito. Naturalmente, tive muita dificuldade em explicar a situação e as circunstâncias, porque ela havia se matado com minha arma, que eu mantinha desde os dias de guerra (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 79, tradução minha)³⁶.

Em todos os filmes de Lang, há temas como culpa, cumplicidade, falso testemunho, crimes, suicídios, entre outros da mesma natureza. Alguns exemplos dados por Patrick McGilligan (2013): o suicídio de Brunhild em *Os Nibelungos*, o palhaço que atira em si mesmo em *Espiões*, o astrônomo que prefere morrer em *A mulher na lua*, o casal fugitivo que destrói a si mesmo em *Vive-se só uma vez*, a tentativa de suicídio em *Almas perversas*.

No documentário *Fritz Lang, o Círculo do Destino* (*Fritz Lang, le cercle du destin*, 2004, de Jorge Dana), Pierre Rissient conta que, um dia, Lang havia pedido sua ajuda para seu caderno de anotações:

Não um diário, um caderno onde ele anotava tudo. “Levantei às 7:30. Fiz a barba às 7:45. [...] Pierre chegou às 8:45. Às 8:50, telefone de Dan

36 No original: “One day in Berlim, I was sitting in my house with Thea von Harbou. We had fallen more or less in love. We were sitting on the couch, petting rather violently, and in comes the girl to whom I was married at the time. She saw us, went upstairs, and we heard a shot. She had killed herself on the spot, right away. Of course there was a big inquest. Naturally I had a very hard time explaining the situation and the circumstances, because she had shot herself with my gun, which I kept from the war days”.

Seymor”. E tínhamos que remontar tudo isso muito cuidadosamente. [...]. Um dia estávamos conversando e eu disse: “Fritz, o que importa se foi às 8:27 ou às 8:30?”. E ele disse: “Pierre, se você fosse acusado de matar alguém e fosse questionado, saberia que minutos ou segundos poderiam fazer a diferença entre culpado e inocente” (RISSIENT apud DANA, 2004).

Segundo Patrick McGilligan (2013), Lang disse em entrevistas, que foi a sanatórios como parte de sua pesquisa para *A morte cansada*, contudo uma pesquisa realizada pelo pesquisador Georges Sturm sugere que, na verdade, é muito provável que o diretor tenha se internado em um hospital psiquiátrico, por um breve período de tempo, após a morte da esposa. Ao que tudo indica, por conta deste incidente em sua biografia, é que seus filmes são permeados por temáticas como culpa, dor, e a necessidade se provar a inocência frente a uma injustiça.

Ainda de acordo com McGilligan (2013), depois do escândalo pessoal, Lang e Thea encabeçaram um novo projeto baseado no recém-lançado romance sobre o criminoso lunático, que provoca o caos e a desordem na sociedade. Berlim, em 1922, poderia ser considerada o antro da decadência e do desespero. Lang sabia qual temática iria abordar em seu próximo filme: a vida dos clubes noturnos, do sexo, dos jogos de azar, dos ricos viciados, das drogas pesadas. Esses mesmos endereços seriam parte da vida noturna do diretor, que seria viciado em sexo e usuário ocasional de drogas. Apesar de nunca ter mencionado, ou nunca ter sido questionado sobre esse tema em entrevistas, McGilligan (2013) afirma que Lang devorava pílulas energéticas no set, que permitiam pular refeições, não dormir, trabalhar horas a fio, e o manter “ligado”. Fora do set, em festas privadas, Lang seria usuário de ópio, maconha, cocaína e qualquer outra coisa que fosse oferecida ele.

Em 1922, o diretor lançou *Dr. Mabuse, o Jogador*, que havia estreado como folhetim na *Berliner Illustrierten*, e que em dois meses já contava com esta versão cinematográfica. O livro, escrito como um retrato dos problemas enfrentados pela Alemanha durante a República de Weimar, ganhou ainda mais ares de contemporaneidade na adaptação feita por Lang.

O período de trabalho duro, a crise que veio com a morte da primeira esposa de Lang, as pressões para realização de *Dr. Mabuse* ficaram para trás, e o casal Lang-von Harbou decidiu oficializar a união em agosto de 1922. De acordo com Patrick McGilligan (2013), na certidão de casamento, assim como seu pai havia feito anteriormente, Lang declarou-se com agnóstico, enquanto Thea declarou ser

protestante. Logo depois do casamento, segundo os registros de interrogatórios durante a Segunda Guerra, ela afirma ter parado de praticar qualquer religião por razões pessoais. Logo depois do casamento, Lang oficializou sua cidadania alemã.

Thea era conhecida por ter uma espécie de personalidade maternal. Era ela quem não apenas cuidava da vida doméstica do casal, mas também o cuidava de vários aspectos do set, tricotando, dando conselhos a Lang durante as filmagens, entretendo convidados, e tocando piano para acompanhar o filme. Visto de fora, o casamento parecia perfeito, e era impossível imaginar um sem o outro. Hilde Guttman, secretária pessoal de Thea de 1929 a 1939, disse que o casamento era, sim, feliz. Por outro lado, as diferenças entre os dois eram gritantes (MCGILLIGAN, 2013).

Logo depois de um tempo de casados, Lang não demorou a procurar a companhia de moças mais jovens. Às vezes, o diretor ela era galante, enviando flores e chocolates. Porém, logo ele passava a ostentar sua amante em lugares pouco privados. Esses lugares eram pontos onde diretor sabia que poderia conhecer e encontrar mulheres para as quais ele prometia pontas ou pequenas aparições em seus filmes. Muitas mulheres, que gostariam de atuar, começavam com a vantagem de, além de serem suas amantes, ganharem um texto dirigido pelo próprio. Algumas vezes, suas acompanhantes já eram familiares ao público, como uma conhecida cantora de ópera de Berlim, por exemplo. Muitas vezes, o caso durava menos tempo. E outras vezes mais, elas eram prostitutas, o que seria da preferência do diretor.

Nos Estados Unidos, Lang era praticamente desconhecido. As salas exibidoras alemãs se tornaram altamente dependentes dos filmes americanos e, apesar das manobras e tentativas, Hollywood não tinha interesse na exibição de filmes estrangeiros³⁷. Segundo David Kalat (2005), mais ou menos neste mesmo período, a Decla-Bioscop se juntou a UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft), a recém privatizada e maior produtora de filmes alemães, única concorrente em tamanho e qualidades de produções com Hollywood. Lang logo se tornou diretor

37 Segundo Patrick McGilligan (2013), uma pequena distribuidora apanhou *A morte cansada*, e programou uma exibição drasticamente cortada e reeditada em julho de 1924. Era um filme praticamente irreconhecível e incoerente. Já, *Dr. Mabuse, o jogador*, passou a ter somente 90 minutos e foi exibido apenas em agosto de 1928.

contratado daquela que reunia os melhores e mais brilhantes talentos da Alemanha, que exibia suas produções nas melhores salas de Berlim, além de gerenciar centenas de outras salas por toda a Europa. Tamanha era a importância da UFA, que a Revista Excelsior (RJ), publicada em junho de 1932, destaca como a indústria cinematográfica alemã era a mais importante da Europa na época. Ela salienta que, durante as décadas de 1920 e 1930, a Alemanha teria lançado no mercado uma série de películas que teriam devolvido às produções alemãs o antigo prestígio. Entre os responsáveis, estaria Lang, que até então havia lançado títulos como *Os Nibelungos*, *Mabuse*, *Metrópolis* e *A Mulher na Lua* (EXCELSIOR, 1932, s/p).

Como forma de comemorar sua cidadania alemã, Lang propôs a filmagem de um filme sobre os Nibelungos, um poema épico datado do século XII ou XIII, cujas muitas adaptações teatrais e literárias, provaram um apelo de forte patriotismo da obra. Pommer aceitou a proposta, e Thea passou a trabalhar no roteiro a partir do épico original, enquanto também tomava algumas ideias vindas das adaptações, principalmente à ópera de Wagner, e a famosa adaptação para o teatro de Friedrich Hebbel. A intenção de Thea era combinar o épico com outros trabalhos, de forma encaixar história em um sentimento de modernidade (MCGILLIGAN, 2013).

Enquanto isso, a Alemanha vivia em estado de caos diários, e os trabalhos na UFA aconteciam como se a equipe estivesse em outro planeta. Era uma característica de Lang demandar de toda equipe um trabalho que podia durar de 10 a 14 horas diárias, sem intervalos. A jornada de trabalho era tão longa durante as filmagens de *Os Nibelungos*, que muitas vezes, a equipe não conseguia tempo o bastante para comprar comida, que já era pouca. Com os preços subindo cada vez mais, a própria UFA vendia os alimentos para seus empregados. Mas, foi Thea que idealizou uma cantina para que todos pudessem comer. Inclusive, conseguiu fazer com que o estúdio bancasse os custos da cozinha, e não era raro vê-la ajudando as cozinheiras.

Os Nibelungos, partes 1 e 2 (Die Nibelungen pts 1 – 2, 1924), foram o marco de uma tentativa de Lang de levantar a moral da Alemanha, país do qual, naquele mesmo ano, ele havia ganhado a cidadania. Os nazistas, quando chegaram ao poder, admitiram terem amado os filmes. Foi graças a este filme que, supostamente, Hitler e Goebbels teriam decidido que Lang seria o diretor oficial do cinema nazista.

Apenas a primeira parte do épico estreou no Brasil, em 1926, distribuída pela Matarazzo. Como reportado pelo jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, em 14 de outubro de 1926, *Siegfried* foi exibido com grande êxito no Cine Parisiense, no Rio de Janeiro, acompanhado de uma orquestra especial, que executou trechos das óperas de Wagner³⁸, – que realmente compôs uma ópera contando a lenda do tesouro dos Nibelungos – , durante a exibição (A MANHÃ, 1926).

Contudo, o cartaz do filme *Os Niebelungos: Siegfried* (1924), publicado pelo jornal carioca *Diário de Notícias*, em 16 de setembro de 1934, - isto é, dez anos após o lançamento do filme na Alemanha -, chama a atenção por diversos aspectos. Um deles, é o fato de haver uma espécie de viking para representar o herói Siegfried; outra, é o fato de que o filme seria novamente apresentado com a música de Richard Wagner, juntamente com os coros da Ópera de Berlim; e por fim, outro elemento que chama a atenção, é o fato de o cartaz chamar a atenção para a “[...] scena emocionante da luta de Sigfried com o dragão” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1934, p. 16, segunda seção).

Segundo Patrick McGilligan (2013), a famosa cena do dragão teve que ser refeita diversas vezes. O rabo do dragão mecânico às vezes balançava muito rapidamente, em outras vezes, Paul Richter (que interpretou o papel de Siegfried), estava tão cansado que já não conseguia pular da maneira que Lang queria. Em um dado momento, o rabo do dragão atingiu a perna de Richter com tanta força, que mesmo quando o médico chamado diagnosticou uma severa contusão, o ator teve que continuar filmando. O diretor de arte Erich Kettelhut lembra de como o diretor dava as instruções para os atores: “Escute, em um-dois-três, você vira sua cabeça para mim; quatro-cinco-seis, levante seu braço esquerdo vagarosamente [...]” (KETTELHUT apud MCGILLIGAN, 2013, p. 98, tradução minha)³⁹. Os números poderiam ir até 15, dependendo da cena e de quantos movimentos haviam. Muitos atores poderiam ter diferentes movimentos, e às vezes um grande grupo de atores

38 No dia 02 de setembro de 2018, o portal alemão de notícias *Deutsche Welle* publicou pequena matéria intitulada “Rádio de Israel se desculpa por tocar Wagner”. O compositor alemão, que viveu durante o século XIX, era conhecido por seu antissemitismo e também foi o compositor preferido de Hitler. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/34C0m>>. Acesso em 02 set. 2018.

39 No original: “Listen, on one-two-three - turn your head forward me; four-five-six, you raise your left arm slowly [...]”.

ou mesmo os extras deveriam se movimentar de acordo com os números. A maneira arrogante e excessivamente precisa pela qual Lang exigia que seus atores atuassem, os deixavam inibidos. Às vezes, a atuação era tão rígida que não havia a presença de humanidade, e os críticos, muitas vezes, acusavam os filmes de serem “frios”.

De acordo com McGilligan (2013), o jornal *The New York Times* demonstrou o interesse pouco usual no filme de Lang e *Os Nibelungos* foi a primeira película do diretor a receber uma atenção genuína nos Estados Unidos. Quando os nazistas chegaram ao poder, Lang pareceu ter crescido na estima do partido. E em 1929, o jornal nazista, *Der Angriff*, considerou *Os Nibelungos* como um “filme de lealdade alemã”. Em seu discurso em 28 de março de 1933, no Kaiserhof, Goebbels elogiou o filme, e naquele mesmo ano, os nazistas teriam autorizado o relançamento da primeira parte do épico, com a narração de Theodor Loos, ator que interpretou o papel do rei Gunther.

A verdade é que *Os Nibelungos* nunca foi totalmente popular na Alemanha. A primeira parte do épico é considerada demasiada longa, além de insignificante, e durante o nazismo, a segunda parte não foi exibida ao público porque não estaria de acordo com a ideologia nazista. Lang odiava todas as reedições de seus filmes, especialmente a versão americana, com a ópera de Richard Wagner, porque também odiava Wagner com veemência.

Para McGilligan (2013), naquela que é considerada a última entrevista do diretor -, *New York City's Village Voice* - 16/08/1976 -, publicada no ano de sua morte, o cineasta deu a seguinte explicação a respeito de *Os Nibelungos*:

Quando fiz meus filmes, sempre segui minha imaginação. Ao transformar a lenda de Siegfried em um filme, eu queria mostrar que a Alemanha estava procurando um ideal em seu passado, mesmo durante o período horrível após a Primeira Guerra Mundial no qual o filme foi feito. Para contrariar o espírito pessimista da época, quis filmar a grande lenda de Siegfried para que a Alemanha pudesse inspirar-se em seu passado épico, e não, como sugere Kracauer, ansiar pelo surgimento de uma figura política como Hitler ou algo estúpido desse tipo. Eu estava lidando com a herança lendária da Alemanha - assim como em *Metropolis*, eu estava olhando para a Alemanha no futuro (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 104, tradução minha)⁴⁰.

40 No original: “When I made my films, I always followed my imagination. By making the Siegfried legend into a film, I wanted to show that Germany was searching for an ideal in her past, even during the horrible time after First World War in which the picture was made. To counteract the pessimistic spirit of the time, I wanted to film the great legend of Siegfried so that Germany could

Em 1924, Lang, Pommer e sua esposa rumaram aos Estados Unidos para estreia de *Os Nibelungos*. Em sua primeira visita ao país, Lang pretendia visitar o escritório da UFA em Nova Iorque, e depois rumar para Los Angeles, para conhecer algumas personalidades, e aprender sobre a maneira de filmar em Hollywood. Quando o navio em que estavam aportou em Nova Iorque, o diretor vislumbrou pela primeira vez o horizonte iluminado da cidade, e então teve a ideia para concepção de *Metropolis*. A história de como Lang teria concebido a ideia inicial de *Metrópolis*, ao avistar Nova Iorque a bordo do navio *Deutschland*, era mais uma das anedotas que o diretor não cansava de repetir, entrevista após entrevista.

Algumas vezes, Thea trabalhava na romantização de seus roteiros para que, de alguma maneira, isso coincidissem com lançamento de algum filme. Em outros momentos, ela transformava seus contos em romances, para depois transformá-los em roteiros. Este parece ter sido o caso de *Metropolis*, onde os créditos do roteiro indicam que se tratava de uma obra baseada em seu romance homônimo.

Lang idealizou *Metrópolis* como o “o mais caro e mais ambicioso filme já feito” na Europa (THE NEW YORK TIMES apud MCGILLIGAN, 2013, p. 110, tradução minha)⁴¹, de acordo com o jornal *The New York Times*, com centenas de extras, grandes cenários, efeitos especiais que iriam ofuscar qualquer obra já produzida. O orçamento era sem precedentes. Desde o início, a UFA não esperava lucrar com o filme, a expectativa era de que cobrisse as despesas e que servisse de porta de entrada de filmes alemães na América.

A atriz principal era um trunfo exclusivo do diretor. Há diferentes versões sobre como Lang teria encontrado Brigitte Helm, que faria sua estreia nas telas em *Metrópolis*. Uma das versões conta que a mãe da jovem Eva Gisela Schnittenhelm (nome verdadeiro da atriz, nascida em 1906), teria enviado fotos da moça para Lang e Thea, que teriam convidado Brigitte para conhecer o set de *Os Nibelungos*. Questionada sobre querer ser atriz, Brigitte teria dito que nunca atuaria. Em uma outra versão, contada por Lang, Brigitte não apenas aspirava ser atriz, como também teria contado ao diretor sobre o seu sonho de atuar na peça de Schiller,

draw inspiration from her epic past, and not, as Mr. Kracauer suggests, as a looking-forward to the rise of a political figure like Hitler or something stupid of that sort. I was dealing with Germany's legendary heritage - just as in *Metropolis*, I was looking at Germany in the future”.

41 No original: “costliest and most ambitious picture ever”.

Mary Stuart. Ao perguntar sobre quais dos papéis que gostaria de ter na peça, se o de Mary, a rainha dos escoceses, ou se Elisabeth, a fria rainha dos ingleses, Brigitte teria escolhido a segunda, no que Lang soube que atriz teria um talento genuíno.

O jornal carioca *Jornal do Commercio*, em 25 de setembro de 1926, publicou uma pequena matéria intitulada “A musica de 'Metropolis'”, relatando que o compositor alemão Gotfried Ruppertz teria acabado de compor a música futurista que iria acompanhar o filme. O mesmo maestro teria sido o responsável por adaptar a música de Richard Wagner para *Os Nibelungos: Siegfried*, que em breve também seria exibido no País (JORNAL DO COMMERCIO, 1926). Quase paralelamente, uma pequena nota publicada no jornal paulistano *Correio Paulistano*, em 04 de junho de 1927, chama a atenção para a curiosa notícia de que Lang filmaria uma película cujo título *O Dilúvio*. Curiosamente, Cecil B. De Mille filmaria uma película com o mesmo nome. Entretanto, Lang nunca realizou essa obra e, ao que tudo indica, tampouco Cecil B. De Mille. Por fim, chama a atenção no cartaz de reexibição do filme *Metrópolis*, no cinema Rialto, e que foi publicado em 29 de junho de 1930 no jornal *Gazeta de Notícias*, as seguintes frases: “As loucuras da mecanica no anno 3000 na época em que a sciencia fabricar seres humanos. A mulher-machina. A televisão. O homem combustível” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1930, p. 11).

Segundo com McGilligan (2013), a filmagem do efeito especial em que Maria se torna uma robô, foi de grande dificuldade, de acordo com o relato de Günther Rittau: anéis concêntricos de luz rodeiam a robô e giram luminosamente através dela, até que a luz dissolvida revela uma máquina em evolução. Rittau conseguiu criar esse feito ao filmar uma pequena bola de Prata contra um fundo de veludo preto. O efeito de movimento foi obtido ao levantar e abaixar da câmera na bola. A cena, que causou desconforto e dor física à Brigitte, foi sobreposta em laboratório, depois da fotografia em que a robô aparece sentada.

O diretor também gostava de abusar do seus atores. Ele, particularmente, sentia prazer em atormentar Gustav Fröhlich (que interpretou o personagem Freder). Em determinada cena filmada nas catacumbas, o número de ensaios teria sido tão grande que, com joelhos machucados, Fröhlich teria entrado em uma espécie de transe. Quando a cena realmente acabou, o ator não conseguia mais ficar de pé. Em outra cena, Fröhlich tinha que bater com força em uma grande porta de madeira. Os

takes foram repetidos tantas vezes, que fizeram nos braços do ator sangrarem. O ponto culminante dos abusos físicos ao ator aconteceu quando, depois machucar a mão em uma cena com os trabalhadores, Gustav teve que ser narcotizado. Lang teria dado uma pausa de apenas 30 minutos (para cigarros e café), antes de continuar as filmagens (MCGILLIGAN, 2013).

Do mesmo, modo, a cena em que Maria (Brigitte Helm) é perseguida por Rotwang foi extremamente perigosa, pois ela deveria pular e agarrar a corda de um sino. Ela pulou e agarrou a corda, contudo, foi balançada de um lado ao outro de forma irregular. Ao final da filmagem desta cena, Brigitte estava completamente tomada por hematomas e contusões, além de ter tido suas roupas rasgadas. Esse foi o ponto final para atriz, que estava acabada física e emocionalmente, e começou a chorar dentro do set. Já na cena em que a robô Maria irá ser queimada, o diretor insistiu na verossimilhança, e para tanto, Brigitte teria que ser submetida à chamas verdadeiras. Todos achavam que Lang estaria indo longe demais, e ficaram veementemente contra. Com ausência de Pommer (que raramente ia ao set), ninguém tinha coragem de confrontar o diretor (MCGILLIGAN, 2013).

O escritor e roteirista Curt Siodmak, que à época das filmagens era repórter, descreveu em detalhes a terrível cena⁴². Ele estava fazendo uma visita não autorizada ao set de *Metropolis*, e lembra que a atmosfera estava tensa. Havia se passado tanto tempo, que os extras estavam quase a fazer uma greve. O diretor já estava trabalhando com eles por mais de 15 horas, e se recusava a pagar as horas extras. Quando finalmente o fogo foi aceso, algumas chamas queimaram o vestido de Brigitte, a incendiando. O fogo foi rapidamente apagado, e a atriz colapsou no colo de Lang. As câmeras, contudo, captaram sua agonia, apesar de ela não ter se machucado⁴³.

Em sua autobiografia, Fröhlich escreveu que, em cenas de sofrimento físico, Lang atormentava tanto seus autores, até que eles sofressem de verdade. Para

42 Curt Siodmak, que emigrou da Alemanha para os Estados Unidos e se tornou roteirista em Hollywood, além de autor de histórias de ficção científica, uma vez encontrou Lang e o lembrou de sua visita ao set de *Metropolis*. Siodmak lembrou como Brigitte Helm quase foi, literalmente, queimada viva durante a cena da estaca. Lang disse não se lembrar do incidente, alegando, inclusive, que a robô sequer pegava fogo (MCGILLIGAN, 2013).

43 Segundo McGilligan (2013), mesmo no auge da sua fama, Brigitte Helm deu poucas entrevistas. Em uma das raras vezes em que isso aconteceu, para uma revista italiana em 1933, ela declarou que filmar *Metropolis* foi a pior experiência que ela já teve.

filmar a versão de Freder da máquina Moloch, o diretor decidiu colocar um exército inteiro de homens nus marchando até a boca da máquina. De acordo com Kettelhut (MCGILLIGAN, 2013), o fato de que o número de desempregados estava aumentando cada vez mais, na verdade, foi uma benção para o diretor. Os extras eram baratos e com pouco trabalho e centenas de homens com aspecto faminto, o grupo foi levado a um Zeppelin totalmente equipado para filmagens.

Até mesmo Lang estava mais tenso que o usual. Ele sempre encontrava falhas em algumas coisas e refazia as filmagens diversas vezes. Os homens estavam no chão frio, com as cabeças raspadas e nus, esperando pacientemente pelo sinal para começarem a filmar. As repetições foram tantas, e duraram tanto tempo, que ao final os homens estavam em uma espécie de transe, o qual ninguém percebia. Segundo Karl Freund (MCGILLIGAN, 2013), a equipe trabalhava de 14 a 16 horas diárias. Todos os dias membros da equipe de iluminação mostravam sintomas de envenenamento, e ainda que usassem máscaras de gás, todos os dias alguém ficava doente. A equipe continuava trabalhando mesmo com metade de seus membros, e os técnicos eram aconselhados a molhar a testa com uma esponja, e continuar trabalhando, só então eles poderiam acabar com todas as cenas.

Não apenas Gustav Fröhlich era alguém no set de *Metropolis* que acreditava que os métodos diretor tinham ultrapassado o limite do bom senso. Indiferentemente se as pessoas soubessem ou não soubessem acerca do acontecido com a primeira esposa do diretor, alguns membros da equipe e dos atores, viam o diretor como o mal encarnado. Segundo Fröhlich, as más línguas falavam que Lang, com muita facilidade, e sem nenhum escrúpulo, poderia realmente atirar, esfaquear ou estrangular, em uma cena de execução assassinato, ou suicídio (MCGILLIGAN, 2013).

Os gastos e os atrasos eram tamanhos, que conseqüentemente, Erich Pommer foi oficialmente tido como responsável pelas irregularidades e afastado de suas tarefas em 22 de janeiro de 1926. De acordo com Erich Kettelhut (MCGILLIGAN, 2013), injustamente o produtor foi declarado culpado por todos os episódios, porque ele raramente estava no set de filmagem.

Anos mais tarde, o diretor teria dito que brevemente considerou, porém rejeitou, um final diferente, mais “languiano”. Neste final, Freder e Maria teriam

escapado juntos em uma nave espacial para um mundo desconhecido, que seria uma espécie de prelúdio para *A mulher na lua* (*Frau im Mond*, 1929). Diversas vezes o diretor teria expressado o seu desgosto por *Metropolis*. Isso seria porque ele não conseguia aceitar a mensagem central do filme. Seria absurdo, na opinião dele, dizer que o coração é o mediador entre as mãos e a cabeça, isto é, entre patrão e empregado. O problema seria social, e não moral. E em 1967, segundo Patrick McGilligan (2013), ele teria declarado que época ele não era tão politicamente consciente como ele se tornou depois.

Depois de muito tempo, Lang deixaria de achar que uma questão social deste tipo poderia ser resolvida com uma simples frase: o mediador entre o cérebro (o capital) e a mão (a classe operária), deve ser coração. No ano de sua morte, o diretor teria dito que mesmo mais tarde, quando falava aos jovens que vivem uma vida guiada pela tecnologia e pelos computadores, o que eles estão perdendo seria sempre o coração. Nesse sentido, e admite que Thea, enquanto roteirista, estava certa, e ele, errado.

No Brasil, diferentemente do que aconteceu na Europa, *Metrópolis* foi considerado um grande sucesso pela crítica da época, e são inúmeras as menções ao filme nos mais diversos periódicos. Por exemplo, uma pequena nota publicada pelo jornal paulistano *Diário Nacional*, em 28 de agosto de 1928, relata que, para a execução de *Metrópolis*, o qual a publicação erroneamente chamou de “Petrópolis”, foram gastos 6 milhões de marcos ouro, que era equivalente a 12 mil contos da moeda brasileira corrente na época (DIÁRIO NACIONAL 1928a). Poucos dias mais tarde, em pequena nota publicada pelo jornal paulistano *Diário Nacional*, em 1º de setembro de 1928, o leitor fica sabendo que foram gastos 620 mil metros de negativos e um um milhão e trezentos mil metros de positivo. Apesar da enorme quantidade de celulóide à disposição de Lang, aproveitaram-se apenas 3 mil metros. Ainda de acordo com a publicação, o comprimento do positivo seria o suficiente para medir o Monte Everest, desde o centro da base, até o cume mais alto por 147 vezes, e ainda assim, sobriariam 520 metros (DIÁRIO NACIONAL, 1928b).

Já a pequena nota publicada pelo jornal paulistano *Correio Paulistano*, em 06 de setembro de 1928, e cujo título é “Para se construir 'Metropolis'...”, comenta que, para a construção do sonho distópico de Lang, a UFA teria gasto apenas em

madeira, argamassa, iluminação e decorações, a soma de 400 mil “marcos ouro” (CORREIO PAULISTANO, 1928a).

Os salários foram considerados uma fortuna: 1.600.000 marcos ouro. A matéria intitulada “Os criadores de 'Metropolis'”, publicada em 25 de setembro de 1928, pelo jornal paulistano *Correio Paulistano*, faz muitos elogios à Thea von Harbou, roteirista de *Metrópolis*, cuja adaptação às telas foi feita a partir do romance homônimo escrito pela própria. Ela também chama a atenção para os operadores Karl Freund (que, posteriormente, também migrou para Hollywood, trabalhando tanto como diretor, quanto como cinematógrafo) e Guenther Rittau. As construções foram feitas por Otto Hunte. E Gotfried Huppertz compôs uma partitura “que se adaptou ao ritmo do filme” (CORREIO PAULISTANO, 1928b, p. 12).

Uma pequena matéria sem título, publicada pelo jornal paulistano *Diário Nacional*, em 17 de novembro de 1928, é outro texto que traz diversas curiosidades acerca de *Metrópolis*. A superprodução de Lang foi considerada “colossal” pela publicação. Isso se devia ao fato de que a realização do filme teria custado, como já mencionado por outros periódicos, 6 milhões de marcos, ou 36 milhões de francos. As filmagens teriam acontecido entre 2 de maio de 1925, até o dia 30 de outubro de 1926, isto é, 310 dias e 60 noites, de acordo com a publicação. Foram utilizados 620 mil metros de negativos; e além dos oito principais atores, foram utilizados 750 atores para pequenos papéis, 25 mil homens e 11 mil mulheres. Os salários pagos alcançaram o valor de 1 milhão e 600 mil marcos. O figurino custou 200 mil marcos. Materiais como luz, madeira e argamassa teriam custado 400 mil marcos. Ainda segundo a publicação, a última despesa parece ter sido modesta, porém, para substituir as construções de set, foram utilizadas diversas maquetes. Por fim, o *Diário Nacional* afirma que *Metrópolis* seria uma espécie de antecipação no estilo de Julio Verne ou de H. G. Wells. Inclusive, a matéria também declara, a partir de um artigo publicado em periódico inglês, Wells teria criticado a maneira pela qual *Metrópolis* prevê a existência humana daqui alguns séculos⁴⁴ (DIÁRIO NACIONAL,

44 De acordo com McGilligan (2013), H. G. Wells, em 1927 declarou que *Metropolis* era um dos filmes mais bobos que já havia visto. Em um memorando enviado para Alexander Korda e para equipe do filme britânico *Daqui a cem anos* (*Things to come*, 1936, de William Cameron Menzies), Wells deixa claro que tudo o que havia sido visto em *Metropolis*, deveria ser descartado. Como regra geral tudo que Lang havia feito no filme, deveria ser exatamente o oposto do que eles fariam.

1928c).

As publicações brasileiras da época deram informações corretas aos seus leitores. De acordo com Patrick McGilligan (2013), realmente as filmagens oficialmente acabaram em 30 de outubro de 1926, tendo durou 310 dias e 60 noites, e com custos que excederam 5 milhões de Marcos, cujo valor em dólares somaria mais de 1 milhão. Muitos historiadores do cinema concordam que os custos de produção foram inflacionados devido à fraca economia da Alemanha naquela época.

Quando a UFA começou a tentar se modernizar para a chegada do som, um dos primeiros filmes a serem sacrificados foi *Metropolis*, pois em 1927, a obra já cheirava a fracasso. Quando o magnata Alfred Hugenberg tornou-se o principal investidor da UFA - que logo se tornaria uma companhia gradualmente conservadora pelas ligações de Hugenberg com o partido nazista -, uma das principais exigências em relação à *Metrópolis*, foi a retirada de cartões de títulos que, de acordo com o conselho da empresa, teriam tendências comunistas na versão americana.

Depois de um tempo, o conselho considerou que o filme era hereticamente religioso. Do mesmo modo, não demorou para que mandassem retirá-lo das salas de exibição. Desesperado em atrair audiência, o conselho resolveu condensar a versão original de de 2h30⁴⁵ de *Metrópolis* para apenas duas, antes de relançar o filme na Alemanha em agosto, apenas oito meses depois de sua estreia. Quando os censores reuniram-se para assistirem ao filme mais uma vez, em 5 de agosto de 1927, a obra havia sido reduzida de 4189 m para 3241 m, de acordo com registro originais. Sem dúvida, Lang foi consultado a respeito dos cortes, porém essas modificações foram impostas.

A Paramount, que controlava a distribuição do filme nos Estados Unidos, também não gostava da duração original. O dramaturgo Channing Pollock, foi empregado pela companhia, ganhando 100 dólares por dia, para reduzir *Metropolis* de 16 rolos para nove rolos até a estreia em Nova Iorque. A versão americana era de apenas uma hora e 47 minutos. Nomes dos personagens foram mudados,

45 A história completa de *Metrópolis* permaneceu um mistério por mais de 80 anos. Fernando Martín Peña (2014) foi o responsável pela descoberta das latas com as partes faltantes do filme no *Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken*, em Buenos Aires, em 2008. A versão completa, de quase três horas de duração, só havia sido exibida uma única vez em Berlim, em 1927. Mais tarde, por questões comerciais, o filme ganhou múltiplas versões, todas elas incompletas. Graças a uma busca de mais de vinte anos, foi possível o processo de reconstrução do filme a partir das cenas faltantes e de seus respectivos intertítulos.

subtramas e flashbacks desapareceram, subtítulos foram modificados. Sequências inteiras foram retiradas do filme, incluindo as que mencionavam Hel, a mãe de Freder, cuja história não aparece mais. Segundo Patrick McGilligan (2013), Lang teria dito que eles haviam cortado de uma maneira tão cruel, que o diretor nunca se atreveu a ver.

De fato, o filme foi editado sem escrúpulos em todos lugares após a estreia em Berlim. Negativos estrangeiros eram frequentemente diferentes dos negativos originais, e para economizar dinheiro, diferentes takes que haviam sido inutilizados no filme original, era um inseridos nos negativos estrangeiros. Desse modo, há versões muito diferentes do filme em várias partes do mundo. Censuras locais e governamentais, em diversos países, relatam a confusa variedade de versões. A mais famosa, provavelmente, é a versão lançada em 1984, na qual Giorgio Moroder inseriu uma trilha sonora de músicas de artistas como Freddie Mercury, Pat Benatar e Adam Ant.

A crítica cinematográfica intitulada “O film de hontem – Metropolis”, publicada pelo jornal paulistano *Diario Nacional*, em 11 de dezembro de 1928, avaliou negativamente o filme de Lang. Entre diversas “acusações” feitas pelo texto, há quem diga que o filme é tão didático, e com uma arte tão degradada, que pouco sobraria para o espectador adivinhar. O excesso de simbolismo e de “segundas intenções” também teriam prejudicado a obra. Nem mesmo Thea foi poupada: “a fita é a transposição na tela de um romance, sem dúvidas mediocre, de Thea von Harbou” (DIARIO NACIONAL, 1928d, s/p). Igualmente, o autor da crítica conseguiu identificar alguns elementos do filme que estariam presentes nos livros de H. G. Wells e Samuel Butler. Porém, ainda que o operador seja elogiado pelos seus movimentos de câmera, a cidade do futuro passaria uma impressão puramente visual de vazio e pouco dinamismo, sendo parada e deserta. Para desconhecido autor desse texto, talvez a intenção de Lang fosse mesmo criar o efeito de vazio, porque, afinal, quase todos os personagens agem como se fossem mecanismos. Exceto Maria (ironicamente, a única personagem que, de fato, é transformada em robô). Para o crítico, ela é a única personagem capaz de agir, pensar e “sentir” os verdadeiros valores da vida (DIARIO NACIONAL, 1928d).

Logo após *Metrópolis*, Lang e Thea planejaram seu próximo filme. A crise da

UFA não existia para eles, de acordo com Erich Kettelhut. Eles faziam planos para tudo, como se tudo no futuro fosse continuar da mesma maneira. A crise na produtora piorou, e as pessoas acreditavam que Lang jamais trabalharia para a UFA novamente. Será que o diretor aceitaria trabalhar em uma produtora menor? Ou, como Pommer, ele tentaria a sorte em outro lugar do mundo? A resposta não veio até junho, quando o diretor anunciou que estava formando sua própria companhia, a Fritz-Lang-Film GmbH, cujos parceiros também seriam Hermann Fellner, que havia trabalhado na produtora de Joe May; e Joseph Somlo, Produtor executivo com longa experiência na indústria fílmica alemã. Contudo, apenas o nome de Lang apareceria como diretor. Os jornais alemães logo noticiaram a permanência de Lang na Alemanha. A UFA logo entrou em acordo com a nova companhia do diretor, tomando controle das exibições domésticas e estrangeiras dos filmes que seriam produzidos; igualmente controlando toda a publicidade e propaganda das produções.

Foi por sua própria empresa que o diretor produziu o “mabusiano” *Espiões* (*Spione*, 1928). Para David Kallat (2005), apesar de sua derrota financeira, Lang foi capaz de estabelecer *Metrópolis* como referência em filmes de ficção científica, enquanto *Espiões* estabeleceu os padrões para filmes de espionagem. Sua importância foi tamanha, que muitos dos filmes da “série Mabuse” subsequentes, produzidos durante a década de 1960, continham muitos de seus elementos.

Foi depois do lançamento de *Os Nibelungos*, em maio de 1924, em Viena, que Fritz conheceu Gerda Maurus. Gerda era uma atriz de teatro que havia sido criada como católica. Ela tinha 21 anos quando conheceu o diretor e, no entanto, não tinha vontade de atuar em filmes, e foi uma mulher que recusou prontamente o convite de Lang para um teste. Porém, quando o teatro de Viena, em 1926, entrou em crise, ela foi para Berlim encontrar o diretor. Ela telefonou para Lang, que ainda se lembrava da atriz. Ele estava ocupado filmando *Metropolis*, mas não o bastante para encontrá-la, e então marcaram um encontro para o dia seguinte.

Gerda fez sua estreia como “estrela virgem” em *Espiões*, no papel de uma super espiã chamada Sonia, que deveria atrair e destruir o agente 326, por quem se apaixonou, indo contra Haghi, o chefe do bando. Haghi foi interpretado por Rudolf Klein-Rogge. A produção começou em dezembro de 1927, e durou 15 semanas, até março de 1928, em Neubabelsberg. O orçamento era mais modesto, e alguns

ajustes tiveram que ser feitos. Lang era capaz de trabalhar com o orçamento estabelecido, apenas se aceitasse as condições. O diretor queria liberdade criativa, e não tanto financeira, e essa se tornou sua verdadeira obsessão.

Maurus foi outra estrela virgem que também caiu nas garras do perfeccionismo de Lang. Gerda, teve que ter o seu apêndice removido durante as produções. Os médicos pediram para que ela se recuperasse, mas ao que tudo indica, Lang jamais ouviu esse conselho. Durante as filmagens, atriz contraiu uma conjuntivite severa, e por ensaiar com os olhos fechados, chegou ao ponto de chorar de dor. Sob contrato exclusivo com o diretor, Gerda era obrigada a fazer qualquer coisa que Lang pedisse. Depois das filmagens de *Espiões*, Lang informou que ela deveria ter aulas de boxe para próxima produção, na qual ela iria interpretar uma espécie de prodígio. A atriz treinou durante três semanas todas as manhãs, com um famoso boxeador turco. Foi apenas um tempo depois que Lang disse a Gerda que o roteiro para próxima produção estava pronto. E, “aliás”, o diretor teria dito, “a personagem não luta boxe”.

Todos na indústria de cinema de Berlim focavam que durante a produção de *Espiões*, Lang teria se apaixonado pela atriz, a ponto de fazer com que ela se mudasse para um apartamento extra no prédio onde ele morava, tal como ele havia feito uma vez com Thea na época em que era casado com Lisa. Do mesmo modo, os rumores eram de que o caso entre o diretor e a atriz era exatamente o oposto de idílico. Em frente às câmeras, a atriz era louvada pelo diretor. Fora das câmeras, o romance era considerado sadomasoquista. Alfred Zeisler (MCGILLIGAN, 2013) conta que a atriz apanharia tanto do diretor que às vezes mal conseguia andar, e chegava ao estúdio cheia de marcas pretas e azuis. Rudolph S. Joseph, assistente de G. W. Pabst, e amigo da atriz, um dia perguntou à ela se os rumores eram verdade. Ele se lembra de ter perguntado como ela aguentava as agressões, e ela teria respondido que se ela mesma não se importava, ninguém deveria se importar também.

Espiões chegou ao Brasil com três anos de atraso, e foi exibido e noticiado como uma produção realizada após *A Mulher na Lua*, o que é completamente errado, visto que esse foi o último filme mudo de Lang. Ainda que esses fatos tenham sido completamente ignorados pela imprensa na época, a verdade é

Espiões foi um filme de muito sucesso no País, como foi noticiado por diversas publicações.

Por exemplo, na pequena nota intitulada “Mais uma produção colossal de Fritz Lang”, publicada em 25 de março de 1931, pelo jornal *A Batalha* (RJ), além de tecer diversos elogios ao filme *Espiões*, exibido no Brasil pelo Programa Urânia, o texto ainda considera Lang como “[...] o homem que adora as coisas novas, apresentadas de uma forma sempre nova. E não apenas adora: sabe cria-las com uma imaginação somente comparável a maestria com que executa as mais arrojadas concepções do seu cérebro privilegiado” (A BATALHA, 1931a, p. 4). Por fim, curiosamente, ao citar Gerda Maurus e Willy Fritsch nos papéis principais, este é considerado pela publicação como o “Valentino alemão”.

Em “O que a imprensa americana disse de 'Espiões'”, texto publicado em 03 de maio de 1931, no jornal carioca *A Batalha*, chama a atenção o fato de essa publicação se reportar às críticas cinematográficas de jornais americanos para anunciar a estreia de *Espiões*. De acordo com a publicação, pelo fato de se tratar de um filme alemão, os juízos teriam especial importância e valeriam mais ainda. O *Chicago American* teria dito que Lang evidenciou suas qualidades de fotógrafo excepcional, que o tornou mundialmente conhecido; tecnicamente, o filme pode ser colocado à frente das grandes produções da UFA. Já o *Cincinnati Inquirer* teria dito que *Espiões* possui os mesmos detalhes e perfeição artística de todas as demais produções da UFA. E, por fim, o *New York Motion Pictures News* teria dito que se trata de uma película de grande valor, cujo enredo toma a atenção do início ao fim (A BATALHA, 1931b, p. 4).

Em matéria publicada em 06 de setembro de 1931, pelo jornal pernambucano *Jornal do Recife*, mais uma vez recorreu-se às publicações estrangeiras para criar expectativas para a estreia de *Espiões* nas salas de exibições brasileiras. O *Berliner Western* teria dito que se tratava de uma obra valiosa, sem objeções. O *Berliner Montagspost* elogiou o filme, afirmando que Lang, em posse do roteiro de Thea, teria realizado um trabalho estupendo. Já o jornal cinematográfico *Exhibitors Herald*, que seria um dos mais reputados do mundo, teria publicado uma série de textos opinativos sobre a reputação do filme em solo americano. Um exibidor do Estado de Nevada, nos Estados Unidos, que temia a possibilidade de a obra não agradar o

gosto do público americano, afirmou que isso teria se dissipado com a exibição de *Espiões* (JORNAL DO RECIFE, 1931, p. 7).

No jornal paulistano *A Gazeta*, chama a atenção uma pequena matéria intitulada “Fritz Lang outra vez na UFA, publicada em 14 de setembro de 1926. De acordo com a publicação, a UFA Dients teria notificado o fato de que Lang teria acabado de efetivar um contrato com a UFA, desistindo definitivamente de contratos importantes que lhe foram oferecidos no estrangeiro. Além de dedicar sua produção exclusivamente a Berlim, suas produções seriam realizadas por uma companhia dirigida pelo próprio Lang que, sob o olhar da UFA, produziria unicamente sob sua direção pessoal (A GAZETA, 1926). Já uma pequena nota publicada pelo jornal carioca *Gazeta de Notícias*, em 13 de outubro de 1926, intitulada “As novas produções de Fritz Lang”, fala que o diretor havia acabado de firmar uma sociedade cinematográfica própria, mas que estava filiada à UFA. Ainda de acordo com a publicação, Lang “[...] à anuncia as suas formidáveis produções que lançará logo que tenha terminado 'Metropolis', a mais gigantesca obra produzida até hoje produzida na cinematographia” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926a, p. 9). Além disso, a publicação afirmou que o próximo filme do diretor seria tão grandioso quanto *Metrópolis*, mas que não teria nada em comum com a obra. A intérprete, mais uma vez, seria Brigitte Helm. O roteiro seria de Thea von Harbou. E, ainda a seguir, Lang filmaria um filme chamado *Diluvio*, cujas cenas seriam extraídas da própria Bíblia, mas que Lang, na verdade, nunca realizou ou sequer esteve envolvido em tal projeto.

O abuso físico e psicológico de Lang com seus atores continuou até o fim de sua carreira. Em uma das cenas finais de *Espiões*, na qual acontece um grande tiroteio, Lang utilizou armas de verdade carregadas para alcançar os efeitos de tiros e buracos de bala durante as filmagens. A respeito das exigências de Fritz Lang, há alguns casos que relatam alguns incidentes que teriam acontecido nos sets de filmagem.

Por exemplo, em 27 de agosto de 1930, o jornal carioca *Jornal do Brasil*, publicou um relato de Gerda Maurus, intitulado “Sobre o celebre regisseur Fritz Lang creador do super-film 'A Mulher na Lua' escreve Gerda Maurus”. A atriz relata que Lang exigia dos atores o máximo de realidade em cada cena, com consequências

para os intérpretes, em muitos casos. Em determinada cena de luta entre os atores Willy Fritsch e Fritz Rasp durante as filmagens de *A Mulher na Lua*, estes não ouviram os gritos de “Corta!” de Lang, e continuaram a lutar. Apesar de não terem se machucado seriamente, saíram com marcas e arranhões leves, porém autênticos. Nesse momento, a atriz lembra de algo que lhe falaram: “O que me desgosta do cinema é que nele tudo é ficção” (MAURUS, 1930a, p. 13). Ainda mais tarde, uma pequena nota publicada na revista *A Cena Muda*, em 09 de setembro de 1947, fala a respeito da obsessão de Lang em fazer a cena perfeita, nem que isso leve o ator à exaustão, ou o coloque, literalmente, em perigo: em determinada cena de *O segredo atrás da porta*, Joan Bennett precisava atravessar um corredor em chamas. A atriz vestia apenas um *negligée* finíssimo, que apesar de ter passado por um tratamento químico para se tornar a prova de fogo, não oferecia nenhum outro tipo de proteção às partes vulneráveis do corpo da atriz. Joan teve que atravessar o corredor em chamas por, pelo menos, seis vezes, até que Lang se desse por satisfeito. Embora quase fosse sufocada pela fumaça e pelo calor, a revista afirma que a atriz teria levado tudo na esportiva (A CENA MUDA, 1947a).

Os atores Henry Fonda e Peter Lorre⁴⁶ afirmaram terem sido humilhados e tratados com indignidade pelo diretor. Todas as cenas de explosões eram reais⁴⁷, e os atores frequentemente tinham suas vidas postas em risco. Para estas pessoas, não havia dúvida de que o diretor havia mesmo tirado a vida da própria esposa.

O último filme mudo da cinematografia de Lang é *A Mulher na Lua (Frau im Mond, 1929)*, com Gerda Maurus no papel principal. Uma produção luxuosa, cuja história dança entre a ficção científica, no estilo de Júlio Verne, e um amor impossível.

Durante a época de produção do filme, as técnicas de filmagem sonoras

46 Peter Lorre (1904 - 1964) se recusou, posteriormente, quando Lang já estava na América, a fazer o filme *Desejo Humano (Human Desire, 1954)* com o diretor, por conta da má experiência que tivera com o diretor anteriormente em *M, O Vampiro de Düsseldorf (M, 1931)*.

47 No livro *Fritz Lang* de Lotte Eisner (1977), ao final do capítulo sobre *O Testamento do Dr. Mabuse*, há um apêndice em que o operador de câmera Fritz Arno Wagner relata que nunca havia sentido medo antes em sua vida, até trabalhar nas filmagens de uma das cenas finais, em que uma indústria de gás é explodida. Arno conta que, calmamente, Lang apertava botões de um painel, cada um provocando uma explosão, em cima de um praticável de dez metros de altura. Já segundo Patrick McGilligan (2013), Lang ficou conhecido por sua dedicada piromania. Era quase um impulso infantil terminar uma cena com o clímax de uma explosão. Ninguém explodiria ou colocaria fogo em coisas com maior prazer.

estavam revolucionando a indústria cinematográfica, e os filmes mudos estavam sendo rapidamente deixados para trás. Os produtores pediram que Lang se utilizasse da inovação, pelo menos alguns efeitos sonoros, de modo que a obra se tornasse forte o bastante para concorrer no mercado. Porém, por todo o tempo a companhia resistiu em angariar fundos para o desenvolvimento do som, mas agora precisava se modernizar rapidamente. A adição de efeitos sonoros não era uma má ideia, mas Lang logo se dispôs com as pessoas encarregadas. Em sua opinião, o som pós sincronizado violaria o ritmo interno da narrativa do filme. A UFA se recusou em estender seus contratos com o diretor, rescindindo seu investimento em filmes futuros, e retirando todo seu compromisso em publicidade, campanhas e distribuição. A produtora de Lang jamais continuaria a existir sem o apoio econômico da UFA.

Quando o filme fracassou nas bilheterias, a UFA finalmente abriu mão daquele que era considerado seu melhor diretor, o que fez com que a própria produtora de Lang também deixasse de existir⁴⁸. Todo o tempo, o diretor irritou os executivos do estúdio ao insistir na implementação de suas próprias ideias em Publicidade e em campanhas. Lang era inveterado promotor de si mesmo, escrevendo artigos, dando entrevistas não autorizadas, e demandando a promoção de sua própria produtora.

O diretor só poderia retomar o seu sonho de ter sua própria produtora muitos anos mais tarde, em Hollywood. O diretor afirma que os anos em que trabalhou para a UFA (de 1922 a 1929), foram os mais felizes de sua vida. Contudo, logo após a falência de sua própria produtora, o diretor brevemente teria ponderado sobre uma mudança de carreira. Ele estaria tão desgostoso que havia decidido não mais fazer filmes, e sim, trabalhar como químico. Obviamente, essa foi uma ideia impulsiva, que o diretor não levou a sério.

A mulher na lua foi lançado nos Estados Unidos apenas em 1931, foi reeditado re-intitulado como *By rocket to the moon*. O público americano ficou menos impressionado com a novidade e criticou mais o que eles consideravam clichês. E apesar das incongruências científicas, Lang lançou a contagem regressiva, hoje

48 O texto publicado pela *Revista Cinearte*, em 15 de outubro de 1930, é bastante crítico em relação à *Mulher na Lua*. O autor da crítica considerou o filme feito para crianças, e também muito ingênuo. Nas próprias palavras do autor do texto: “Filme cultural da UFA, com o argumento de uma historiazinha. Melhor que fosse para o inferno...” (p. 30).

utilizada como protocolo no lançamento de naves espaciais.

Já no Brasil, a primeira menção ao filme parece ter sido uma pequena nota intitulada “A Mulher na Lua (Frau im Mond)”, publicada pelo jornal maranhense *Pacotilha*, em 25 de julho de 1929, que relata que os responsáveis pelas construções dos sets de filmagem de *A Mulher na Lua* foram os arquitetos Hunte, Vollbrecht e Hasler (PACOTILHA, 1929).

Já, em uma pequena nota publicada pelo mesmo jornal maranhense *Pacotilha*, em 1º de janeiro de 1930, intitulada “Uma conferencia do celebre cientista Prof. Oberth”, há o relato de que o famoso cientista recentemente havia feito uma conferência em berlim, cujo título era “O foguete no passado e no futuro”. Ainda segundo a publicação, a UFA teria financiado a primeira experiência de lançamento de um foguete, inventado por Hermann Oberth⁴⁹, para *A Mulher na Lua* (PACOTILHA, 1930a).

A pequena matéria intitulada “Ainda sobre o grande sucesso de 'A Mulher na Lua'”, também publicada pelo jornal *Pacotilha*, em 10 de janeiro de 1930, contradiz a baixa arrecadação de bilheteria do filme, ao relatar que, além de ter sido considerado um enorme sucesso em sua exibição no “UFA-Palacio”, em Berlim. Lang e a atriz Gerda Maurus foram convidados em Hamburgo para um chá elegante no “Hotel Quatro Estações”. Teriam comparecido ao evento diversas personalidades destaque da imprensa local, que teriam se deliciado em ouvir as revelações feitas por Lang acerca de seu último filme (PACOTILHA, 1930b).

Curiosamente, *A Mulher na Lua* é o único filme cujas publicações buscavam aproximar o público do *star system* dos dois protagonistas: Willy Fritsch e Gerda Maurus. Como será visto a seguir, não foi incomum a publicação de relatos dos atores sobre os sets de filmagem e sobre algumas características de Lang. Por exemplo, no texto “Algumas considerações de Willy Fritsch sobre 'A Mulher na Lua' (Frau im Mond)', grandioso film synchronizado da UFA”, publicado pelo jornal carioca *Gazeta de Notícias*, em 19 de agosto de 1930, o astro de *A Mulher na Lua*, Willy Fritsch, relata sobre a filmagem de uma cena romântica no set. O ator conta que chegou às oito horas no set de filmagem, nos estúdios Neubabelsberg. Na paisagem

49 Hermann Oberth e Willy Ley foram cientistas pioneiros em estudos sobre viagens interplanetárias na Alemanha. Ley, amigo pessoal de Lang, foi quem indicou Oberth para ser o consultor do filme. Durante a 2ª Guerra, Oberth filiou-se ao Partido Nazista, ajudando a projetar foguetes e mísseis.

lunar, montada no interior do estúdio, passa uma onda de frio, o ambiente é escuro, e a atmosfera é pouco convidativa ao trabalho. O estado de espírito do ator é melancólico e nada propício à filmagem de uma cena romântica. A partir dos gritos de marcação para o início das filmagens, Fritsch consegue encarnar o personagem. Porém, quando seu trabalho está feito, ele se retira do cenário, sente-se melancólico novamente. A tarefa dos técnicos, que consiste em eliminar as pegadas do ator da superfície lunar é árdua, podendo demorar duas ou três horas. O ator encerra seu relato afirmando que fora do ateliê o frio é espantoso (FRITSCH, 1930).

Patrick McGilligan (2013) relata que, para criar um efeito da superfície lunar dentro do estúdio, foram usados caminhões que descarregavam areia embranquecida no set. Os cenografistas Hunte e Vollbrecht foram encarregados de criar a luminescência da superfície lunar. Lang recorda que este foi o momento em que ele teve o poder de criar sua própria viagem pessoal para outro mundo.

No texto “Uma anedocta sobre o Professor Oberth, contada por Gerda Maurus que trabalha no extraordinario super-film synchronizado de Fritz Lang 'A Mulher na Lua' (Frau im Mond)”, publicado pela *Gazeta de Notícias* (RJ), em 30 de agosto de 1930, a atriz Gerda Maurus conta sobre as diferentes relações de trabalho entre o Professor Hermann Oberth, e o diretor Fritz Lang, deixando claro porque o último teve sérios problemas com suas equipes de filmagem em Hollywood. Segundo Gerda, o Professor Oberth não faz objeções à necessidade de trabalhar muito durante toda a manhã. Porém, à tarde, depois de sua refeição, exige um descanso e proíbe qualquer interrupção. Já Lang é terminantemente contra qualquer tipo de descanso. Tanto os operários, quanto os artistas, devem trabalhar desde a manhã até à noite. Apenas para Oberth, o “conselheiro científico”, é que o diretor resolveu abrir uma exceção, e por isso, um dia, vencido pelo cansaço, Oberth teria adormecido no set de filmagem, junto à cratera de um vulcão lunar. Os operários teriam aproveitado a oportunidade para reunirem-se ao redor do professor, e de repente, deram uma salva de palmas. O professor teria acordado, esfregado os olhos, e sorrindo, teria dito: “Eu bem sabia que 'A Mulher na Lua' obteria um grande exito mas ignorava que a sua estréia se realizasse hoje, aqui” (MAURUS, 1930b, p. 5).

Na matéria intitulada “Novos films da United Artists”, publicada no jornal

carioca *Correio da Manhã*, em 19 de outubro de 1930, há o comentário sobre o fato de que, mal havia acabado o grande êxito de *A Mulher na Lua*, e Lang já estava dedicando-se a um filme “baseado num tema criminal” (CORREIO DA MANHÃ, 1930a, p. 7). O filme em questão era *Espiões*, que no Brasil, que, como mencionado, estreou depois de *A Mulher na Lua*. Ambos os roteiros foram baseados em romances de Thea von Harbou.

A nota de estreia de *A Mulher na Lua*, publicada pelo jornal pernambucano *Jornal do Recife*, em 1º de fevereiro de 1931, além de tecer diversos comentários elogiosos ao filme, cita o nome de Thea von Harbou como roteirista, Prof. Oberth como o orientador científico, Willy Fritsh e Gerda Maurus como os atores principais. Contudo, o que chama realmente a atenção é a tecnologia utilizada por Lang: “Film sincronizado, com todos os ruidos característicos, ainda possu'e um enredo amoroso, de muito agrado [...]” (JORNAL DO RECIFE, 1931, p. 3).

Em pequena nota intitulada “Um novo film monstro de Fritz Lang para a 'Urania'”, publicada em 08 de julho de 1928 pelo *O Jornal* (RJ), há a notícia de que Lang já teria intitulado seu próximo super filme, seria *A Mulher na Lua*. Contudo, o diretor ainda encenaria outro filme de enormes proporções, cujo título seria *Caim, onde está teu irmão*. A previsão era de que ambos os trabalhos não estivessem finalizados até meados do ano seguinte. Contudo, este filme jamais foi realizado ou foi planejado pelo diretor (O JORNAL, 1928).

A mulher na lua foi o único filme de Lang que, no Brasil, investiu seriamente em uma publicidade que aproximou as estrelas dos espectadores. Como pode ser visto na matéria intitulada “Gerd Maus, a estrella de 'A Mulher na Lua'”, publicada pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 22 de agosto de 1930, a atriz Gerda Maurus relata ser a única mulher em uma equipe muitos homens. De acordo com a atriz, os homens teriam mais sorte, pois, depois de caracterizados, podem movimentar-se sem grandes empecilhos, e além disso, usam trajes que não eram propensos a ficarem manchados. Gerda, ao contrário, usava um vestido branco, adornado de orquídeas, no qual o menor sinal de poeira ficava visível. Entre outras queixas da atriz, estava também o fato de que, durante os descansos, precisava se recolher a um canto para que sua caracterização não estragasse. Por fim, igualmente tinha que usar um véu para não desmornar o penteado (MAURUS,

1930c).

Já na nota intitulada “A proposito de 'A Mulher na Lua'”, publicada pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 03 de setembro de 1930, novamente Gerda Maurus fala da experiência de atuar no filme. Ela começa seu relato falando sobre os esforços dos operários no *set* de filmagem, onde na cena do lançamento do foguete, que levaria os personagens à Lua, tiveram que se converter em atores. De acordo com Gerda, Lang havia pensado que, para aumentar o realismo da cena “era preferível prescindir dos comparsas e confial-a [sic] aos operarios do studio, dando assim, ao conjunto um realismo mais intenso” (MAURUS, 1930d, p. 9). Lang teria, inclusive, instruído os operários a moverem-se e falarem como se atriz fosse, de fato, à Lua. Tanto as instruções foram seguidas, que Gerda relatou, que no dia seguinte à filmagem, sentia seu braço direito dolorido por ter dado muitos apertos de mão. Ainda algumas recomendações foram dadas à atriz pelo próprios operários: “Cuidado com os resfriados na Lua” e “Uma vez na Lua, a senhora não deixe de me escrever todos os dias” (MAURUS, 1930d, p. 9).

Uma pequena matéria publicada em 21 de setembro de 1930, no jornal carioca *Correio da Manhã*, intitulada “A Mulher na Lua' novo film do Prog. Urania”, trouxe diversas curiosidades sobre nosso satélite natural. Por exemplo, de acordo com a publicação, a Lua encontra-se a 385.000 quilômetros da Terra, sendo que a viagem até lá, à época, durava 40 dias. Essas, entre outras, teriam sido as problemáticas que teriam atraído Lang para a realização do filme. A publicação destaca a colaboração do Professor Oberth, que seria um dos precursores da chamada “navegação espacial”, fazendo com que o filme fosse “[...] confeccionado sobre uma solida base científica e não unicamente pelos caprichos e pela fantasia” (CORREIO DA MANHÃ, 1930b, p. 16).

O jornal carioca *Diario de Notícias*, em 23 de novembro de 1930, fala sobre o grande êxito de *A Mulher na Lua* há, pelo menos, um mês. Do mesmo modo, o Programma Urania teria decidido que “esse film sonoro” (DIARIO DE NOTÍCIAS, 1930a, p. 24) voltasse ao cartaz. Contudo, apesar do advento da tecnologia, a verdade é que este foi o último filme mudo de Lang. O diretor, tardiamente, estreou seu primeiro filme sonoro apenas em 1932, *M, o Vampiro de Düsseldorf*.

Curiosamente, o mesmo Diario de Notícias, publicou em 14 de novembro de

1930, uma pequena nota intitulada “‘Flor do asfalto’ e sua volta ao cartaz”, no qual afirmava que ao Programma Urania haviam sido feitos inúmeros pedidos para que o filme *Flor do Asfalto* voltasse ao cartaz do cinema Rialto. Na segunda-feira seguinte, o filme de Lang voltaria a ser exibido. Porém, esse filme foi, na verdade, dirigido por Joe May, o homem responsável por introduzir Lang ao cinema, durante a I Guerra, e também o responsável por uma das primeiras decepções de Lang, ao “roubar” a direção deste para os filmes indianos, um dos primeiros roteiros escritos por Thea para Lang (DIARIO DE NOTÍCIAS, 1930b). Em 16 de novembro de 1930, o Diário de Notícias, novamente publicou uma nota intitulada “O Rialto tornara’ a mostrar, amanhã, uma das maiores concepções de Fritz Lang para a UFA: ‘Flor do Asfalto’”. A publicação afirma que o filme havia sido realizado recentemente por Lang nos estúdios Neubabelsberg, da UFA, tornando-se “[...] uma das mais vitoriosas produções européas de ultimamente” (DIARIO DE NOTÍCIAS, 1930c, p. 24). Do mesmo modo, “As emoções intensas, envolventes, que há em ‘Flor do Asfalto’, são resultado do talento inconfundível do realizador de ‘Metropolis’” (DIARIO DE NOTÍCIAS, 1930c, p. 24).

Segundo McGilligan (2013), em novembro de 1929, Lang e Thea, em uma viagem à Viena, para a estreia de *A mulher na lua*, e durante uma conferência para a imprensa, foram questionados sobre o advento dos filmes falados, e igualmente sobre prospecções futuras. Nem Lang ou Thea estavam dispostos a se comprometer em fazer um filme totalmente sonoro. O casal não seria um entusiasta dos filmes falados, e o diretor acreditava que um estilo especial deveria ser desenvolvido antes que os filmes falados pudessem ser feitos, um efeito que deveria ser artístico e efetivo.

É neste momento que entra a figura de Seymor Nebenzahl, um jovem produtor, que apesar da pouca idade, já contava com um excelente currículo. Produtor dos filmes *A caixa de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1929) de G. W. Pabst, e de *Gente no Domingo* (*Menschen am Sonntag*, 1930). Nebenzahl havia convidado Lang e Von Harbou para fazerem parte de sua empresa, a *Nero-Film*, uma produtora de pouco prestígio. Apesar de ser um passo pequeno na carreira de Lang, o cineasta não estava em condições de simplesmente recusar trabalhos. Além do mais, a chegada do som no cinema estava mudando as próprias perspectivas da

produtora, o que, felizmente, permitiu que Lang trabalhasse com essa nova tecnologia da melhor maneira possível. É apenas em 1931 que estreia uma das maiores obras-primas, senão a maior, da carreira de Lang, *M, o Vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931).

Considerado por muitos como o nascimento do *thriller* psicológico, *M* é baseado livremente no caso dos assassinatos em série cometidos por Peter Kürten, homem conhecido como “o Vampiro de Düsseldorf” por, supostamente, ter bebido o sangue de suas vítimas. Em diversas ocasiões, Lang deu diferentes versões para a inspiração para o filme. Às vezes ele negava que a obra teria sido baseada em um acontecimento real; outras vezes, ele admitia que não apenas o caso havia influenciado o roteiro, como também teria definido alguns momentos-chave do filme. Porém, segundo Angelini (2013), a verdade é que o filme foi baseado na série de assassinatos cometidos por Peter Kürten⁵⁰. Inclusive, a cronologia do caso acompanha de perto a realização do filme. Kürten, que foi preso em maio de 1930, durante 15 meses aterrorizou Düsseldorf, ao realizar dezenas de agressões e nove mortes (crianças e adultos de ambos os sexos).

Para a autora, Lang e Thea usaram como inspiração uma edição especial da revista *Kriminal-Magazin* lançada no começo de 1930, com diversos detalhes do caso Kürten, entre eles o cartaz que previa o pagamento de 15 mil marcos como recompensa para quem capturasse o assassino, assim como o utilizado pelo diretor em uma das primeiras cenas do filme; assim como a maneira que Kürten se utilizava para atrair a atenção das crianças; e o próprio fato de que ele escrevia cartas com lápis de cor e as enviava para a imprensa.

Pela primeira vez em muitos anos, Rudolf Klein-Rogge não seria escalado para um filme do diretor. No filme, Peter Lorre⁵¹ interpreta Hans Beckert, um assassino em série cujas vítimas são sempre crianças. Vindo do teatro, mas tendo aparecido em alguns poucos filmes, Lorre foi quase catapultado ao estrelato com seu papel de vítima das suas próprias circunstâncias, enquanto doente mental que

50 Segundo Friedrich (1995) e Angelini (2013), o caso de Kürten é posterior a outros casos de assassinos em série que aterrorizaram a Alemanha ainda na década de 1920: Fritz Haarmann, Friedrich Schumann, Carl Grossmann e Karl Denke.

51 Na peça *Pionere in Ingolstadt*, Peter Lorre interpretou um maníaco sexual, o que pode ter influenciado a decisão de Lang em escalar o ator.

não consegue controlar seus atos. Caçado paralelamente tanto pela divisão de homicídios, chefiado pelo Komissar Lohmann (Otto Wernicke)⁵², tanto quanto pelos chefões do submundo⁵³, Beckert acaba sofrendo os males através daqueles que pretendem fazer justiça pelas próprias mãos.

O jornal Última hora (RJ) em 05 de julho de 1951 em uma nota intitulada "O Sangue dos Gatos" relembra que em 3 de julho de 1931, vinte anos antes, era executado na cidade de Colônia, na Alemanha, o famoso assassino, conhecido como "Vampiro de Düsseldorf", Peter Kurten. Peter Lorre, que o interpretou no filme de Lang, teria dito: "Confesso que fiquei tão impressionado com o meu papel que até andei torcendo o pescoço de alguns gatinhos. Mas isso 'já passou'" (ÚLTIMA HORA, 1951, p. 2).

Lang teria enfrentado alguns problemas durante as pré-filmagens da obra. O nome original do projeto era *Mörder unter uns* (O assassino entre nós) e, durante a busca por locações em um hangar para Zepelins, Lang se deparou com a recusa efusiva do dono. Questionando a negativa, o diretor foi aconselhado a abandonar o projeto imediatamente, pois poderia vir a "ferir os sentimentos daqueles que, um dia, se tornarão muito importantes", o que poderia ser algo muito ruim futuramente. Irritado e confuso, Lang teria agarrado o dono do hangar pelo colarinho, no que teria notado que este usava um broche com a suástica nazista. O dono então perguntou sobre qual era a temática do filme: "Assassinato de crianças!", Lang teria gritado. O dono desculpou-se e permitiu o uso da locação, explicando-lhe que ele,

52 Segundo McGilligan (2013), o Inspetor Lohmann, interpretado por Otto Wernicke, foi inspirado no famoso comissário Genath, um detetive da Polícia de Berlim, conhecido por seu método relaxado de interrogar. Já Claire Angelini (2013), aponta a grafia como sendo "Gennat", afirmando que a preocupação do comissário de polícia era a prevenção dos crimes. Para tanto, Gennat teria criado um arquivo central que reunia todos os dados possíveis sobre os casos investigados (cartazes, jornais, etc...), além de ser um grande divulgador dos preceitos da criminologia, que ganhava terreno à época.

53 De acordo com Paul Jensen (1969), Lang utilizou pessoas reais para as cenas do submundo. Ladrões, bêbados, vagabundos e prostitutas frequentemente não apareciam durante as filmagens, pois haviam sido pegos pela polícia no dia anterior. Já segundo McGilligan (2013), um fato curioso que serve de publicidade, é a história de que a polícia pretendia fazer uma batida durante a filmagem de uma cena crucial. O diretor, que costumava se gabar de suas relações com as autoridades, alegou à polícia que mal precisaria de seus extras naquele dia, e então os policiais concordaram em postergar a batida até uma determinada hora, quando a cena estaria acabada. Então, o diretor trabalhou mais rapidamente naquele dia, e quando os policiais finalmente chegaram, já não havia ninguém.

erroneamente, assumiu que o filme se referenciava a Hitler, cuja mensagem seria assumidamente antinazista. Para evitar quaisquer mal-entendidos futuros, Lang e Von Harbou mudaram o nome para *M*, em referência à marca de giz utilizada para apontar quem era o verdadeiro assassino.

Antes da chegada definitiva de Hitler ao poder, a Alemanha ainda sofria brutalmente com a crise econômica e social. De acordo com Siegfried Kracauer (1985), os três anos que antecedem a chegada de Hitler ao poder são marcados pelo colapso financeiro provocado pela quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929. Berlim, igualmente, sofria constantemente com as manifestações públicas de extrema violência. A crise econômica afetou diretamente as relações já não estáveis da política no País.

Segundo Martin Kitchen (2012), no Parlamento, Brüning havia sido nomeado Chanceler em março de 1930, e estava encabeçando um gabinete majoritariamente burguês, enquanto que a Prússia era capitaneada pelos sociais-democratas. Brüning só pode se manter no cargo graças a decretos reacionários de emergência (*Notverordnungen*), e seu regime era muito impopular entre as massas. Porém, apesar do desalento, a maioria dos eleitores ainda se negava a votar em Hitler. Hitler, aproveitando-se do descontentamento geral, conseguiu captar tanto os desempregados, quanto os grandes empresários. Apesar do clima de descontentamento generalizado, a maioria dos alemães ainda era relutante em apoiar Hitler, pois muitos daqueles que, a princípio, pareciam estar seduzidos por suas promessas, ainda estavam muito apegados aos partidos tradicionais. Os votantes do Partido Nazista eram, predominantemente, de credo protestante, oriundos das áreas rurais, profissionais autônomos, servidores civis ou pensionistas. Enquanto os desempregados eram, em maior parte, votantes dos Comunistas, as mulheres tendiam a ser mais fiéis aos partidos tradicionais que os homens.

Ainda segundo Kitchen (2012), a Alemanha só voltou a vivenciar tamanha deficiência econômica apenas antes de março de 1932. Desta vez, a crise estava afetando muito mais pessoas e as consequências estavam sendo muito mais severas. A classe trabalhadora, que era o pilar de resistência da República de Weimar, havia perdido a fé no Estado. Enquanto isso, o desemprego em massa e a sensação de que o Estado não apenas era incapaz de arrefecer a miséria, mas sim

de só piorá-la, eram experiências vivenciadas por uma geração inteira. Ainda de acordo com o autor, em 1932, a Alemanha tinha 8.5 milhões de desempregados, 5.2 milhões de trabalhadores de meio-período, e apenas 7.6 milhões de empregados em tempo integral. Em 1933, dos números registrados, 40% estava fora do mercado de trabalho. Centenas de milhares eram trabalhadores não-registrados, e sequer apareciam nas estatísticas. 85% dos desempregados eram trabalhadores da indústria, enquanto apenas 15% dos desempregados eram oriundos de cargos públicos (os colarinhos-brancos). Apenas em Berlim, $\frac{2}{3}$ dos desempregados tinham menos de 25 anos.

Antes de alcançar plenos poderes, Hitler teve que enfrentar uma forte posição ideológica, resistente às suas ideias. Contudo, de acordo com Kracauer (1985), ao invés da imunidade, ao que tudo indica, os alemães se abriram fortemente aos novos apelos dos nacionalistas, de maneira que essa abertura não parece ter sido apenas resultado de uma boa propaganda. Ao mesmo tempo, havia uma incongruência, pois se de um lado, os alemães pareciam não resistir às promessas do nacional-socialismo, do outro, ainda eram muito relutantes em oferecer total apoio ao partido. Para Kracauer o que estava a acontecer era, na verdade, um espetáculo desconcertante, pois a atitude contraditória dos alemães eram o que, frequentemente, faziam surgir os conflitos entre a razão e as emoções.

Ainda que a população se opusesse a Hitler em seu plano político, ela parecia ter uma certa predisposição ao totalitarismo, que deve ter se originado a partir de uma disposição psicológica mais forte que qualquer ideologia. Quando Hitler finalmente chegou ao poder, em 1933, diferentemente da teatralidade encenada pelos fascistas italianos, ele encontrou um terreno fértil para a propagação de algo que mais se assemelhou a uma espécie de doutrinação religiosa.

De acordo com David Kalat (2005), Goebbels, que já era um entusiasta de *Os Nibelungos*, caiu de encantos por *M*, e em sua interpretação míope, acreditou que o filme tratava a questão da pena de morte como algo realizável, enquanto Lang, na verdade, se colocava como decididamente contra. O futuro ministro teria escrito em seu diário em 21 de maio de 1931 que o filme era fantástico, contra o humanitarismo, a favor da pena de morte, bem feito, e que Lang seria diretor nazista algum dia. Mas, o quão confortável estaria o diretor com Goebbels e com a

ascensão do Partido nazista? Esta é uma pergunta que persegue muitos estudiosos, e também é uma sombra na vida do próprio diretor.

Na biografia de Lang, escrita por Patrick McGilligan (2013), de acordo com Gottfried Reinhardt e Harold Nebenzahl (filho do produtor Seymour Nebenzahl), uma bandeira nazista teria sido levantada na casa de Lang no início da década de 1930. Reinhardt jura que na metade da década, quando todos já viviam em Hollywood, Peter Lorre teria mostrado uma fotografia que ele disse jamais ter esquecido: a fotografia mostrava Lang, Thea e Goebbels juntos, sorrindo para câmera. Seria esta uma publicidade, apenas um registro, ou algo mais sinistro? O diretor, nessa época, ainda poderia ser considerado como um homem politicamente ingênuo e, apesar de tudo, teria participado de comícios do Partido Nazista e até mesmo posado em algumas fotos com Goebbels, ainda que não tivesse ideia de qual era a real dimensão do nazismo⁵⁴.

Para McGilligan (2013), também é curioso pensar que o filme subsequente do diretor, *O testamento do Dr. Mabuse*, teria entrado em conflito com a censura, enquanto *M*, cuja a mensagem era mais condenatória, passou incólume. Em 1931, os nazistas ainda não haviam chegado ao poder, apesar de que a censura já era muito conservadora. Lang lembra-se de que ele e Thea estavam preocupados, e tiveram que esperar por duas horas, enquanto os censores debatiam sobre os méritos do filme. Lang transformou a experiência em outra de suas histórias publicitárias. Quando os censores finalmente apareceram, de acordo com o diretor, eles teriam anunciado que o filme mostrava tudo que eles se recusariam a mostrar em um filme. Mas, teria sido feito com tanta honestidade e integridade, que eles não queriam fazer nenhum tipo de corte.

Enquanto isso, os nazistas passaram a listar os nomes dos trabalhadores da indústria cinematográfica alemã que teriam ligações com os judeus. Surpreendentemente apenas para o próprio Lang, seu nome foi um dos que constaram devido à sua herança judaica materna. O que isso poderia significar para o futuro do diretor, ainda era desconhecido. Foi então que ele percebeu a

54 Para Otto Friedrich (1995) alguns intelectuais - Brecht, por exemplo - nunca entenderam realmente o que estava acontecendo. A sensação foi de que, uma das coisas mais impressionantes a se passar durante a República de Weimar, foi o abismo existente entre uma parcela mínima de intelectuais e o clima geral da nação.

necessidade de deixar de ser um homem alheio aos contextos de sua própria época e, para tanto, atendeu um dos comícios realizados pelo partido. O fervor e a exaltação exprimidos pelos simpatizantes presentes foi algo que o deixou completamente chocado.

Possivelmente, apesar de não indicado em nenhuma bibliografia consultada, é possível que Thea tenha tido uma vida profissional independente de Lang, durante o período em que estiveram casados. Em “Um novo thema cinematografico de Thea von Harbou”, um texto publicado pelo jornal carioca *A Batalha*, em 23 de fevereiro de 1932, revelou que Thea estaria escrevendo um roteiro que seria filmado pelo Deutsches Lichtspiel Syndikat, em Berlim. O tema da história escrita por von Harbou versaria sobre o parágrafo 316 do código penal alemão da época. Thea, que teria se colocado contra o aborto, desejaria desenvolver seu roteiro a partir do ponto de vista do nascituro, que teria o direito de vir ao mundo. Não apenas falar de mulheres burguesas e proletárias, mas também, falar sobre a maternidade seria a intenção de Thea. O artigo também menciona que, desde a época de sua colaboração com o falecido Murnau, Thea só escrevia para Lang, com quem ainda era casada na época⁵⁵ (A BATALHA, 1932).

Para Patrick McGilligan (2013), Thea sempre foi uma nacionalista conservadora, ao mesmo tempo em que demonstrava tendências progressivas. Ela advogou a favor do aborto legalizado na Alemanha, era uma ativista para a reforma da discriminação sexual na legislação, e propunha direitos igualitários para as mulheres. Durante a década de 1920, ela trabalhou incansavelmente em nome dessas causas, muitas vezes comportando-se como o oposto da ala da extrema direita. Porém, de acordo com pessoas que a conheciam, ela passou a ser infectada pela visão nazista. A derrota da Alemanha na primeira guerra mundial, e a invasão cultural da América no país, especialmente no campo cinematográfico, eram questões levantadas pelos nacionalistas. Thea admirava a pompa e o simbolismo nazistas. E, gradualmente, a esposa de Lang foi se transformando.

Se Thea era, ou não, uma nazista ardorosa, Lang não podia dizer com

55 Para aquém de seu próprio trabalho, parece que Thea era também reconhecida pelos homens com os quais foi casada. Uma pequena nota publicada pelo *Diário de Pernambuco*, em 06 de novembro de 1935, afirmava que o ator alemão Emil Jannings iria interpretar “Rasputine”, em filme cujo roteiro seria de Thea von Harbou, “a talentosa ex-esposa de Rudolf Klein-Rogge e Fritz Lang” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1935a, p. 7).

certeza. Depois do final da 2ª guerra, muitos parentes de Thea insistem que sua filiação ao partido se deu unicamente por razões patrióticas. Ela continuou a ser uma prolífica roteirista, e nos anos seguintes a carreira dela pouco sofreu. Durante o regime, Thea é creditada por escrever algo em torno de 26 roteiros, e dar assistência não-creditada a muitos outros, incluindo alguns com a temática nazista.

Já o relacionamento amoroso com Gerda Maurus muito provavelmente acabou durante a produção de *M*, que foi o primeiro filme do diretor sem a presença de uma personagem feminina de qualquer importância. Como o relacionamento acabou, o diretor nunca disse, apesar de rememorar o romance com a atriz com nostalgia e suspiros. Muito provavelmente tenha sido Gerda quem buscou o fim. Era preciso lembrar que Lang ainda era casado, e sem a intenção de se divorciar. É compreensível o fato de que o diretor estava relutante em separar-se da esposa, porque ainda eram parceiros profissionais. Contudo, logo depois desaparecimento de Gerda, outra mulher surgiu na vida de Lang. Talvez esta mesma mulher tenha precipitado o rompimento do relacionamento com Gerda, como Lang muitas vezes achou. Seu nome era Lily Latté. E ela permaneceu ao lado do diretor até o fim da vida dele.

No Brasil, o filme ficou conhecido apenas como *O Vampiro de Dusseldorf*, com o subtítulo de “O estrangulador de crianças”. Uma matéria intitulada “Já está no Rio, e será apresentado em breve, o film 'Vampiro de Dusseldorf'”, publicada no jornal carioca *A Noite*, em 16 de maio de 1932, falava sobre o estranhamento do público brasileiro para o fato de que *O Vampiro de Dusseldorf* ainda não houvesse chegado ao Brasil. Porém, com grande júbilo, foi que o jornal ficou sabendo, no dia anterior, que já estavam no Rio diversas cópias do filme, cuja exibição seria feita sob o patrocínio do Programma Art. De acordo com a publicação, o público brasileiro da época teria a oportunidade de ver “[...] alguns lançamentos de excelentes manifestações da cinematographia européa” (A NOITE, 1932b, p. 5). A publicação ainda comemorava o fato de ter “profetizado” a estreia do filme ainda naquele mês. Igualmente curioso é o fato de que a matéria compara os reais acontecimentos criminosos, nos quais o filme foi inspirado, igualando-se em repercussão ao “rapto do filhinho do avião americano” (A NOITE, 1932b, p. 5), trata-se, pois, de Charles Augustus Lindbergh Jr., filho mais novo do avião Charles Lindbergh.

No ano em que *M* foi lançado, os nazistas finalmente haviam chegado ao poder. No ano seguinte a República de Weimar chegava ao fim, e a Alemanha enfrentava uma das piores, senão a pior, crise econômica de toda sua história. Desemprego e desespero prediziam a máxima que diz que “a vida imita a arte”, pois aquele era, simplesmente, o cenário “mabusiano” ideal para o abuso de poder. Os contextos sociais, políticos e econômicos retratados no primeiro *Mabuse* haviam crescido dramaticamente onze anos depois do lançamento do primeiro filme. E ainda durante a produção de *M*, Lang e Von Harbou haviam decidido produzir uma sequência, intitulada *O Testamento do Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933)*.

Logo surgiu uma grande amizade entre Lang e seu novo assistente, Conrad von Molo. Conrad gostava do diretor, o admirava. Muitas vezes, o diretor era arrogante e não muito fácil de se ter como amigo, mas, de alguma maneira, eles se tornaram amigos naturalmente. Finalmente, ao perceberem que não sabiam muito sobre o partido nazista, Lang e Conrad decidiram ver do que se tratava com seus próprios olhos. Em 1932, Lang e Conrad foram à uma convenção de Hitler, que se deu na Potsdamerstrasse. Ambos teriam tido a mesma reação: eles teriam vislumbrado um monstro, uma personificação de *Mabuse*. Todos aplaudiram depois do discurso, e eles também, de acordo com Conrad. Então, veio grande momento onde todos gritaram “Heil Hitler!”, e os amigos ficaram em silêncio e também não levantaram seus braços. Teriam ficado rígidos, como se seus braços estivessem pregados ao corpo, mas ninguém os teria notado. De acordo com David Kallat (2005), alguns anos depois, Lang iria criar uma mitologia acerca do filme, que conteria uma forte mensagem antinazista. Assim como a história acerca foi crescendo com o passar dos anos, cresceu também o seu subtexto político. Thea Von Harbou dois meses depois se filiou oficialmente ao Partido Nazista.

Foi através de Conrad que Thea conheceu o indiano Ayi Tendulkar, e Thea, cujo o comportamento no casamento sempre foi de decoro, se apaixonou perdidamente pelo rapaz, que teria idade bastante para ser seu filho. Conrad, que era amante de Lily Latté, gradualmente descobriu que esta teria se tornado amante de Fritz, do mesmo modo que, Thea e Ayi também estariam desenvolvendo uma intimidade. Ayi, que era contra a violência, tinha tendências de esquerda, e já havia

vivido em um *ashram*, começou, aos poucos, a proferir as mesmas baboseiras nazistas que Thea. Algumas pessoas em Berlim também notaram o romance tórrido entre Thea e o jovem jornalista indiano. Provavelmente, pela primeira vez, o diretor não fazia ideia do que poderia estar acontecendo em sua vida íntima.

Segundo McGilligan (2013), durante as filmagens de *O Testamento do Dr. Mabuse*, muitas vezes o diretor chegava em casa mais cedo, e encontrava Thea e Ayi em sua própria cama. Agora era a vez do diretor saber qual era a sensação de ser o último a saber o que estava acontecendo. Era uma amarga ironia a maneira pela qual Lang descobriu sobre a infidelidade da esposa, da mesma maneira que Lisa Rosenthal havia descoberto a infidelidade do diretor 10 anos atrás. O casamento chegou ao fim. Foi um grande escândalo, do qual todos ficaram sabendo. E as notícias corriam soltas na indústria cinematográfica de Berlim, e este era o assunto que falavam em jantares e em festas. Lotte Eisner teria escrito em suas memórias que a separação coincidiu com um ponto baixo durante a produção do filme. Nebenzahl teria ficado completamente sem dinheiro, no que Lang teve que buscar ajuda com Erich Pommer, que estava de volta à Alemanha, e teve que tirar o dinheiro do próprio bolso.

Thea e Ayi Thendulkar ficaram juntos por muitos anos. Quando o casal resolveu oficializar a relação, a cerimônia teve que ser secreta, porque o Estado jamais permitiria que uma mulher de renome como Thea mantivesse relações com um homem de pele escura. Thea continuou a ser uma das pessoas mais queridas por Goebbels, e em janeiro de 1936, ele teria anotado as ideias de Thea para um programa “novo programa de filmes anti-bolchevistas”. Do mesmo modo, Goebbels teria declarado que Thea era uma mulher sábia, em março de 1937, durante uma carona que ele teria oferecido à ela depois de um jantar na embaixada francesa (MCGILLIGAN, 2013).

David Kallat (2005), curiosamente lembra que o casamento de Lang e Thea se deu durante as filmagens do primeiro *Mabuse* e durou onze anos, tendo acabado durante as filmagens do segundo. Já Patrick McGilligan (2013) coloca que, pela primeira vez, Thea falhou em aparecer regularmente no set de filmagem durante uma produção de Lang. Naturalmente, o diretor jamais discutiria o fim devastador de seu relacionamento de 11 anos. Foi nessa época que o diretor começou a falar a

Conrad sobre a possibilidade de deixar Berlim e tentar criar uma nova vida em Paris. Segundo Conrad von Molo, teria se tornado natural para Lang a possibilidade de se mudar para a França e começar uma nova vida longe do Nazismo. Logo a produção acabou, e começou a pós-produção. Em 30 de Janeiro, Hitler tornou-se chanceler. O Parlamento dissolveu-se em 1º de fevereiro, e foi incendiado no dia 27. Logo após o sinistro, diversos artistas e intelectuais deixaram Berlim. Se até então, Lang não havia percebido nenhuma mudança no clima político, teria sido a partir daquele momento que ele começou a prestar a atenção.

Ambos os produtores Seymour Nebenzahl e Erich Pommer eram judeus, e Lang nunca havia falado sobre sua mãe. Quando o fazia, era sempre de uma maneira a não dar tanta atenção ao fato. A edição de 9 de dezembro de 1929 da revista francesa *Cinémonde*, estava discutindo os prós e os contras de *A mulher na lua*, e teria mencionado que: "Lang possui todas as qualidades e defeitos da raça germânica: paciência, aplicação científica, temeridade razoável, mas também grandiloquência, orgulho, chauvinismo" (CINÉMONDE apud MCGILLIGAN, 2013, p.170, tradução minha)⁵⁶. Em 1933 é que realmente começaram a circular boatos de que, na verdade, Lang seria judeu. Alguns atribuem os rumores à Thea, contudo, não há nenhuma evidência de quaisquer tendências antissemitas da parte dela. Do mesmo modo, o diretor tinha um número grande de inimizadas, que poderiam ter propagado a informação.

No início de 1933, Goebbels liderou o movimento de boicotes aos negócios geridos por judeus, e passou a controlar todos os meios de comunicação de massa. Até então, a censura dos filmes funcionava normalmente, como se nada estivesse acontecendo. Ainda não estava claro o que Goebbels pretendia fazer, nem se a comunidade do cinema atenderia às exigências. Lang não tinha razão alguma para suspeitar que seu trabalho seria alvo de alguma intervenção. Na metade de março, *O testamento do Dr. Mabuse* foi finalizado, e seria uma coincidência infeliz o fato de que este foi um dos primeiros filmes a passar pela censura do novo regime.

Uma das últimas vezes que Lang teria visto sua esposa foi em um grande encontro dos líderes da indústria cinematográfica alemã, promovido por Joseph Goebbels. Cercados por tropas, os judeus previamente citados na lista

56 No original: "Lang possesses all the qualities and faults of the Germanic race: patience, scientific application, reasonable temerity, but also grandiloquence, bombast, pride, chauvinism".

compareceram, e não sem apreensão foram informados pelo recém-nomeado Ministro da Propaganda que filmes no estilo de *Os Nibelungos* seriam, a partir de então, os permitidos pelo novo regime. Após o discurso de Goebbels, Lang teria conversado com o ministro sobre o fato de *O Testamento de Dr. Mabuse* ser o primeiro filme a passar pela revisão dos censores nazistas. O filme foi banido e Lang teve oportunidade de criar a história mais “maravilhosa” sobre sua vida.

Quando feito, *O Testamento do Dr. Mabuse* foi banido na Alemanha pelos nazistas, e igualmente ignorado em Hollywood. Os dois lugares que Lang chamou de lar não tinham espaço para uma das suas mais significativas criações. A película está no coração da imigração de Lang da Alemanha para América, e se tornou um conflito que obrigou o diretor a reescrever a própria história. Foram poucos os filmes que se tornaram pano de fundo para uma história fantástica como o que aconteceu com este filme. A ficção se tornou maior do que a realidade, e ainda que este evento supostamente nunca tenha acontecido, isso nunca impediu a proliferação dessa lenda.

A história desta confrontação com Goebbels se tornou um dos pontos centrais na vida de Lang, assim como foi a prova de seu caráter político antinazista. Por outro lado, toda uma geração de críticos atestou *O Testamento do Dr. Mabuse* como sendo o primeiro filme assumidamente antinazista da história do cinema, além de um trabalho pioneiro e bravo, que garantiu seu lugar nos anais da história fílmica. É igualmente verdade que a obra ocupa lugar de significância na história cinematográfica, na história da Alemanha, e também na própria história pessoal de Lang. Não há dúvida de que tanto Goebbels como Hitler eram ambos grandes admiradores do diretor. Cada um deles repetiu, em diversas ocasiões, palavras de admiração e respeito por Lang, como também afirmavam que, a partir da abordagem dos assuntos “corretos”, ele poderia ter sido um grande diretor nazista.

Ainda que o diário pessoal de Goebbels jamais tenha mencionado este suposto encontro⁵⁷, Lang, por seu lado, nunca havia se referido a este

57 Otto Friedrich (1995) declara que há afirmações sobre a chegada de Goebbels a Berlim para atender a um compromisso do Partido Nazista, feitas em seu diário pessoal que não passam de uma mentira, e que ele seria “um mentiroso crônico”. Goebbels não teria atendido ao compromisso com o partido depois de um tempo de sua chegada, nem essa teria sua primeira ida a Berlim. Friedrich prefere acreditar na imagem de um homem que tinha uma visão apaixonada de si mesmo como uma figura heróica, além de uma habilidade incrível em acreditar apenas naquilo

acontecimento até pelo menos 10 anos depois. Os nazistas chegaram ao poder em janeiro de 1933, quando a produção de *O Testamento do Dr. Mabuse* estava próxima de seu final. Lang filmou duas versões simultaneamente, uma em alemão e outra em francês, com atores franceses. A versão francesa havia sido enviada para o editor Lothar Wolff, em Paris, enquanto Lang completava a sua versão alemã. Lotte Eisner (1977) afirma que o responsável por levar os rolos fílmicos para Paris, inclusive contrabandeando a versão alemã, havia sido Nebenzahl. Longe de ter contrabandeado os rolos de filme em uma bagagem, cujos panos sujos esconderiam seu real conteúdo, segundo sua lenda, Lang não teria encontrado Wolff mas, este estava seguindo as explícitas instruções do diretor para a preparação da versão francesa, que seria totalmente autorizada antes de Lang ter problemas com os censores nazistas.

Já segundo Patrick McGilligan (2013), a versão que estreou na França em abril foi a versão francesa, com outro elenco, exceto Klein-Rogge que repetiu seu papel de Dr. Mabuse. A montagem final foi supervisionada em Paris pelo editor Lothar Wolff, que trabalhou com Seymour Nebenzahl. De acordo com Harold Nebenzahl, seu pai era um antigo e fervoroso anti-nazista, que no início da década de 1930 já estava alertando seus amigos judeus sobre as ameaças nazistas. Seymour não tinha restrições de passaporte porque não era cidadão alemão. Com medo do que pudesse acontecer, o produtor carregou o negativo de *O testamento do Dr. Mabuse* para o porta-malas de seu Mercedes com placa holandesa e o conduziu através da fronteira. É válido enfatizar que a versão francesa tem pelo menos 30 minutos a menos do que a versão alemã e a história é diferente no que tange às cenas principais da versão alemã.

A versão alemã havia sido anunciada para estrear em 24 de março no Palast-am-Zoo, o mesmo teatro que havia recebido a estreia de *Dr. Mabuse, o Jogador* onze anos antes. Em 14 de março, Hitler estabeleceu um novo Ministério da Propaganda, encabeçado pelo doutor Goebbels. Foi a partir de então que ficou claro que as coisas mudariam sob o regime nazista. *O Testamento...* ainda não havia sido

que ele quisesse acreditar. O que ele viu, ainda de acordo com Friedrich, foi escrito em seu livro de memórias *Kampf um Berlin* (Guerra em Berlim): Goebbels chegando sozinho e assustado, em uma cidade hostil em uma tarde gelada de inverno. Ainda que não comprovadamente, seria possível abrir especulações a respeito de inúmeras versões para uma mesma história.

finalizado, e ainda não estaria disponível para Goebbels até o dia 23 de março. Consequentemente, a estreia deveria ser atrasada em razão da primeira revisão dos novos censores. Em 24 de março, seguindo o exame inicial do escritório do Ministro, a estreia do filme foi novamente atrasada por “razões técnicas”. O anúncio oficial de que a obra havia sido banida se deu apenas em 30 de março, quando os censores decretaram que o filme possuía uma ameaça à ordem e à segurança pública.

Dois dias antes, Goebbels havia sido o anfitrião de uma festa no hotel Kaiserhof para os grandes nomes da indústria cinematográfica alemã. O evento, na verdade, foi para levantar a moral junto à comunidade cinematográfica e inspirar a revitalização para um novo cinema nazista. Ainda que muitos judeus estivessem presentes (juntamente com as tropas de choque que estavam enfileiradas no lugar), eles ouviram o pronunciamento de Goebbels sobre o que constituiria a pura e permissível filmagem a partir daquele momento. Então passaram a entender que tudo havia mudado. A comunidade fílmica alemã logo iria experimentar um êxodo em massa de grandes e pequenos produtores e artistas, que migraram para a França e a América, de modo a escapar do que estava por vir.

No Brasil, a cópia francesa de *O testamento do Dr. Mabuse* só passou a ser exibida em 1936. E a crítica intitulada “O Testamento do Dr. Mabuse no Glória”⁵⁸, publicada em 24 de julho daquele ano, no jornal carioca *A Batalha*, não foi nada elogiosa ao filme. Para o desconhecido autor do texto, apesar de ser um filme de Lang, o filme é considerado desconexo e cheio de absurdos. Seria lamentável o fato de o diretor ter emprestado seu nome à obra, apesar de algumas cenas consideradas magistrais, tais como a explosão na fábrica e a perseguição automobilística. Não apenas Dr. Mabuse, mas outros dois homens ficaram loucos. E o autor aconselha ao espectadores para que não procurem tentar entender o enredo, para que também não fiquem loucos (A BATALHA, 1936).

Segundo Patrick McGilligan (2013), o nome de Lang foi anunciado publicamente como parte do Nationalsozialistische Betriebsorganisation (NSBO), um pseudo-movimento dos trabalhadores nacionais-socialistas, que pretendia ser o único grupo ordenado pelo Partido. Outros nomes eram os de Carl Boese, um diretor de comédias; Viktor Janson, um jovem diretor que havia escrito alguns roteiros para

58 Texto analisado no subcapítulo 4.1 da presente tese.

Billy Wilder; e Luis Trenker, um ator e diretor conhecido pelos seus “filmes nacionalistas de montanha”. Ao menos, constam 26 nomes de diretores que seriam “zelosos membros” do Partido. Esta seria a maior evidência de que Lang estaria, sim, apoiando os Nazistas. Os partidários de Lang afirmam que o nome do diretor foi publicado sem sua permissão direta. Lang raramente mencionava o acontecido, exceto em uma entrevista de 1962 na qual ele alegou não ter nenhuma posição em qualquer grupo nazista. No dia seguinte à publicação dos nomes, Goebbels teria realizado o evento para a indústria cinematográfica alemã no hotel Kaiserhof. Algumas pessoas que teriam comparecido ao evento dão diferentes versões do que teria acontecido lá.

Lang teria dado a entender que foi no próprio evento que Goebbels anunciou a censura à *O testamento do Dr. Mabuse*, o que não foi verdade de nenhuma maneira. Já o diretor Kurt Bernhardt, que nutria uma inimizade por Lang, alega que ele não apenas compareceu ao evento, como também teria se sentado ao lado de Goebbels. McGilligan (2013) acredita que, pelo fato de ele ser o diretor mais prestigiado da Alemanha no momento, ele não teria outra opção. O Ministro, na ocasião, fez algumas observações, e declarou a si mesmo com um “apaixonado devoto de arte cinematográfica” (GOEBBELS apud MCGILLIGAN, 2013, p. 171, tradução minha)⁵⁹, exortando o fato de que a indústria cinematográfica alemã viveria “o poder e a ingenuidade do espírito Alemão” (GOEBBELS apud MCGILLIGAN, 2013, p. 171, tradução minha)⁶⁰. Goebbels reafirmou aos presentes sua posição junto à indústria cinematográfica ao declarar “Nós não queremos perturbar o cinema ou colocar barreira em seus criadores” (GOEBBELS apud MCGILLIGAN, 2013, p. 171, tradução minha)⁶¹.

Ainda sobre a censura, Lang gostava de contar outra história. Para McGilligan (2013), segundo Harold Nebenzahl, filho de Seymour, Lang teria ele mesmo pedido para interceder junto do Ministro, alegando que Goebbels seria um amigo particular. Já, de acordo com Curt Riess, Nebenzahl, antecipando a censura, teria pedido a

59 No original: “impassioned devotee of cinematic art”.

60 No original: “the power and ingenuity of the German spirit”.

61 No original: “We do not want to bother cinema or put boundaries on its creators”.

Lang que fosse conversar com Goebbels, porém, a conversa tomou um novo e inesperado rumo.

No dia 29 de março de 1933, o filme foi oficialmente banido, sendo a única razão dada a de que seria “uma ameaça à lei e à ordem e segurança pública - de acordo com um regulamento a ser encontrado na Lei da Censura”, de acordo com o historiador Gösta Werner (WERNER apud MCGILLIGAN, 1023, p. 173, tradução minha)⁶². Ironicamente, apesar de banido, o filme foi exibido em Budapeste, Viena, e em outros mercados exibidores de filmes alemães.

Curiosamente, quatro anos mais tarde, em 12 de janeiro de 1937, o jornal carioca *A Noite*, publicou na página 5, uma pequena matéria na sessão de cinema intitulada “O cinema alemão e o Nazismo”. A matéria fala sobre o nacional-socialismo, e como o então Ministro da Propaganda, Joseph Goebbels, passou a exercer controle sobre a produção cinematográfica da Alemanha. A opinião de Goebbels, de acordo com a matéria, seria a de que não se deveria mais fazer o cinema pelo cinema, mas sim, seguir uma orientação especial. Muitos diretores, temerosos com essa recomendação, emigraram. Entre eles está Lang. Apenas Gerhardt Lamprecht, que além de ter permanecido na Alemanha, teria lançado filmes de sentido patriótico, além de ter aproximando-se das “insinuações do Dr. Goebbels” (A NOITE, 1937a, p. 4). Posteriormente, a matéria comenta os sete pontos principais do Código de Produção do Cinema Nazista, que passou a existir no momento da criação do Ministério da Propaganda. O próprio Joseph Goebbels teria lido o código para os concorrentes do “Congresso Internacional de Cinematographia”, ocorrido em Berlim. Os pontos principais, de acordo com a matéria, eram os seguintes:

1. A cinematographia, como todas as artes, sómente conservará sua physionomia obdecendo ás leis que lhe são próprias.
2. O cinema deve libertar-se da vulgar simplicidade que comportaria um mero divertimento para as massas.
3. Isto não quer dizer que o film tenha por dever apenas o servir de expressão a um pallido esthetismo.
4. Não existe arte alguma que possa encontrar em si mesma sua subsitência.
5. O cinema, como qualquer outra arte, deve ser sempre de sua época, para actuar em sua época.
6. Partindo desses elementos primordiaes, a cinematographia nunca passará, ao contrario unirá os povos.

62 No original: “a threat to la and order and public safety - in accordance with a regulation to be found in the Law of Censorship”.

7. O cinema tem o dever de actuar com lealdade e com espontaneidade natural (A NOITE, 1937a, p. 4).

De acordo com McGilligan (2013), Goebbels listou alguns filmes que seriam os modelos os quais os diretores deveriam aspirar fazer. Entre eles estava *Os Nibelungos*, que Goebbels elogiou: “Aqui está um filme épico que não é do nosso tempo e, no entanto, é tão moderno, tão contemporâneo, tão atual, que até mesmo os partidários do movimento nacional-socialista ficaram profundamente comovidos” (GOEBBELS apud MCGILLIGAN, 2013, p. 172, tradução minha)⁶³.

Ninguém teria ousado ir contra nenhuma das declarações do Ministro naquela noite no Hotel Kaiserhof, apenas pelo fato de que todo o lugar estava cercado de tropas armadas. Um ex-jornalista de Berlim, anos mais tarde, gostava de dizer em Hollywood que Lang teria aparecido ao evento trajado com uma farda nazista. Nunca houve nenhuma confirmação sobre isso.

Naquela noite, Lang e Goebbels teriam conversado brevemente um com outro a respeito do futuro de seu filme. De acordo com David Kalat (2005), na história contada por Lang, o fato do convite se deu alguns dias depois, em abril de 1933, quando o Ministro teria ordenado que o diretor comparecesse a seu escritório para discutir o destino da obra. Contudo, nas palavras do próprio Lang:

28 de março de 1933

Fui convocado ao escritório de Goebbels [...] para descobrir, com grande surpresa, que o ministro da Propaganda do III Reich fora incumbido por Hitler de me oferecer a direção do cinema alemão: “O Führer viu seu filme *Metrópolis* e disse: eis aqui o homem que criará o cinema nacional-socialista”. Naquela mesma noite, eu deixava a Alemanha (LANG apud EISENSCHITZ, [1995], 2014, p. 20)⁶⁴.

Deve ter sido um choque para Lang ter percebido que era um ser humano comum, e ainda mais, um judeu. Segundo McGilligan (2013), se, de fato, o convite feito por Goebbels para que Lang se tornasse o diretor oficial do partido aconteceu, chances são de que Lang receberia o título não-oficial de *Ehrenarier* (ariano honorário), título recebido por um número considerável de artistas até 1939. Lang, talvez, evitaria dirigir qualquer filme cuja mensagem fosse explicitamente nazista.

63 No original: “Here is an epic film that is not of our time, and yet is so modern, so contemporary, so topical, that even the stalwarts of the National Socialist movement were deeply moved”.

64 Otto Friedrich (1995) sugere ainda que Goebbels teria dito a Lang que o fato de ele ser judeu poderia ser ignorado por causa do histórico de combate de Lang na Primeira Guerra.

2.2 Nova fase: França e Hollywood

O fato de que Goebbels poderia fazer a dita proposta não soa tão absurda, entretanto, a maneira somada ao resto da história, especialmente a fuga desesperada na madrugada, pode ser facilmente refutada. De acordo com Gösta Werner (1999), a proposta não era apenas atraente, era também lógica. Entretanto, graças ao acesso que teve aos documentos pessoais do diretor, disponibilizados na época pelo *Deutsches Filmmuseum*, Werner pode afirmar que o próprio passaporte na época em que Lang chegou em Hollywood e a quantidade de dinheiro e de propriedades pessoais que ele havia salvaguardado de sua antiga pátria, na verdade, davam uma falsa impressão de sua fuga de Berlim. A documentação mostra que ele não deixou Berlim até 23 de junho de 1933. E, de acordo com David Kalat (2005), durante os meses de junho e julho, Lang fez diversas viagens de ida e volta para a Bélgica, como também retirou 1366 marcos alemães de sua conta no banco. Segundo McGilligan (2013), os documentos de Lang estariam em ordem por conta das inúmeras viagens que ele fazia ao exterior para a promoção de seus filmes.

Segundo Patrick McGilligan (2013), Fritz Arno Wagner, que foi muitas vezes o cinegrafista nos filmes de Lang, lembra de uma história sobre ter ido de limusine com o diretor até uma locação. O diretor teria dito a Wagner que Goebbels teria lhe oferecido o maior cargo na indústria cinematográfica alemã. Lang teria perguntado se deveria aceitar ou não o convite. Apesar de a história ter sido aceita durante muitos anos tanto pelos fãs, quanto pela imprensa, muitas pessoas se mantiveram céticas a respeito. Para Gottfried Reinhardt, o diretor poderia ter permanecido na Alemanha sem maiores problemas, se os nazistas não soubessem que ele era metade judeu. Para ele, Lang era um homem cínico e desonrado, que não dava a mínima para política.

Mesmo depois de muitos anos depois de sua morte, causou incômodo para muitos imigrantes alemães em Hollywood o fato de que o nome do diretor faz parte da herança cultural da Alemanha. Muitos pesquisadores e historiadores acusam Lang de lentidão ou indiferença sobre o III Reich, já que não haveria nenhuma razão

propriamente política para ele ter ido embora. De acordo com Patrick McGilligan (2013), o jornal alemão *Der Spiegel*, em 26 de novembro de 1990, publicou uma reportagem sensacionalista, na qual analisava o passaporte de 1933 do diretor. O artigo, escrito pelo editor Willi Winkler, resumia a versão da história dada por Lang, comparando as datas com o passaporte, e concluindo que o diretor mentira. Para Winkler, Lang sabia o tempo todo como criar seu próprio mito. E seu grande sucesso foi a história sobre Goebbels. O diretor notou que era meio-judeu e que as coisas estavam ficando politicamente cada vez mais sérias. No fim, a única razão para sua partida era o seu ego ferido.

Ainda segundo McGilligan (2013), para Lotte Eisner, não havia dúvidas de que o encontro entre Lang e Goebbels tivesse mesmo acontecido. Apenas o diretor teria exagerado um pouco, porque ele gostava de falar de si mesmo como alguém que teria sido politicamente perseguido e que seria martirizado pelos nazistas. Já para Cornelius Schnauber, o diretor contou uma história um pouco diferente: para ele, era uma história consistente, mas não era toda a verdade. Depois do convite, ele teria mesmo fugido, mas teria voltado para pegar algumas coisas que deixou para trás. O passaporte e outros documentos provam isso. Para David Overbey, que teria ouvido a história milhares de vezes, tudo não passaria de encenação, dados os muitos detalhes que o diretor contava, e que às vezes mudavam de acordo com a audiência da vez.

Março e abril de 1933 foram meses cruciais na vida do diretor: o filme banido, o convite de Goebbels, o fim do casamento com Thea. Porém, Lang afirmava que o divórcio se deu de maneira amigável e a única coisa que estaria a separá-los cada vez mais era o Nacional-Socialismo. De acordo com a documentação, foi Lang que deu a entrada no pedido de divórcio. A separação foi um escândalo em Berlim e também na América, cuja imprensa publicou que o casamento teria acabado porque Lang não era ariano. O divórcio se deu em 20 de abril de 1933, e não há nenhum tipo de indicação de onde Lang estaria residindo no momento: se era em Berlim, ou se era em Paris. A documentação, porém, revelou alguns detalhes: a data na qual o casal declarou a separação é outubro de 1931, isto é, entre as filmagens de *M* e *O testamento do Dr. Mabuse*. Lang teria argumentado que: "Após as últimas relações conjugais, que ocorreram há mais de um ano e meio, persistentemente recusadas,

sem razão, a cumprir as obrigações conjugais e, apesar das repetidas advertências, continuaram a recusar-se a manter relações conjugais" (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 181, tradução minha)⁶⁵.

O jornal carioca *Diario de Notícias*, publicou em 15 de junho de 1933, um texto opinativo cujo título era "O Exílio da Inteligencia". O texto comentava o fato de a campanha anti semita nazista estar prejudicando a cinematografia alemã. Quase todos os grandes diretores alemães eram judeus, bem como em Hollywood, as companhias cinematográficas eram comandadas por judeus. E, pela pressão exercida pelos nazistas, nomes como Erich Pommer, Pabst (que mais tarde não apenas voltou à Alemanha, como também fez filmes para os nazistas), Lang e Erich Charrel, emigraram. De acordo com a publicação, estes eram "notáveis 'regisseurs' que o dollar americano não conseguira arrastar para Hollywood" (DIARIO DE NOTÍCIAS, 1933, p. 2). Alguns escritores já haviam sido obrigados a abandonar a Alemanha, e naquele momento, havia chegado a vez dos cinegrafistas. O texto se encerra com a seguinte pergunta: "Que surpresa nos reservará o fascio allemão para o futuro?" (DIARIO DE NOTÍCIAS, 1933, p. 2).

Talvez, pela primeira vez em sua carreira, Lang encerrou um filme sem ter um próximo projeto em mente. A data de chegada de Lang a Paris é desconhecida, o que se sabe é o que diretor chegou sem nenhum empecilho. Lotte Eisner teria escrito em suas memórias que, quando Lang chegou, ela já se encontrava em Paris há um ano. Muitos foram os que imigraram para Paris em 1933.

Entre o grupo de refugiados, existiam aqueles que acreditavam que Lang permaneceu muito tempo em Berlim, e teria escondido por muito tempo sua história com Joseph Goebbels. Do mesmo modo, enquanto muito dos exilados viviam em condições precárias, o cineasta vivia luxuosamente em uma suíte no Hotel George V, o que fez crescer ainda mais o ressentimento que algumas pessoas tinham dele. Erich Pommer também se exilou em Paris, ainda em abril de 1933. Ele também havia sido convidado para o evento promovido por Goebbels no Hotel Kaiserhof, ao qual não compareceu.

Foi Pommer quem apresentou projetos novos a Lang: uma história

65 No original: "following the last marital relations, which took place over one and a half years ago, persistently refused, without reason, to fulfill marital obligations and did, despite repeated warnings, continually decline to engage in marital relations".

detetivesca intitulada *On a volé un Homme*, e a adaptação da peça de Molnar, *Liliom*, que nos Estados Unidos, já havia sido adaptada pela Fox em 1930. Segundo McGilligan (2013), Gilbert Mandelik, o assistente de Lang na França, recorda que o diretor se comportava como um prussiano. Apesar do temperamento explosivo, as pessoas queriam trabalhar com ele, porque ele era também considerado um grande artista. Em sua primeira vez no estúdio, Lang teria perguntado a Mandelik: “Como eles irão me chamar? Na Alemanha eles me chamavam de Mestre”. Mandelik respondeu: “Eles irão chamá-lo de Sr. Lang [M = Monsieur], ou eles podem chamá-lo de Patrão” (MANDELIK, apud MCGILLIGAN, 2013, p. 196, tradução minha)⁶⁶.

Lang tinha o costume de trabalhar durante as refeições, sem pausas. Uma forma que a equipe tinha de chamar a atenção do diretor, era a de cozinhar sopa atrás do estúdio, cuja fumaça ia em direção a Lang, que após alguns minutos, era obrigado a dispensar a equipe. O comportamento do diretor era, muitas vezes, racionalizado por seus defensores, que alegavam que o diretor não tinha conhecimento dos costumes locais, ou que ele não sabia que o sindicato estabelecia intervalos. Lang continuava a tomar um grande número de xícaras de café e de tomar suas pílulas energéticas, além de comer seus pratos preferidos no *set*. Nesse sentido, Lili Latté assumiu o papel de Thea, de cuidar do companheiro até mesmo no trabalho.

Lang permaneceu durante um curto tempo em Paris, talvez um pouco mais de um ano. O convite para a ida à Hollywood aconteceu em 1934, quando *Coração vadio* (*Liliom*, 1934) estreou nas salas de exibição francesas. *Coração vadio*, porém, foi um filme amaldiçoado desde o primeiro instante em que foi exibido. Os clérigos e os militantes católicos protestaram contra a obra, alegando que as cenas que se passam na Terra seriam sexualmente provocativas. Segundo Mandelik, a Igreja Católica francesa teria dito que “O filme era anticatólico e mostrou a concepção de Fritz Lang do céu como sendo muito contra a da Igreja” (MANDELIK apud MCGILLIGAN, 2013, p. 199, tradução minha)⁶⁷. Mandelik sugeriu que Lang colocasse um aviso logo no começo do filme, de que se tratava apenas da

66 No original: “What will they call me? In Germany they called me Meister”./ “They will call you M. Lang, or they might call you Patron”.

67 No original: “the movie was anti-Catholic and showed Fritz Lang’s conception of heaven as being too much against that of the Church”.

interpretação do diretor, tentando honrar a obra de Molnar. Lang, obviamente, recusou. O filme logo desapareceu da França e nunca foi exibido nas salas dos Estados Unidos. Durante décadas permaneceu não disponível para cineastas. Em Hollywood, Lang gostava de fazer sessões particulares de exibição do filme na sala de projeção da 20th Century-Fox. Era um de seus filmes preferidos.

De acordo com Mandelik (MCGILLIGAN, 2013), Lang teria recebido diversas propostas de estúdios em Hollywood, mas não ficou claro se o diretor partiria imediatamente. Foi a MGM que ofereceu ao diretor o contrato definitivo, com custos de viagem e a promessa de Lang poderia escolher seu primeiro projeto em inglês. Foi o produtor David O. Selznick quem viajou à Europa em 1934, com sua esposa, o diretor George Cuckor, e o roteirista Howard Eastbrook, e ofereceu o contrato a Lang.

David O. Selznick era um dos mais importantes produtores da MGM, e mostrou interesse em assinar com Lang. Enquanto na Alemanha o criador de *Metrópolis* e *M* era tratado com total respeito, e tinha o poder de comandar atores e equipe como um déspota⁶⁸ – cada aspecto do filme passaria pelas suas mãos, desde o roteiro até a escolha dos atores, desde o designer de produção até a edição –, em Hollywood, entretanto, o diretor era apenas mais um contratado dentro de uma fábrica de produção de filmes em massa. As coisas teriam se arranjado rapidamente, e em 6 de junho de 1934, Lang embarcou para Nova York acompanhado de Selznick e seu grupo.

Uma pequena nota publicada pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 09 de junho de 1934, intitulada “O director allemão Fritz Lang vae trabalhar em Hollywood” (CORREIO DA MANHÃ, 1934, p. 1), anunciava que Lang chegaria aos Estados Unidos no dia 18 daquele mês, para trabalhar em Hollywood. A nota também lembra que o diretor havia tornado-se célebre pela direção de *Metrópolis*.

As respostas dadas aos leitores mais curiosos que enviavam suas perguntas para a *Revista Cinearte*, em edição publicada em 15 de outubro de 1934, diziam não estar certo, mas que era provável que *O Testamento do Dr. Mabuse* viesse ao Brasil. Do mesmo modo, Lang filmaria sua primeira película para a MGM, que se chamaria

68 Quando durante os anos 1960, os “Jovens Turcos” da *Cahiers du Cinema*, na França, lançaram a “Teoria do Autor”, Lang figurava, para eles, como um dos mais claros exemplos de cineasta a imprimir sua autoria em seus filmes.

The Journey (CINEARTE, 1934).

Na América, o poder residia no próprio sistema de estúdio, no qual diretores e atores simplesmente cumpriam suas tarefas a partir de um roteiro já desenvolvido. Era raro existir um diretor com autonomia e autoridade o bastante para alterar ou afetar as decisões do estúdio, e estes diretores só conseguiam ganhar o seu poder através de filmes que fossem verdadeiros sucessos, e não apenas triunfos artísticos.

Logo que chegou em Hollywood, o diretor precisou fazer alguns ajustes. Para cada refugiado europeu que se adaptava ao sistema de trabalho em Hollywood, havia muitos outros que não conseguiram. Leopold Jessner, diretor do teatro da cidade de Berlim, não conseguia encontrar trabalho decente nos estúdios; Max Reinhardt, o maior nome do teatro berlinense dirigiu apenas um filme nos Estados Unidos, e acabou dando aulas de atuação.

Não foi muito diferente com os colegas cineastas: Jacques Feyder foi demitido, E. A. Dupont nunca conseguiu assinar um contrato, e Joe May dirigiu filmes de horror de baixo orçamento, antes de desistir e abrir um restaurante vienense. Além de linguagem e das barreiras culturais, uma das razões para o fracasso foi a multiplicidade de personalidades individuais. Lang teria dito a Peter Bogdanovich que em questões técnicas de iluminação e electricidade, Hollywood era melhor do que qualquer lugar. Mas se a tecnologia era superior, as imposições de “estilo” de cada estúdio eram desvantagens. Deste modo, experimentações pessoais os diretores eram desencorajadas. Fotografias fortes ou realistas eram consideradas inapropriadas. Das atrizes, era esperada que a beleza fosse acentuada, independente das fontes de luz presentes em uma cena.

E agora, Hollywood era maior, mais industrializada, mas urbanizada do que aquela que o diretor havia visitado pela primeira vez em 1925. Em tamanho e em escala, MGM era provavelmente a UFA americana. Enquanto outros estúdios estavam sofrendo com a depressão, a MGM conseguia crescer. Tinha uma grande reputação, e era conhecida por pelos numerosos estúdio de gravação, por suas estrelas mundialmente conhecidas, pelos grandes orçamentos, e pelos generosos calendários de filmagem. O estúdio também tinha uma fórmula para histórias românticas e para comédias, adaptações literárias e teatrais respeitáveis, musicais luxuosos e filmes familiares. Como a maioria dos estudos, a MGM mantinha

registros meticulosos de todas as produções, com cópias. O diretor também mantinha memorandos e rascunhos de roteiros para projetos nos quais ele está envolvido.

Quando Lang aterrissou em Hollywood, ele se deparou não apenas com sistema de trabalho diferente, mas também com uma língua e uma cultura diferentes. Do mesmo modo, o diretor nunca foi capaz de desenvolver o espírito de equipe, e esta deficiência estaria claramente presente em sua carreira em Hollywood. Durante incontáveis vezes ele antagonizou com estrelas, executivos e equipes inteiras de técnicos. Em sua visão ele nunca estava errado, e frequentemente, se sentia como um artista visionário prejudicado. O diretor, na verdade, tinha uma verve “mabusiana” no seu trato com as pessoas, segundo o próprio: “Todavia, quando escolho um ator, e acho que ele pode interpretar um papel, então, se eu for um bom diretor, devo tentar ser franco o máximo que eu puder. Isso deve, às vezes, ser feito contra a vontade dos atores, mas esse pode ser o único meio de conseguir algo totalmente inesperado” (*Fritz Lang, o Círculo do Destino*, Jorge Dana, 2004).

A equipe em Hollywood, era proficiente tal como aquela que estava com o diretor na época em que ele trabalhava na Alemanha. Em 1935, muitos membros eram ex colegas de Berlim. Mas, em Hollywood, os executivos dos estúdios escolhiam equipe para cada produção baseados em quem estaria sob contrato, disponível, e também, quem fosse considerado apropriado. Por exemplo, o cinegrafistas eram leais aos estúdios, e não ao diretor, e a maioria dos diretores, em qualquer ocasião, deixava os elementos visuais de uma produção para cinematógrafos e seus assistentes, raramente pedindo para ver através da lente da câmera. A sala de edição era reinado apenas os editores e diz executivos. Os roteiristas trabalhavam independentes dos diretores, tendo seu texto revisado pelo produtor ou pelo estúdio. O diretor geralmente não se envolvia até o roteiro estar completamente pronto e precisando apenas de alguns ajustes.

Estranhamente, ninguém se apressou para explorar os talentos do diretor. A princípio, o diretor trabalhava na maior parte do tempo em casa, aparecendo no estúdio apenas para compromissos marcados em conferências de roteiro. Tudo que Lang propunha era visto com entusiasmo, ou visto com indiferença. Tudo tinha igual

prioridade. Lang poderia trabalhar em um, dois ou três projetos ao mesmo tempo, e se nenhum deles fosse finalizado, ninguém se importava.

Atores e atrizes Hollywoodianos eram mundialmente famosos em seu estrelato, mas na América algumas coisas também eram diferentes do que na Alemanha. Na Alemanha o próprio filme era uma estrela, enquanto atores e atrizes eram apenas subordinados ao diretor. O diretor poderia se gabar de ter descoberto grande número de estrelas alemãs, suas descobertas eram parte do seu mito. Em Hollywood, apenas o chefe do estúdio, ou em alguns raros casos, a audiência poderia elevar um ator ao estrelato. Em Berlim, de acordo com Lang, o processo de filmagem era uma espécie de empreendedorismo coletivo. Mas, regado apenas pelo diretor. Já em Hollywood, produtores eram apenas magnatas substitutos, chefes onipresentes às conferências de roteiro, reuniões de produção, e que controlavam o calendário de filmagem. Para o diretor, a incerteza foi a maior diferença entre a UFA e a MGM.

E, ironicamente, nenhum estúdio era muito mais “do produtor” do que a MGM, para o qual Lang foi trabalhar em 1934. Agora o diretor tinha que se adaptar a um novo tipo de trabalho que era contra a sua personalidade. Ao mesmo tempo, Lang, que à época contava com 45 anos de idade, tinha que se esforçar para aprender inglês e se ajustar a uma cultura diferente. Naquele momento, Hollywood era maior, mais industrializada, mais urbanizada do que aquela que o diretor havia visitado pela primeira vez em 1925.

Lang tentou escrever seu primeiro roteiro para as audiências americanas, *Tomorrow*. Um pouco mais tarde, *Hell afloat* seria o primeiro filme oficial do do diretor. Selznick acabou rejeitando o projeto, entendendo que mulheres não assistiriam ao filme. Contudo, uma pequena nota publicada no jornal pernambucano *Diario de Pernambuco*, em 27 de janeiro de 1935, afirmava que o primeiro filme de Lang, em Hollywood, chamaria-se de fato *Hell Afloat* (DIARIO DE PERNAMBUCO, 1935b).

Em seus primeiros dias em Hollywood, Lang gostava de dizer que estava rejeitando a língua alemã. Segundo McGilligan (2013), ele teria dito a Charles Higham e Joel Greenberg que nunca mais havia falado alemão. Isso não é inteiramente verdade, o diretor falava alemão com outros compatriotas,

frequentemente escrevia ou ditava seus rascunhos de roteiros em alemão, e assim o fez até o final da vida. Mas ele também esforçou-se muito para aprender inglês, especialmente os coloquialismos. Em seu primeiro ano na América, Lang se concentrou em aprender inglês e também sobre a intrincada política de sistema de estúdios.

De acordo com McGilligan (2013), em 1935, Lang tentou trabalhar em um novo projeto intitulado *Passport to hell*. E a pequena nota publicada em 17 de novembro de 1935, no Diário de Pernambuco, afirmava que o primeiro filme de Lang para a Metro se chamaria *Passeport to Hell* [sic], cuja ação se passaria nos campos petrolíferos da Mesopotâmia (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1935c).

Assim como Lang estava tendo problemas em se encaixar no sistema de estúdios, ele também estava com problemas para se encaixar na comunidade de refugiados em Hollywood. Para piorar sua situação, enquanto alguns refugiados estavam com dificuldade em encontrar qualquer trabalho em Hollywood, Lang imediatamente se viu confortável. A reputação de diretor visionário do cinema mudo na Alemanha, era dúbia em Hollywood. Para cada pessoa que admirava o diretor, havia alguém indiferente ou pior ainda, alguém que odiava.

O diretor ainda era politicamente suspeito, e alguns judeus viam em Lang a Alemanha personificada, o que piorava quando ele declarava a si mesmo como católico. Os rumores de que Goebbels teria oferecido o mais alto comando da cinematografia alemã ainda existiam. Ninguém tinha certeza se o diretor havia declinado o convite, pois ele ainda trabalhava nos detalhes de sua história, incluindo o argumento que sua mãe era judia. Havia também rumores de que existiriam espiões e informantes plantados dentro da indústria cinematográfica da América. Será que Lang seria um deles?

E alguns membros da comunidade de refugiados também sabiam que sua história pessoal. Um jornalista, ex correspondente em Berlim, estava convencido de que o diretor havia assassinado a primeira esposa e lembrava a todos deste incidente. Quando a carreira de Lang passou a progredir, o jornalista aumentou ainda mais o tom de sua crítica, publicando em alguns jornais alemães, más opiniões sobre os filmes do diretor.

Harold Nebenzahl recorda como a atitude Lang em relação a seu pai, o

produtor Seymour Nebenzahl, mudou. Lang e o produtor realizaram dois filmes e teriam tirado férias juntos. Para Harold: “Lang o evitava, falava mal dele e eu discuti com meu pai e seus amigos, e decidi que era porque meu pai sabia quem ele era em Berlim; sabia que ele havia colocado uma enorme bandeira suástica em sua casa” (NEBENZAHL apud MCGILLIGAN, 2013, p. 218-219, tradução minha)⁶⁹.

Durante os anos de 1934 e 1935, Lang procurou inteirar-se o máximo possível sobre a cultura norte-americana. Ele dava longos passeios de carro, e falava com todo tipo de pessoas, esforçando-se para conhecer o cotidiano do novo país. Ele conheceu muitas locações de filmes *Western*, uma paixão que nutria desde a infância. O diretor realizou três filmes no gênero: *A volta de Frank James* (*The return of Frank James*, 1940), *Conquistadores* (*Western Union*, 1941) e *O diabo feito mulher* (*Rancho Notorious*, 1952). Também em Hollywood, o diretor sonhava em poder ter sua própria companhia cinematográfica.

Outra lenda contada pelo diretor é a de que ele seria um dos fundadores da Screen Directors Guild⁷⁰. Em realidade, King Vidor presidiu uma reunião secreta em sua casa, em Beverly Hills, em 23 de dezembro de 1935. Foram estabelecidos os doze nomes dos fundadores da associação, e Lang não consta entre eles. Do mesmo, quando se deu a primeira reunião geral do grupo em janeiro de 1936, 48 membros atenderam ao evento. Novamente, Lang não constava na lista.

Para Patrick McGilligan (2013), a pedra angular na carreira do diretor foi *Fúria* (*Fury*, 1936), seu primeiro filme na América. Porém, de acordo com o autor, o primeiro filme de Lang na América por pouco não foi intitulado de *Mob rule*. Isso se confirma pela nota intitulada “Novidades de Hollywood”, publicada pelo jornal carioca *A Noite*, em 25 de abril de 1936, há a divulgação da notícia de que o ator Lionel Barrymore teria firmado contrato para trabalhar em *Mob Rule*, contudo, Lionel jamais estrelou esse filme (A NOITE, 1936a). Mais tarde, uma pequena nota publicada no jornal carioca *A Noite*, em 12 de junho de 1936 (s/p) falava que chamaria-se *Fury* e não mais *Mob Rule* o filme que Lang dirigiria para a MGM, com Sylvia Sydney e Spencer Tracy nos papéis principais (A NOITE, 1936b).

69 No original: “Lang avoided him, spoke badly of him, and I discussed it with my father and my father’s friends, and decided it was because my father knew who he was in Berlin; knew that he flew a big swastika flag from his house”.

70 Associação norte-americana, fundada em 1936, e que representa os interesses dos diretores de produções audiovisuais nos Estados Unidos e no mundo.

Fúria é a história de um homem acusado de um crime que não cometeu, e que por conta da negligência policial é quase linchado por uma multidão raivosa. Apesar de o filme ter sido um triunfo para a crítica, vendeu poucos ingressos. Na coluna “Palavras de um director”, publicada pelo jornal carioca *O Jornal*, em 18 de outubro de 1936, James Hilton, o autor do texto, relata como foi a chegada de Lang a Hollywood. De acordo com Hilton, Lang estava na América já havia um ano e meio. Convidado por Louis B. Mayer, chefe da MGM, Lang teria chegado aos Estados Unidos “de cara amarrada” (HILTON, 1936, p. 13).

O diretor teria ficado todo esse tempo sem trabalhar porque Mayer estaria esperando o momento certo. Durante a chegada de Lang, a MGM não tinha o direito de nenhuma obra cujo gênero Lang fosse afeito. Finalmente, Mayer chamou o diretor, e colocou os atores Sylvia Sydney e Spencer Tracy a suas ordens. Alguns dias antes, o diretor havia manifestado sua admiração por Sylvia. Mayer também apresentou ao diretor um roteiro escrito por Norman Krasna. Finalmente fez-se *Fúria*, que em breve iria estrear no País. Hilton teria conversado com o Lang, que lhe relatou: “Fui feliz com a minha estréia em Hollywood. Estou satisfeito com os resultados de 'Fury'. Deram-me o que eu queria: um enredo forte, vigoroso, desses carne e nervos – e não uma água assucarada” (LANG apud HILTON, 1936, p. 13).

O filme fez sucesso no Brasil, conforme a matéria intitulada “Silvia Sydney e Spencer Tracy dirigidos por Fritz Lang em 'Fúria', da Metro-Goldwyn-Mayer”, publicada pelo jornal carioca *Jornal do Brasil*, em 16 de outubro de 1936, sabemos que o primeiro filme de Lang, considerado uma obra de arte capaz de provocar grandes sensações, estrearia em pouco tempo no País. Porém, o que realmente chama a atenção é que, juntamente com *Fúria*, a Metro exibiria um “‘short’ de sensação” (JORNAL DO BRASIL, 1936, p. 11): um filme em relevo que contava com uma tecnologia nomeada de “Audioscopia”. Para tanto, o público receberia à entrada da sala de cinema, um par de óculos bicolores.

A crítica cinematográfica, intitulada “Um dos melhores films de 1936”, publicada pelo jornal *Diário de Pernambuco* (PE), em 21 de fevereiro de 1937, fala que Lang apareceu em uma época de apogeu do cinema alemão. Era um tempo de descobertas e inovações, onde cada filme correspondia ao nascimento de uma nova escola de montagem. Lang teria sido um estilista arrojado, e *Metrópolis* atingiu um

lugar de destaque à época. Segundo o texto, a contribuição alemã era 100% fotográfica: “Tanto assim que quando a moda passou e as chamadas **films de laboratório** saíram de cartaz, ninguém, mais falou em Fritz Lang” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1937b, p. 9, grifos no original).

De acordo com a publicação, *Fúria*, teria sido o segundo filme da fase americana de Lang, pois o primeiro não teria chegado a identificar sua antiga personalidade. Contudo, *Fúria*, teria sido impecavelmente fotografado e dirigido, tratando de um assunto de vivo interesse, sendo, por fim, uma grande obra de arte, e o melhor filme de 1936. Ao mesmo tempo, a publicação não fala qual teria sido o primeiro filme americano do diretor.

Não demorou muito para que, em Hollywood, Lang se deixasse levar por seu temperamento difícil, sendo hostil com a equipe e atores, e violando diversas regras dos sindicatos como, por exemplo, fazendo com que sua equipe trabalhasse por até 20 horas por dia, durante seis dias da semana. Apenas a atriz Sylvia Sydney, protagonista de *Fúria*, reconheceu Lang como um gênio artístico, e sem a intercessão da atriz, talvez a carreira do diretor em Hollywood seria natimorta.

Contudo, em diversas entrevistas o diretor referia-se ao filme com desdém, classificando-o como um “filme B”. O diretor Peter Bogdanovich, que realizou uma série de entrevistas com Lang e publicou o livro *Fritz Lang in America*, foi ainda mais longe, classificando a obra como um “filme C”.

Para McGilligan (2013), prova da nascente sensibilidade política do diretor era a ideia inicial de que *Fúria* fosse um filme sobre um homem negro acusado de violentar uma mulher branca⁷¹. Um filme desse tipo com um protagonista negro era improvável de ser realizado tanto na MGM, quanto em qualquer outro grande estúdio em 1935, em uma época em que os produtores ainda eram muito dependentes da salas de exibição e aos segregacionistas no sul dos Estados Unidos. Contudo, a realização de *Fúria* serviu para retardar a americanização política do diretor. Foi durante as pesquisas para a produção do filme que Lang descobriu a tradição do linchamento de pessoas negras na América.

Depois da finalização e exibição do filme, ele passou a se atentar nas falhas

71 De acordo com já citada matéria publicada no Jornal do Brasil, em 19 de março de 1969 (Capítulo 1.0), o diretor teria afirmado ao repórter que essa era a história de seu primeiro filme na América.

que obra mostrava em relação às questões sociais. Com o passar do tempo, frequentemente as pessoas passaram a perguntar ao diretor se ele havia considerado realizar o filme com um ator negro interpretando a vítima falsamente acusada. Ele queria acreditar que sim, mas uma escolha dessas seria impensável para o conservadorismo da MGM, ele alegou. Essa era uma questão que incomodava o diretor, porque o lembrava de um dos seus filmes favoritos, *M*. Muitas vezes, Lang se sentiu acovardado e confessou que deveria, sim, ter realizado o filme com um ator negro.

Depois da validação de *Fúria*, o novo projeto do diretor permitia com que ele pudesse voltar a tocar em assuntos que lhe eram caros: criminalidade, justiça, prisões. E assim nascia o projeto de *Vive-se uma só vez* (*You only live once*, 1937). Na Alemanha, alguns dos temas principais dos filmes de Lang eram riqueza, poder, espionagem, cientistas, hipnotismo, crimes de todos os tipos; na América, os personagens principais eram os “Zé-Ninguém” do cotidiano, e a sociedade passou a ser vilã ela própria nos filmes do diretor.

Segundo Patrick McGilligan (2013), o próximo projeto do diretor seria *Man without a country*, o primeiro filme verdadeiramente anti-nazista de Lang. Porém, o projeto teve que ser adiado. Lang só seria contratado novamente na metade do verão de 1936. O produtor Walter Wanger lhe ofereceu um novo roteiro e chegou a um termo com o diretor: o final da nova história não poderia ser feliz como foi em *Fúria*, o qual ganharia um final diferente se não fosse a imposição da MGM. Wanger, com o novo projeto, deu a Lang todas as garantias possíveis: ninguém poderia alterar o filme até a edição final. O roteiro dava a Lang uma nova oportunidade de satisfazer sua preocupação com temas como: criminalidade, tribunais e vida na prisão. O diretor, inclusive, foi capaz de conseguir um convite para visitar a prisão de San Quentin e assistiu a um recital em agosto daquele ano. Lang aproveitou a oportunidade para conhecer a sala de execuções e tomar notas: “aqui está pendurado um par de sapatos...de um Negro, algum tempos [sic] atrás” (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 242, tradução minha)⁷².

Vive-se uma só vez é a história de uma tentativa de um ex-presidiário de se reinserir na sociedade. Porém, ele é acusado injustamente de um assalto a banco, e

72 No original: “here hung a pair of shoes...of a Negro, hanged some times [sic] ago”.

tenta provar sua inocência.

Apesar da boa vontade de Sylvia Sidney, Lang muitas vezes, era abusivo com a atriz. Mas, o ator Henry Fonda parece ter sido o alvo da tirania do diretor com insistentes refilmagens e críticas ao seu modo de atuar. McGilligan (2013) afirma que, à época das filmagens de *Vive-se uma só vez*, Fonda estava recém-casado e gostaria de passar as noites em casa com a esposa. Lang, ao contrário, insistia nas filmagens em locações distantes para frustrar os planos do ator.

No Brasil, uma das menções que mais se destacam é a da matéria cujo título é “Fritz Lang parece ter usado dynamite para filmar 'Vive-se só uma vez' [sic]”, o jornal carioca *A Batalha*, em 06 de maio de 1937 afirma que *Vive-se uma só vez* seria um espetáculo violento e, depois de assisti-lo, um novo iorquino teria admitido a hipótese de que Lang não teria se utilizado de ingredientes comuns, mas sim, de dynamite. Filmes como *Scarface: a vergonha de uma nação* (*Scarface*, 1932, de Howard Hawks e Richard Rosson), e até mesmo *Fúria* teria ficado aquém deste drama produzido por Walter Wanger (*A BATALHA*, 1937).

O terceiro filme de Lang nos Estados Unidos, e também a terceira obra consecutiva a ser estrelada por Sylvia Sidney é *Casamento proibido* (*You and me*, 1938), um musical tragicômico sobre um casal cujo relacionamento e vida pregressa devem ser mantidos em segredo. *Casamento proibido* foi o primeiro fracasso de crítica do diretor na América.

O jornal carioca *A Noite*, publicou em 03 de outubro de 1938, uma crítica cinematográfica a respeito do filme. Interessantemente, o crítico retoma os dois primeiros filmes de Lang na América (*Fúria*, 1936 e *Vive-se só uma vez*, 1937), para falar da crítica que Lang fez ao sistema penal norte-americano e sua posição contra a pena de morte, algo que Lang já havia deixado ideologicamente claro. Entretanto, o mais interessante é que, apesar de *Casamento Proibido* ter recebido uma boa crítica, o autor do texto argumenta que “[...] ele está caindo no *staddard* [sic] americano, despersonalizando-se, apagando-se. Esse seu film é o menos pessoal de seus films” (*A NOITE*, 1938, p. 5). Contudo, de acordo com a crítica, é um filme que pode ser visto por crianças, ao contrário de *O Testamento do Dr. Mabuse* e *Fúria*.

Durante as filmagens de *Casamento proibido*, Lang teve problemas com os

chefes do estúdio Paramount. Enquanto o estúdio divulgava itens publicitários sobre a nova produção, Lang divulgava sua própria publicidade, na qual ele se auto-intitulava como “diretor e produtor” do filme. O estúdio fez objeção. Lang argumentou que quando assinou o contrato, Adolph Zukor, produtor da Paramount à época, teria lhe assegurado que ele trabalharia também como produtor. Já o produtor William LeBaron lhe disse para rever seu contrato, porque não haveria tal garantia.

A Paramount fez um esforço no sentido de mudar e melhorar a imagem de Lang. O diretor fez uma série de fotos posando com seu monóculo como uma tentativa de “humanizá-lo”, explicando porque ele o usava. Mais tarde, na década de 1940, e em uma fase mais “humilde”, Lang fez fotografias publicitárias sem o acessório; e ainda mais tarde, usando apenas óculos. Ele gostava de supervisionar suas próprias sessões fotográficas e de posar com diversas variações: com um cigarro, com um cachimbo, com um charuto. Poucos eram os diretores de Hollywood que gostassem tanto de posar para fotos.

Após o lançamento de *Casamento proibido*, Lang tentou retomar o projeto de *Men without a country*, que a Paramount não fez questão de levar adiante, igualmente encerrando seu contrato com o diretor. A tentativa se confirma pelo pequeno anúncio publicado na Revista Cinearte, em 1º de janeiro de 1939, indica a estreia ou exibição *Men without a country*, “Um filme de sensações fortes, para os espíritos fortes. Direcção implacável de Fritz Lang” (CINEARTE, 1939, p. 39).

Historicamente, 1938 foi um ano turbulento. Mussolini deu abertura a Hitler; o *Kristallnacht*⁷³ foi o auge do antissemitismo até então; a Áustria foi anexada pelos nazistas; e Hitler passou a apoiar o regime de Franco, na Espanha, que destruiu Guernica. Não há dúvida de que Lang tenha se tornado antifascista. O diretor passou a declarar abertamente sua aversão ao III Reich e aos nazistas. Ironicamente, até mesmo suas opiniões a favor da democracia pesava contra ele que, no coração, ainda era um austríaco. Pela primeira vez o diretor tomou seu exílio como algo pessoal. Os nazistas não apenas tentavam destruir a Alemanha, mas também sua própria vida.

As campanhas anti-nazistas em Hollywood eram, geralmente, filiadas a outras causas: a favor dos desempregados, contra o racismo, não-franquistas na Espanha,

73 Evento violento ocorrido em 9 de novembro de 1938, que marcou o início das hostilidades do Partido Nazista contra os judeus em toda a Alemanha.

etc. O envolvimento de Lang com a causa antifascista o levou ao conhecimento de diversas personalidades da indústria cinematográfica que compartilhavam das mesmas opiniões, e que contribuíram para o crescimento do pensamento político do diretor. Se uma vez houvera a suspeita de que Lang pudesse ter qualquer tipo de ligação com os nazistas, agora o diretor fazia questão de tomar o máximo cuidado com suas associações alemãs. Muitos imigrantes germânicos tratavam Lang com ceticismo, enquanto outros admiravam sua recente politização. Há quase um ano e meio Lang havia dirigido seu último filme, e as causas políticas o mantiveram ocupado durante esse período.

No ápice de seu fervor anti-nazista, mas também num ponto baixo de sua profissão, Lang tornou-se, oficialmente, um cidadão norte-americano. Segundo McGilligan (2013), os papéis datados de 14 de agosto de 1939, certificam que o diretor à época media 1,80 m, pesava 81 kg e havia sido casado apenas com Thea von Harbou, sequer mencionando a existência da primeira esposa. Lang já estava na América a cinco anos. Enquanto a maior parte dos refugiados europeus ainda lutava para se adaptar, o diretor mais que rapidamente abandonou sua antiga cidadania alemã e jurou sua lealdade aos Estados Unidos.

Um ano depois, Sam Jaffe, o novo agente de Lang nos Estados Unidos, ficou sabendo que a 20th Century-Fox planejava uma sequência para o filme *Jesse James* (1939), de Henry King. A princípio, propôs a Lang a direção de um filme *western* soava impensável, mas uma reunião com o produtor Kenneth McGowan resolveu o impasse. Sam Jaffe tinha apenas uma exigência ao diretor: ele deveria se livrar do monóculo. Particularmente num tempo de acirrado clima anti-nazista, a aparência e o sotaque germânico do diretor poderiam se tornar problemáticos. De acordo com a secretária de Lang, Hilda Rolfe, o diretor adorava usar o monóculo para fins de efeitos, usando-o “especialmente” nos sets de filmagem.

A volta de Frank James (*The return of Frank James*, 1940) é a história do irmão mais velho do temido pistoleiro Jesse James, e que busca a vingança contra os assassinos que mataram seu irmão. Henry Fonda reprisa o papel de Frank James, que havia feito pela primeira vez em *Jesse James* (1939), de Henry King e Irving Cummings. O filme, talvez, tenha sido um dos melhores contratos já garantidos por Lang em Hollywood, garantindo-lhe a quantia de \$2.500 dólares por semana,

durante 10 semanas, apenas como o começo, só para ver como o diretor se saía.

A crítica cinematográfica publicada pela revista *A Scena Muda*, em 18 de março de 1941, cotou o filme *A volta de Frank James* (1940), como um filme fraco. Apesar de ser o primeiro filme em cores de Lang, são inúmeras as decepções elencadas pela crítica. A mais contumaz delas, diz respeito ao próprio diretor. A publicação erroneamente informa que Lang, à época, tinha lançado seu último filme há três anos, *Casamento proibido* (1938). O texto comenta que todos os fãs iriam concordar que, a não ser que Lang estivesse passando por alguma dificuldade financeira, era melhor que o cineasta tivesse esperado por obra com melhor argumento, antes de marcar sua *reentrée*. Quem, em *A volta de Frank James*, procurasse os elementos presentes em filmes como *Metrópolis*, *A mulher na Lua*, *Fúria*, e até mesmo *Casamento proibido*, iria decepcionar-se (A SCENA MUDA, 1941).

Na década de 1940, especialmente depois do lançamento de *O retorno de Frank James*, Lang passou a ter uma atitude não tão tirânica durante as filmagens. Atores como Henry Fonda e a estreante, Gene Tierney, haviam sido pessoalmente humilhados, e depois de um período sem trabalho, parece que a intenção do diretor era a de permanecer em Hollywood. Para todos aqueles que conheceram o diretor desde sua época em Berlim, Lang agora parecia muito diferente do tirano teutônico de outrora. Ele estava politicamente engajado, e havia trocado seu monóculo por um par de óculos e de botas de cowboy.

Era muito frustrante para Lang ter que apresentar a si mesmo de novo e de novo em Hollywood. Naquela época, ele não era mais considerado como o gênio alemão da mesma maneira como era na Europa. Na América, ele apenas era mais um diretor e isso o incomodava. Apesar disso, na matéria publicada pelo jornal carioca *A Noite*, em 08 de outubro de 1937, intitulada “Notícias de Hollywood”, há um texto interessante, que fala que, assim como haveriam produtores de classes A e B nos estúdios, há, também, diretores que são, ao mesmo tempo, produtores de seus filmes como Lubitsch, Cecil B. De Mille, Capra e, é claro, Lang. Estes produtores-diretores possuíam responsabilidades artísticas e financeiras, investido dinheiro nas próprias obras, e também arrecadando uma certa porcentagem sobre o lucro. De acordo com a publicação, teria sido Charles Chaplin quem instituiu esse sistema em

Hollywood. Quase todos os diretores prefeririam trabalhar assim, colhendo lucros consideráveis (A NOITE, 1937c).

Ainda em 1940, o diretor voltou a ter seu nome publicado na imprensa pois, além de filmar seu primeiro filme em dois anos de ausência e ser visto circulando com uma séries de amantes, ele passou a enfrentar acusações públicas de ser um simpatizante comunista. Desde 1933 o diretor enfrentava um longo caminho. Em 1939, com o início da 2ª Guerra Mundial, ficaram mais evidentes suas tendências esquerdistas. Um grande júri em Los Angeles, no verão de 1940, teria ouvido uma testemunha, descrita como “ex-chefe do partido comunista”, e que teria identificado uma lista com os nomes de 43 comunistas e simpatizantes que trabalhavam na indústria cinematográfica. Entre os nomes de diversas personalidades, Fritz Lang teve o seu citado em 15 de agosto de 1940 (MCGILLIGAN, 2013).

A tal testemunha, John L. Leech, afirmou que teria visitado o diretor anos antes para avisá-lo de que ele estaria traindo a classe trabalhadora e se opondo aos comunistas ao dar seu nome a esse tipo de propaganda que estaria em *Fúria*. A obra tem uma forte mensagem contra as injustiças e anti-linchamentos, contudo, não seria Marxista-Leninista o bastante para os comunistas. Sequer poderia ser considerado como populista, já que as “pessoas” foram retratadas como covardes, e o personagem de Spencer Tracy estava metamorfoseado em um vingador “mabusiano”.

Quando o caso virou manchete em Nova York, Lang entrou em contato com seu agente publicitário e imediatamente publicou uma declaração para a imprensa: “Alguns anos atrás eu fui acusado de ser um nazista. Como fugitivo da Alemanha nazista, a acusação era ridícula. Esta acusação é ainda mais ridícula. Eu odeio Hitler - eu odeio Stalin - eu odeio todos os ditadores e ditaduras!” (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 271, tradução minha)⁷⁴. Ainda na declaração, Lang afirma que em Dezembro do ano anterior, quando ele ganhou a cidadania americana, foi o dia mais orgulhoso de sua vida. O diretor teria jurado respeitar a Constituição e bandeira americanas.

74 No original: “A few years ago I was accused of being a Nazi. As a fugitive from Nazi Germany, the charge was ridiculous. This charge is even more ridiculous. I hate Hitler - I hate Stalin - I hate all dictators and dictatorships!”.

Ainda em dezembro de 1939 começaram os projetos para o segundo *western* do diretor, *Conquistadores* (*Western union*, 1941). O produtor Darryl Zanuck participou ativamente da evolução do roteiro, contudo, curiosamente, sua ideia era a de “limar” todas as personagens femininas da história: “Esta deveria ser a história de um homem sobre homens” (ZANUCK apud MCGILLIGAN, 2013, p. 272, tradução minha)⁷⁵. A revista *Scena Muda* (com a antiga grafia) afirma em 26 de novembro de 1940 que a atriz Brenda Joyce, considerada “graciosa” pela revista, representará o papel feminino em *Western Union*, produzida em technicolor pela 20th Century-Fox (A SCENA MUDA, 1940). Lang seria o diretor dessa película que ainda contaria com as presenças de Don Ameche, Randolph Scott e Lloyd Nolan. Contudo, nem Brenda Joyce ou Lloyd Nolan estrelaram o filme.

Também em 1941, Lang lançou seu primeiro filme oficialmente anti-nazista: *O homem que quis matar Hitler* (*Man hunt*, 1941), que conta a história de um caçador inglês que tem Hitler sob sua mira, porém, mesmo capturado pelos nazistas, consegue escapar.

O jornal carioca *Diário de Notícias*, em 24 de julho de 1942, considerou *O homem que quis matar Hitler* um filme de “rara sensação” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1942, p. 8). A publicação ainda aconselha o público a segurar a ansiedade e descobrir por que o ditador não foi morto.

Já para a *Gazeta de Notícias* (RJ), em crítica publicada em 11 de agosto de 1942, entre a grande safra de filmes sobre a 2ª Guerra, que estavam sendo produzidos naquele momento, *O homem que quis matar Hitler* era o “maior abacaxi” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1942, p. 7). Para o jornal, havia uma certa standardização do tema, pois os enredos de diversos filmes do gênero pareciam irmãos gêmeos. Sempre havia um ou uma jovem que precisava salvar-se das garras do inimigo, as cenas eram repetitivas, e até mesmo o “final feliz” era quase sempre o mesmo. Contudo, na opinião do jornal, a película conta com um “belo ator”: Walter Pidgeon. Apenas o argumento estragava tudo.

Durante as filmagens de *O homem que quis matar Hitler*, Lang se deparou com uma questão moralista: em uma determinada cena, a personagem de Joan Bennett precisava adotar certos maneirismos de uma prostituta, para poder ajudar o

75 No original: “This should be a man’s story about men”.

protagonista a escapar dos nazistas. A menção à prostituição estaria ferindo o código de produção, e o produtor Darryl Zanuck marcou a cena para futura revisão. Para Lang, o produtor lhe deu uma resposta característica: “Quando uma prostituta age como uma prostituta para o homem que ela ama - isso não é trágico. Quando uma garota decente age como uma prostituta, então isso é trágico” (ZANUCK apud MCGILLIGAN, 2013, p. 277, tradução minha)⁷⁶. O diretor não estava convencido, e sequer foi capaz de discutir a questão com o produtor, tamanha a insensatez que Lang considerou que Zanuck tinha.

Mesmo quando *O homem que quis matar Hitler* estava sendo lançado, Zanuck estava preparando um novo projeto para Lang. Era *Correspondente especial*, (*Confirm or deny*, 1941) baseado na história do futuro diretor Sam Fuller, sobre um serviço de telégrafo na Inglaterra tentando manter sua rotina no meio de furiosos ataques aéreos.

Logo no começo das filmagens de *O homem que quis matar Hitler* (*Man hunt*, 1941), Lang teve um problema de vesícula e teve que se afastar, sendo substituído por Archie Mayo. Essa é mais uma das histórias das quais não se pode ter certeza. Enquanto Lang, que até então estava achando o filme cafona, afirma que, depois de o médico atestar seu problema figadal, Zanuck o teria afastado das filmagens, o que teria agradado ao diretor. Já os memorandos da produção atestam que Lang trabalhou apenas nas primeiras duas das dez semanas que estavam previstas. O diretor estava realmente sofrendo da vesícula, mas parece que a seriedade do problema estava sendo exagerada. Já a atriz Joan Bennett, em sua autobiografia, alegou que Lang apenas abandonou o projeto.

Em 1942, foi oferecido a Lang o projeto de *Brumas* (*Moontide*, 1942), que Zanuck acreditou que fosse mais do agrado do diretor. Era a estreia americana do ator francês Jean Gabin, que teria sido convencido por Marlene Dietrich, que estaria tendo um caso com o ator. Logo, Lang se iria se indispor novamente com Zanuck por conta dos cenários artificiais que foram construídos, e foi novamente substituído por Archie Mayo. O anúncio Revista *Cinearte* (RJ), publicado em maio de 1942, traz o elenco do filme *Moontide* (*Brumas*, 1942), anuncia: “Filme da 20th Century-Fox. Começado Fritz Lang e terminado por Archie Mayo. Ainda sem título”

76 No original: “When a whore plays a whore in front of the man she loves - that’s not tragic. When a decent girl plays a whore, then it’s tragic”.

(CINEARTE, 1942, p. 28).

Na crítica cinematográfica do filme *Entre dois corações* (*One more tomorrow*, 1946, de Peter Godfrey), que o jornal erroneamente afirma que o título em inglês era *One more time*, produzido pela Warner, e publicada no jornal carioca *Correio da Manhã*, em 02 de agosto de 1946, é lembrada a semelhança existente entre os casos de diretores que foram substituídos por outros durante as filmagens. Isso aconteceu com Lang, que foi substituído por Archie Mayo durante as filmagens de *Brumas*.

Ainda em 1942, alguns eventos na vida do diretor ainda estavam recentes. Lang não apenas saiu da produção de *Brumas*, como também da 20th Century-Fox. Seu romance com a atriz Virginia Gilmore (que estrelou *Conquistadores*) chegou ao fim, e ela acabou se apaixonando, e mais tarde casando com o ator Yul Brynner. O diretor constantemente dizia que Lily Latté sempre estava no meio de seus relacionamentos, e que ele apenas não havia se casado com uma de suas inúmeras lindas atrizes, com quem se relacionou, apenas pela interferência constante de Latté.

Ao fim de tudo, era Latté quem contratava os empregados, cuidava das roupas do diretor, supervisionava a correspondência, além de cuidar de seus investimentos e finanças. Era ela também que preparava o cardápio dos jantares e festas promovidos por Lang, e no Natal, era ela quem se encarregava dos presentes (MCGILLIGAN, 2013).

Quando os japoneses atacaram Pearl Harbor em 7 de dezembro de 1941, os Estados Unidos não tiveram outra escolha a não ser abandonar o isolacionismo e entrar rapidamente na guerra. No dia seguinte, o governo americano havia declarado guerra ao Japão, e alguns dias depois a Itália e a Alemanha também foram consideradas inimigas. Alguns diretores de Hollywood contribuíram para os esforços de guerra, inclusive indo para as frentes de batalha. Lang preferiu não se alistar. Apesar de estar com 51 anos à época, e de ter lutado pela Áustria na 1ª Guerra, diretores como Lewis Milestone e John Ford, que eram poucos anos mais novos que o diretor, haviam se alistado.

Segundo McGilligan (2013), Lang teria afirmado em uma entrevista que tentou juntar-se ao escritório de serviços estratégicos (OSS), precursor da CIA, mas foi

rejeitado devido a idade. Não há nenhuma documentação desse pedido do diretor, e muito provavelmente, essa história é parte da publicidade de *O grande segredo*, o primeiro filme pós-guerra do diretor, e cuja história se passava em um escritório da OSS. De fato, o diretor exploraria a guerra em favor de publicidade e de sua carreira. Foram nos anos da guerra que a história com Goebbels apareceu na imprensa, em artigos e entrevistas que promoviam seus filmes de guerra: *O homem que quis matar Hitler*, *Os carrascos também morrem*, *Quando desceram as trevas* e *O grande segredo*. Essa é uma das razões pela qual muitos imigrantes europeus estavam certos de que as histórias do diretor eram puro oportunismo. Artigos e entrevistas que coincidiam com o lançamento de *Os carrascos também morrem* coincidiram com o início da saga Lang-Goebbels. Era simplesmente uma boa história.

O diretor também afirmou ao jornal comunista *The Daily Worker* que seu assustador encontro com Goebbels foi a primeira vez em que ele [o diretor], se tornou completamente consciente da força do nazismo. Da mesma forma que outros germânicos progressistas, Lang explicou que reconheceu o movimento nazista com uma mobilização de forças corruptas, organizada por grandes empresários e que popularizou o *panis et circenses*.

Simultaneamente, Lang havia acabado de estrear sua mais recente criação antinazista, isto é, *Os carrascos também morrem* (*Hangmen also die*, 1943). Para este filme, Lang havia feito uma parceria com o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que escreveria juntamente com o diretor o roteiro para este filme. Durante muitos anos, Lang quis trabalhar com Brecht, ou pelo menos ajudar o dramaturgo a encontrar um trabalho em Hollywood. Lang e sua então companheira, Lilly Latté, ajudaram a levantar fundos para que Brecht pudesse escapar da Alemanha. Não demorou muito para que Lang percebesse que havia fechado uma parceria com um homem cujo ego era tão grande quanto o seu. E, igualmente, Brecht odiou Hollywood. O dramaturgo viu apenas decadência e opulência, numa cidade que, para ele, só oferecia desperdício de vida humana. Brecht aceitou escrever *Os carrascos também morrem*, entretanto, logo estaria brigado com Lang. Pois, enquanto o dramaturgo queria que o filme fosse uma grande canção de alegria ao poder do povo, Lang não confiava no povo, e havia levado a sua carreira inteira mostrando o quão facilmente este mesmo povo poderia se tornar uma multidão

violenta. Brecht igualmente queria que o elenco fosse constituído de seus mais íntimos amigos, incluindo sua esposa, Helene Weigel, e para quem ele havia especialmente escrito um papel. Lang queria que o filme fosse um êxito comercial e sabia, de sua vasta experiência, como fazer um *thriller* de suspense. Já Brecht objetou às ideias de intriga e suspense de Lang. Igualmente, argumentou que sua inteira experiência o deixou enjoado, mas, apesar de tudo *Os carrascos também morrem* foi um grande sucesso de crítica e de público, sendo também um dos filmes mais celebrados e analisados, principalmente pelo envolvimento de Brecht no projeto.

A crítica cinematográfica publicada pela revista *A Cena Muda*, em 04 de abril de 1944, foi pouco elogiosa à película *Os Carrascos também morrem*. Apesar de extraordinário, na opinião da publicação, Lang estaria dirigindo filmes aquém de seu valor. Contudo, os dois primeiros filmes do diretor na América são lembrados como sendo seu ponto forte. Ainda que o argumento fílmico tenha sido carregado de suspense e tensão dramática, e também contando com a presença de grande elenco, o filme, para a crítica, não era o que prometia. O autor do texto lembra que Lang não tinha na América a mesma liberdade que tinha na Europa e também que: “O filme tem a brutalidade em que o seu realizador é mestre, mas deixa a desejar” (A CENA MUDA, 1944, p. 6).

A ideologia nazista, tão cara a Brecht havia sido retirada do filme por Lang. Até mesmo as cenas de tortura e violência são consideradas rápidas e não convincentes. Nas cenas da prisão, os prisioneiros parecem complacentes e bem alimentados, e assim como o próprio Brecht e o roteirista John Wexley, passavam o tempo todo jogando xadrez. *Os carrascos também morrem* concorreu ao prêmio de “Melhor filme de 1943” na votação promovida pelo New York Film Critics Organization, ficando entre os três finalistas de oito indicados, mas acabou perdendo. Contudo, foi ignorado pela Academia, além de ter sido considerado um péssimo filme.

Esta foi uma das raras vezes, depois de sua partida da Alemanha, que Lang pôde clamar significativamente por autoria em um filme. E este foi o mais próximo que ele conseguiu, em Hollywood, de uma autonomia criativa desde a Alemanha.

Segundo McGilligan (2013), Brecht, em seu diário, afirma que, no último mês

de contato com a Fox, Lang teria ido a um oftalmologista e confirmado que seu olho direito (aquele que não precisava do monóculo) estava com a visão comprometida. Lang então sabia que estava ameaçado pela cegueira, assim como havia acontecido com seu pai. Quase seis meses haviam se passado desde que o diretor tinha deixado a Fox desde a finalização de *O homem que quis matar Hitler*. Enquanto o diretor proclamava sua independência, ele não tinha escritório, ofertas, roteiros ou qualquer outro projeto em vista. Ele tinha apenas um novo produtor, ávido por trabalhar, e que se chamava Arnold Pressburger.

A atriz Anna Lee foi outra que durante as filmagens de *Os carrascos também morrem* se machucou fisicamente. Havia uma cena em uma carruagem em que a atriz atravessava sua mão em uma janela para gritar por ajuda. Ao invés de usarem gelatina para a janela da carruagem, Lang insistiu que fosse usado vidro de verdade. A equipe ficou furiosa, e no primeiro *take*, a atriz conseguiu completar a cena sem nenhum arranhão. Todos estavam aliviados, quando Lang pediu mais um *take*. Dessa vez a atriz não teve tanta sorte, e acabou cortando uma pequena veia e enchendo o *set* de sangue.

Muitas vezes, o próprio diretor era o responsável por fazer má publicidade para si mesmo. Antes do lançamento do filme, ele teria dito a um jornalista da revista *Look* que Anna Lee era uma péssima atriz, e que havia sido um verdadeiro desafio moldá-la para o papel. O produtor Arnold Pressburger advertiu Lang sobre a declaração, e também recebeu uma carta do agente da atriz. Lang tentou amenizar, negando que teria feito tal declaração para a revista ou para qualquer pessoa, além de afirmar que estava muito satisfeito e feliz com a atuação da atriz (MCGILLIGAN, 2013).

O próximo projeto de Lang era uma adaptação do romance *Quando desceram as trevas* (*Ministry of fear*, 1944), de Graham Greene, por quem Lang nutria uma admiração. *Quando desceram as trevas* é a história de um rapaz, que em Londres, durante a 2ª Guerra, acaba descobrindo sem querer uma trama nazista, e agora tenta impedi-la.

A coluna “De Hollywood”, assinada por Ernest Foster, e publicada pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 24 de outubro de 1943, fala sobre a rapidez sob a qual os filmes eram produzidos em Hollywood. Para o colunista, a igual rapidez dos

acontecimentos mundiais fazia com que quase todos os filmes de caráter local perdessem a oportunidade, se não fossem lançados velozmente. E Lang seria um desses diretores grandemente preocupado com a inconstância dos acontecimentos durante a 2ª Guerra. Na época, ele estava dirigindo *Ministry of Fear* para a Paramount. Na descrição do colunista, a história tinha fundo britânico, começando com um breve interlúdio sobre a 1ª guerra, e depois saltava temporalmente para a época atual. Lang acreditava que sua história já estivesse finalizada, mesmo antes de as câmeras começarem a rodar. Alguns diálogos faziam referência à “próxima invasão da Sicília” porém, houve a necessidade de atualizá-los quando descobriu que os Aliados já se encontravam por lá. Em outro momento, o diretor teria chamado o ator que interpretava Churchill para a refilmagem da cena, onde haveria a discussão de um plano para a possibilidade de bombardearem Roma, pois o alto comando britânico resolveu atacar a cidade, sem danificar monumentos religiosos. E também, em outro momento, ao sintonizar o rádio para a sua estação preferida, Lang teria ouvido que a demissão de Mussolini havia sido aceita pelo rei da Itália. Novamente, Lang teria chamado sua equipe para incluir esse acontecimento no filme. A coluna encerra declarando que o diretor continuava vigilante, e a espera dos acontecimentos. Porém, nenhuma dessas ideias saíram no resultado final do filme, cuja história se passa toda em Londres (FOSTER, 1943b). Outra breve curiosidade foi aquela publicada no ano de 1944, pela *Revista Fon Fon*: com a produção de *Quando desceram as trevas* (*Ministry of Fear*, 1944), Lang completaria 25 anos de cinematografia (FON FON, 1944).

Já crítica do filme *Quando desceram as trevas*, publicada pela revista *A Cena Muda*, em 25 de setembro de 1945, comenta sobre a decadência das obras de Lang na América. Nas palavras do próprio autor do texto: “[...] acontece que às vezes um diretor, com a idade e mudança de ambiente sofre a lenta metamorfose de recolhimento da imaginação e a vontade criadora baixa de gráu, a grandeza artística é esmagada pela grandeza comercialista da indústria cinematográfica” (A CENA MUDA, 1945a, p. 31). Isso seria, na opinião do crítico, o que estaria acontecendo com Lang, que outrora criou filmes como *Os Nibelungos* (1924) e *Metrópolis* (1926), mas, que até então, só estava dando dor de cabeça. O diretor teria pego uma espécie de “cacoete”, que o impedia de realizar uma boa obra da metade em diante.

Suas obras estariam começando bem, para da metade em diante, serem aniquiladas.

Por fim, é curiosa a pequena nota publicada pela revista *A Cena Muda* em 10 de julho de 1945. Depois da direção de filmes como *Fúria* e *Os carrascos também morrem*, Lang dirigiu *Quando desceram as trevas*, filme que, de acordo com a publicação, teria assustado até mesmo o ator principal, o “destemido Ray Milland” (A CENA MUDA, 1945b, p. 4).

Entre um contrato e outro, ele tentou abrir sua própria produtora independente, a Fritz Lang-Film GmbH; abriu na companhia da atriz Joan Bennett e do marido dela, o produtor Walter Wanger, a Diana Productions em 1945; e trabalhou na companhia independente, Fidelity Productions. Ainda que a sociedade tenha sido batizada de Diana Productions, em homenagem à primeira filha de Joan Bennett, fruto de um casamento anterior, a verdade é que Lang comportava-se como se a empresa fosse uma nova versão de sua própria companhia na Alemanha, a Fritz Lang-Film GmbH.

No outono de 1943 estava pronto o roteiro de *Um retrato de mulher* (*The woman in the window*, 1944), adaptação do escritor Nunnally Johnson, que também atuou como produtor do filme. Lang foi insistente com a atuação de Joan Bennett, corrigindo cada gesto. O filme conta a história de um pacato professor que se apaixona por uma jovem mulher, e é enredado por ela em uma trama de crime e chantagem.

A crítica cinematográfica publicada pela revista *A Cena Muda*, em 05 de junho de 1945, ao falar sobre o filme *Um retrato de mulher*, começa com a seguinte frase: “Para mim este filme não é senão uma pilhéria de Fritz Lang e Nunnaly Johnson aos amantes do gênero detetivesco no cinema” (A CENA MUDA, 1945c, p. 31). Para o autor do texto, apenas uma grande piada justificaria o final dado à trama, onde tudo, a princípio, seria atraente: desde a escolha do elenco, até a direção de um cineasta cuja carreira era considerada brilhante na Europa. Sarcasticamente, o autor lembra aos fans de 1945 do diretor, que a carreira de Lang começou nos bons tempos da Alemanha anterior ao nazismo.

Por fim, ainda para a Revista *Cena Muda* em 27 de julho de 1945, Lang era considerado um “poderoso realizador, diretor de dramas ásperos, intratáveis,

profundos, psicológicos [...]" (PAIVA, 1945, p. 34). Contudo, para a publicação, conforme foi envelhecendo, o diretor achou interessante "pilheriar" com seu público ao apresentar o final de *Um retrato de mulher*. Ainda de acordo com a publicação, Lang era um sujeito seco do cinema, que não trabalhava com engôdos ao brutalizar obra e personagens, ferindo o espectador no ponto mais sensível.

Qualquer pessoa que queira falar sobre o romance entre Joan Bennett e Lang, deve tomar muito cuidado. A atriz foi casada com o produtor Walter Wanger de 1940 a 1965, e publicamente, afirmava nunca ter traído o marido⁷⁷. No período em que ela trabalhou com Lang, teve duas filhas com Wanger, uma menina nascida em 1943, um pouco antes das filmagens de *Um retrato de mulher*; e outra nascida em 1948, um pouco antes das filmagens de *Almas perversas*. Mesmo mantendo um caso com a esposa de Wanger, Lang ainda era capaz de manter uma sociedade com o produtor. Em verdade, o diretor se beneficiava, pois ele havia percebido que havia benefícios em manter um caso com Bennett. A atriz foi capaz de motivar o marido a criar a Diana Productions.

Apesar do caso com Bennett, a verdade era que Lang não acreditava que a atriz tivesse algum tipo de proeza. O diretor estaria apaixonado, porém falava negativamente dela nos escritórios da Diana Productions, segundo Hilda Rolfe, secretária de Lang.

Diversos amigos e conhecidos afirmaram em entrevistas que ambos estavam tendo um caso bem debaixo do nariz de Wanger. Gene Fowler Jr., montador de diversos filmes de Lang foi um dos que afirmou que o diretor estava completamente apaixonado pela atriz, e que apesar do fato de ela ser casada, isso nunca os impediu. Não se sabe se Wanger ignorava, ou se fazia vista grossa à infidelidade da esposa e, de qualquer modo, para Fowler, Wanger não era a pessoa mais brilhante do mundo (MCGILLIGAN, 2013).

Wanger parecia não se incomodar em dar máxima autonomia para Lang em *Almas perversas*, no qual Lang se expressou mais livremente, sem a interferência de terceiros. *Almas perversas* é baseado no romance *La Chienne*, de Georges de la

⁷⁷ Joan Bennet foi uma das amantes de Lang, em Hollywood, e seu marido era o produtor Walter Wanger. Sabendo que Joan estava envolvido com "um" Lang, resolveu se vingar do amante. Contudo, desta vez Joan estava envolvida com *Jenings* Lang. Em um momento de fúria, Wanger atirou contra Jenings, acertando-o na virilha, e foi preso (KALAT, 2005).

Fouchardière, e ganhou em 1931 uma adaptação para o cinema, dirigido por Jean Renoir, que fez uma versão muito superior a de Lang.

Ambos os filmes *Um retrato de mulher* e *Almas perversas* são dois que trazem a atriz Joan Bennett em um nível alto de erotização, nunca visto antes em qualquer filme do diretor. *Almas perversas*, o primeiro filme do diretor dentro da sociedade que teve com Bennett e Wanger, foi o primeiro filme a realmente ter problemas com o Código de Produção e com a censura.

A crítica cinematográfica de *Almas Perversas*, publicada pela revista *A Cena Muda*, em 09 de abril de 1946, a princípio, vê poucas diferenças entre esse filme e *Um retrato de mulher*, o filme anterior do cineasta. Os três atores principais são os mesmos: Edward G. Robinson, Joan Bennett e Dan Duryea. Também são as mesmas representações de cada personagem: o homem inocente e meio bobo (que, como bem lembra a publicação, mantém semelhança com o personagem de Emil Jannings em *O Anjo Azul - Der blaue Engel* -, 1930, de Josef von Sternberg), a *femme-fatale*, e o abusador de mulheres. Diferentemente da obra anterior, *Almas perversas* tem um tom sombrio. Contudo, na opinião da revista: “Eis aí um tipo de filme que não pode deixar de ser considerado por uma pessoa sensata como impróprio para menores até dezoito anos. No entanto, a nossa divertida e disparatada censura cinematográfica achou o filme 'impróprio para crianças até dez anos', que nenhuma criança até dez anos poderia formar um conceito exato do que se passa na tela, ao passo que os menores de quatorze a dezoito anos – muito poderão aprender nas passagens escabrosas da película. E' ou não é um contrasenso uma decisão dessa natureza?” (A CENA MUDA, 1946a, p. 32).

Surpreendentemente, *Almas perversas* foi aprovado pelos escritórios do Código de Produção, com poucas recomendações. Graças ao prestígio de Walter Wanger e do roteirista e diretor, Dudley Nichols, que também esteve envolvido no projeto, o filme foi capaz de iludir a censura hollywoodiana. Contudo, a censura poderia acontecer a qualquer momento, e em qualquer lugar, antes da estreia de uma obra, e o filme ganhou reações extremadas em seu lançamento. A Legião da Decência, - organização fundada na década de 1933, cujo objetivo era identificar e combater conteúdos que considerassem duvidosos pelo viés da Igreja Católica -, considerou o filme “censurável em parte”, listando numerosas reclamações: a

personagem Kitty (Bennett) aparecer apenas em roupas íntimas; o número de cenas que se passam em um quarto de casal; um cena em que Kitty se despe e tem as unhas dos pés pintadas por Chris (Edward G. Robinson); um diálogo que dá a entender que Kitty gosta de apanhar e a própria cena em que Chris apunhala Kitty. Os censores de Nova York deram queixas semelhantes. O Conselho de Censores de Nova York, órgão ligado ao departamento estadual de educação, condenou o filme em 100%. Essa ação drástica, e pouco usual, foi perigosa, porque deu um sinal claro aos censores de outros estados. As cidades de Atlanta e Milwaukee, consideradas duas grandes bilheterias, rapidamente baniram o filme das salas de exibição (MCGILLIGAN, 2013).

Demorou um tempo até que Lang fosse capaz de encontrar seu próprio caminho profissional no que diz respeito a assuntos pessoais. Na Alemanha, ele era considerado um gênio, e a linguagem de seus filmes era cheia de floreios. Nos Estados Unidos, ele foi obrigado a adaptar, gradualmente, sua visão de mundo. *Almas perversas* foi o primeiro trabalho do diretor a mostrar um domínio sobre a imagem da condição humana.

Na nota intitulada “ 'Almas Perversas', o milagre da sétima arte”, publicada pela *Revista Fon Fon*, em 1946, há um severo caso de *spoiler*: ao falar sobre o filme *Almas Perversas* (*Scarlet Street*, 1945), a primeira produção realizada “Produção Diana”, a companhia cinematográfica formada por Lang, pelo produtor Walter Wanger, e pela atriz Joan Bennet, o autor do texto compara o final de *Um Retrato de Mulher*, onde tudo não passava de um sonho, com o final de *Almas Perversas*, onde a crueldade seria tão real, que a censura de Nova York teria proibido a exibição do filme (FON FON, 1946).

A vitória dos Aliados sobre o Eixo, que marcou o fim da 2ª Guerra, se deu em 8 de maio de 1945. Lang teria dito a colunista Maxine Garrison:

Eu pensei que no dia V-E eu me sentiria muito feliz. Mas quando chegou, não pude me alegrar. Pois Roosevelt, que deveria ter vivido, estava morto e o V-E era um incidente, não um fim. E agora estamos sabendo o que deve acontecer. Eu tentei - eu tentei tanto convencer as pessoas. "Você deve matar cinco milhões de alemães", eu disse a eles. Mas eles disseram: Você esteve muito perto disso, Fritz, você é amargo [...] (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 327, tradução minha)⁷⁸.

78 No original: “I thought that on V-E Day I would feel very happy. But when it came, I could not rejoice. For Roosevelt, who should have lived, was dead, and V-E was an incident, not an ending.

O pedido do diretor para a morte de cinco milhões de alemães não era retórico. Ainda que fosse contra a pena de morte, Lang parecia ter a mesma opinião a respeito da Alemanha. Alguns colaboradores lembram que o diretor costumava dizer que, ao invés de ter sido jogada no Japão, a bomba atômica deveria ter explodido na Alemanha.

De acordo com Gene Fowler Jr., o diretor não era tão saudoso, e muitas vezes dizia até mesmo lamentar o fato de falar alemão. Enquanto alguns profissionais, como Erich Pommer, voltavam à Alemanha, de modo a ajudar a recuperar a indústria fílmica do país, Lang teria jurado nunca mais voltar, independente das circunstâncias. Contudo, às vezes o diretor dizia sentir falta de andar pelas ruas e ser chamado de “Meister” (MCGILLIGAN, 2013).

O primeiro filme pós-guerra de Lang foi *O grande segredo* (*Cloak and dagger*, 1946). A nota publicada pela revista *A Cena Muda* em 18 de junho de 1946 trouxe uma lista de grandes obras que estariam sendo produzidas pela Warner Bros. naquele momento. Entre elas estava *Cloak and Dagger*, dirigido por Lang (A CENA MUDA, 1946b).

A crítica cinematográfica de *O grande segredo*, publicada pela revista *A Cena Muda*, em 22 de abril de 1947, lembra que, além de de diversos filmes sobre “a vitória dos Aliados” estarem sendo produzidos por outros estúdios, esse filme da Paramount, dirigido por Lang, novamente, não foi considerado um dos seus melhores trabalhos. A publicação lembra que Lang foi um diretor com o credencial de ter feito um grande filme de espionagem na Europa. Diz a crítica que, apesar de ser narrada com o vigor de quem realizou *Dr. Mabuse*, a história era, na verdade, convencional. Porém, ainda é considerada emocionante, mas isso apenas porque Lang era capaz de extrair emoção de qualquer história. Apesar disso, a publicação afirma que faltavam nos filmes americanos do cineasta, a presença da “‘cenarista' e esposa”, Thea, “com a qual ele formava uma dupla inimitável em diversos generos de argumentos, particularmente no genero policial” (A CENA MUDA, 1947b, p. 32).

Ao mesmo tempo em que Lang não tinha interesse em voltar à Alemanha, ele

And now we are knowing what must come. I tried - I tried so hard to convince people. ‘You must kill five million Germans’ I told them. But they said, You have been too close to it, Fritz, you are bitter’ [...].

nutria preocupações sobre direitos autorais de seus filmes europeus. Para aqueles que estivessem viajando à Europa, ele mandava cartas que deveriam ser entregues a Thea, perguntando a respeito dos direitos dos filmes que eles haviam feito juntos. Um dos filmes que mais o interessava era *A mulher na lua*. Pela primeira vez o diretor havia dito a jornalistas sobre a possibilidade de um *remake* norte-americano. Em entrevistas, o diretor falava sobre o caráter visionário das máquinas e foguetes retratados, que seriam tão acurados que, em 1937, a Gestapo teria confiscado não apenas todos os modelos das naves, como também todas as cópias estrangeiras do filme. O professor Hermann Oberth, consultor científico do filme, acabou por se tornar um nazista fervoroso, e ajudou a confiscar o material quando passou a trabalhar para o Partido na pesquisa e desenvolvimento de foguetes. Os vários emissários que tentaram entregar as cartas escritas por Lang à Thea não tiveram sucesso na empreitada. Lang nunca mais falou ou viu sua esposa novamente. Todas as cartas foram devolvidas.

Não apenas o *remake* de *A mulher na lua* estava sendo considerado, outros projetos do passado poderiam ser revisitados por Lang. Ele considerava o projeto de *Last Fiaker*, um filme que Lang queria ter feito há décadas, cuja história se passaria na Áustria, como forma de homenagear sua cidade natal.

Todas as pessoas famosas que se envolveram com o Partido Nazista se tornaram imediatamente suspeitas depois que a guerra acabou. Segundo Patrick McGilligan (2013), Thea ficou detida entre julho e outubro de 1945 em Staumühle, um campo de prisioneiros gerenciado pelos britânicos. Parentes de Thea insistiam que sua ligação com o Partido havia se dado exclusivamente porque ela tinha interesse na independência da Índia, o que teria ofendido as autoridades britânicas. De qualquer modo, ela era nacionalista. Os documentos referentes ao seu interrogatório atestam que ela era membro e participava de atividades dentro do Partido. Em sua própria defesa, Thea alegou que se filiou ao Partido em 1941 de modo a prestar assistência aos indianos na Alemanha, e aos indianos prisioneiros de guerra. Ela também alegou que nunca trabalhou “explicitamente” para os nazistas e “apesar dos insistentes avisos, nunca atendeu às reuniões do partido”. Seu trabalho direto com o governo consistiria em trabalhos voluntários como o de soldadora, com aparelhos auditivos e dando assistência em enfermagem. Ela, inclusive, teria

recebido uma medalha pelo mérito de ter salvado pessoas em ataques aéreos.

Thea também sempre negou ser antissemita e de ter sido a favor da espoliação dos bens de judeus. Ao contrário, ela alegou que em diversas ocasiões, teria ajudado pessoas a saírem da Alemanha e de terem problemas com Goebbels (incluindo sua secretária pessoal, Hilde Guttman, e o ator Alfred Abel, que teve papéis em *Metrópolis* e em *Dr. Mabuse, o jogador*). A escritora teria dito: “Embora eu não esteja disposta a mencionar coisas que uma vez encontrei, é claro, não creio que haja alguém que possa alegar que eu os magoei ou insultei por causa de sua raça” (VON HARBOU apud MCGILLIGAN, 2013, p. 331, tradução minha)⁷⁹. Hilde Guttman foi uma das pioneiras do *Kindertransport* na Inglaterra, ajudando crianças que lá chegavam a terem uma nova vida. Anos mais tarde, em suas falas, a secretária teria se mantido fiel a von Harbou, a quem ela considerava nazista, mas não antissemita.

Thea prosperou financeiramente durante a guerra. Ela trabalhou com diretores nazistas tais como Gustav Ucicky e Veidt Harlan, que dirigiu *Jud Süß* (1940). Ela manteve amizade com o ator Emil Jannings, um dos mais proeminentes entusiastas do Partido, e que era considerado um *Staatsrat*, isto é, um “Artista do Estado”. Ela também trabalhou como consultora em diversos roteiros do ator, e escreveu o roteiro de pelo menos um filme chamado *Die Gattin* (1943), estrelado por uma das amantes de Joseph Goebbels, uma atriz chamada Jenny Jugo. Seus ganhos chegavam a soma de 120 mil marcos por ano, isto é, quase 50 mil dólares.

Em 1940, quando ela admitiu ter se filiado ao Partido, era a “melhor” época para tal, pois os nazistas ainda pareciam longe de estar perdendo a guerra. Thea jamais se distanciou da ideologia nazista, tampouco demonstrou qualquer arrependimento pelos feitos nazistas. Seu sobrinho, Vinayak Tendulkar viveu com ela por dois anos depois da guerra e afirmou que ela nunca criticou, ou disse não gostar dos Nazistas em qualquer momento. Para Vinayak, por frequentar a alta sociedade alemã da época, ela devia saber o tratamento inumano dado aos judeus e a outras minorias. Na prisão, Thea teria dirigido uma versão teatral de *Fausto*. De acordo com Patrick McGilligan (2013), algumas pessoas lembram do choque de Lang ao descobrir que Thea tinha se reduzido a uma “mulher pedregulho”. Os

79 No original: “Although I am unwilling to mention things that I once found a matter of course. I don't think there is anyone who can claim that I hurt or insulted them because of their race”.

documentos referentes ao seu interrogatório afirmam que ela teria se voluntariado para a função. E, mais ainda, ela estaria trabalhando, apesar de sofrer com inflamação nos tendões, e nunca teria perdido um dia sequer de trabalho.

Depois do sucesso de *Almas perversas*, Lang passou a ter seu nome em ascensão em diversos periódicos. Os temas eram variados: Lang e o folclore *Western*; Lang e as donas de casa; Lang e as mulheres. E, assim como Hitchcock era conhecido como “mestre do suspense”, Lang tentou ganhar um apelido que o distinguisse do diretor inglês. Os publicitários da Diana Productions sugeriram “Perfectionist Deluxe”. Eles o consideravam “O pai do filme psicológico, como o proponente do filme adulto, baseado na honestidade e no realismo” (MCGILLIGAN, 2013, p. 346, tradução minha)⁸⁰.

Não era incomum que os membros do escritório de Lang na Diana Productions fossem se não comunistas, pelo menos esquerdistas ou progressistas. A maioria dos funcionários na Diana Productions eram mulheres. Além de suas secretárias Hilde Rolfe e Luanna Kekkonen, havia também Silvia Richards, roteirista com quem Lang manteve um relacionamento por muitos anos. De acordo com alguns relatos, o diretor defendia as mulheres da empresa caso alguma delas fosse tratada como uma mera secretária. Já Hilda Rolfe acreditava que isso se dava pelo fato de Lang não se dar tão bom homens, quanto com mulheres. Alguns, entretanto, acreditam que a maioria feminina também poderia ser um golpe publicitário. A revista *Liberty*, que estava interessada em entrevistar Lang sobre a maioria feminina na empresa, viu na pauta não apenas consciência política, mas também um ângulo jornalístico: “O respeito do Sr. Lang pelas mulheres - sua compreensão intuitiva, sua eficiência e inteligência - pode muito bem ser usado na busca por publicidade entre as revistas femininas” (LIBERTY MAGAZINE apud MCGILLIGAN, 2013, p. 350, tradução minha)⁸¹.

Durante a década de 1940, Lang contratou uma nova secretária pessoal, Luanna Kekkonen. Uma curiosidade a respeito dessas moças, era que elas precisavam ser altamente eficientes, preferencialmente atraentes, capazes de

80 No original: “the father of the psychological film, as the proponent of the adult film, based on honesty and realism”.

81 No original: “Mr. Lang’s respect for women - their intuitive understanding, their efficiency and intelligence - might well be used in seeking publicity outlets among the women’s magazines”.

equilibrar trabalho e vida pessoal. Elas trabalhavam com as transcrições dos roteiros do diretor, cuidavam da correspondência, atendiam ao telefone, marcavam compromissos, reservavam mesas em restaurantes e cuidavam dos eventos sociais. Além de mulheres, jovens e esquerdistas, os funcionários da Diana eram judeus. Lang gostava de brincar que era o único católico na empresa. No período do pós-guerra, quando as discussões giravam em torno do judaísmo, do holocausto e da luta em criar o Estado de Israel, o diretor nunca mencionou sua herança judaica.

Durante um ano, Lang buscou inspiração para realizar uma obra da mesma grandeza de *Almas perversas*. Uma das fontes primárias de pesquisa para novas ideias eram recortes de jornais. Uma das tarefas de Hilda Rolfe era recortar e catalogar alguns recortes que poderiam ser interessantes. Por um tempo, Lang pensou em realizar uma película sobre o assassino em série William Heirens, que aterrorizou Chicago entre 1945 e 1946. Hilda colecionava recortes até mesmo dos crimes não resolvidos. O diretor também fez extensa pesquisa sobre o caso da Dália Negra, em 1947. O diretor tentava se aproximar dos policiais em Los Angeles, assim como ele fizera na Alemanha. Ainda assim, algumas vezes os policiais permitiam que ele tivesse acesso às fotos do caso da Dália Negra. Hilda Rolfe lembrava que o diretor tinha uma estranha atração por mortes bizarras (MCGILLIGAN, 2013).

Lang tinha a intenção de filmar um novo faroeste, e em fevereiro de 1946, seu novo projeto foi anunciado como uma história sobre Billy the Kid e as famosas carroças de bois de Lincoln County. De acordo com o *New York Times* (MCGILLIGAN, 2013), a história seria ambientada no Novo México ou no Arizona. Mas esse foi apenas um golpe de otimismo publicitário, já que o diretor sequer tinha um roteiro para o assunto. Ainda em 1945, Lang foi a procura de um possível roteirista, com quem a reunião foi produtiva o bastante para a ideia de um faroeste que se chamaria *Winchester '73*, sobre um cowboy em busca de vingança, que persegue o homem que teria roubado sua arma.

Por diversos meses, o projeto de *Winchester '73* foi uma das prioridades da Diana Productions, mas como não houve desenvolvimento do roteiro, o projeto acabou indo parar nas mãos de Anthony Mann, que o lançou em 1946. Ao invés disso, Lang acabou realizando o obscuro e pouco apelativo *O segredo da porta fechada* (*Secret beyond the door*, 1947). Lang teria dito a Peter Bogdanovich que a

realização do filme não teria sido uma ideia sua, e sim, de Wanger, que queria aproveitar velhos roteiros. Mas não havia nenhum roteiro velho, e nem mesmo o enredo datava de tanto tempo. Lang não teve outra alternativa a não ser adiar o projeto de *Winchester '73* e filmar *O segredo da porta fechada*.

Lang teria dito em algumas entrevistas que *O segredo da porta fechada* o lembrava de *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940), primeiro filme de Alfred Hitchcock na América, e que teria lhe surpreendido. Para Peter Bogdanovich, Lang confessou:

Você se lembra daquela cena maravilhosa em *Rebecca*, onde Judith Anderson fala sobre *Rebecca* e mostra a Joan Fontaine as roupas e os casacos de pele e tudo mais? Quando eu vi esse filme (eu sou muito boa audiência), *Rebecca* estava lá, eu a vi. Foi uma combinação de direção brilhante, escrita brilhante e atuação maravilhosa. E - falando em roubar - tive a sensação de que talvez pudesse fazer algo parecido nesse filme (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 353, tradução minha)⁸².

O diretor se incomodava com o fato de que Hitchcock era capaz de conseguir muito mais atenção, especialmente pelo fato de que Lang acreditava que o diretor inglês o copiava em alguns de seus trabalhos. Para Gene Fowler Jr., “Ele achava que sabia mais de suspense que Hitchcock” (FOWLER apud MCGILLIGAN, 2013, p. 353, tradução minha)⁸³. Sendo assim, Lang estava disposto a tornar *O segredo da porta fechada* seu verdadeiro filme hitchcockiano. *O segredo da porta fechada* acabou se tornando uma espécie de psicodrama, pois psicologia também era um dos assuntos que fascinavam o diretor. Lang era amigo de diversos profissionais da psiquiatria, e gostava de conversar com eles a respeito de assassinatos. Igualmente, o diretor devorava diversos livros sobre o assunto.

É curiosa a extensa crítica cinematográfica sobre o filme *O segredo da porta fechada* (*Secret beyond the door*, 1947), escrita por Moniz Vianna, e publicada pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 11 de agosto de 1948. Como bem lembrado pelo texto, este foi o 2º filme lançado pela Diana Productions, empresa filiada a

82 No original: “You remember that wonderful scene in *Rebecca* where Judith Anderson talks about *Rebecca* and shows Joan Fontaine the clothes and fur coats and everything? When I saw this picture (I am very good audience), *Rebecca* was *there*, I saw her. It was a combination of brilliant direction, brilliant writing and wonderful acting. And - talk about stealing - I had the feeling that maybe I could do something similar in this picture”.

83 No original: “He felt he knew suspense better than Hitchcock”.

Universal, e da qual Lang era um dos sócios. Para o autor da crítica, se Lang não está inteiramente presente em *O segredo...*, em algumas cenas é possível ver o reflexo de seu conhecimento em cinema. Da mesma maneira, Lang é insuficiente com aquilo que foi posto à sua disposição. Por outro lado, é visível a maneira como um grande diretor vence as dificuldades. O cineasta, nesta obra, estaria a meio caminho do ridículo. E, mais uma vez, é um filme que teria um bom início, contudo, ao longo da história, haveria um melodrama pouco original. Apesar disso, há a descrição de elementos do *mise-en-scène* e de movimentos de câmera, os quais o crítico considerou como sendo “bom cinema”, e há a citação de nomes de alguns membros da equipe técnica que se destacaram, tais como: Stanley Cortez (diretor de fotografia), Miklos Rozas (trilha-sonora) e do ator britânico Michael Redgrave (VIANNA, 1948).

Em alguns momentos de sua carreira, Lang vendia a ideia de que seus filmes expunham problemas sociais. Quase todos seus filmes poderia ser interpretados dessa maneira. Às vezes, genuinamente, eles tinham essa intenção; em outras vezes, eles tinham uma descrição absurda, como era o caso de *Um retrato de mulher*, o qual Lang promoveu em entrevista como sendo um “filme de problema”, e ia mais além, advertindo para que tomassem conta das mulheres. *O segredo atrás da porta fechada* acabou sendo a mais baixa bilheteria da Universal, em um ano que já estava sendo difícil para o estúdio. O resultado foi a quebra do compromisso da Universal em se comprometer com qualquer aspecto relacionado ao projeto de *Winchester '73*, Wanger, Lang a e própria Diana Productions.

Cada vez mais próximo de completar 60 anos, Lang cada vez mais tinha a ideia de desacelerar e até mesmo se aposentar. A produtora Diana Productions, e também suas relações com Joan Bennett acabaram vergonhosamente em 1947. O relacionamento com a roteirista Silvia Richards também estava difícil. Sua visão estava falhando, e ele teve que fazer uso de grossos óculos para substituir o monóculo. Além disso, o comitê do Congresso americano, que investigava supostas ligações com o partido comunista, e que havia feito Lang de alvo em 1940, voltaria a marcar Lang em maio de 1947.

Para Patrick McGilligan (2013), o diretor não foi o único entre os refugiados alemães que teria experienciado uma perturbadora sensação de *déjà vu* ao

comparar a Alemanha de 1933, com o clima político da América do Pós-guerra. Se para os nazistas o diretor era considerado como “meio judeu”, para os membros da HUAC (House of Un-American Activities Committee, um comitê criado em 1938, para investigar supostas deslealdades e atividades consideradas subversivas de elementos, sejam indivíduos, funcionários públicos ou organizações que pudessem ser simpatizantes ou ter laços com o fascismo ou o comunismo), o diretor poderia ser considerado como “meio comunista”. Era um período de grande instabilidade em Hollywood. A justiça acabou com a “cadeia de exibição” dos estúdios, obrigando as empresas a se desvincularem das salas de exibição, que garantiam a margem de lucro de suas produções. A televisão tinha cada vez mais audiência, e as bilheterias diminuíram dramaticamente.

Maldição (House by the river, 1950), é considerado a primeira descida de Lang ao mundo dos “filmes B”. À época, o filme foi pouco distribuído fora dos Estados Unidos, e se tornou um dos seus títulos mais raros. O filme conta a história de um escritor que mata sua empregada depois que ela resiste aos seus avanços, e precisa da ajuda de seu irmão para se livrar do corpo.

A crítica cinematográfica publicada pelo jornal carioca *A Noite* em 26 de janeiro de 1951 aponta o filme *Maldição* como o pior filme da carreira de Lang. O erro, de acordo com a publicação, já começaria pelo argumento, pois a novela policial de A. P. Herbert nada teria para se prestar melhores condições. A primeira parte do filme poderia fazer supor que haveria um fio psicológico, porém, em poucos instantes, começam os absurdos da história e, comparando trabalhos anteriores de Lang, não há a possibilidade de fuga para a “indispensável atmosfera ao desenrolar” (JONALD, 1951, p. 5). Ainda que em alguns poucos momentos exista o esforço da narrativa em frisar o estilo do diretor, tudo é realizado de modo maquinal e sem emoção. A publicação também reitera o absurdo de algumas cenas, - impensáveis na vida real, e também a opinião de que a protagonista, Jane Wyatt, estava muito aquém de suas possibilidades.

A nota publicada pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 23 de maio de 1950, afirma que, na Republic, companhia cinematográfica onde Lang foi parar depois de ter sido recusado pelos principais estúdios de Hollywood, o diretor realizou *Maldição*. A publicação lembra que, à época, Lang estava nos EUA há 14 anos, e

aquele era seu 13º filme, o que lhe dava a média de um filme por ano. Entre diversos sucessos e fracassos em sua cinematografia americana, o diretor estava também dirigindo filmes para a empresa por ele próprio fundada, em parceria com a atriz Joan Bennett, e seu marido, o produtor Walter Wanger. Porém, a companhia, Diana Productions, acabou por se desfazer. Foi dessa maneira que o cineasta acabou indo parar na Republic, onde também teria se refugiado o diretor Lewis Milestone. O caso era que *Maldição* estava prestes a estrear no Brasil. Era um thriller, gênero que Lang apreciava imensamente. Apesar de o elenco não ser considerado bom, o roteiro havia sido escrito por Mel Dinelli, responsável por *Silêncio nas trevas* (*The spiral staircase*, 1946, de Robert Siodmak), e a direção era do "velho mestre", "um dos líderes do expressionismo" (CORREIO DA MANHÃ, 1950, p. 11).

As negociações para um possível faroeste estrelado por Marlene Dietrich estavam paradas. Em parte isso aconteceu devido a oferta que Seymour Nebenzahl, antigo produtor de Lang na Alemanha, fez ao diretor: será que ele estaria interessado em fazer uma refilmagem de *M*? De acordo com Lang, ele entrou em uma disputa com o produtor sobre quem detinha os direitos autorais do filme. O diretor, anos mais tarde, teria dito a Peter Bogdanovich que o contrato de *M* era obscuro porque seu advogado na Alemanha acabou por tornar-se um fervoroso nazista e, anos mais tarde, quando Lang o teria questionado a respeito dos documentos, o advogado teria dito não ter a posse dos mesmos, que se perderam em um bombardeio.

Já Seymour Nebenzahl teria mantido contato com Thea von Harbou. Apenas seu nome estaria no roteiro, e ela teria dado a Nebenzahl total liberdade para fazer a refilmagem. Nebenzahl contratou o diretor Joseph Losey para a obra, e quando sua contratação foi anunciada, Lang teria reclamado a um jornalista alemão, que publicou a batalha entre Lang e seu antigo produtor em um jornal na Alemanha. Lang insistia no artigo que a refilmagem americana não teria credibilidade já que não havia uma "associação de mendigos" na América, tal como havia na Alemanha durante a década de 1930. Lang não teria mencionado ao jornalista o fato de que Nebenzahl lhe teria oferecido a refilmagem, do mesmo modo que não mencionou que os contratos do filme teriam sido destruídos em um ataque aéreo.

A discussão acabou por ser publicada na coluna de Ezra Goodman, que ouviu

as duas partes. Lang alegava que era o produtor e o diretor do filme original, e que Nebenzahl era encarregado apenas das finanças. Lang seria o verdadeiro detentor dos direitos de *M*. Já Nebenzahl replicou através de uma carta que foi publicada na íntegra na coluna de Goodman. O produtor alegava que era ele quem controlava inteiramente a Nero-Film A. G. Corporation, e que havia adquirido o roteiro de *M* inteiramente de Thea von Harbou.

Nebenzahl também teria alegado que Lang foi o diretor do filme, e “apenas” o diretor. Para o produtor, a ideia de uma “associação de mendigos” que não existiria nos Estados Unidos, e que invalidaria a história não era a premissa do filme, e sim os crimes cometidos pelo assassino. Além disso, para Nebenzahl, ainda que os contratos de Lang tenham sido destruídos durante a guerra, ele “deveria os ter levado consigo quando finalmente decidiu deixar a Alemanha”, e que os seus documentos não haviam sido destruídos e estavam bem ali, à disposição.

O incidente foi como um golpe para o cineasta pois, além ele ter sido de grande valia para a Nero-film, e ainda que Nebenzahl tivesse os direitos sobre filme, ele esperava uma atitude de respeito de Thea, afinal o diretor sempre cuidou e defendeu sua reputação nos Estados Unidos, como igualmente a deu os devidos créditos por suas imensas contribuições criativas em seus filmes alemães. Embora o tenha traído e também se tornado nazista, Lang ainda a amava e a honrava. Ainda que tenha se envolvido com muitas mulheres em toda sua vida, o relacionamento com Thea, com certeza, foi o mais importante deles. De acordo com Cornelius Schnauber no documentário *Fritz Lang, o círculo do destino (Fritz Lang, le cercle du destin, 2004, de Jorge Dana)*, Lang teria dito que a mulher que escreveu o monólogo de Peter Lorre em *M* jamais, poderia ser uma nazista interiormente, pois, para os nazistas só existia o branco e o negro. E para ela, não.

Guerrilheiros das Filipinas (American guerilla in the Philippines, 1950) seria o 4º filme de Lang a se passar durante a II Guerra, e o primeiro desde que os tratados de paz haviam se iniciado. A história é sobre um grupo de soldados americanos que estão nas Filipinas, e ajudam a população a se proteger dos ataques dos japoneses.

A crítica sobre o filme publicada pela revista *A Cena Muda*, em 07 de junho de 1951, não é nada elogiosa ao que era, até então, a mais recente obra de Lang. Considerando que o estrelismo era uma fonte de segurança ao cinema americano, a

crítica apontou os louvores técnicos do filme, tais como o roteiro e as cores do technicolor. Porém, afirmou que é impossível reconhecer a mão de Lang nesse trabalho. Um cenário fraco (ainda que baseado em uma locação real), cenas consideradas ridículas, e estrelas mal aproveitadas são alguns dos aspectos apontados pela crítica como resultado de um trabalho ruim. O único elogio feito pelo autor do texto se dirige aos estúdios da Fox, pois no dia da estreia, e também nos dias seguintes, as salas de cinema se viram invadidas, muito provavelmente pela presença do ator principal, Tyrone Power.

Durante as filmagens, nas Filipinas, o diretor teria voltado ao seu velho temperamento de sempre, se tornado intratável com equipe e elenco: “Quando ele foi para as Filipinas, ele colocou seu monóculo. Eu sabia que era o começo do fim. Ele ficou difícil de novo”, teria dito Sam Jaffe (apud MCGILLIGAN, 2013, p. 373, tradução minha)⁸⁴. Quando o diretor retornou à América, ele já não era considerado bem-vindo nos estúdios da Fox. Darryl Zanuck auxiliou Robert L. Simpson na montagem, mas não havia nada que pudesse ser feito para piorar ou melhorar o filme. *Guerrilheiros das Filipinas* é considerado o pior filme da fase americana do diretor, e também aquele que recebeu as piores críticas. Para Peter Bogdanovich, Lang teria dado a melhor desculpa possível para a realização do filme: “Eu fiz porque tinha que comer” (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 373, tradução minha)⁸⁵.

O *remake* de *M* e o lançamento de *Guerrilheiros das Filipinas* aconteceram ao mesmo tempo, no outono norte-americano de 1950. O diretor teria aparecido do lado de fora de uma exibição de *M* e gritado com Seymour Nebenzahl. Aos amigos, o diretor seguidamente repetia que o que Nebenzahl estava fazendo era roubo. Contudo, a expressão das emoções do diretor indicam muito mais que Lang se sentia emocionalmente traído pelo seu antigo produtor.

O *Diário Carioca* em 11 de junho de 1952 anuncia a refilmagem de *M*, o *vampiro de Düsseldorf* pelo ator David Wayne (DIÁRIO CARIOCA, 1952). A mesma publicação traz uma crítica cinematográfica escrita por Décio Vieira Otoni em 18 de junho de 1952, que relembra a primeira versão de *M*, o *vampiro de Düsseldorf*,

84 No original: “When he got to the Philippines, he put on the monocle. I knew that was the beginning of the end. He got difficult again”.

85 No original: “I did it because I have to eat”.

produzido pelo casal Lang-von Harbou. Na nova versão americana, produzida por Seymour Nebenzahl e dirigida por Joseph Losey, não há o que comparar com a versão original, ainda que quase nada do texto primitivo tenha sido modificado, além da opinião de que o filme era um dos melhores thrillers realizados naquele momento (OTONI, 1952).

Lang estava tão emocionalmente perturbado com os acontecimentos que passou a ficar paranoico: ficou convencido de que seus telefones estavam sendo grampeados, que todos nos estúdios queriam lhe apunhalar pelas costas, que havia espões que reportavam o que acontecia aos produtores. O ponto máximo teria sido quando o diretor foi até a casa de Sam Jaffe, seu agente, que no momento não estava em casa. Lang teria gritado com a esposa de Jaffe por diversos minutos.

Segundo David Kalat (2005), em 1954, acontece uma reviravolta na vida de Lang. Como se estivesse de volta aos tempos da Alemanha, quando os nazistas fizeram uma lista de produtores atores e diretores judeus que estivessem trabalhando na indústria cinematográfica, nos Estados Unidos, Lang se viu enquadrado pela caça aos comunistas. Tudo começou em 1940, quando um grande júri se reuniu para investigar simpatizantes comunistas infiltrados na indústria cinematográfica. Eles tinham uma lista de nomes de diretores, atores e outros trabalhadores suspeitos, e o nome do diretor lá constava. Ironicamente, enquanto a direita estava investigando algumas atitudes ditas comunistas do diretor, a esquerda o criticava por considerá-lo muito conservador.

A sua associação com o expressionismo alemão havia sido vista como uma tendência fascista⁸⁶ e sua atitude misantrópica era tida como politicamente incorreta, pois o verdadeiro membro da esquerda apoiaria o triunfo das massas sobre a tirania. Críticos comunistas denunciaram filmes como *Doutor Mabuse*, o *Jogador* como uma

86 O expressionismo pode ser facilmente visto, em alguns casos, como um movimento artístico de caráter conservador. Parte desse mal entendido se dá a partir do manifesto de cunho político editado pelo *Novembergruppe* (Grupo Novembro), em 1918, que pretendia reunir artistas das vertentes expressionista, cubista e futurista. Resumidamente, e com frases tiradas fora do contexto original do texto integral do manifesto, acredito que o conservadorismo tenha se dado a partir da má interpretação do manifesto: "We believe that our first duty is to dedicate all our energies to the moral regeneration of a young and free Germany. We plead for excellence in all things....We insist upon unlimited freedom of expression...We respect every achievement in every sphere...Our goal - each at his place in hard, tireless, collective creative work. We feel young, free and pure. Our spotless love belongs to a young, free Germany and we shall fight against all backwardness and reaction, bravely without reserve, and with all the powers at our command" (FRIEDRICH, 1995, p. 154).

evidência do fascismo do diretor, enquanto que o grande júri de caça às bruxas estava chamando produtores, atores e realizadores acusados de subversão comunista para irem ao tribunal, e prendendo todos aqueles que se recusassem a cooperar. Lang nunca foi chamado, mas o FBI mantinha um arquivo sobre suas atitudes desde 1939. Suas atividades passaram a ser esporadicamente monitoradas durante toda a década de 1940. E em 1950 e 1951, no auge das atividades da HUAC, uma série de atualizações sobre suas associações e relacionamentos passaram a constar nas documentações.

É possível crer que a atmosfera em Hollywood entre os anos de 1950 e 1951 tenham contribuído com o “complexo de perseguição do diretor”. Além de todos os estúdios e profissionais que consideram o diretor como um “intratável”, agora o próprio governo norte-americano estava na lista. Segundo McGilligan (2013), a maior parte do material do FBI focava nas relações que Lang mantinha com os refugiados que eram considerados simpatizantes ao comunismo. Toda vez que Lang se encontrava com um dos nomes, tais como Heinrich e Thomas Mann, e Bertolt Brecht, entre outros, o nome do diretor ganhava um novo relatório.

De acordo com um dos relatórios, por mais que o diretor tivesse uma predisposição em gritar, xingar, atirar coisas e ter um forte temperamento, ele não poderia ser rotulado como “vermelho”. De acordo com um informante sob disfarce, Lang sempre teria usado a política de uma maneira que pudesse beneficiá-lo. Já outro relatório o descreve como um diretor com talento, mas politicamente infantil, um “puxa-saco das organizações, patrocinadores e doadores”. Ainda assim, em nenhum momento considerado um comunista.

O terceiro e último *western* da carreira do diretor é *O diabo feito mulher* (*Rancho notorious*, 1952), cuja história é sobre um homem que sai em busca de vingança depois que um pistoleiro mata covardemente sua noiva. Talvez seja um exagero considerar o filme como o próprio diretor o classificou: *Western* para adultos. Já um crítico teria definido a obra como quase um conto existencial.

O roteirista, Daniel Taradash, relembra de uma ideia que queria inserir no roteiro, e que teve que convencer Lang a aceitar: ao invés de um narrador usual, que contasse o desenrolar do filme; Taradash pensou em uma canção-tema que fosse tocada toda vez que houvesse um ponto de virada na história. Mais tarde, em

diversas entrevistas, Lang teria tomado o crédito pela ideia de Taradash: “Eu tive a ideia, e conversei sobre ela com o escritor...” (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 379, tradução minha)⁸⁷. Já Taradash alegava que poderia jurar em uma corte, que não apenas a ideia teria sido sua, como também ele teve que “vendê-la” a Lang.

O *Diario Carioca* (1952c), em 10 de setembro de 1952 elogia o apelo sexual de Marlene Dietrich em *O diabo feito mulher*. Marlene era, de acordo com a publicação, a personificação do sex-appeal através de Altar Keane, a mais espetacular personagem feminina do Velho Oeste.

Já a crítica feita por Moniz Vianna ao filme *O diabo feito mulher*, publicada em 19 de outubro de 1952 pelo jornal *Correio da Manhã* (RJ), afirma que este terceiro *Western* de Lang é superior aos outros dois: *A volta de Frank James* e *Conquistadores*. Isso se deu porque a película foi capaz de traduzir de modo específico o estilo de Lang. É verdade que a obra está longe de ser incluída no hall das mais significativas de Lang, pois é um filme mediano, e que mostra o excessivo esforço do diretor em trabalhar com um gênero com o qual não possui muita afinidade. Se até então o cineasta estava desacreditado pelo total fracasso de seu filme anterior, *Guerrilheiros das Filipinas*, o filme atual do diretor conseguiu extrair do roteiro de Daniel Taradash os elementos necessários para a simetria da obra, com ritmo e composição plástica nas cenas. Porém, na opinião de Moniz Vianna, o maior trunfo do filme é o tom de balada western com o qual Lang modelou a história: a música tema, na voz de William Lee que conta a jornada de vingança do herói (VIANNA, 1952).

Uma história que Lang contava sobre Marlene Dietrich era que ele havia encontrado a atriz em uma loja em Beverly Hills, e que ela estaria tentando levar um item da loja sem querer pagar por seu valor total. Escalar Dietrich para seu próximo projeto seria, então, uma espécie de “ato de caridade” do diretor. Isso talvez não seja verdade: ainda que a carreira de Dietrich estivesse em decadência, Patrick McGilligan (2013) afirma que a atriz tinha o costume de pechinchar preços, e o diretor é quem tinha o costume de “aumentar” histórias, focando no desesperos de outros, quando ele mesmo, na verdade, era quem precisava de ajuda. A história da loja em Beverly Hills estaria em desacordo com a recente aparição da atriz em filmes

87 No original: “I had the idea, and talk it over with the writer...”.

de Billy Wilder e Alfred Hitchcock. Apesar de algumas desavenças, ambos mantiveram a amizade. Em 1946, Dietrich teria alertado o diretor a respeito de uma carta que seria enviada a um jornal parisiense, que acusava o diretor de ter ligações com o Nazismo. Lang teria conseguido processar o escritor, e em retribuição à Dietrich, lhe escreveu uma carta expressando sua gratidão. Porém, em sua autobiografia *Marlene*, de 1987, a atriz refere-se a Lang como o diretor que ela mais detestava. Os maus sentimentos a respeito de Lang teria aflorado em 1952, durante as filmagens de *Um diabo feito mulher*.

Outra história contada pelo diretor, possivelmente recebida com ares de descrença por quem a ouvia, era sobre uma noite durante as filmagens de *Um diabo feito mulher*, em que depois das filmagens, Lang permaneceu no set para organizar adereços e iluminação, depois que todos tinham ido embora. Subitamente, o diretor notou a luz acesa no trailer de Dietrich. Espiando pela porta entreaberta, ele teria se deparado com a atriz vestida em um brilhante smoking de branco e uma cartola, em frente a um grande espelho. A maneira que os ouvintes de Lang gostavam de finalizar a história era a seguinte: Marlene teria se virado. Seus olhos teriam encontrado os do diretor, eles lentamente se abraçaram, e teriam feito amor. Outra vez, essa foi uma história sem testemunhas, tal como havia sido o convite de Goebbels.

Depois de finalizar *Só a mulher peca* (*Clash by night*, 1952), por quase um ano, o diretor ficou sem trabalhar e não conseguia entender o porquê. Para Cornelius Schnauber e Lotte Eisner, o diretor teria passado 13 meses em uma espécie de ociosidade forçada, sem conseguir assinar um contrato por conta da “perseguição política” que estaria sofrendo. Para Patrick McGilligan (2013), a ironia de um fugitivo do nazismo ter sido, mais tarde, fichado como um comunista, foi um bom assunto em diversos livros e artigos a respeito do diretor. O único problema na história de Lang, de acordo com o autor, era que ela era meio-paranóia e meio-mentira. Por algum tempo, Lang estava consciente do perigo que a HUAC poderia significar à sua carreira, e para isso, seu advogado o advertiu a manter o máximo possível de distância de ex-associados que eram muito simpatizantes às causas esquerdistas. Para o roteirista Daniel Taradash, “é possível que ele *quisesse* se sentir como se tivesse problemas com a lista negra. Isso explicaria, a *ele* assim

como aos outros, que seu talento não pôde ser usado adequadamente sob o sistema de estúdios (e mesmo trabalhando para independentes). Essa é meramente uma hipótese. (TARADASH apud MCGILLIGAN, 2013, p. 396, tradução minha, grifos no original)⁸⁸.

Só a mulher pecca é a história de uma mulher desiludida que volta para sua cidade natal e tenta acertar sua vida ao se casar com um pacato pescador. O jornal *Diário Carioca* (RJ) relatou em 1º de novembro de 1952, que enfim seria possível o público brasileiro assistir ao "Mais Atrevido Filme do Momento": *Só a mulher pecca* (DIÁRIO CARIOCA, 1952d, p. 7). A mais recente obra de Lang era o "mais acusado filme do momento, saído de Hollywood" (DIÁRIO CARIOCA, 1952d, p. 7). A publicação afirmava que o enredo trataria de um tema forte, em torno do sexo, e extraído da peça teatral *Clash by night*, de Clifford Odets.

Em uma matéria sobre Marilyn Monroe, publicada pelo jornal carioca *Ultima Hora* em 1º de novembro de 1955, é revelada uma curiosidade sobre os bastidores de *Só a mulher pecca*. Marilyn, que fez um dos papéis de coadjuvante no filme, contra todas as regras do estúdio, exigia no set a presença de Natasha Lytess, sua professora de atuação. A atriz queria que Natasha estivesse presente durante a gravação de suas cenas. A professora, que utilizava-se de um código de sinalização para comunicar-se com a atriz, transmitia a Marilyn sua opinião sobre cada cena. Isso teria deixado Lang enfurecido, que recusou-se a continuar a filmar, a não ser que Natasha se retirasse. "Não posso trabalhar com outra pessoa dirigindo nas minhas costas", teria dito Lang (ULTIMA HORA, 1955, s/p, 2º caderno).

O jornal paranaense *O Dia*, em matéria intitulada "Fritz Lang e a Columbia", afirmou em 29 de janeiro de 1953 que o diretor teria assinado contrato com a Columbia para a realização de três películas, o que, mais uma vez, o associaria com o produtor Jerry Wald. Eles já haviam feito *Só a mulher pecca* para a RKO. O primeiro filme de Lang no novo estúdio seria uma película intitulada *Operação 16-Z*, escrita por Anson Bond, e com Edmond O'Brien como o principal ator (O DIA, 1953). Contudo, este filme parece nunca ter sido sequer idealizado pelo diretor, que nunca o realizou.

88 No original: "It's possible he *wanted* to feel he had blacklisting troubles. It would explain, to *him* as well as others, that his talent was unable to be used properly under the studio system (and even working for independents). This is merely a hypothesis".

De acordo com McGilligan (2013), os documentos sobre a produção atestam que Lang trabalhou em *Só a mulher peca* até o final de março de 1952, e começou a trabalhar em *Gardênia Azul* em outubro do mesmo ano, sendo apenas sete meses de “lista negra”, para um homem que trabalhava há quase vinte anos em Hollywood. E seis meses entre um filme e outro era o padrão de trabalho do diretor. Para Janet Bergstrom, a respeito de *Gardênia azul*, temas como decepção, traição, e terrorismo psicológico são aqueles que permeiam os filmes realizados durante a era mccartiana (MCGILLIGAN, 2013).

Em certo momento de sua carreira, no ano de 1952, Lang veio a fazer amizade com um homem que era considerado “o Dr. Mabuse de Hollywood”, Harry Cohn. Cohn era considerado vulgar, abusivo e onipotente, e ainda assim, o diretor foi capaz de perceber nele qualidades que ele mesmo invejava. As coisas teriam começado a melhorar para Lang quando ele ganhou a confiança de Cohn, que era chefe de produção da Columbia. Cohn, que não acreditava que Lang fosse comunista, intercedeu a favor do diretor e conseguiu lhe dar a garantia da direção de *Gardênia Azul* (*The blue gardenia*, 1953), uma produção independente pela Warner Bros. *Gardênia Azul* é a história de uma mulher que, embebedada por um aproveitador, acredita tê-lo assassinado ébria quando ele tenta abusar dela.

Enquanto o *Diário Carioca* (RJ), em 29 de dezembro de 1953 convidou todos seus leitores para que na virada do ano, dia 31, assistissem ao filme *Gardênia azul*, que seria exibido em diversas salas cariocas, o texto de Moniz Vianna, publicado no jornal carioca *Correio da Manhã* em 20 de janeiro de 1954, à Fritz Lang estava faltando naqueles últimos anos, alguns assuntos considerados dignos de seu passado e de seu talento, e que na opinião do crítico, mesmo em momentos de adversidade, o diretor era capaz de mostrar (CORREIO DA MANHÃ, 1954).

Para Moniz, se *O diabo feito mulher* teve a capacidade de redimir Lang do fracasso de *Guerrilheiros das Filipinas*, *Só a mulher peca* conseguiu validar um drama passionai advindo de uma das peças teatrais menos expressivas do dramaturgo Clifford Odets. Depois de uma breve ausência, Lang estava de volta à ativa com seu gênero predileto: o *thriller* de *Gardênia Azul*. A história de Vera Caspary, também responsável por *Laura* (1944, de Otto Preminger), obedece de maneira rígida a uma fórmula das histórias policiais, sem imaginação e com sinais

considerados evidentes de mediocridade em seu roteiro. Contudo, para Moniz Vianna, Lang foi capaz de realizar um thriller acima da média. E, apesar de não ocultar o convencionalismo do roteiro, conseguiu alcançar bons momentos de suspense, sem precisar fugir das linhas gerais da narrativa.

Depois que Sam Jaffe deixou de ser agente de Lang, foi uma questão de tempo até que o encarregado da publicidade do diretor, Henry Rogers, se demitisse também. Lang procurou em vão diversos agentes durante a década de 1950, todos encarregados de encontrar um publicitário bom o bastante para fazer com que ele passasse a ter uma marca pessoal tão forte e conhecida como a de “Mestre do Suspense”, de Hitchcock. Essa tentativa se deu com o curioso o cartaz de *Suplício de uma alma*, publicado em 09 de junho de 1957 pelo jornal carioca *Correio da Manhã*. A publicidade, aos moldes de Hitchcock, anunciava Lang como "mestre do suspense" (CORREIO DA MANHÃ, 1957a, p. 13), além de pedir ao público que assistisse ao filme desde o começo, além de não revelar seu final a ninguém. Hitchcock fazia a mesma coisa ao “impedir” o público de adentrar a sala de cinema depois que o filme já houvesse começado.

Entretanto, às vezes, o diretor traía a si mesmo. Em 1947, ele teria dito que as atrizes estrangeiras, especialmente as britânicas e europeias, eram mais qualificadas que as próprias americanas. As atrizes Lana Turner, Gene Tierney e Ann Sheridan eram alguns dos nomes pelos quais Lang tinha em baixa estima, acusando-as de serem muito estilizadas.

Patrick McGilligan (2013) lembra que Lang também tinha sua publicidade voltada para as mulheres. Assuntos tais como “O perfume ideal para cada tipo de mulher” era um dos tipos de opiniões que Lang adorava dar para mulheres. Na coluna de Lydia Lane no *Los Angeles Times*, em 20 de junho de 1954, Lang teria dito: "Eu não gosto de uma garota que deliberadamente levanta a voz para ser notável, que usa seus vestidos baixos para atrair a atenção" (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 402, tradução minha)⁸⁹.

Depois de 1947, o diretor passou a se voltar a artigos mais conscientes para as publicações. Algo sobre o qual o diretor andava reflexionando, era sobre a

89 No original: “I dislike a girl who deliberately raises her voice to be conspicuous, who wears her dresses low to attract attention”.

sabedoria das audiências: se um filme tinha pouca bilheteria, o diretor culpava a si mesmo - "Eu não quero parecer presunçoso ou abafado, mas a tela passou pelo estágio experimental e hoje em dia geralmente há uma relação entre o sucesso comercial de um filme e seu valor artístico" (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 402, tradução minha)⁹⁰, o diretor teria dito ao *Hollywood Citizen-News*.

Outro ponto surpreendente, era a opinião do diretor de que os efeitos de câmera não eram mais fundamentais. Naquele tempo, o diretor tentava minimizar a virtuosidade da câmera: "Quanto mais o público é absorvido na história e quanto mais eles esquecem os ângulos da câmera, os pequenos truques maliciosos de direção e o 'toque' do diretor, melhor é o filme" (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 402, tradução minha)⁹¹. O título de "Perfectionist Deluxe" ("perfeccionista de luxo", em tradução livre) também não era mais utilizado. Seus publicitários passaram a enfatizar seu lado contido na direção, que estaria poupando uma semana de filmagens dos calendários. Qualquer inovação tecnológica era apresentada como uma contenção orçamentária, que aliviava os bolsos dos produtores. Do mesmo modo, nas fotos publicitárias foi aposentado o monóculo, além dos ternos imaculados. O diretor assumiu integralmente o uso do óculos, e mais tarde, do tapa-olho no olho direito.

Em 1953 foi lançado *Os Corruptos* (*The big heat*, 1953), que ganhou críticas e bilheterias medianas. Contudo, quase imediatamente, passou a ser um dos filmes mais estimados do diretor ao redor do mundo. *Os corruptos* é a história de um policial, que depois de ver sua família sendo assassinada, decide adentrar o submundo do crime para dismantelar uma poderosa quadrilha.

Para a crítica de Ely Azeredo, publicada em 25 de junho de 1954 na *Tribuna da Imprensa*, o temor de que Lang estaria totalmente entregue aos filmes "B", assim como foi com *Gardênia Azul*, foi afastada. Para Azeredo, um filme do diretor era uma vez considerado sinônimo de bom cinema. Depois de suas duas primeiras produções em Hollywood, o crítico acredita que Lang deixou-se cair na vala comum

90 No original: "I don't want to sound smug or stuffy, but the screen has passed through its experimental stage and today there is usually a relation between a picture's commercial success and its artistic's worth".

91 No original: "The more the audience is absorbed in the story and the more they forget the camera angles, the little sly tricks of direction, and the director's 'touch', the better the picture is".

das produções de rotina. Embora a história de *Os corruptos* ser cercada de clichês, isso não parece ter tolhido o diretor. Segundo outros bons críticos, o melhor trabalho de Lang até então teria sido *O diabo feito mulher*. E apesar de o crítico em questão (Azeredo) não ter assistido ao filme estrelado por Marlene Dietrich, ele acreditava que toda a última fase do diretor não suportaria comparação com os bons tempos, em que até os melodramas vulgares como *O segredo da porta fechada* eram construídos com perfeição e originalidade. Os ingredientes do novo filme policial de Lang, na opinião do crítico eram “60% violência, 20% sexo, 15% "suspense" e 5% demagogia” (AZEREDO, 1954, p. 4).

Para Patrick McGilligan (2013), os melhores filmes de Lang, desde 1934, são uma mistura da cinematografia alemã e as convenções hollywoodianas. Para o filme *Desejo Humano* (*Human desire*, 1954) baseado no livro *A besta humana*, de Émile Zola, Lang foi obrigado a reunir novamente o elenco de *Os corruptos*, já que a ideia inicial de escalar Peter Lorre, que recusou o convite devido ao mau tratamento que sofreu do diretor em *M*, não deu certo. Talvez o grande elenco pudesse criar algum tipo de interesse publicitário. Contudo, o diretor logo passou a dispensar o tratamento de sempre com elenco e equipe quando soube que a produção estava fadada ao fracasso. O diretor era tão cruel com a atriz Gloria Grahame, que o ator Broderick Crawford uma vez teve que intervir, segurando o punho do diretor e o levantando pela camisa. A Columbia recusou-se a renovar o contrato de Lang. A versão de Lang para a história de Zola é sobre um maquinista de trem que se envolve com uma mulher casada, ao mesmo tempo em que tenta desvendar um assassinato cometido no trem em que se conheceram.

Na pequena matéria intitulada "Realidade demais", publicada pelo *Jornal do Brasil* (RJ), em 26 de fevereiro de 1955, a publicação afirma que Lang teria deixado uma marca visível de sua mão na alva pele da atriz Gloria Grahame em uma das cenas de *Desejo Humano*. Isso teria acontecido em uma determinada cena, que exigia que Gloria fosse maltratada pelo marido, que a deixou com hematomas. O maquiador teria se encarregado de fazer as manchas, mas Lang, insatisfeito, fez a maquiagem ele mesmo para alcançar o efeito desejado (JORNAL DO BRASIL, 1955).

A crítica cinematográfica de Alberto Bello sobre o filme *Desejo Humano*,

publicada em 06 de março de 1955, pela revista *A Cena Muda*, classificou o filme de Lang como “regular”. Sendo uma refilmagem de *A besta humana* (*La bête humaine*, 1938), de Jean Renoir, baseado no livro clássico de Zola, a nova versão pouco passaria perto da obra original. Ainda de acordo com a opinião, Lang não teria estilo para isso (BELLO, 1955).

Para Armando R. Pinto, em crítica publicada em 2 de outubro de 1955, o filme *Desejo Humano* foi considerado um "Drama Higienico" (PINTO, 1955, p. 11). O crítico lembra que do autoexílio de Lang nos EUA, sua produção era regular, e que o diretor, ainda na Europa era dono de uma considerável bagagem de filmes silenciosos, de onde surgiram peças "antológicas" tais como *Doctor Mabuse, der Spieler*, *Os Nibelungos* e *Metropolis*. Na América, entretanto, Lang teria conseguido se firmar, em sua cinematografia, em apenas dois filmes dignos de sua produção europeia: *Fúria*, onde teria abordado "uma das feridas sociais da vida americana - o linchamento" e *Vive-se só uma vez*, "critica sutil e dramática ao sistema judiciário americano" (PINTO, 1955, p. 11). Ainda de acordo com o crítico, o resto da cinematografia do diretor só se sustenta pelo esforço empregado por Lang para se adaptar a cadeia de produção dos filmes norte-americanos. A última prova desse esforço seria *Desejo Humano*, baseado genericamente na obra de Emile Zola. Genericamente, porque para o autor do texto, não seria necessário nem ter lido o livro, nem conhecer a adaptação feita por Renoir na década de 1930, para saber que se tratava de uma versão hollywoodiana de uma obra que seria feita de uma substância humana e psicológica, onde o tema erótico, liberado da carga libidínica, é condicionado de maneira higiênica e elegante em exercícios estilísticos. A atmosfera criada por Lang seria artificialmente emotiva, com cenas de brutalidade controlada. A obsessão sexual, presente na obra literária de Zola, é suplantada pelo extremo zelo de Lang em manter o equilíbrio formal da película.

De acordo com Lang (MCGILLIGAN, 2013), os franceses teriam considerado sua adaptação de Zola um filme muito bonito, mas era com um suspiro que o diretor afirmava que seu filme não era tão bom quanto *La bête humaine*, de Renoir.

Em 1954, Lang foi surpreendido por um novo convite da MGM, que havia afastado o antigo nêmesis do diretor, Louis B. Mayer. Lang estava encarregado da direção de *O tesouro de Barba Rubra* (*Moonfleet*, 1955), baseado no romance de

John Meade Falkner, sobre contrabandos praticados entre a França e a Inglaterra no século 18. *O tesouro do Barba Rubra* conta a história do pequeno John Mohune que é enviado a ilha de Moonfleet ao ficar órfão, para buscar um antigo amigo de sua falecida mãe.

Sobre *O tesouro de Barba Rubra*, o jornal carioca *Correio da Manhã* (02 de setembro de 1956a), acredita que os críticos que não gostaram do filme possivelmente não compreenderam seu espírito. O trailer, considerado ótimo pela publicação, é capaz de sugerir uma atmosfera macabra em certas cenas. Do mesmo modo, a priori, de acordo com o jornal todo filme realizado por Lang é bom, o diretor raramente fazia um que não o fosse.

Ainda sobre a exibição do filme, o jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), em 06 de setembro de 1956, chama a atenção para a escalação do ator-mirim Jon Whiteley, "um pequeno ator do cinema inglês que Hollywood importou para aparecer com destaque em 'O Tesouro do Barba Rubra' ('Moonfleet'), aventura dirigida pelo mestre Fritz Lang, [...]" (TRIBUNA DA IMPRENSA, 1956, p. 4).

Na crítica de *O tesouro do Barba Rubra*, publicado pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 12 de setembro de 1956 (1956b), há o reconhecimento de que em seu novo filme fazia parte de um gênero comumente desprezado pelos grandes diretores e que Lang, em seus trinta anos de carreira, ainda não havia explorado: o "melodrama de aventuras". *O Tesouro do Barba Rubra* com certeza não é o melhor filme do gênero na opinião da publicação, ainda assim, trata-se de um belo filme, apesar dos furos no roteiro. A crítica, muito elogiosa com todo o elenco da película, ainda lembra que a história é muito próxima às aventuras de Robert Louis Stevenson, e que serviu a Lang como um exercício estilístico.

Thea já apresentava uma saúde enfraquecida ao final da vida, sofrendo de pressão alta, enxaquecas, e outros problemas. Suas condições a obrigavam a escrever ou ditar da cama, e ela recebia muitos visitantes, entre eles a "outra" esposa de Ayi Tendulkar. Tendulkar, com quem Thea havia casado em segredo, também foi preso por um breve período de tempo na Índia depois da guerra. Ele nunca mais retornou à Alemanha, e casou-se uma segunda vez em uma cerimônia celebrada por Mahatma Gandhi. Como o casamento com Thea foi feito secretamente, não houve divórcio. Porém, a segunda esposa sempre ouvia o marido

falar com ternura de Thea, e viajou apenas para conhecê-la em 1952.

Depois de trabalhar um tempo como *Trümmerfrau*, Thea mais tarde, conseguiu um trabalho como dubladora de filmes hollywoodianos para o público alemão. Na metade do verão de 1954, ela atendeu a uma exibição especial *A morte cansada*, feita em sua honra. Ela respondeu às perguntas da audiência, e sentiu-se muito orgulhosa em ter sido reconhecida por seus talentos mais uma vez. E então, após ter se machucado em uma queda, nunca se recuperou totalmente, e esteve doente por um tempo. Acabou por falecer poucos dias depois de completar 65 anos.

O funeral de Thea foi acompanhado por representantes oficiais do governo, membros da UFA e diversas pessoas envolvidas no cinema e teatro alemão, bem como fãs. Lang ficou sabendo da morte da ex-esposa quase imediatamente. E, apesar de culpá-la pelo *remake* de *M*, ela era uma das únicas pessoas pelas quais Lang tinha uma incondicional consideração.

Norbert Jacques, criador do personagem Dr. Mabuse, morreu no mesmo ano, porém dois meses antes de von Harbou. Nove meses antes de seu falecimento, Jacques havia assinado os direitos sobre a produção de *Doutor Mabuse* para Artur Brauner, um jovem produtor, que tinha o grande plano de revitalizar a indústria cinematográfica alemã.

Contudo, em 20 de março de 1955, o jornal carioca Correio da Manhã (sem sequer mencionar sua morte) publica a notícia de que Thea von Harbou, "ex-mulher e ex-colaboradora (eficientíssima) dos filmes alemães de Fritz Lang" (CORREIO DA MANHÃ, 1955, 5º caderno), havia escrito o roteiro de *Minutos Decisivos* (Dr. Holl), dirigido pelo desconhecido Rolf Hansen, cuja narrativa trata de uma complicada história de amor, cheia de suspense e surpresas.

Lang logo passou a reconsiderar uma volta para a Alemanha, e tinha algumas razões práticas para tanto. Uma delas dizia respeito a uma indenização dada pelo governo alemão a todos aqueles que foram vítimas de Hitler. Lang também tinha possibilidades profissionais a considerar. Nomes como Peter Lorre, Conrad von Molo, Robert Siodmak e Erich Pommer estavam voltando à Alemanha como parte da tentativa de recuperar a cinematografia nacional alemã.

Em Hollywood, Lang sabia que sua carreira estava se encerrando. Ele já estava contando com 65 anos de idade, e sentia esse peso. A indústria

cinematográfica estava em desordem, as produções reduziram drasticamente, e alguns dos maiores diretores e produtores da época estavam se aposentando. O último produtor de Lang na América foi, com certeza, o pior de todos. Bert E. Friedlob tinha boas conexões com a 20th Century-Fox, com a Universal e com a RKO, e apesar de não ter gostado do produtor, Lang precisava das conexões que ele tinha a oferecer. Apesar de não gostar de nenhuma das ideias do diretor, Friedlob tinha dois roteiros a oferecer. Um deles era sobre William Heirens, um *serial killer* de Chicago, que aterrorizou a cidade durante a década de 1940.

No silêncio de uma cidade (*While the city sleeps*, 1956) foi filmado rapidamente no verão de 1955, e quando foi lançado em 1956, foi considerado um bom suspense. Já *Suplício de uma alma* (*Beyond a reasonable doubt*, 1956) foi preparado simultaneamente com *No silêncio de uma cidade*.

No silêncio de uma cidade é sobre um assassino de mulheres em Nova York, e sobre como o novo presidente de um poderoso jornal da cidade oferece aos seus empregados uma promoção para quem conseguir mais informações sobre o caso. Segundo o jornal carioca *Correio da Manhã*, em 10 de setembro de 1955, Lang teria realizado o filme independente *News is made at Night*, provavelmente o título original daquele que, mais tarde, foi lançado como *While the city sleeps*.

Para o jornal carioca *Correio da Manhã*, em 24 de março de 1957 (1957a), ao que tudo indicava, *No silêncio de uma cidade* era um dos bons thrillers do grande diretor de *Os corruptos*, que voltava ao seu gênero preferido (ao qual dava, na opinião da publicação, uma singular altura dramática), após ter se aventurado em *O tesouro do Barba Rubra*. Em seu mais novo filme, Lang foi capaz de desenvolver um clima de muita tensão ao redor da sucessão em um império jornalístico. Para a publicação, igualmente, não apenas Lang era a credencial do filme, como também seu grande elenco e o fotógrafo Ernesto Lazslo.

O jornal carioca *Correio da Manhã*, em 07 de abril de 1957, lembra que o ator Dana Andrews recuperou seu antigo prestígio graças a Lang, que dirigiu dois filmes estrelados pelo ator: *No silêncio de uma cidade* e *Suplício de uma alma*. Neste último, Andrews atua com Joan Fontaine, que na opinião do jornal, além de estar em pior situação do que o ator, estava quase no fim de uma queda vertiginosa de sua carreira (CORREIO DA MANHÃ, 1957b).

Ainda para o *Correio da Manhã*, em 19 de maio de 1957, após o perfeito *No silêncio de uma cidade*, Lang dirigiu outro *thriller*, cujo título em português foi considerado inexpressivo e de mau gosto: *Suplício de uma alma*. Lang teria conseguido, com este último filme, utilizar elementos de sua predileção, como, por exemplos, surpresas atrás de surpresas, além do "*trick ending*", que foi diferente do "*twist ending*"⁹² apresentado em *Um retrato de mulher*. Para a crítica, é fácil imaginar o que Lang consegue retirar da situação apresentada no filme, e que exige exatamente aqueles elementos que, para a publicação, são os mais característicos no estilo do diretor: "a exposição calculada, a intelectualização do choque, do pânico e da violência. Também a capacidade de acrescentar à narrativa, quando é preciso, um ritmo inexorável e inumano, como se uma máquina, da qual os personagens não têm controle, estivesse em movimento" (CORREIO DA MANHÃ, 1957c, p. 19).

Já a pequena nota intitulada "Filme de Lang" que foi publicada pelo *Diário de Notícias* (RJ) em 23 de maio de 1957, afirmava que o diretor continuava "na estacada" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1957, p. 14). O "velho cineasta" ainda tinha o que mostrar, de acordo com a publicação, e logo lançaria *Suplício de uma alma*, produzido pela RKO.

É tentador dizer que o último filme de Lang em Hollywood como uma espécie de resumo de seu trabalho na América. Assim como *Fúria*, *Suplício de uma alma* tem como tema central a condenação de um homem inocente. Assim como em *Vive-se só uma vez*, há um advogado ou promotor apaixonado pela protagonista. E como em *Almas perversas*, há um assassino condenado à morte por um crime que ele, supostamente, não cometeu.

Lang teve uma série de problemas durante as filmagens de *Suplício de uma alma*. Uma delas foi com o ator principal, Dana Andrews, que além de interpretar alcoólatras nos dois últimos filmes de Lang, apresentava o mesmo problema com bebidas nos sets de filmagem. Não era incomum o ator chegar para trabalhar com ressacas, e Lang já não tinha mais energia para lidar com o comportamento de Andrews. Friedlob teve que intervir e ganhar a promessa de Andrews de que ele ficaria longe da bebida. Por garantia, o produtor colocou um subalterno para que

92 O autor da crítica está tentando diferenciar os tipos de finais: o *trick ending* talvez seja uma peça pregada ao espectador, em que o final da obra possui um elemento surpresa que só ao final é revelado, enquanto o *twist ending* seja realmente um final inesperado ao filme.

ficasse de olho no ator, o que não deu certo.

Já ao fim do filme, o personagem de Andrews é abandonado pela personagem interpretada por Joan Fontaine, e se vê a caminho do corredor da morte. Friedlob queria que Lang fizesse uma cena que mostrasse a cadeira elétrica e o personagem sendo executado. O diretor se recusou, pois sabia que o público era inteligente o bastante para saber que o personagem iria morrer. Mas, ainda assim, Friedlob insistia em uma cena pitoresca. Eles brigaram muito durante as filmagens, e mesmo quando a discussão parecia encerrada para Lang, Friedlob a trazia de volta.

A gota d'água para Lang teria sido quando Friedlob cruzou todas as linhas. O produtor queria concluir este último filme com uma cena de execução do criminoso e, sendo a vida inteira um oponente ferrenho da pena de morte, Lang se recusou a filmar esta determinada cena. No que alguns espiões infiltrados no set de filmagem, a serviço do produtor, reportaram a desobediência do diretor, Friedlob resolveu confrontá-lo. “Seu filho da mãe!”, Lang teria dito ao produtor. “Eu não tenho nada em relação a você ou em relação à indústria cinematográfica americana!”, e com essas palavras, o diretor encerrou sua carreira em Hollywood.

2.3 Lang volta à Alemanha

Lang havia feito passagens por todos os estúdios de Hollywood, exceto o de Walt Disney. Apesar de seu temperamento agressivo, o diretor já havia aceitado salários mais baixos, perdido o controle de seu elenco, trabalhado com orçamentos e calendários apertados, perdido o controle da edição de seus filmes, demitido, obrigado a fazer novos *takes*, e, inclusive, teve os títulos de seus filmes alterados. O que o diretor não poderia aguentar, era alguém exigindo como o final do seu filme deveria ser.

Lang fez o final à sua maneira. Seu amigo, o editor Gene Fowler Jr. foi o encarregado da edição final. Foi a primeira vez em que Lang abandonou um projeto já na montagem. O diretor teria dito a respeito de *Suplício de uma alma*: “Eu o odeio, mas é um grande sucesso. Não sei por que” (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p.

420, tradução minha)⁹³.

O diretor ainda sentia muita inveja de Alfred Hitchcock, cuja carreira na década de 1950 ainda continuava ativa. Depois de vinte anos trabalhando em Hollywood, Lang não tinha nenhum contato nos grandes estúdios, e outras ofertas menores passaram a fazer mais sentido.

Em 1956, Lang teve a oportunidade de realizar uma viagem à Índia, e teria ficado muito feliz. O propósito expresso para a viagem era reunir informações sobre o período Mogul, para captar o “espírito” daquela época. Lang também teve a oportunidade de conhecer a Minerva Movietone, o maior estúdio indiano à época, e aprender sobre técnicas, tratamentos e padrões dos filmes indianos, além de conhecer o que mais agradava ao público do país.

Em rota para a Índia, o diretor fez uma parada em Düsseldorf, e essa foi a primeira vez, desde 1933, que Lang voltava à Alemanha. Lang finalmente pensou na possibilidade de voltar à Europa. Quando em setembro, ele finalmente voltou a Düsseldorf, ele conheceu o produtor Artur Brauner, um grande fã do diretor e o maior interessado na possibilidade de o diretor reviver seus antigos sucessos na Alemanha. Muitas personalidades estavam trabalhando com o produtor Artur Brauner, que buscava novamente mercado para os filmes alemães. Foi ele quem entrou em contato com Lang, buscando a opinião do diretor em um roteiro de uma história sobre um atentado a Hitler.

Brauner, com sua insistência, foi o responsável pela permanência de Lang na Alemanha. No final de 1957, o produtor fez a Lang uma proposta que o diretor dificilmente iria recusar: será que ele estaria interessado em fazer um *remake* de *A tumba indiana*, o filme que Joe May roubou dele em 1921? Mas, por que Lang iria concordar em fazer um filme cujo assunto não estava mais no seu nível? Mais tarde, ele teria dito que sentiu algo “místico” em relação ao projeto.

Uma espécie de círculo estava se fechando, e o *remake* seria uma forma de refazer seu destino. Artur Brauner, depois do fim da Guerra, comprou uma velha fábrica de gás e construiu o primeiro estúdio cinematográfico do pós-guerra em Berlim. Ele conseguiu produzir sua primeira obra de baixo orçamento em 1947, e também passou a colecionar direitos de antigos filmes alemães, além de dar uma

93 No original: “I hate it, but it was a great success. I don’t know why”.

nova chance a atores que trabalharam penosamente sob o regime nazista. Brauner conseguiu atrair de volta à Alemanha diversos escritores e diretores expatriados, dando-lhes novas oportunidades. O produtor associava a figura de Lang à história do cinema, inovações tecnológicas e dramaticidade sem igual.

A história do suposto convite de Goebbels tocava Brauner, pois ele mesmo era um judeu, e isso fez com que o produtor colocasse Lang em um pedestal. Depois de tentar atrair Lang algumas vezes com diversas ofertas, o produtor conseguiu adquirir os direitos de *A tumba indiana*, que já havia sido refilmada uma vez pelo diretor Richard Eichberg, entre 1937 e 1938, sob o regime nazista. Como havia sido Thea a roteirista original, ela esteve envolvida nas negociações dessa refilmagem.

Na Alemanha, Lang aceitou um salário muito abaixo do que ele normalmente ganharia. Nos Estados Unidos, Lang sempre preferia assinar contratos cujas cláusulas iriam garantir a ele poder e prestígio. Mesmo naquele momento, Lang não estava pensando em sua aposentadoria.

Um dos aspectos que mais chamou a atenção do diretor ao final da década de 1950, foi a mudança drástica que a Alemanha havia sofrido. A cidade havia sido revitalizada rapidamente depois da guerra, e Lang teve dificuldade em reconhecer Berlim. Além disso, ele era um completo desconhecido, sem mais receber o reconhecimento e o prestígio de outrora, e passava muito tempo recluso em seu quarto de hotel.

Depois de uma filmagem longa e dispendiosa, Lang finalizou seu épico indiano. *O tigre da Índia* (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959) teve a duração final de 101 minutos, enquanto *A tumba indiana* (*Das indische Grabmal*, 1959) foi finalizado com 102 minutos. Eram filmes suntuosos, cheios de aventura, perigo, magia e espetáculos, e tudo mais que a imaginação de Lang permitiu. O épico conta a história de um marajá indiano e de um arquiteto alemão que se apaixonam pela mesma mulher, em uma história cercada de traições e disputas pelo poder.

O jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ) publicou em 12 de março de 1958 uma pequena nota intitulada "Lang em Berlim", que anuncia que Lang, considerado pela publicação como um importante cineasta que o nazismo afugentou da Alemanha para Hollywood, estava de volta. Ele iria dirigir para a companhia berlinense CCC-

Film uma nova versão colorida de *O sepulcro indiano* e também *O tigre de Eschanapur* [sic] (TRIBUNA DA IMPRENSA, 1958).

Já, em 07 de novembro de 1958, o *Jornal do Brasil* (RJ) anunciou que em Berlim estavam acontecendo duas co-produções entre Itália, França e Alemanha: *O tigre de Rashnapur* [sic] e *O sepulcro indiano*, ambas dirigidas por Lang, e que já tinham versões anteriores. Do elenco anunciado pela publicação, apenas Mario Adorf e Irene Gatler não fazem parte da versão final (JORNAL DO BRASIL, 1958).

Existem muitas versões do épico indiano, assim como as inúmeras versões de *Metrópolis*. Nos Estados Unidos, o filme foi editado pela America-International Pictures e lançado novamente sob o nome de *Jornada para a cidade perdida* (*Journey to the lost city*), em 1960. Por conta da transformação dos dois filmes em um único, a obra deve ter causado estranheza. De acordo com a crítica de Eugene Archer para o *New York Times*, o filme era um “absurdo hilariante [...] [que] pode ou não ser arte, mas ninguém vai negar que é incomum” (ARCHER apud MCGILLIGAN, 2013, p. 436, tradução minha)⁹⁴.

O diretor ficou arrasado com as críticas que recebeu na Alemanha. Ele e Thea planejaram a obra logo quando se apaixonaram, retomando a fórmula que parecia ser uma garantia de sucesso, ou uma espécie de regresso ao lar. Lang tinha uma boa opinião sobre a parte I do épico, *O tigre da Índia*, e agora o diretor se ressentia, e prometia novamente que nunca mais voltaria à Alemanha.

Brauner teria feito a Lang outras propostas, tais como uma refilmagem de *Metropolis*, ou uma versão musical de *A morte cansada*. O produtor inclusive sugeriu uma atualização de *O gabinete do Dr. Caligari*, mas o diretor estaria mais interessado em refazer *Fausto*, de Murnau. A experiência de filmar seu épico indiano, apesar das críticas, restaurou a fé de Lang em si mesmo. Ele estava naquele momento aberto para futuros projetos. Dois anos se passariam até Brauner chegar ao diretor com uma nova proposta. Mas, o produtor teve sua pior ideia até então: ressuscitar Dr. Mabuse, que foi imortalizado no filme duplo de 1922, e depois morto na sequência de 1933. Brauner havia adquirido os direitos da história diretamente com Norbert Jacques, e queria criar uma nova série de histórias com o personagem que o fascinou desde criança.

94 No original: “exhilarating nonsense [...] [that] may or may be not art, but no one will deny that it is unusual”.

Apesar de alegar que o personagem estava morto e enterrado, o diretor estava ansioso por dinheiro, e sabia que Brauner produziria um novo filme sobre o personagem com ou sem o diretor, assim como Nebenzahl havia feito anos atrás com a refilmagem de *M*. Lang teria pensado que um novo Mabuse seria uma maneira de dizer certas coisas sobre a nova Alemanha. Ele trouxe seus artigos de jornais recortados, que iriam prover o embrião de uma cena de assassinato que aconteceria logo no começo do filme. Do mesmo modo, ele também queria fazer uma alusão ao Hotel Adlon, que os nazistas pretendiam construir depois da guerra, e que, por receber todo tipo de visitantes, seria altamente equipado com toda espécie de escutas e câmeras de segurança. Integrado ao enredo, estaria um hotel de luxo, cujas câmeras de segurança, espalhadas por todo lugar, eram monitoradas do subterrâneo pelo herdeiro de Mabuse. O voyeurismo é sugerido pelo título: *Os mil olhos do Dr. Mabuse (Das 1000 Augen des Dr. Mabuse, 1960)*.

A crítica alemã detestou o último Dr. Mabuse, mas as bilheterias foram boas e o filme recebeu boas críticas na França e na Inglaterra. O único consolo que Lang tinha ao final de sua carreira, era o crescente interesse que artistas, intelectuais, estudantes de todo mundo e jovens realizadores tinham em preservar e redescobrir suas obras. A canonização do diretor começou ainda no início da década de 1950, quando os jovens críticos da *Cahiers du Cinema* e da *Positif* passaram a celebrar o diretor em suas obras americanas. François Truffaut, Erich Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e Georges Franju eram alguns dos expoentes da *Nouvelle Vague* que exaltavam o diretor.

A canonização oficial, porém, se deu graças a Lotte Eisner e a Cinemateca Francesa em Paris, que foram as responsáveis por coletar roteiros e documentos profissionais do diretor, e que tiveram como missão torná-lo uma lenda. Entre os dias 11 e 26 de junho de 1959, Henri Langlois exibiu um festival de cinema que contava com 22 títulos. A atenção que jovens demonstravam por seu trabalho enternecia o diretor. Ao final da carreira, crescia em Lang a ideia de que toda ela havia sido equivocada. Ele nunca mais alcançaria o que teria alcançado com *M*, e isso o deixava obcecado.

No início da década de 1960, após o lançamento de *Os mil olhos do Dr. Mabuse*, Lang, que contava com 70 anos, decidiu ir a Roma trabalhar em alguns

novos projetos, incluindo um novo épico indiano que logo foi trocado por um projeto que seria produzido por uma companhia romana, baseado em uma série de assassinatos no século XIX que estavam sendo cometidos por uma irmandade.

Em 1963, Jean-Luc Godard convidou Lang para atuar em seu novo filme, *O desprezo* (*Le Mépris*), um filme metalinguístico sobre o cinema, que ainda contava com a presença de Brigitte Bardot, Michel Piccoli e Jack Palance.

No ano seguinte, Lang foi escolhido para ser o presidente do júri do 17º Festival Internacional de Cannes. Era a primeira vez que o júri era “encabeçado” por americanos, apesar de Lang falar muito bem o francês, além de, obviamente, o alemão e o inglês. Por causa de seus problemas de visão, o diretor mal conseguia assistir aos filmes, e mantinha sempre ao seu lado seu amigo Pierre Rissient que sussurrava o que se passava na tela⁹⁵.

Lang também esteve presente no Brasil, para ser parte do júri do 1º Festival Internacional do Filme (FIF), no Rio de Janeiro. Na edição de final de semana dos dias 15 e 16 de agosto de 1965, o jornal carioca *A Luta Democrática* afirmou que Lang, juntamente com Leopoldo Torre Nilson, faria parte do júri do Festival Internacional do Filme (FIF), no Rio de Janeiro (*A LUTA DEMOCRÁTICA*, 1965).

Também a edição especial FIF da revista *Cinelândia* (RJ), publicada em 1964, trouxe mini biografias de cada um dos membros do júri. Sobre Lang, lê-se: "Nasceu em 3 de outubro de 1890, em Viena. [...] Começou no cinema como cenarista de filmes policiais e macabros. Em 1933 deixa Berlim, passa algum tempo em Paris e acaba em Hollywood. Às vésperas de sair da Alemanha, escreve um famoso artigo contra o regime nazista: *Censura e Liberdade*. [...]. Mania: sua mão aparece em todos os filmes que dirige. [...]" (*CINELÂNDIA*, 1964, p. 30). Patrick McGilligan (2013), lembra que, visualmente, uma das marcas registradas do diretor eram as mãos. O diretor teria mãos sempre manicuradas, e um gestual muito delicado. Paradoxalmente, ele gostava de fazer cenas em *close-up* de estrangulamentos ou de brigas mano-a-mano. Não há como comprovar, mas acredita-se que em muitas cenas, as mãos do próprio diretor foram usadas. Do mesmo modo, Joe McElhaney

95 Sobre o problema de visão do diretor, que se agravou com a idade, é curioso o que foi publicado pela revista *A Cigarra* (RJ) em novembro de 1965: Lang, que na época estaria com 75 anos, e usando um tapa-olho, não poderia ver uma mulher sem querer beijá-la. Não apenas pela aparência o chamavam de Pirata. De acordo com a publicação, o "velhinho deve andar saudosos dos mares das Caraíbas..." (LIMA, 1965, p. 32).

publicou em 2004 um texto intitulado “O artista e o assassino: o cinema da mão de Fritz Lang” a respeito da fixação que o diretor tinha em enquadrar mãos (MCELHANEY, 2014).

Dolf, o irmão mais velho de Lang, faleceu aos 76 anos de idade, em 1961. O diretor não via seu irmão desde a década de 1930, e havia delegado todas as comunicações à Lily Latté. As cartas enviadas por Dolf faziam pedidos para a cobertura com gastos médicos, reformas na casa, impostos, etc. De acordo com Friedrich Steinbach, um primo dos irmãos, Dolf estava muito mais interessado na reconciliação do que Fritz, mas Fritz guardou ressentimentos por toda a vida. Dolf faleceu em uma enfermaria pública, um pouco antes de sua esposa⁹⁶. Contudo, a morte dos amigos, e daqueles por quem ele tinha estima, é que tocaram Lang mais profundamente: Peter Lorre, Gerda Maurus e Theodor Adorno. Ele e Lily costumavam rastrear os obituários dos amigos alemães, e o diretor teria escrito a um amigo que se sentia cada vez mais sozinho. Lang conseguiu realizar uma breve reconciliação com Peter Lorre um pouco antes da morte deste. Em um evento na UCLA, ambos haviam sido convidados para uma exibição especial de *M*. O diretor teria feito uma piada sobre o mau tratamento empregado a Lorre durante as filmagens, e Lorre foi capaz de rir sobre isso (MCGILLIGAN, 2013).

Mesmo depois de encerrar sua carreira, Lang continuava a colecionar recortes de jornais que considerava mais interessantes. Um dos interesses à época era a situação política dos Estados Unidos. Vários eram os recortes sobre Reagan e Nixon. Ele também colecionava artigos e observações a respeito de temas mais abrangentes e temas mais filosóficos. Uma pasta em particular era nomeada de “Violência e Ética”, temas que sempre permearam a filmografia do diretor.

Lang sabia que livros a seu respeito estavam sendo publicados, e ele mantinha uma relação ambivalente com seus escritores. Apesar de manter relações cordiais com Siegfried Kracauer, ele odiava o livro *De Caligari a Hitler*, pois não gostava de nenhuma das insinuações anti-languianas apresentadas na obra. Os dois primeiros livros publicados a seu respeito foram publicados na França em 1963, e

96 Depois de muitos anos sem nenhuma notícia, o irmão mais velho de Lang, Dolf, escreveu pedindo ajuda financeira. De acordo com Friedrich Steinbach, primo dos irmãos, Dolf foi considerado como “meio-judeu”, acabou perdendo todos seus recursos financeiros. Lang escreveu de volta lamentando não ter muito o que oferecer ao irmão. Lily Latté era encarregada de, ocasionalmente, enviar pacotes de comida e produtos domésticos a Dolf (MCGILLIGAN, 2013).

nos Estados Unidos em 1964. Na Alemanha, o primeiro livro só apareceria em 1976. O livro de Peter Bogdanovich sobre sua cinematografia americana foi publicado simultaneamente nos Estados Unidos e no Reino Unido em 1969.

Quando ainda era diretor, Lang era ativo em relação a sua publicidade pessoal. Mas durante sua aposentadoria, ainda que suas entrevistas fossem a respeito do cinema, eram puramente, em sua maioria, sobre ele mesmo. De acordo com Charles Higham, “Se você se concentrasse exclusivamente nele, ele estava bem, mas como muitas pessoas em sua posição, se você se afastasse um pouco do assunto, ele ficaria entediado. A conversa geral o deixava entediado” (HIGHAM apud MCGILLIGAN, 2013, p. 459, tradução minha)⁹⁷.

Ainda que as intenções dos escritores fossem as melhores possíveis, Lang era perfeccionista e paranoico, vendo apenas erros e maledicências em livros e artigos escritos a seu respeito. Quando um autor o enviava seus manuscritos, não importando o tom do texto, Lang escrevia de volta com uma carta onde acusava o escritor de ser impreciso em sua narrativa.

Em 1965, Lang foi condecorado com a Order of Letters and Arts from France. Em 1966, ele recebeu o Commander's Cross, Order of Merit, da República Federal da Alemanha. Em 1972, o diretor aceitou a Yugoslavia's Order of the Yugoslav Flag. Finalmente, em 1973, a Directors Guild of America, ofereceu a ele um tributo formal. Foi uma ocasião especial para Lang, que queria que tudo saísse perfeito. Lang teria pedido a seu amigo, o crítico do *Los Angeles Times*, Kevin Thomas, que mencionasse em seu artigo a importância do primeiro Mabuse. Thomas achou desnecessário, considerando a natureza hollywoodiana do tributo e deixou a informação de fora. Afinal, qualquer um que fosse minimamente conhecedor da carreira do diretor, não precisaria lembrar das virtudes de *Dr. Mabuse, o jogador*. Mais tarde, Lang descobriu que seu filme era praticamente desconhecido na América, e ficou furioso com Thomas.

Uma pequena nota intitulada "Distinção", publicada em 11 de abril de 1957, o jornal *Correio da Manhã* (RJ) afirma que além de Lang, os diretores William Dieterle e Richard Oswald, e o músico Franz Waxman foram distinguidos pelo governo da

97 No original: “If you concentrated exclusively on him, he was fine, but like so many people on his position, if you strayed an inch from the subject, he would get bored. General conversation bored him”.

Alemanha por terem trabalho em prol das relações entre Alemanha e Estados Unidos. Com exceção de Oswald, todos os profissionais agraciados continuaram trabalhando regularmente (CORREIO DA MANHÃ, 1957d).

A última anedota da vida do diretor, foi a oficialização de sua união com Lily Latté sua companheira há 40 anos. Enquanto a Directors Guild foi notificada a pagar pensão a Latté, não há nenhum documento que ateste ou registre a união do casal (MCGILLIGAN, 2013).

Em seus últimos dias de vida, Lang passou a demonstrar um certo sentimentalismo a respeito de sua infância e de sua fé no Catolicismo. O diretor havia pedido a Latté uma cópia do “Pai Nosso”, cujas palavras ele havia esquecido, e um padre o visitou alguns dias antes de seu falecimento. No dia 2 de agosto de 1976, às 09:05h da manhã, Lang sofreu um AVC e faleceu.

3.0 Dr. Mabuse e seus filmes

Dr. Mabuse é obra do escritor luxemburguês Norbert Jacques. Nascido em 1880, Jacques foi o prolífico autor de 55 livros e inúmeros ensaios, artigos, contos curtos e uma sorte de trabalhos não publicados. Em 1907, o autor viajou até o Brasil, o que mudou completamente suas visões de mundo. Encantado com o exotismo do nosso País e, numa época cuja perspectiva era utópica, Jacques adotou esse conceito como tema literário em livros como *Piraths Insel* (considerado um dos mais proeminentes livros utópicos alemães) e em seus livros sobre Mabuse. Ele nunca se mudou para o Brasil, ainda que insistisse que esse era seu grande sonho. Jacques teve a oportunidade de viajar novamente para cá em 1912, durante a lua-de-mel de seu segundo casamento (KALAT, 2005).

Dr. Mabuse é o personagem central da obra literária de Jacques. Sua história foi publicada pela primeira vez em capítulos na revista alemã *Berliner Illustrierte Zeitung*, de 1921 a 1922. Sua inspiração veio durante uma viagem. Jacques, que estava em uma embarcação, havia notado a presença singular de um homem do outro lado do deque. Ao observá-lo, o autor começou a sentir uma forte angústia e uma súbita vontade de sair correndo dali. Porém, a curiosidade foi maior, e Jacques passou a observar todas suas características. Por causa deste homem misterioso, o autor, ao voltar para casa, escreveu seu primeiro romance, *Dr. Mabuse der Spieler*, em apenas 14 dias. O personagem é publicado posteriormente no romance *Das Testament des Dr. Mabuse*, no conto *Dr. Mabuse auf dem Presseball*, no romance inacabado *Mabuses Kolonie* e (em espírito em dois romances não-canônicos) *Ingenieur Mars* e *Chemiker Null*. O nome para o personagem veio do pseudônimo do pintor flamenco Jan Gossaerts, e Jacques gostou de como soava⁹⁸.

Na época da estreia literária personagem, segundo David Kalat (2005), a República de Weimar era como um período de extremos para a Alemanha. Pobreza, inflação elevada, níveis altos de desemprego de um lado, e do outro riqueza, prosperidade e manutenção do *status quo*. Os sobreviventes da 1ª Guerra

98 Uma curiosidade acerca da pronúncia do nome do personagem, é que os alemães pronunciam “Mah-bu-záh”, enquanto versões dubladas para o inglês ou em língua inglesa, como nos filmes de Ansel Faraj, a pronúncia se assemelha a palavra *abuse*, abuso. De acordo com David Kalat (2005), um compositor suíço chamado Hans Jelmoli teria dito a Jacques ter achado que o nome era conjugação do verbo “abusar” em francês: *je m'abuse, tu t'abuses...*(KALAT, 2005).

clamavam por ordem frente ao caos, e o oculto, o místico e o psicológico pareciam promessas e uma nova esperança para as perguntas sem resposta. Contudo, foram essas as forças que levaram a Alemanha em direção ao totalitarismo.

Haveria, porém, uma razão mais profunda, alguma espécie de crença nacional semi escondida no credo nazista de violência, até mesmo algum profético instinto para a autodestruição coletiva? Para o Dr. Franz Alexander, o primeiro aluno do Instituto Psicanalítico de Berlim a resposta, talvez, estivesse em alguns de seus pacientes:

A rejeição e desprezo ocasionalmente abertos, principalmente ocultos, mantidos por muitos dos meus pacientes alemães pelo [regime de Weimar] era óbvio demais para ser ignorado ... O movimento socialista nacional - pelo menos parcialmente - era uma rebelião ... contra o crescente cosmopolitismo, nivelamento, tendência histórica supranacional ... Foi uma defesa neurótica contra a perda de identidade em escala nacional. A Constituição de Weimar foi sentida como algo sobreposto à Alemanha pelas potências ocidentais - o que tornaria a Alemanha como o resto da cultura ocidental - algo alheio às tradições raciais e nacionais alemãs ... tornando-a cosmopolita e racional, algo que era estranho à sua história (ALEXANDER apud FRIEDRICH, 1995, p. 324, tradução minha)⁹⁹.

E nas palavras do romancista e ensaísta, Stefan Zweig,

Tudo o que era extravagante e inverificável teve então uma época áurea: teosofia, ocultismo, espiritismo, sonambulismo, antroposofia, quiromância [sic], grafologia, doutrinas indús de yoghis e mistiscismo paracélsico. Tudo o que permitia excitações máximas, superiores às até então conhecidas, toda espécie de veneno enebriante, morfina, cocaína e heroína tiveram grande saída, nas peças teatrais o incesto e o parricídio, na política o comunismo e o fascismo constituíam a temática extrema e a única desejada; toda espécie de normalidade e de moderação, ao contrário, era absolutamente condenada [...]. (ZWEIG, 1942, p. 329).

Foi nesse contexto de dualidades que *Dr. Mabuse, o jogador* foi filmado. Ilustrando de maneira conotativa os contextos sociais, políticos e econômicos, no Brasil ganhou o subtítulo de “Quo vadis - Europa?”, e suas primeiras menções em publicações brasileiras já demonstram o fascínio que poderia lançar no público pelos

99 No original: “The occasionally open, mostly hidden, scorn and contempt many of my German patients held for the [Weimar regime] was too obvious to be overlooked....The national socialist movement - partially at least - was a rebellion...against the growing cosmopolitan, levelizing, super-national historical trend...It was a neurotic defense against loss of identity on a national scale. The Weimar Constitution was felt as something superimposed on Germany by the Western Powers - which would make Germany like the rest of the Western culture - something alien to German racial and national tradition...making it cosmopolitan and rational something which was foreign to its history”.

temas ocultos:

OCCULTISMO, ESPIRITISMO, HIPNOTISMO. Todas as ciencias occultas inclusive transmissão de pensamento. Psychiatria e Psychotherapia pelos modernissimos processos DR. MABUSE. Lento cathedratico de todas as Universidades da Europa e da America. – Consultorio: Rua 1º de Março 52. BREVEMENTE (DIARIO DA MANHÃ, 1922, p. 12).

Curiosamente, ao que parece, o endereço “Rua 1º de Março, 52”, localizado no Centro do Rio de Janeiro, seja muito provavelmente o endereço onde estava localizado o antigo Cine Palais, sala onde o filme era constantemente exibido.

Qualquer técnica de cunho espiritualista parecia realmente estar em voga durante a década de 1920 e, novamente o jornal *Diario da Manhã* (ES), aproveitou o interesse do público brasileiro para a divulgação do filme, e inclusive de uma técnica, a “Typitographya”:

Um impressionante, luxuoso e sensacional trabalho cinematographico que é a demonstração do dismantelo dos povos Europeus. Em <<DR. MABUSE, O JOGADOR, teremos occasião de apreciar trabalhos de <<Hypnotismo>> e <<Espiritismo>>; experiencias de phenomenos Espiritas como: "Levitação">> e <<Typitographia>>. Nas experiencias de hypnotismo teremos: <<Transmissão de Pensamento>> á distancia e execução da vontade do DR. MABUSE (DIARIO DA MANHÃ, 1923, p. 12).

É interessante especular por que Berlim, ao invés de Viena, na Áustria, tenha sido o lugar que mais atraiu jovens psicanalistas durante a década de 1920. Para Henry Lowenfeld, a situação política era favorável, apesar de não tão boa. Ainda assim, era melhor que a de Viena. Muitos desses jovens psicanalistas, eram marxistas e judeus, o que não era uma situação favorável na antissemita Áustria daquela época (LOWENFELD apud FRIEDRICH, 1995).

Em *Dr. Mabuse der Spieler*, Mabuse é o líder de uma gangue, que explora a decadência social da época em vantagem própria. Se disfarçando em inúmeras fantasias e assumindo diferentes nomes, ele troça da decadência da alta sociedade berlinense. O personagem é igualmente um psiquiatra, o que lhe dá um poder quase místico de acesso à mente humana e às suas fraquezas; e é também um jogador, com um talento para apostar com vidas humanas.

O fato de Jacques ter situado a história em lugares de prazeres frívolos e

decadência como as casas de jogos foi para enfatizar a aura de pseudo-glamour vivido pela aristocracia. Os principais frequentadores desses lugares eram os novos ricos, que haviam ganhado suas fortunas por herança, soldo de guerra ou através de atividades ilícitas, e nunca pelo suor do próprio trabalho.

Segundo Jansen (1969), o envolvimento de Mabuse com as casas de jogos, frequentadas pelos ricos entediados dá ao filme seu enredo básico. Mas, o status de Mabuse como jogador é dado em termos gerais, pois para ele, tudo é uma brincadeira, um jogo, ou um golpe de sorte (“Alles Spielerei ist”). Essa atitude faz com que ele seja a suprema corporificação da atmosfera social, na qual a classe social mais alta se tornou tão desiludida que passa a encarar a vida em si como um jogo, e tão entediada que busca emoções fortes, mesmo que corra riscos. Enquanto o Conde e a Condessa Told buscam todos os estímulos, e ainda assim, permanecem entediados; Mabuse fica excitado em jogar com pessoas porque isso envolve questões de vida ou morte, como se fossem peças descartáveis.

A crise econômica era tão violenta para as classes mais baixas, que os pagamentos feitos diariamente, na maior parte das vezes, não supriam sequer as necessidades básicas. Um trabalhador que tivesse passado o dia inteiro na fila do pão, com surpresa, poderia descobrir, em sua vez de comprar, que o que ele havia ganhado naquele mesmo dia já não era mais suficiente.

Segundo Friedrich (1995), em meados de 1923, a situação de Berlim poderia ser considerada como “delirante”. Aquele que ainda tivesse o privilégio de ter um emprego, saía correndo após receber o pagamento diário, com sacos cheios de cédulas, e ia para a loja mais próxima comprar qualquer coisa a qualquer preço. Em frenesi, as pessoas pagavam milhões e até mesmo bilhões de marcos por relógios cucos, sapatos que não serviam ou qualquer coisa que pudesse ser trocada por outra. O grande pianista clássico, Artur Schnabel, uma vez deu um concerto e como pagamento recebeu uma mala cheia de cédulas, tendo que pedir ajuda a um homem para carregar seu soldo. Em seu caminho para casa, ele parou em uma *delicatessen* e, para recompensar seu ajudante, gastou metade do dinheiro em algumas salsichas. No dia seguinte leu no jornal que não poderia comprar nem ao menos uma salsicha com a metade do dinheiro que havia sobrado. Comida, de fato, acabou se tornando uma moeda de troca e também uma obsessão, e não era incomum ver

meninas prostituídas pelos próprios pais - muitos deles, no passado, com bons cargos, como ex-militares - em troca de comida (FRIEDRICH, 1995).

Apesar da rapidez na qual o livro foi escrito, ele vendeu, em 1921, 100 mil cópias. Com o passar do tempo, só na Alemanha, atingiu a marca de 500 mil cópias vendidas e se tornou o *best seller* da época. É válido lembrar que o livro só foi publicado *depois* de sua serialização na *Berliner Illustrierten*. A primeira parte da história foi publicada na edição número 39 da revista, em setembro de 1921. O livro só veio a ser publicado em fevereiro de 1922, e em abril do mesmo ano, Fritz Lang anunciava sua adaptação cinematográfica da obra.

Paul Jansen (1969), afirma que depois do sucesso de *A morte cansada*, Lang foi anunciado como roteirista e diretor de um novo trabalho que seria baseado em um romance de Thea e composto de três filmes independentes, cujo título geral seria *Piraten: ein Zyklus von drei Filmen*. Os três episódios seriam *Der Seewolf*, *Die Stadt im Vulkan* e *Die Flagge mit dem Totenkopf*. No mesmo momento, a Decla anunciou que Hans Kobe iria filmar dois episódios sem título do romance recentemente publicado por Norbert Jacques, *Dr. Mabuse, der Spieler*.

Enquanto na versão literária, o personagem comete suicídio ao pular de um avião, no roteiro escrito por Thea von Harbou, abre-se a possibilidade de uma sequência, pois Mabuse acaba o filme perdendo a sanidade mental. Apesar de ficar em dúvida sobre a ressurreição de seu personagem em uma possível franquia, Mabuse aparece milagrosamente vivo de seu suposto suicídio no conto *Dr. Mabuse auf dem Pressball*. Neste conto, o personagem, ironicamente, assume a identidade do ator Rudolf-Klein Rogge, que é quem o interpreta nos filmes de Fritz Lang, e é desapontado quando seu arqui-inimigo, o promotor Von Wenk o reconhece com facilidade. O conto, que é na verdade uma sátira, e mostra como Jacques sentiu que o sucesso cinematográfico de Lang, em realidade, havia eclipsado sua obra literária. O personagem se disfarçar de ator foi uma maneira de mostrar que o filme era a obra do momento.

De acordo com David Kalat (2005), em setembro de 1930, Lang havia consultado Jacques para a revisão do roteiro de *M, o Vampiro de Düsseldorf*. Lang já estava prevendo uma sequência para Mabuse, e queria a ajuda de Jacques para esta nova história. O autor recusou, alegando ter sido repetidamente questionado

para a criação de uma versão feminina de Mabuse. Frau Mabuse, ou a Senhora Mabuse, só apareceu em 1984, mas as tentativas de criação de uma personagem feminina levaram Jacques a publicar o livro *Mabuses Kolonie*. Enquanto no primeiro livro Mabuse tem a intenção de estabelecer seu reinado nas selvas brasileiras, no que ele chamava de Nação de Eitopomar, em *Mabuses Kolonie* há o aparecimento de uma dama sinistra e misteriosa, chamada Frau Kristina, cuja intenção é organizar uma expedição à cidade utópica e reclamar para si todo o dinheiro que Mabuse teria roubado em 1922. A chave para o plano de Frau Kristina reside no último testamento de Mabuse, que conteria uma indicação precisa dos planos do criminoso.

No momento em que Lang consultou Jacques sobre uma possível sequência, o autor buscava um editor disposto a publicar os manuscritos inacabados de seu novo romance. Naturalmente, o autor também enviou uma cópia para Lang, que rejeitou a história entusiasmamente. Na visão de Lang, as referências de Eitopomar foram deletadas, mas o diretor manteve a ideia de Mabuse continuar a estruturar seus planos em seu último testamento, e este foi o ponto de partida para o novo projeto do diretor. Com o pouco interesse que os editores demonstraram em publicar *Mabuses Kolonie*, Jacques concentrou suas forças em escrever um romance baseado nas ideias de Lang. *Mabuses Kolonie* nunca foi completo, e só foi publicado em fragmentos depois da morte de Norbert Jacques.

Em 28 de junho de 1931 Jacques vendeu os direitos de sua obra a Nero-Film, sob as condições de que *O Testamento do Dr. Mabuse* fosse dirigido por Lang, e seu roteiro fosse escrito por Thea. No começo de 1933, Lang terminou o filme e o submeteu à censura dos nazistas, quando, então, Goebbels o banuiu. Lang foi embora da Alemanha, e von Harbou se juntou aos nazistas. Nem *Dr. Mabuse, o Jogador* ou *O Testamento do Dr. Mabuse* seriam exibidos na Alemanha pelas próximas décadas. O romance *O Testamento do Dr. Mabuse* não seria publicado até 1950, intitulado novamente como *Dr. Mabuse letztes Spiel* sendo recebido com indiferença. Norbert Jacques faleceu em 1954.

3.1 Dr. Mabuse, O Jogador

Na primeira parte do épico de duas partes¹⁰⁰ do livro de Jacques, Lang e von Harbou permaneceram fiéis quanto a adaptação cinematográfica do livro; as pequenas nuances que haviam sido deletadas no roteiro, foram substituídas por novas. As diferenças entre o livro e o filme são poucas e muito sutis. Por se tratar de um filme mudo, os atores Rudolf Klein-Rogge e Bernhard Goetzke dependiam muito de poses apelativas e exageradas em suas atuações. As quatro horas totais de filme seriam maçantes para qualquer espectador paciente, se Lang não fosse sensível o bastante para reduzir o número de intertítulos necessários para a compreensão da psicologia de Mabuse (KALAT, 2005).

De acordo com Patrick McGilligan (2013), em geral, Lang tratava melhor os escritores do que as outras pessoas, e ele e Thea tinham esperanças, com ressalvas, de trazerem Norbert Jacques As telas. A história, na verdade, é ambientada em Munique e na fronteira com a Suíça, e apenas os momentos de clímax acontecem em Berlim. Apesar de nunca identificada no filme, a história se passa em Berlim, mas ao borrar a localização, o casal esperava dar um ar de universalidade à história.

O filme começa com Mabuse embaralhando cartas como se estivesse a jogar. Contudo, logo é possível ver que não se trata de cartas de jogo, mas sim, de fotografias de Mabuse em vários disfarces, escolhendo como irá se disfarçar naquele dia. Seu mordomo, Spoerri, é viciado em cocaína, e não tem condições de ajudar seu mestre. A cena seguinte é típica de um grande filme de ação: Mabuse escreve um bilhete e sai de casa disfarçado como um banqueiro idoso. Ele é açoitado por um mendigo na porta de sua casa e deixa cair uma nota dentro do chapéu do homem, nela há um código secreto. Mabuse entra em um carro, mas sua jornada é interrompida por um pequeno acidente envolvendo outro carro na cidade. Outro motorista se oferece para levar Mabuse, que aceita, deixando seu carro quebrado no meio do tráfego. Em outro lado da cidade, um homem assassina um representante do governo dentro de um trem, e lhe rouba documentos importantes.

¹⁰⁰ A segunda parte do épico é intitulada no Brasil como *Dr. Mabuse, O Inferno do Crime*. Tratarei mais detalhadamente a respeito no subcapítulo seguinte.

O que parecem coincidências ou fatos isolados são, na verdade, parte do plano de Mabuse que, mais tarde, causa pânico na bolsa de valores devido às informações que estavam em posse do homem de negócios. Igualmente, todos os homens daquele dia, do mendigo, passando pelo motorista solícito, ao assassino, são parte de seu grupo. O segundo episódio de *Fantômas* (*Fantomas*, 1913, de Louis Feuillade), intitulado *Juve contra Fantomas*, apresenta seu personagem principal de uma maneira muito parecida, entretanto, sem os níveis sofisticados de ficção narrativa e visual empregados por Lang, ainda que seja muito clara a homenagem prestada pelo diretor a Feuillade.

Na tentativa de fazer deste primeiro Mabuse um comentário social, Lang e Thea melhoraram os subtextos do romance literário. O livro não faz referências às falsificações, sendo que este é um aspecto central no filme. Do mesmo modo, no romance, o personagem é motivado pelo desejo de estabelecer seu próprio reino nas selvas brasileiras, enquanto no filme, Lang e Thea apresentam Mabuse como motivado puramente pelo próprio ego. David Kalat (2005) acredita que, infelizmente, a retirada desse ponto do livro foi o que impediu que diversas analogias pudessem ser feitas entre Hitler e Mabuse, como por exemplo: os fugitivos nazistas que emigraram para a América do Sul depois da Segunda Guerra, e que foi algo que deve ter passado despercebido por Lang e Thea. De qualquer modo, o casal começou o processo de desumanização do personagem, o que foi primordial para as histórias seguintes. Para Jansen (1969), os subtítulos da primeira e segunda partes de *Dr. Mabuse, der Spieler* são a intenção que Lang tinha em documentar a atmosfera social da Alemanha inflacionada. Através do filme, ele retratou a decadência e a ilegalidade que proveram o pano de fundo da história.

A maneira como o filme foi divulgado no Brasil é muito curiosa. Chamam a atenção dois anúncios publicados pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, no ano de 1922, e que apelaram para a criatividade. O primeiro deles, que foi publicado no dia 9 de novembro, é o diálogo entre uma paciente e o Dr. Mabuse:

Allô... quem fala... consultorio espirita Dr. Mabuse... Elle está?... está falando... Dr. eu desejava uma consulta particular... As minhas consultas são publicas minha senhora, e começarão hoje á 1 hora da tarde, até a meia-noite... Venha cêdo para obter logar, a concorrencia será grande... Obrigado Doutor, irei já... não falte... Sim (CORREIO DA MANHÃ, 1922d, p. 3).

Já o segundo anúncio chama a atenção para o sucesso de público de *Dr. Mabuse, o jogador*, e foi publicado no dia 14 de novembro. O jornal chama a atenção ao falar que, depois de falar ao público a respeito do valor do filme, e que a crítica europeia, de acordo com a publicação, havia taxado como uma obra de fôlego e sensação, a prova era a maneira como o filme repercutiu na salas de exibição do Cine Palais, no Rio de Janeiro: "[...] não são palavras que o dizem, e sim vinte mil pessoas que já o assistiram, e que proclamam em todos os cantos da cidade o valor do mesmo, e ainda a objectiva de uma machina photographica que apanhou tres phases uma sessão" (CORREIO DA MANHÃ, 1922e, p. 12).

Ainda de acordo com Jansen (1969), o tratamento objetivo de Mabuse é necessário para a temática do filme, já que ele é um manipulador que está acima de todos e puxa as cordas de suas marionetes. Ele é uma pessoa com muitas faces e facetas, um inimigo que possui muitas cabeças e corpos e cada um deles deve primeiro aparecer para ser independente. Por conta disso, não é aconselhável tentar conhecer o "verdadeiro" Mabuse.

Neste primeiro filme, conhecemos o psiquiatra e hipnotizador Dr. Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) e sua gangue de saqueadores e falsificadores. O criminoso é o mestre dos disfarces, e utiliza-se deles para assumir distintas personalidades, cometendo diversos crimes e instaurando o caos e a desordem. Em seu encaixo, está o Comissário Von Wenck (Bernhard Goetzke), porém, ainda assim, os esforços de Von Wenck não são o bastante para impedir que Mabuse destrua as vidas de sua ex-amante, a dançarina Cara Carozza (Aud Egede-Nissen); do milionário Edgar Hull (Paul Richter); e do Conde e da Condessa Told (Alfred Abel e Gertrude Welcker, respectivamente).

Aqui, o personagem ainda é capaz de apresentar traços de humanidade: ele se apaixona pela Condessa Told e sente ciúmes dela; já foi capaz de fazer com que Cara Carozza se apaixonasse por ele; fica bêbado; sente medo; até que por fim, enlouquece completamente, sentindo remorso pelos crimes cometidos. O problema, para Jansen (1969), é que Mabuse é humanizado na segunda parte. Teoricamente, isso deveria melhorar o filme ao sair do melodrama e tornar a história mais realista e "séria". A tentativa é falha porque em nenhum momento o personagem é preparado

para isso. A grandiosidade do personagem é reduzida pelos seus interesses sexuais, o que o torna menos prático e objetivo. A importância do personagem também é rebaixada por outros elementos que não podem ser atribuídos ao seu declínio. Ele perde a paciência com facilidade. E, mesmo que pareça que tenha um império a seus pés, ele tem o apoio de apenas três lacaios: um motorista, um homem obeso, e outro homem que parece ser homossexual.

Como oponente de Mabuse há o promotor Von Wenck, o único capaz de encarar e medir forças com o criminoso. E no meio destes dois homens, há a Condessa Dusy Told, que é usada por von Wenck para servir de isca para Mabuse, casada com um homem quase nulo, o Conde Told¹⁰¹. A segunda personagem principal a ser apresentada depois do vilão é a dançarina Cara Carozza, que realiza uma performance sensual de dança em um dos clubes da cidade. Ela é a responsável por seduzir o milionário Edgar Hull e arruiná-lo, a mando de Mabuse. Aqui já está claro como cada um dos personagens é uma representação de algum aspecto crítico. Enquanto Mabuse é a tirania, o caos e a desordem, von Wenck é a necessidade e o desejo de restabelecimento dessa ordem, cuja alegoria é a própria lei. A Condessa Told, que no filme é uma assídua frequentadora dos clubes noturnos, mas que, apesar de tudo, nunca joga, e apenas observa com ar enfasiado, é a representação da aristocracia entediada, que busca fortes emoções. O Conde é a representação da aristocracia sem nenhum tipo de senso crítico, a quem basta apenas existir dentro da ordem estabelecida. Edgar Hull é frequentador assíduo e sócio do Clube 17 + 4, e é o único filho de um industrial, cuja fortuna gira em quase um milhão de marcos¹⁰². Ele é a alegoria dos novos ricos, para quem o dinheiro não é proveniente de sua própria força de trabalho. Ele cai nas graças de Cara Carozza, que não apenas é a sensualidade e a luxúria oferecida pelos prazeres do vício, mas também é a representação sintomática da simpatia que um indivíduo pode sentir pela tirania, pois é obcecada por Mabuse.

O jornal *Correio da Manhã* (RJ) em 05 de novembro de 1922, para divulgar a

101 David Kalat (2005) assinala que tanto no filme quanto no livro, o Conde era um colecionador de arte moderna o que, para ele, era um sinal claro de declínio moral. Já para Lotte Eisner (1977) o personagem, provavelmente, era um homossexual.

102 De acordo com Kalat (2005), Lang e Thea atualizaram os valores da fortuna segundo os níveis da inflação vigente. No livro, a fortuna de Hull girava em torno de 30 mil marcos, enquanto no filme, o valor sobe para 700 mil.

exibição de *Dr. Mabuse, o jogador*, publicou um texto breve sobre os atores que faziam parte da produção, enfatizando as figuras de Rudolf Klein-Rogge e de Bernhard Goetzke. Os personagens de ambos enfrentam-se no filme, como dois gladiadores:

Um, pelo papel que crea representa a argucia, a perspicacia, a vivacidade e a incontinencia de um scroc, elegante e inteligente, cujas pegadas quasi sempre apagadas o outro, que representa a rectidão e a intransigencia da justiça no punir os criminosos, segue infatigavelmente, sendo por vezes, burladas as pesquisas [...] (CORREIO DA MANHÃ, 1922f, p. 4).

A publicação lembra vagamente das atuações de Alfred Abel e Paul Richter, dois “eméritos” intérpretes. A mesma publicação, igualmente, em 17 de novembro de 1922, comenta sobre as intérpretes femininas: Aud Egede-Nissen e Gertrude Welcker. “Cora” Carozza, papel de Nissen, é considerada pela publicação como “a borboleta dos cabarets e dos palcos” (CORREIO DA MANHÃ, 1922g, p. 8), uma sedutora pela qual os homens ferozmente se atiram, mas que, é magnetizada pelo olhos de Mabuse e cai vencida aos pés do homem que não apenas jogava com as cartas do baralho, como também com o seus semelhantes e com seu próprio destino. Já Gertrude Welcker, a intérprete da Condessa Told, casada com um “exquesito cujo gosto pela arte cubista é quasi uma obsessão” (CORREIO DA MANHÃ, 1922g, p. 8), é retratada pela publicação como uma mulher entediada pela vida doméstica, ansiosa por sensações violentas. “Wonk” se aproveita da Condessa para que ela o ajude a capturar o vilão Mabuse, que é capaz de sumir de um quarto hermeticamente fechado. Cada uma tem uma relação diferente com Mabuse: enquanto a Condessa auxilia Wenk na caçada por puro prazer, Cara, literalmente, entrega sua vida ao vilão. “E como sempre o amor triumpha até que o Dr. Mabuse tem o fim que pelos seus crimes merece” (CORREIO DA MANHÃ, 1922g, p. 8).

Ainda na primeira parte do filme, Cara é presa, acusada de participação no assassinato de Hull, que graças aos planos até então infalíveis de Mabuse, morreu sob a custódia da polícia. Entretanto, o que vemos é uma verdadeira “Síndrome de Estocolmo” pois, mesmo presa, sem o amor ou sequer o apoio de Mabuse, Cara se recusa a entregá-lo e acaba por se suicidar por amor a Mabuse, na prisão. Graças a esta personagem, David Kalat (2005) lança mão daquilo que ele chama de “O

Princípio de Mabuse”: Se o personagem possui uma força onipotente, quase como a de um Deus, então, naturalmente, a polícia jamais seria capaz de conseguir arruinar seus planos. Entretanto, algo deve ser, sim, capaz de derrotá-lo em algum momento: se não é um inimigo exterior, então, possivelmente, a ameaça será ele mesmo. A noção de que o personagem possui uma força autodestrutiva traz um aspecto psicológico interessante à trama, indo além do maniqueísmo “mocinho *versus* bandido”. Para Kalat, o filme está repleto de elementos representativos de impulsos suicidas e destrutivos, assim como a vida do próprio Lang.

O produtor Erich Pommer foi também uma das pessoas capazes de reconhecer a relevância social do texto trazido por Mabuse, e tinha suas próprias ideias dessas representações. Para ele, Mabuse representava a batalha entre os “Espartaquistas” e os liberais-conservadores. Mabuse, para ele, era a representação clara de um espartaquista. Segundo Paul Jensen (1969), a Liga dos Espartaquistas foi um bando expulso do grupo linha-dura dos socialistas, que objetaram pobremente contra as reformas propostas pelos Sociais-Democratas durante a República de Weimar. O grupo acreditava que só se faria ouvido através do uso da violência bruta e, portanto, adotou o nome de *Spartacus*, em homenagem ao gladiador romano. Entre dezembro de 1918 e junho de 1919, Berlim, e outras cidades, sofreram fortemente com barricadas, protestos e tumultos violentos nas ruas. O pico de violência se deu em fevereiro de 1919, quando os Espartaquistas tentaram interromper a reunião da recém-eleita Assembleia Nacional. O resultado foi a morte de 557 pessoas. Os Sociais-Democratas reagiram com a mesma violência imposta pelo grupo, o que foi o sinal claro de que uma República instável havia sido instaurada.

Originalmente, Lang tinha a intenção de abrir seu filme com um prólogo que mostrasse as imagens de arquivos das barricadas levantadas pelos Espartaquistas. A montagem desse prólogo acabaria com um intertítulo perguntando “Quem estaria por trás de tudo isso?”, no em que outro cartão apareceria “Eu”. A cena seguinte seria a inicial, em que Mabuse está embaralhando suas cartas e escolhendo como iria se disfarçar. Porém, mais esse episódio teria surgido como uma invenção exagerada da parte do diretor.

De acordo com Patrick McGilligan (2013), o ator Rudolf Klein-Rogge¹⁰³, intérprete de Mabuse, explicava durante entrevistas que enxergava o personagem como "Um sintoma de uma Europa que estava desmoronando...uma força orientadora, uma criadora, mesmo que apenas em destruição..." (KLEIN-ROGGE, apud MCGILLIGAN, 2013, p. 87, tradução minha)¹⁰⁴. Já Lang comparava o personagem a Al Capone. E, mais uma vez, o diretor teria definido como uma abstrata força do mal, ou como o *Übermensch*, de Nietzsche, no mau sentido do termo: "Eu tinha em mente um monstro que controla as pessoas. Um monstro que hipnotiza as pessoas e as força a fazer coisas que elas não querem fazer, cometer crimes monstruosos. E depois eles não têm ideia do que fizeram" (LANG apud MCGILLIGAN, 2013, p. 87, tradução minha)¹⁰⁵.

3.2 Dr. Mabuse, o Inferno do Crime

Segundo os estudos de David Kalat (2005), era um costume do mercado cinematográfico alemão a realização de filmes épicos em duas partes. Para o autor, este processo de adaptação, canibalização e referência-cruzada não é um déficit de produção, muito menos um aspecto que deve ser repreendido, mas sim, trata-se de algo fundamental dentro da linguagem cinematográfica. Assim aconteceu com *As Aranhas*, *Os Nibelungos* e também com *Dr. Mabuse*. A segunda parte, intitulada como *Dr. Mabuse, o Inferno do Crime* (*Dr. Mabuse, Inferno des Verbrechens*, 1922) foi lançado alguns meses depois da primeira parte. Enquanto que, para Lang e Thea, a primeira parte era chamada de "um retrato do nosso tempo", a segunda parte era para o casal "O Inferno característico de nosso tempo". De acordo com

103 O jornal *Gazeta de Notícias* (RJ), publicou em 05 de novembro de 1926 uma pequena nota intitulada "Rudolf Klein-Rogge". A nota afirmava que o conhecido ator alemão, célebre por seu papel como Mabuse, acabava de voltar para Berlim após uma viagem de oito semanas à região dos Bálcãs. A nota afirma também que o ator estava na companhia do diretor Jaap Speyer, que estava realizando um filme chamado *Nas alcovas dos exploradores de escravas brancas*. No fim daquele mês, o ator iria para Paris para atuar em uma co-produção entre Alemanha e França (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1926b).

104 No original: "a symptom of a Europe that was falling apart...a guiding force, a creator, if only in destruction...".

105 No original: "I had in mind a monster that controls people. A monster that hypnotizes people and forces them to do things that they don't want to do at all, to commit monstrous crimes. And afterward they have no idea of what they did".

Lotte Eisner (1977), dois anos depois, Lang o descreveria como “um documento de seu tempo”.

Ainda que se pararmos para pensar, trata-se, na verdade de uma série de quatro filmes, ao invés de uma trilogia, *Dr. Mabuse, o Inferno do Crime* não é um filme em si mesmo, mas uma parte incompleta, cuja narrativa só faz sentido junto com a primeira. Ambas as partes foram concebidas e produzidas pela mesma equipe e, ainda que exibidas em momentos diferentes, a intenção sempre foi de que os filmes fossem vistos como um par, em que os espectadores da primeira parte ficassem curiosos o bastante para, um mês depois, retornarem para a exibição da segunda. Quando vistas em sequência, fica claro que o épico narrativo é apenas um filme longo, com quatro horas de duração.

O filme sofreu algumas alterações dos censores da época. Eles haviam decidido que as cenas em que Mabuse está bêbado e o climático final do tiroteio, antes da fuga e do enlouquecimento do personagem, poderiam constituir ameaça à segurança pública e à moralidade. A versão editada foi para a França e para a Inglaterra, onde os distribuidores trabalharam na tradução dos cartões para suas próprias línguas. Também na América, os distribuidores não quiseram gastar tempo e dinheiro reconstituindo os cortes, e o resultado foi, na verdade, uma massa narrativa incoerente nesses países. De acordo com Kalat (2005), a versão original foi considerada perdida durante muitos anos, banida pelos nazistas, mas foi, felizmente, recuperada em 1966¹⁰⁶.

A UFA não apenas tinha em sua companhia os melhores diretores estrelas alemães, como também tinha o melhor o departamento de publicidade e propaganda. A serialização da história de Jacques, publicada pelo *Berliner Illustrierte Zeitung* foi programada para ser feita juntamente com algumas fotografias *still* do filme de Lang, seguindo a estratégia de marketing multimídia de Pommer. Segundo McGilligan (2013), os roteiros foram trazidos para a estreia do filme, decorados com as fotografias, autografados, encadernados em seda, e presenteados dos convidados mais ilustres. A estreia altamente publicizada de *Dr. Mabuse, o jogador* aconteceu em 27 de abril de 1922 no Ufa-Palast-am-Zoo. As duas partes do filme, que totalizavam quase 5 horas de exibição, tiveram que ser agendadas para duas

106 Infelizmente, não há maiores informações sobre como se deu a descoberta do filme, ou sobre seu processo de recuperação.

noites consecutivas. Publicações da época considerava no filme como “a mirror of the age”, “an archive of it’s time” e “a document of our time”. Cerca de dois meses depois da estreia, Walther Ratenau, respeitado ministro de Relações exteriores, democrata, homem de estado e judeu, foi assassinado por fanáticos de direita. Enquanto historiadores citam que o crime foi um dos eventos facilitadores da ascensão do nazismo, pesquisadores de cinema notam uma similaridade com o começo do próprio filme, em que um agente do governo é assassinado.

A Alemanha daquela época estava centrada em retratar uma série de monstros de todos os tipos: o Golem, o vampiro Nosferatu, o louco Dr. Caligari, etc. Contudo, uma das inovações de Dr. Mabuse foi o fato de ser o primeiro filme alemão da época a se passar totalmente em dias modernos. Para Kalat (2005), o final da segunda parte é outra manifestação surpreendente do chamado “O Princípio de Mabuse”. Para o autor, talvez existisse um grande poder trabalhando pela derrota de Mabuse e que, com certeza, não estava a cooperar junto com a polícia. O promotor Von Wenck não consegue capturá-lo, na verdade é Mabuse que, enlouquecido, não oferece mais resistência.

Enquanto Lang afirmava que teria deixado aspectos elementares do livro fora da adaptação fílmica, a maior parte do filme segue os eventos do livro, exceto no começo da parte um e ao final da parte dois. *O Inferno do Crime* começa exatamente onde *O Jogador* havia terminado. A Condessa Told havia sido raptada por Mabuse, enquanto o Conde se suicida depois de ter sido forçado a roubar em jogo de cartas, graças aos poderes hipnóticos do vilão. Ironicamente, o Conde só vem a conhecer Mabuse, enquanto psiquiatra, porque Von Wenck havia lhe aconselhado a pedir sua ajuda. Até que Von Wenck possa, finalmente, ir ao enalço do vilão, acontecem muitas mortes, suicídios e até mesmo um ataque a bomba ao seu escritório, a mando de Mabuse. A derrota do vilão só é possível porque o Comissário é praticamente imune a seus poderes hipnóticos.

No filme, Mabuse, o psiquiatra, consegue ganhar a confiança do promotor e o convida para assistir a uma performance de Sandor Weltmann, um mágico e hipnotizador. Weltmann nada é mais é que Mabuse disfarçado, utilizando-se dos seus poderes para subjugar os atos de Von Wenck. Este personagem aparece tanto no romance, quanto no filme, e em ambas as versões, o promotor consegue

perceber que os dois são a mesma pessoa somente um pouco antes de cair sob efeito hipnótico. No livro, no entanto, Von Wenck torna-se prisioneiro de Mabuse, enquanto o vilão consegue escapar de avião. No filme, esta versão final desaparece completamente.

Ao final do filme, o promotor, hipnotizado, dirige seu carro veloz e perigosamente em direção a um despenhadeiro e é resgatado segundos antes de cair. Igualmente, Alfred Hitchcock – que claramente prestou diversas homenagens a Lang ao longo de sua carreira –, filmou uma cena muito parecida em seu filme de 1934, *O Homem que sabia demais* (*The man who knew too much*) em que Peter Lorre, de *M*, faz o papel de vilão. Também Carol Reed se inspirou em Lang no filme *O terceiro homem* (*The third man*, 1949).

De acordo com Jansen (1969), assim como em *A morte cansada* e *O gabinete do Dr. Caligari*, uma única figura representativa é capaz de dominar tudo ao seu redor. É pela vontade de Mabuse que as pessoas agem, e é através de sua grande, onipotente e desconhecida organização criminosa que ele muda completamente a vida de pessoas que ignoram sua existência. Mabuse personifica todas as ameaças e perigos que não podem ser explicados. Ainda que se trate de um único indivíduo, ele permanece agindo como uma força anônima graças a sua habilidade em ter múltiplas identidades, que são capazes de penetrar em todas as camadas sociais e o permitem se esconder atrás de fachadas inocentes. Em suma, ele é retratado como uma ameaça cuja existência borra os limites da realidade, e sugere que perigosas forças sociais, emocionais e psicológicas possam existir debaixo de uma superfície de inocência.

Enquanto a Condessa Told é a heroína do livro de Jacques, na adaptação de Lang e Thea, ela tem menos significância. Essa, na verdade, é uma atitude atípica do diretor, pois em toda sua filmografia somos apresentados a mulheres dominantes e a homens de peso menor: Maria em *Metropolis*, Sonya em *Espiões*, Kriemhilde em *Os Nibelungos*, Friede em *A Mulher na Lua*, etc. Para Kalat (2005), a redução da importância da Condessa é na, verdade, uma questão relacionada à luta de classes. A Condessa nada mais é do que uma representação da aristocracia decadente e seu triunfo heroico no livro seria a vitória da antiga ordem vigente sobre o espírito revolucionário de Mabuse. Jacques, em seu livro, permite que Mabuse possa

transitar livremente entre as classes sociais. Uma vez que as classes mais baixas já estão mesmo falidas, Mabuse pode invadir o círculo das classes sociais mais altas. Lang teria nascido em um berço mais “plebeu” pois, apesar do relativo conforto em que viveu durante infância e juventude, foi uma criança filha da classe trabalhadora que fingia ser rica. Ao invés de enxergar o personagem como uma ameaça à aristocracia, Lang via seu vilão como uma ameaça à democracia. Conseqüentemente, a Condessa e o mundo que ela representa não derrotam Mabuse.

Para Jansen (1969), foi em um período de grande incerteza econômica que Lang realizou o primeiro Dr. Mabuse, e o qual ele também tenta retratar. Ele usa o personagem como símbolo de união de todos os fatores negativos da Alemanha naquele momento. Os surtos de violência são retratados como controlados e planejados por uma única figura, mesmo que aconteçam de uma forma aleatória. Toda a decadência bem como as atividades criminais estão ligadas entre si através da figura de Mabuse. Os problemas econômicos são provenientes também de sua fábrica de dinheiro falso. A manipulação que o personagem faz da bolsa de valores lhe dá crédito para suas flutuações erráticas. Seu poder hipnótico força o milionário Edgar Hull a apostar e perder todo seu dinheiro.

Ao final do segundo filme, apesar de inicialmente não anteciparem uma continuação, Lang e von Harbou deixaram aberta a possibilidade da sobrevivência de Mabuse, ainda que tomado pela insanidade. Uma década mais tarde, os censores nazistas fariam uma objeção contra aquilo que eles consideraram como um caráter subversivo presente no filme: não há a vitória da ordem sobre o caos, mas apenas a autodestruição do caos.

Aqui surge mais uma possível inverdade a respeito do diretor: segundo David Kalat (2005), o diretor soviético Sergei Eisenstein seria um grande fã do diretor alemão, e teria se encarregado de fazer uma reedição dos primeiros Mabuse. Ao invés de uma reedição mal cuidada, Eisenstein teria feito o melhor trabalho possível com o material que tinha disponível. O corte final de do diretor teria ficado insignificamente diferente da versão original. Porém, esta história é mais uma falácia, pois, na época, Eisenstein era ainda um aprendiz de edição de Ester Shub, aprendendo a arte de remontar filmes estrangeiros para o mercado soviético. Na

verdade, as autoridades soviéticas teriam ordenado que Shub e sua equipe “corrigissem” os aspectos pré-revolucionários dos filmes russos e também os filmes estrangeiros. Eles teriam feito cortes significativos em *Dr. Mabuse* de modo a alterar o ponto de vista ideológico, reduzindo as duas partes a um único filme intitulado *Putrefação Dourada (Gilded Putrefaction)*.

Segundo McGilligan (2013), no futuro, os críticos de cinema freqüentemente iriam comparar Lang e Eisenstein. Enquanto Hitchcock expressaria pouco entusiasmo pelo trabalho de Lang em entrevistas ao longo dos anos, o próprio Lang detestaria as comparações, sentindo que, no que diz respeito a filmes de suspense, os críticos tenderiam a defender o diretor inglês, que ao final de tudo, teria roubado algumas ideias suas. Por mais incrível que pareça, quando o diretor visitou o set de filmagem de Lang, demonstrou pouco desejo de realmente conhecer seu colega alemão. Já Eisenstein chegou em Neubabelsberg quando Lang estava fotografando uma vinheta que antecede a cena de dilúvio em *Metropolis*. O diretor queria que audiência experimentasse a explosão de águas subjetivamente, para que desse impressão daquilo que os atores estariam sentindo com impacto da pressão. Para alcançar esse efeito, ele havia amarrado a câmera a espécie de balanço, que replicava a sensação de uma concussão.

Ainda de acordo com McGilligan (2013), na biografia de Sergei Eisenstein, Maria Seton Escreveu que Sergei ficou genuinamente curioso pelos métodos que o diretor alemão usava para liberar sua câmera de ângulos estáticos. Ele e Lang teriam conversado brevemente sobre os prós e os contras de câmeras estáticas e câmeras em movimento. Lang teria planejado encontrar o diretor soviético novamente, mas não conseguiu, pois este deixou Berlim alguns dias depois.

3.3 O Testamento do Dr. Mabuse

Segundo Jansen (1969), seguindo o sucesso de *M, o vampiro de Düsseldorf*, foi pedido a Lang que realizasse outro filme sobre o Dr. Mabuse, já que o primeiro foi tão popular. Ele teria recusado, alegando que o personagem estava em um sanatório e que não sabia como tirá-lo de lá, mas teria aceitado porque teria percebido a possibilidade de fazer um comentário velado sobre o nazismo, com um enredo onde

um médico é hipnotizado por seu próprio paciente.

No momento em que Lang chegou a Hollywood, a quantidade de dinheiro e de propriedades pessoais em nome do diretor davam a falsa impressão de uma fuga precipitada da Alemanha. A história do suposto convite de Goebbels só apareceu pela primeira vez em 1943. Nesta época, Lang já estava na América há um bom tempo, e tido como um *outsider* do resto da comunidade de imigrantes alemães, o diretor sentiu uma certa necessidade de estabelecer suas credenciais políticas. Como já foi dito anteriormente, ele havia sido politicamente ingênuo na Alemanha, ignorando a ameaça de Hitler até muito tarde. Foi apenas depois de sua partida que o diretor pode amadurecer o seu ponto de vista, e se tornar um anti fascista convicto.

Lang foi capaz de criar um personagem que é um verdadeiro mestre do crime, e que conta com uma perfeitamente disciplinada, altamente eficiente e virtualmente invulnerável quadrilha muitos anos antes de os nazistas terem chegado ao poder. Já que essa era a premissa de *Dr. Mabuse, o jogador*, por que não fazer uma continuação? O que permanece incerto é a extensão daquilo que Lang reconhecia como sendo a situação ao seu redor, e o que ele conscientemente adicionou ao filme (JANSEN, 1969).

Em Hollywood, Lang conseguiu criar para si mesmo a imagem de um diretor não apenas socialmente crítico, mas também de um anti-nazista graças a filmes como *Fúria, Vive-se uma só vez, O homem que quis matar Hitler*, e *Os carrascos também morrem*. Segundo Kalat (2005), durante a publicidade de *Os carrascos também morrem*, Lang descreveu o *O Testamento do Dr. Mabuse* como uma alegoria aos processos terroristas. O diretor afirmou que se tratava de uma obra anti-hitleriana, em que ele teria colocado os slogans nazistas na boca de criminosos. *O testamento do doutor Mabuse* pode ser lido como um filme político, em que o personagem vilão é uma alegoria de Hitler.

Se Lang encontrou, anos mais tarde, uma certa relevância contemporânea no filme, que à época, ele não havia antecipado, seria errado sugerir que isso não é relevante. Ainda que sempre tenha sido intrigado pelos extremos do comportamento humano, o diretor parece sempre ter enfatizado mais o controle das emoções (JANSEN, 1969).

A noção de que *O testamento de Dr. Mabuse* pode ser uma referência ao livro

Mein Kampf, de Hitler, é inevitável. Em 1924, dois anos depois de *Dr. Mabuse* ter sido – ficcionalmente – internado em um sanatório, e um ano depois de Hitler ter sido sentenciado à prisão por seu atentado à cervejaria na Baviera, o futuro Führer escreveu sua autobiografia e planos ideológicos para uma nova Alemanha. Segundo David Kalat (2005), o livro foi um *best seller* em 1930, quando dois volumes foram compilados em um único, o que foi, obviamente, uma fonte de inspiração para o filme de Mabuse, em 1933. Coincidentemente ou não, Hitler escreveu seu último testamento antes de tirar a própria vida, em 1945. Certamente Norbert Jacques e Fritz Lang não tinham como prever o futuro, mas o fizeram de qualquer modo. Assim como no testamento de Hitler, o testamento de Mabuse são as palavras finais de um homem que está morrendo.

Muitos são os paralelos possíveis entre a vida e a arte. Em sua versão do suposto encontro com o ministro, este teria dito a Lang que sua principal preocupação dizia respeito à conclusão do filme. Goebbels teria demonstrado certa insatisfação pelo fato de que o criminoso simplesmente morre, ao invés de ter sido derrotado pelo povo. O que o filme precisaria era de um líder. Lang teria afirmado que o filme tem sim a figura de um líder, isto é, doutor Mabuse. Para o diretor, o objetivo de sua mensagem não era no sentido de inspirar uma rebelião criminosa contra o regime nazista, mas a de equiparar o submundo do crime com o regime. Deste modo, o que Goebbels teria feito era uma interpretação completamente diferente da de Lang. Segundo David Kalat (2005), o Ministro teve apenas uma ocasião para a revisão do filme, depois de disputá-lo para que fosse para sua coleção particular. Ainda que Lange tivesse deixado a Alemanha, ele ainda estava presente nos pensamentos do Ministro que, de tempos em tempos, projetava a versão não censurada do filme inclusive para seus amigos pessoais.

O autor do livro, Norbert Jacques, não era nazista em qualquer sentido, mas escolheu ficar na Alemanha, apesar do fato de que os nazistas tiveram inúmeras oportunidades para seguirem sua esposa judia e suas crianças. Entretanto, Thea von Harbou se aliou ao regime, assim como seu ex-marido Rudolf Klein-Rogge, que interpreta Mabuse. Tudo isso apenas torna ainda mais interessante o fato de que: como teria sido possível que Lang pudesse inserir tamanho sentimento político num filme sem o conhecimento ou a interferência de sua roteirista e esposa, ou de seu

ator principal?

Segundo McGilligan (2013), o lançamento do último filme alemão do diretor, exatamente a versão alemã banida de *O testamento do Dr. Mabuse*, foi convenientemente agendado para março de 1943, coincidindo com o lançamento de *Os carrascos também morrem*. Em entrevistas o diretor diria que seu anti-nazismo latente teria se combinado com seu furor anti-nazista uma década mais tarde. O diretor, inclusive, deu a *O Testamento de Dr. Mabuse* um novo prólogo: publicamente declarou pela primeira vez que o filme havia sido feito como uma alegoria ao terrorismo de Hitler, e que havia colocado na boca de Mabuse o slogan nazista. De acordo com a linha publicitária que o diretor assumiu, sua intenção era a de expor a trama nazista, cuja necessidade era a de destruir tudo o que era mais caro às pessoas, para que elas perdessem a fé nas instituições e no Estado. Então, quando tudo teria colapsado, os nazistas iriam instaurar uma “nova ordem”. Na ocasião da exibição da versão original em alemão, em 1943, Lang teria dito:

Este filme pretendia mostrar os métodos de terror de Hitler como em uma parábola. Os slogans e crenças do Terceiro Reich foram colocados nas bocas dos criminosos. Por esses meios, eu esperava expor aquelas doutrinas por trás das quais havia a intenção de destruir tudo o que um povo considera caro (LANG apud EISNER, 1977, p. 129, tradução minha)¹⁰⁷.

Em nenhum momento Lang mencionou sua hereditariedade judaica. Na verdade, a publicidade declarava apenas que o diretor era austríaco. Enquanto muitos refugiados foram embora da Alemanha por conta do arianismo, Lang, um cristão, havia ido embora apenas porque acreditava em um governo democrático. Para todos os imigrantes que conheciam a história pessoal do diretor, e que também lembravam da série de eventos que culminaram com sua saída da Alemanha, isso era “história para boi dormir”. Para aqueles que eram judeus, as alegações do diretor eram insensíveis, antissemitas e indiferentes. As novas posições políticas de Lang não haviam convencido a todos. E é irônico pensar que alguns dos filmes americanos mais famosos são aqueles que o diretor fez durante a guerra, porque foi

107 No original: “This film meant to show Hitler's terror methods as in a parable. The slogans and beliefs of the Third Reich were placed in the mouths of criminals. By these means I hoped to expose those doctrines behind which there lurked the intention to destroy everything a people holds dear”.

exatamente nesses anos que ele passou consolidando sua carreira (MCGILLIGAN, 2013).

Numa época em que a popularidade de seu livro estava começando a diminuir, Norbert Jacques foi convencido a tentar criar uma versão feminina de Dr. Mabuse. E, em resposta, o autor começou a escrever um romance chamado *Mabuses Kolonie*, em que a misteriosa personagem Frau Kristine passa a controlar o legado de Mabuse, usando o último testamento do vilão como um plano de mestre. Enquanto isso, o autor manteve sua amizade com o casal Lang-von Harbou, que não ia além das perguntas e conselhos para o roteiro.

Segundo David Kalat (2005), em setembro de 1930, Lang escreveu para o autor perguntando sobre possíveis contribuições que ele teria a dar para o roteiro de *M*, que neste ponto ainda se chamava *O assassino entre nós*. Nesta mesma carta, Lang menciona seu desejo de filmar uma sequência para Mabuse, e pergunta se Jacques não teria nenhuma história para sugerir. Longe de estar sendo coagido por seus produtores para filmar algo que seguisse o sucesso de *M*, o diretor estava planejando *Dr. Mabuse* dois anos antes de *M* ser feito. Jacques respondeu pra Lang que tinha um trabalho em progresso chamado *Mabuses Kolonie*, e que poderia servir como base para este novo filme. Sentindo que talvez a história nova de Jacques sofresse com a falta de elementos cinematográficos essenciais, Lang rejeitou a trama, e propôs sua própria ideia, a qual ele tomou emprestada da ideia inicial de Jacques, que consistia em fazer último testamento de Mabuse, e de também fazer uma documentação meticulosa de um futuro mundo do crime.

Ao final do primeiro filme, o supervilão Mabuse sucumbe ao peso de seus inúmeros crimes e enlouquece. Em *O Testamento do Dr. Mabuse*, o personagem está há muito tempo internado em um sanatório. O filme começa com a investigação secreta feita por Hofmeister, um ex-policia, que acaba descobrindo em nome de quem está sendo feita uma grande quantidade de dinheiro falsificado em um velho galpão; e antes que possa convencer o inspetor Lohmann sobre a seriedade de sua descoberta, ele é atacado e, tomado pelo terror do ataque, entra em uma espécie de estado de alucinação. Investigando o ataque a Hofmeister, Lohmann acaba descobrindo a pista de Dr. Mabuse que, enlouquecido, está sendo tratado por Dr. Baum. O criminoso, apesar de sua internação, passa seus dias escrevendo

febrilmente sobre crimes em prospecção. Quando Mabuse morre durante o processo, outro psiquiatra, Dr. Kramm, acaba descobrindo nas anotações do recém-falecido paciente, uma possível ligação com o grande roubo a uma joalheria, e no caminho para a delegacia de polícia, acaba sendo assassinado. Paralelamente, o jovem Tom Kent, membro da gangue de Dr. Mabuse, tenta proteger sua amada, Lilli, de sua vida pregressa enquanto assassino, e de sua vida atual enquanto membro da organização criminosa.

Sobre o enredo “surpreendente” deste novo filme sobre o Dr. Mabuse, alguns jornais brasileiros foram enfáticos ao falar do personagem. Por exemplo, o jornal *O Radical* (RJ), em 12 de julho de 1936, afirmava que o célebre Dr. Mabuse, o jogador, o psiquiatra, o criminoso, havia morrido em um sanatório, porém, deixou seu testamento que estava sendo executado (O RADICAL, 1936). O jornal carioca *A Batalha*, em 19 de julho de 1936 chamava a atenção para os incêndios, as perseguições perigosas por estradas escuras, vozes sem dono e quartos onde o perigo estava em cada parede. Tudo isso servindo "de moldura para um interessante romance de amor, de coragem e de sacrifícios em prol do bem da humanidade, na luta contra um bando sinistro" (A BATALHA, 1936, p. 7). Já o jornal *O Dia* (PR) em 12 de agosto de 1937 afirmou que *O Testamento do Dr. Mabuse* era "a mais formidável novella de terror transplantada para a tela. Mesmo depois de morto elle podia matar" (O DIA, 1937, p. 4).

Lang delineou seus planos para *O testamento do Dr. Mabuse* em 1930. O diretor sempre alegou que teria resistido à ideia de fazer outro filme com o personagem. Ele enfatizava que o produtor Seymour Nebenzahl estava tentando o convencer sobre uma sequência do sucesso de 1922, que acabou com louco Mabuse nas mãos da polícia. Outro filme de Mabuse, Seymour teria argumentado, era garantia de sucesso. Apesar da crescente crise no casamento, Lang e Thea escreveram juntos um novo roteiro, e os créditos do filme também seria atribuídos aos dois (MCGILLIGAN, 2013).

Jacques até desenvolveu o roteiro a partir das ideias de Lang, e naquele mesmo tempo passou a escrever o romance baseado na mesma história. Em julho de 1931, Jacques assinou com a Nero-filme o direito de fazer uma adaptação de mesmo título e enredo de seu livro, *O testamento do Dr. Mabuse*, com a condição de

que o filme fosse escrito para as telas por Thea, e dirigido por Lang. Se tratava apenas de uma formalidade legal que preservava a autoria de Jacques sobre o personagem e o nome Dr. Mabuse (KALAT, 2005).

Segundo McGilligan (2013), o novo roteiro iria explorar incidentes e tendências da vida real, como astrologia e clarividência (muito popular entre a aristocracia de Berlim, mas não tão popular entre os líderes nazistas). O diretor também queria se utilizar de cenas de cine-jornais que mostrariam a longa fila de desempregados, a vida urbana, e procedimentos policiais, de acordo com uma carta que o diretor teria escrito a Norbert. De acordo com isso, algumas farmácias em Berlim estavam sendo arrombadas, cinco suspeitos. Essa era a ideia inicial da sequência que seria desenvolvida, a partir de recortes de jornais que o próprio diretor colecionava.

Ninguém havia notado completamente na época, mas *O testamento de Dr. Mabuse* foi uma espécie de reunião final. Este foi o último filme no qual Klein-Rogge trabalhou para Lang. Enquanto muitos amigos do diretor estavam deixando Alemanha por razões políticas durante as filmagens, a película começou a ser filmada em outubro de 1932 (MCGILLIGAN, 2013).

Partindo do fato de que o filme não é, tecnicamente, uma adaptação do romance de Jacques, seu nome sequer é listado nos créditos. Não obstante, a verdade é que Jacques contribuiu grandemente para produção deste novo filme. Lang alterou o final de *O testamento do Dr. Mabuse* para sua adaptação fílmica.

Obviamente, Lang se inspirou em *O Gabinete do Dr. Caligari*. Ambos os filmes estão centrados em um crime misterioso e também em sanatórios mentais, nos quais o psiquiatra colapsa entre a sua identidade real e o seu problema mental. Do mesmo modo, nos dois filmes, a identidade do verdadeiro criminoso quase é entregue: enquanto que em *Caligari* a suspeita gira em torno de Caligari e Cesare, o mistério e a figura de Mabuse estão centrados em Dr. Baum. A verdadeira suspeita gira em torno de como os crimes, na verdade, estão sendo cometidos já que Cesare e Mabuse estão seguramente trancados e sob constante observação. Lang, originalmente, havia sido cotado para dirigir *O Gabinete do Dr. Caligari*, e a história moldura como já citada anteriormente, teria saído de sua cabeça, na qual na verdade Francis é interno de um asilo, e toda a história de crime e mistério não

passa de uma mera invenção de sua cabeça. Por outro lado, *O testamento do Dr. Mabuse* está baseado em uma zona de detalhes onde tudo realmente estava acontecendo.

Se em *Dr. Mabuse, o Jogador*, o espectador tem dificuldade em distinguir as várias contribuições de Jacques e Lang, em *O testamento do Dr. Mabuse* é mais fácil apresentar a autoria através de um conjunto especial de circunstâncias, em que abordagens paralelas da literatura e do cinema aparecem simultaneamente no material. Nem o livro é uma novelização do filme, nem o filme é uma adaptação do livro, ao invés disso, cada um representa o produto final de um artista trabalhando sobre o mesmo ponto de partida, mas em meios diferentes. A similaridade entre as duas obras pode ser assumida a partir dos elementos em comum, as diferenças podem ser dadas como escolhas individuais de seus diferentes criadores (KALAT, 2005).

Ainda em 1930, Lang já havia planejado a volta do personagem Inspetor Lohmann, que aparece pela primeira vez como o chefe da Divisão de Homicídios em *M*. Em ambos os filmes esta foi uma decisão muito acertada, pois a presença do ator Otto Wernicke ajuda a basear *O testamento do Dr. Mabuse* em um estilo realista, apesar da inclusão de alguns elementos sobrenaturais. Wernicke trouxe consigo muita de sua reputação realista vinda de *M* e, ainda que *O testamento do Dr. Mabuse* tenha elementos fantásticos como as aparições fantasmagóricas de Mabuse, o realismo presente no filme faz com que os elementos sobrenaturais pareçam muito mais distantes e ameaçadores. Apesar disso, mais tarde Lang disse ter se arrependido da decisão de incluir estas cenas de paranormalidade em seu filme, alegando também que se pudesse refazer o filme, não teria violado o realismo de sua abordagem. De qualquer modo, em 1960 no filme *Os mil olhos de Dr. Mabuse*, Lang novamente utiliza-se de alguns elementos do sobrenatural e do fantástico. E enquanto em seu romance Jacques tinha dificuldade em entender como o personagem do Inspetor Lohmann seria desenvolvido, no filme Thea, Lang e Otto Wernicke desenvolveram um personagem cínico e sarcástico, que dorme em serviço, mastiga as pontas de seus charutos, faz piadas e amedronta o submundo do crime.

Aqui é importante nos determos em uma outra personagem feminina. Trata-

se de Lilli, que apesar de no livro não ter tanta força e estar relacionada diretamente ao doutor Born (a versão literária de Dr. Baum), no filme, é um ponto central do drama, pois é quem inspira um dos membros da gangue de Mabuse, Thomas Kent, a ser uma pessoa melhor e largar o mundo do crime. Ela quem dá a Kent a motivação e propósito. Entretanto, seu amor também demanda sacrifício, pois ao enfrentarem Mabuse, ambos quase não conseguem escapar com vida. Ainda que possa inspirar este enfrentamento, ela tem suas próprias características “mabusianas”. Enquanto ela força Thomas a denunciar Mabuse ao Inspetor Lohmann, também é motivada pelas melhores e mais honráveis intenções. Lilli está permitindo que seu amado meça forças numa luta entre o bem o mal (KALAT, 2005).

Já Thomas é um personagem torturado por sua consciência de uma maneira muito “languiana”. Ele tenta afastar sua amada, de modo que ele não possa causar a ela nenhum mal. Contudo, apesar das terríveis revelações de seu passado, Lilli lhe continua devota. Esta é, em verdade, a manifestação recorrente de um tipo de personagem no universo fílmico de Lang. O diretor, que colecionou mulheres como troféus, e as tratava com crueldade e sadismo, parecia ter uma fixação sexual por mulheres que se sentissem atraídas pelo tipo errado de homens. Assim como Cara Carozza havia se apaixonado por Mabuse, cometendo suicídio, Lilli segue quase o mesmo caminho. Lang revisitaria este tipo de personagem durante muitas vezes em seus filmes norte-americanos.

Para Jansen (1969), nos filmes de Lang sempre figura um indivíduo que é solitário ou apoiado apenas por uma mulher e que luta contra um mundo ameaçador. O personagem de Thomas Kent está envolvido em um ambiente que não é muito diferente da sociedade que foi dirigida pelos nazistas. Naturalmente, o Nazismo e sua violência gratuita repeliam Lang, ao mesmo tempo que pareciam provocar um interesse genuíno por parte do diretor sobre o comportamento humano. Quer Lang estivesse consciente ou não a respeito do desenvolvimento do clima político da Alemanha na época, a posição do próprio diretor era paralela a de seus heróis: ele era um indivíduo idealista, um artista, preso num mundo hostil à sua presença. É sem surpresa, que durante o Nazismo a versão mabusiana de uma quadrilha era a Gestapo.

Segundo David Kalat (2005), ainda que Goebbels tenha dito a Lang que o

filme teria sido banido, a verdade foi que ele, de fato, permitiu sua distribuição na Alemanha nazista depois da partida do cineasta, apesar de que com algumas mudanças. De acordo com Eisner (1977), Goebbels é citado em um livro intitulado *Dr Goebbels*, baseado em notas escritas pelos membros de sua comitiva: "Vou banir este filme...porque prova que um grupo de homens que são determinados até o último...podem ter sucesso em derrubar qualquer governo pela força bruta" (GOEBBELS apud EISNER, 1997, p. 130, tradução minha)¹⁰⁸.

De acordo com Patrick McGilligan (2013), após a saída de Lang da Alemanha, algumas pessoas estariam interessadas em recuperar a versão alemã de *O testamento do Dr. Mabuse*, incluindo algumas cenas adicionais, que iriam agradar Goebbels. Andrew Marton, um judeu que mais tarde fugiu para a Inglaterra, foi o editor encarregado da nova versão. Marton lembra que um emissário nazista uniformizado foi enviado, e que acompanhava de perto todo o processo. Logo na primeira cena, Marton teve que inserir outra cena na qual o Inspetor Lohmann celebrava o aniversário de sua aposentadoria. Alguém pergunta qual teria sido o caso mais interessante que ele investigou, e Lohmann conta de um caso que havia acontecido há muito tempo, quando a ilegalidade reinava, e os judeus comandavam o país. Só então o filme começava.

De maneira a inserir a nova cena na edição, Marton teve que cortar o celulóide. O nazista encarregado da supervisão teria pulado, gritando: "Eu te peguei! Eu te peguei! Sabotando o filme! Eu te peguei sabotando!" (MARTON apud MCGILLIGAN, p. 183, tradução minha)¹⁰⁹. Marton teria dito:

Cara, apenas relaxe. Para inseri-lo, tenho que abri-lo, não é? Não há outra maneira de fazer isso. [...] Esses são os tipos de caras que os nazistas enviaram. Eles não tinham ideia do que é filme. Eu inseri os flashbacks em todo o filme, mas eles não tiveram muito efeito. [...] no minuto em que acabou, você estava de volta à visão de Fritz Lang (MARTON apud MCGILLIGAN, 2013, p. 183, tradução minha)¹¹⁰.

108 No original: "I shall ban this film...because it proves that a group of men who are determined to the last...could succeed in overturning any government by brute force".

109 No original: "I caught you! I caught you! Sabotaging the film! I caught you sabotaging!".

110 No original: "Man, just take it easy. In order to insert it, I have to open it up, don't I? There's no other way of doing it. [...] Those are the kind of guys the Nazis sent. They had no idea what film is. I inserted the flashbacks throughout the picture, but they didn't have much effect. [...] the minute it was over, you were back in Fritz Lang's vision".

O filme só seria exibido publicamente na Alemanha em 1951. De acordo com Eisner (1977), foi significativo que, em vez de sua exibição planejada para 23 de março de 1933, *Blutendes Deutschland*, o filme retratando a ascensão nacional da Alemanha, tenha sido anunciado para a UFA Palast. Por sua vez, isso também teve que ser adiado, por razões técnicas, e também o filme nacionalista *Der Choral von Leuthen* também foi suspenso por mais um período.

Ainda que Lang e Marlene Dietrich fossem os artistas preferidos de Goebbels, Lang foi indiretamente citado pelo diretor Fritz Hippler no pseudo-documentário *Der ewige Jude* (1940), que incluía algumas cenas de *M*, para exemplificar a degenerada arte judaica. O monólogo final do personagem Hans Beckert é tirado de contexto e apresentado como uma confissão, na qual os judeus admitem serem incapazes de controlar seus próprios desejos e de viver em sociedade. Ironicamente, o monólogo sempre foi creditado por Lang a Thea, que ao final de tudo, colaborou solidamente com os nazistas (MCGILLIGAN, 2013).

Ainda levaria um tempo para que a Alemanha e a América pudessem ver as versões não censuradas do filme, com todas as suas ambiguidades. Apesar de Lang ter desembarcado na América em 1935, *O testamento do Dr. Mabuse* demorou pelo menos uma década para estrear. Foi somente em 1943, no ápice da 2ª guerra, que a versão francesa apareceu. Enquanto isso, subentendia-se que a versão alemã estava fora de alcance.

Lang, naquela época, odiava os nazistas com paixão, tanto que evitava contato com outros imigrantes alemães. Em Hollywood, ele alegremente assinava seu nome em petições de esquerda. E, talvez para se defender das críticas por não ter se alistado na guerra, foi que em 1943 que o diretor falou pela primeira vez sobre seu suposto encontro com Goebbels. *O Testamento do Dr. Mabuse* havia estreado na América apenas 10 anos depois, e o diretor estava muito excitado e interessado em que a recepção pudesse receber sua obra como uma parábola antifascista.

É curiosa a nota publicada pela revista *A Cena Muda* em 28 de outubro de 1947, que fala que Lang teria fugido da Alemanha em 1935, “com o bafo dos nazistas no cangote” (A CENA MUDA, 1947b, p. 34). De acordo com a publicação, os nazistas estariam enfurecidos com o diretor por terem lhe oferecido diversas

regalias para que trabalhasse para eles, mas dentro de certas regras. Lang teria pedido 24 horas para se decidir, e fugiu, segundo a revista, “com armas e bagagens” (A CENA MUDA, 1947b, p. 34). No dia desta publicação, isto é, 28 de outubro de 1947, o diretor teria recebido a notícia de que, durante o mês de junho daquele ano, um grande cinema em Berlim teria exibido apenas filmes dirigidos por ele.

Para Lotte Eisner (1977), *O testamento do Dr. Mabuse* é muito mais do que a repetição do primeiro título, ou um epílogo. A estilização do primeiro filme, feita onze anos antes, refletiu a mentalidade inflacionária do período, mas *O testamento do Dr. Mabuse* é um resumo dos anos passados. Ainda que, por exemplo, na opinião de Eisner, Kracauer (1985), tenha exagerado em sua tendência de ler todos os filmes do período como metáforas à ascensão de Hitler ao poder, *Dr. Mabuse, o jogador* parece ter sido um prólogo do que estaria por vir. Alguns anos depois, o ganho de força da extrema direita entre a burguesia, a alta dos preços, e a massa cada vez maior de desempregados, formaram o conjunto de elementos prontos e suscetíveis ao sonho de um novo e forte país regido pelo Nazismo. Em *O testamento do Dr. Mabuse*, Lang mais uma vez lida com os personagens de seu tempo, e de uma maneira sociológica e politicamente mais consciente, e não mais pelo gosto da aventura e do suspense. Ele estaria alertando a audiência das iminentes ameaças, que muito breve se tornaram reais.

Já Para Paul Jansen (1969), o filme é um retrato típico da maneira que Lang tinha de ilustrar a superficialidade inerente de suas histórias melodramáticas (apesar da possível imitação da realidade nazista), e o seu grande talento em dirigir sequências que envolvessem incidentes, e não emoções. De acordo com o autor, durante a fase silenciosa, ele frequentemente fazia uma lista de cenas que gostaria de realizar, e então escrevia uma história na qual encaixaria essas cenas, o que se deve ter em mente quando se assiste a *O testamento do Dr. Mabuse*, que parece ter se construído por esse método.

De acordo com Kalat (2005) Lang, ao “rememorar” seu encontro com Goebbels, afirma que o Ministro teria reclamado que *O testamento do Dr. Mabuse* carecia de um líder (Führer), capaz de derrotar Mabuse e salvar o mundo daqueles que o queriam destruir ao perverter seus ideais. Aparentemente, Goebbels teria falhado em reconhecer o simbolismo Mabuse/Hitler que Lang tanto se orgulhava em

ter feito. Partindo da premissa de que, apesar de banido para exposições públicas, Goebbels o exibiria em reuniões privadas em sua casa, além de não conseguir fazer a associação entre o vilão e Hitler, porque o Ministro escolheu censurar o filme?

Ainda de acordo com o autor, Goebbels teria sentido que a obra carecia de um líder, e não de que Mabuse seria igual ao seu líder. O Ministro não teria feito a ligação, porque em sua concepção Mabuse seria um judeu. Mas não qualquer judeu, mas o “judeu eterno”, isto é, a causa de todos os problemas da Alemanha (e do mundo). Os espectadores de agora talvez não fossem capazes de fazer a mesma leitura, mas para a audiência da época, os estereótipos utilizados em Mabuse eram os mesmos utilizados para caracterizar um judeu. Além do mais, um psiquiatra como Mabuse só poderia ser um sucessor de Freud e de sua profissão judia. Lang era muito interessado em psiquiatria, e sendo amigo de tantos profissionais da área, acabava tendo ideias para seus filmes.

Nem todos, porém, compartilhavam da mesma curiosidade do diretor, pois ainda havia certo receio dessa ciência considerada nova, que iria perscrutar os mistérios da alma, coisa que era feita, até então, apenas pelos líderes religiosos. Para Kalat (2005), o único personagem mais próximo às representações de Mabuse ou Caligari, seria Svengali, um sinistro judeu com poderes hipnóticos, personagem de George du Maurier (avô da escritora Daphne du Maurier). Frequentemente, antissemitas acusavam judeus de praticarem magia ou de utilizarem a ciência como forma de praticar magia (muito provavelmente pela lenda judaica do Golem, popularizado no começo do século passado pelo filme de Paul Wegener). Desse modo, as habilidades hipnóticas e paranormais de Mabuse eram traços de estereótipos que o marcariam como um judeu diabólico.

3.4 Os Mil Olhos de Dr. Mabuse

“Eu já matei esse filho da mãe!”, teria dito Lang quando convidado a dirigir o terceiro filme da franquia Mabuse. A história do terceiro Mabuse, na verdade, começa em 1921 quando Norbert Jacques estava escrevendo o romance *Doutor Mabuse*. Neste momento, Lang e Thea trabalhavam no roteiro da dupla de filmes sobre a Índia, que seriam dirigidos por Lang. Entretanto, o diretor Joe May manobrou

para que ele mesmo pudesse dirigir estes filmes, roubando-lhe a direção. Para Lang esta foi uma verdadeira punhalada pelas costas. Trinta e cinco anos depois, em 1958, Lang já tinha uma longa carreira em Hollywood, seus filmes já eram conhecidos ao redor do globo, e já estavam sendo celebrados como clássicos daquele tempo. Porém, o diretor, que estava insatisfeito com o tratamento dado por suas equipes, e longe de reconhecer o valor do próprio trabalho, pensava que somente *M* fosse sua obra-prima. O cineasta há muito tempo havia concluído que a superioridade deste filme se dava inteiramente ao fato de que ele havia tido total criatividade autônoma no projeto, e estava sofrendo interferência de produtores e executivos dos estúdios. É aí que entra Artur Brauner.

Brauner era um sobrevivente da Segunda Guerra, e seu desejo era a reconstrução da indústria cinematográfica alemã. Antes dos nazistas, a indústria cinematográfica alemã era uma das melhores do mundo. Quando Hitler chegou ao poder e começou o seu reino de terror, os brilhantes produtores diretores e artistas alemães imigraram para os Estados Unidos. Graças a esse êxodo em massa, Hollywood rapidamente se estabeleceu como uma das maiores forças do cinema mundial. Igualmente, depois da guerra, as salas de cinema europeias ficaram tomadas por filmes americanos, e as produções nacionais estavam defasadas. Brauner foi quem estabeleceu o primeiro estúdio cinematográfico em Berlim do pós-guerra, que estava localizado em uma antiga fábrica nazista de gás, em 1946. Era um sonho de Brauner ter Fritz Lang de volta à Alemanha. Brauner era fã do diretor desde sua infância, tendo, inclusive, uma foto deste em seu quarto.

O triunfo de Brauner residiria na escolha da refilmagem do sonho indiano de Lang. O produtor, que não sabia da disputa dos filmes com Joe May, sem querer estava prestes a realizar o grande sonho do diretor. Naquele mesmo ano, o diretor e Brauner firmaram contrato para a volta de Lang ao lar. Mas logo o cineasta sentiu-se desolado ao descobrir uma Berlim que em nada se parecia com suas lembranças. Vinte e cinco anos depois, e depois de uma Guerra Mundial, a cidade mais parecia uma memória distante. Lang, então com 70 anos, e ciente que era o último diretor remanescente da época de ouro do cinema na Alemanha, começou a chamar a si mesmo de “o último dinossauro”¹¹¹.

111 Na década de 1960, o diretor francês Jean-Luc Godard, um dos “Jovens Turcos” da *Cahiers*

As publicações brasileiras já antecipavam o lançamento de um novo Mabuse, como é o caso do *Jornal do Brasil* (RJ), que em 05 de maio de 1959, publicou a notícia de Lang iria dirigir um filme ítalo-alemão. Depois de décadas em Hollywood, Lang estava voltando a fixar residência na Alemanha, mas deveria estar em breve na Itália para as filmagens de *Il ritorno del dottor Mabuse*. De acordo com a publicação, aquela seria a terceira vez que o cineasta aproveitava o mesmo enredo para um filme. Apesar das duas versões anteriores, a nova versão não seria uma continuação das antigas películas, mas contaria, de maneira moderna, a vida do médico assassino (JORNAL DO BRASIL, 1959).

Já o jornal carioca *Correio da Manhã*, que em 28 de junho de 1959, noticiou que Lang iria dirigir "O retôrno do Doutor Mabuse", do qual já havia finalizado o roteiro. Segundo a publicação, o cineasta estaria empenhado na escolha do elenco. O que, segundo o diretor, não seria uma tarefa fácil, pois para um filme daquele tipo, era necessário rostos muito particulares. Por outro lado, ainda de acordo com Lang, não poderia haver o contentamento de apenas fotografar rostos expressivos, mas era também necessário que os atores soubessem dizer seus textos muito bem (CORREIO DA MANHÃ, 1959).

E a revista Cinelândia, assim como o *Jornal do Brasil* (RJ), em setembro de 1959, anunciou que *The return of Dr. Mabuse*, uma produção ítalo-germânica estava sendo preparada no estúdio Cei-Incom, em Roma, sob a direção de Lang, o responsável pela série de filmes sobre o Dr. Mabuse, de 1922 a 1932. O elenco ainda não havia sido escolhido .

Lang novamente teve problemas em seu ímpeto de autonomia total. Além de ter aceitado um salário muito abaixo daquele que costumava receber em Hollywood, seus filmes estavam orçados muito abaixo da indústria cinematográfica da época. Mas, apesar dos problemas, os filmes foram um sucesso de bilheteria na Alemanha. Porém, na América, uma vez que o diretor havia abandonado o País, seu nome desapareceu da cultura popular. A volta do diretor Alemanha foi amarga, porque sua condição financeira não era tão favorável, e porque talvez porque esperasse um êxito também da crítica, já que na Alemanha era visto como um "velho". O diretor sentiu-se igualmente ressentido pela recepção fria da América ao seu sonho indiano.

du Cinema, teve a oportunidade de realizar uma entrevista com Lang, que é conhecida como "O dinossauro e o bebê".

De acordo com McGilligan (2013), o terceiro filme baseado no Dr. Mabuse deveria ter sido uma leitura psicopolítica da nova Alemanha, mas era menos emocionante que o épico indiano. A Índia, pelo menos, era novidade, mas Berlim era como uma velha amiga que o diretor não mais reconhecia. Lang teria ficado triste em ver as ruínas bombardeadas, as novas construções, e a evolução de alguns lugares como a Friedrichstrasse, onde o escritório de sua produtora, a Fritz Lang-Film GmbH costumava ficar. Já para Paul Jansen (1969), os ingredientes de *Os mil olhos do Dr. Mabuse* são muito similares àqueles presentes em *Espiões* e nos dois primeiros filmes do Dr. Mabuse. O filme anda muito rapidamente, sua estrutura é construída por diversas cenas curtas, e suas colocações e transições são frequentemente pensadas.

Segundo Kalat (2005), Brauner tentou convencer o diretor a permanecer na Alemanha, com a ideia de que ele talvez pudesse refilmar seus clássicos. Lang, contudo, rejeitou prontamente esta ideia. Brauner então propôs uma refilmagem de *O Testamento do Dr. Mabuse*, mas Lang não tinha o desejo de repetir a si mesmo. Seus filmes indianos eram um caso especial, mas logo o produtor sentiu que não havia tanta resistência por parte de Lang. Brauner, que havia visto os filmes de Mabuse diversas vezes quando criança e se tornado um grande fã do personagem, havia adquirido os direitos da novela de Jacques. Lang logo consentiu em fazer um novo filme de Mabuse, e não uma refilmagem, pois viu neste projeto uma oportunidade para um comentário de relevância social. O cineasta, desta vez, quis evitar uma associação direta do personagem com o nazismo, e também sentia a necessidade de se manter discreto sobre o assunto, afinal, para o povo remanescente da Alemanha, essa ainda era uma dor muito recente.

Porém, Lang encontrou uma maneira diferente de conectar Mabuse com o nazismo. Ele havia lido sobre os planos nazistas de transformar um hotel em Berlim em um verdadeiro centro de espionagem aos hóspedes estrangeiros após a guerra. No filme, este se torna o hotel Luxor, um fabuloso e luxuoso hotel que, na verdade, havia se transformado em centro de espionagem nazista, com uma miríade de câmeras de vídeo e outros equipamentos de espionagem, isto é, os 1000 olhos de doutor Mabuse.

Segundo McGilligan (2013), o diretor gostava de declarar em entrevistas que

o Mabuse de 1933 era um Hitler simbólico. Mas naquele momento de volta do exílio, Lang não fez questão de fazer qualquer menção explícita ao ditador. A única tese política que o novo filme apresentava era a vaga ameaça de terrorismo internacional que às vezes se apresentava em alguns de seus filmes. O público alemão poderia assistir ao filme sem medo de qualquer tipo de ofensa.

Neste novo filme, Dr. Mabuse é o novo dono de um hotel, que pretende usar para seus planos nefastos. Enquanto que de seu porão ele tem acesso à intimidade de seus hóspedes através de câmeras, o famoso repórter televisivo, Peter Barter é assassinado a caminho da estação de TV. O encarregado de esclarecer o assassinato, o Comissário Kras (Gert Fröbe) recebe uma ligação do cego e clarividente Peter Cornelius (Wolfgang Preiss), que afirma ter tido uma visão do assassinato do jornalista. Enquanto isso, o milionário Henry B. Travers (Peter Van Eyck) envolve-se com a jovem Marion Menil (Dawn Addams), enquanto ambos estão hospedados no Hotel. Porém, novos crimes acontecem e eles são novamente atribuídos ao Dr. Mabuse, que o Comissário Kras acredita estar morto.

Na opinião de David Kalat (2005), Lang, assim como Hitchcock, foi um dos pioneiros nos *thrillers* de suspense. Enquanto Hitchcock aproximava-se mais de uma linha de história em que o mistério do assassinato ia desvelando-se aos poucos, para no final ser completamente revelado, Lang preferia aproximava-se de uma linha de história que mais lembrava um jogo de xadrez, em que o herói e o bandido são colocados um em frente ao outro em uma prolongada luta. Enquanto um lado se move, vai forçando o outro a se mover também, e cada ação muda o campo do adversário. Contudo, *Os mil olhos do Dr. Mabuse* segue o paradigma do mistério do assassinato, e a preocupação não é saber quem é o assassino, mas sim, quem é o Doutor Mabuse, que na história, já está morto e enterrado há trinta anos. Ainda que o filme tenha também a estrutura de um jogo de xadrez, muitos personagens são ambíguos.

Segundo Eisner (1977), como um *thriller*, o último filme de Lang é magistral, pois seria um filme contraventor a tudo o que ele havia produzido na América. E é muito mais do que um *thriller*, porque o diretor estava preocupado em avisar sobre a dependência da tecnologia, e em como os benefícios da ciência poderiam se tornar ameaças em uma época em que um maníaco poderia apenas apertar um botão para

dar início a uma guerra nuclear.

Em matéria intitulada “A característica dos grandes diretores”, publicada pela revista *A Cena Muda*, em 06 de junho de 1944, Lang é caracterizado como tendo um estilo de filmar cujo gênero é o de suspense, assim como Hitchcock. Contudo, Lang seria diferente do diretor inglês por preferir um tratamento mais “brutal”, usando liberdades do cenário. E, ainda que não fosse tão imaginativo quanto Hitchcock, frequentemente realizava cenas de cinema puro. Seu maior sucesso europeu, de acordo com a publicação, foi *O Testamento do Dr. Mabuse*, considerado pela revista como um *grand-guignol*¹¹². Os três primeiros filmes americanos do diretor são consideradas obras de valor, porém, o resto de sua cinematografia, até então, era considerada aquém de seu valor (JONALD, 1944).

Para Kalat (2005), há uma análise interessante a ser feita sobre os personagens. A personagem feminina Marion Menil traz um pouco da visão dicotômica de Lang sobre as mulheres. Enquanto parece uma mulher frágil e ansiosa, a ponto de quase se suicidar, Marion, na verdade, não passa de um instrumento de Mabuse para manipular Henry Travers. Lang tinha uma visão demasiado machista sobre as mulheres, que poderiam ser separadas nos grupos “santas” e “putas”: “O que nos diverte mais? Passar a noite falando de uma puta ou de uma mulher tranquila que só dorme com seu marido? Da puta, é claro. Elas são mais interessantes. O que podemos dizer de uma mulher tranquila? É uma mulher tranquila, nada mais” (LANG apud NOGUEIRA; PAIXÃO, 2014, p. 74). Marion é uma mulher que foi corrompida, que não é nem vítima, nem algoz, e cujo livre arbítrio foi dominado por Mabuse. Porém, todas as ações da personagem são uma tentativa de se livrar do seu domínio, pois é ela que conta a Travers os planos de Mabuse, salvando seu amado do perigo.

Se nos filmes anteriores Lang tocava em assuntos relacionados ao ocultismo, em *Os mil olhos do Dr. Mabuse* há um certo interesse do diretor em temas mais realistas. Lang novamente quis fazer um filme de crítica social, em que o medo provocado pelas ameaças nucleares da Guerra Fria se contrasta com características

112 De acordo com Biscaia Filho (1997), o *Theâtre du grand guignol* trata-se de uma sala de teatro, fundada em Paris em 1897. Com peças escritas por dramaturgos naturalistas, evolui para o gênero do horror, com forte apelo às cenas de violência naturalista, que ajudaram a consolidar o gênero na dramaturgia.

dos filmes *noir*. Contudo, ainda há espaço para a hipnose mabusiana. Ainda que o personagem Cornelius tenha o poder da clarividência, esse poder, na verdade, é nada mais que um truque. O Mabuse original tinha realmente o poder de mesmerizar as pessoas, ler suas mentes, e infiltrar seu próprio espírito no corpo delas. O que Lang pretendeu fazer foi criar uma espécie de atmosfera tecnofóbica, provando que os avanços da tecnologia poderiam tornar possível um super vilão como Mabuse. Ao passo que Brauner queria que este novo Mabuse se centralize em um personagem que pudesse ser o filho do vilão, que continuaria seu legado, Lang achou a ideia boba e a rejeitou. Este novo Mabuse era um novo vilão, que se inspirava no Mabuse anterior para criar um novo reino do crime.

Um certo legado nazista ainda era presente na Alemanha da década de 1960. Durante a reconstrução do país no pós-guerra, havia um grande número de executivos, políticos e líderes culturais que haviam sido nazistas durante a guerra, mas que não poderiam ser considerados como criminosos. Apesar das feridas abertas, não se podia esquecer o horror que os nazistas infligiram. Mas, indo mais além, não se podia banir ou processar todos os nazistas, pois, do contrário, a Nova Alemanha ficaria sem quase toda sua população. Para a reconstrução do país, era necessário fazer “vistas grossas” para as pessoas ali presentes. Não era incomum, naquela época, que judeus tivessem que trabalhar lado a lado com nazistas, aceitando-os como parte apoiada pela elite econômica. Esse foi mais ou menos o caso de Gert Fröbe, que atuou no papel do Comissário Kras. Fröbe, que mais tarde ficaria mundialmente famoso pelo papel de Goldfinger em *007 contra Goldfinger* (*Goldfinger*, 1964, de Guy Hamilton), objetou a filmagem de uma cena deste filme, em que seu personagem matava seus inimigos com gás venenoso, temendo que a referência pudesse ofender as famílias das vítimas do Holocausto. Fröbe, na verdade, era um antigo nazista que a despeito disso, ainda tentava manter sua reputação.

Com as filmagens prestes a começar, Lang fez amizade com o ator Howard Vernon, que havia se aproximado do diretor na tentativa de conseguir um papel em seu novo filme. Se Vernon e Lang tivessem se conhecido antes, talvez o ator pudesse ter conseguido um papel de destaque em *Os Mil Olhos de Dr. Mabuse*. Ambos descobriram muitas coisas em comum e engataram uma amizade que durou

até o fim da vida do diretor. Vernom foi a única pessoa para quem Lang confidenciou algumas passagens importantes de sua vida, como o que, de fato, aconteceu com sua primeira esposa. O diretor que por toda a vida se considerou uma pessoa homofóbica, mudou seu comportamento graças a Vernom, que era assumidamente gay.

Segundo Kalat (2005), Lang tinha planos de filmar uma versão em inglês de *Os Mil Olhos do Dr. Mabuse* nos moldes das versões bilíngues de *O Testamento do Dr. Mabuse* para o mercado norte-americano. Brauner não tinha condições financeiras de assumir o projeto, e Hollywood não era o interesse de Lang, logo, ambos se voltaram para a Inglaterra. O diretor chegou a entrar em contato com Richard Gordon, um produtor britânico que emigrou com o irmão para a América, para trabalhar na indústria cinematográfica. As negociações para o projeto avançavam, e Gordon estava muito empolgado para trabalhar com Lang, porém a sugestão de que houvesse no set um diretor inglês para auxiliar Lang em caso de emergência, fez o projeto declinar. E, ainda que o diretor estivesse interessado em distribuir seu mais recente filme na América, nunca encontrou quem o fizesse.

José Luiz Kaiser na Coluna "Falando sobre Cinema", publicada pelo jornal paranaense Diário da Tarde, em 13 de março de 1961, anuncia, em um texto intitulado "Novidades do cinema alemão", que Lang, juntamente com Heinz O. Wutig, escreveu o roteiro de seu novo filme: *Os mil olhos do Dr. Mabuse*. As filmagens estariam acontecendo nos estúdios Spandauer, com um elenco escolhido a dedo para "essa emocionante película de suspense" (KAISER, 1961, p. 7). Kaiser também afirma que além da versão original em alemão, estava sendo produzida uma versão em inglês, cuja distribuição ficaria a cargo de uma empresa chamada OMNIA.

O diretor estava igualmente descontente com o nível dos atores germânicos (exceto com Vernom), que não pareciam tão talentosos quanto aqueles com quem Lang trabalhava antes da Guerra, inclusive acusando os atores Gert Fröbe e Wolfgang Preiss de descaso. A verdade, é que os tempos eram outros, e Lang continuava a trabalhar com os mesmos temas e com quase a mesma equipe da época de ouro de seus filmes na Alemanha. Seu filme ressuscita Mabuse como uma ameaça tecnológica, entretanto é facilmente visto com um filme B, isto é, de baixa

qualidade. A crítica germânica não foi receptiva nem com os filmes indianos, nem como o novo Mabuse, ainda que os filmes tenham sido verdadeiros sucessos na França e para o público alemão. Brauner sabia que *Os Mil Olhos de Dr. Mabuse* demandava uma sequência, mas a relação do produtor com Lang estava se deteriorando. Lang via o produtor como uma espécie de salafrário, que queria apenas explorar seu nome e sua reputação, e logo o relacionamento dos dois se tornou uma grande disputa por *royalties*. Eles nunca mais trabalharam novamente, e Lang nunca mais fez um filme.

Lang se tornou obcecado com a possibilidade de que *M* fosse sua única e melhor obra-prima, e com a possibilidade de que a única maneira de retomar seu legado fosse ter total autonomia criativa. A promessa dessa liberdade veio com Brauner, porém as coisas novamente não saíram como o esperado. Para David Kalat (2005), a inflexibilidade de Lang, e quão pouco o diretor era capaz de valorizar seu próprio sucesso, foram os fatores que o impediram de apreciar suas conquistas como um todo. Enquanto Lang esperava por uma chance de fazer um “novo” *M*, Brauner continuou a fazer novos “Mabuses”.

Para o crítico José Lino Grunewald, cujo texto foi publicado pelo Jornal do Brasil (RJ) em 11 de novembro de 1961, *Os mil olhos do Dr. Mabuse* reiterou aquilo que, provavelmente, Lang já havia proposto em seu filme anterior, *O tigre da Índia*: o retorno ao seu velho ambiente fantástico-expressionista da fase clássica de sua cinematografia. Do mesmo modo, seu retorno à Alemanha coincide com a secura que permeou sua produção norte-americana. *Os mil olhos de Dr. Mabuse* veio para demonstrar uma vitalidade de estilista de Lang, sua preocupação de autor com aquilo que Grunewald entende por cinema total (GRUNEWALD, 1961).

Para Douchet (2014), Mabuse é sintetizado de uma maneira a ultrapassar sábios, doutores e loucos, - personagens estes tão caros à ficção científicas e às narrativas fantásticas. Para o autor, Mabuse deseja possuir o mundo pela simples vontade de aniquilá-lo. Para o personagem, possuir é destruir. “Onde está a razão? Onde está a loucura?” (DOUCHET, 2014, p. 107). E, por fim:

Ele possuirá o universo quando tiver criado o efeito final que remeterá o todo ao caos. Mabuse encarna, assim, a tentação suprema e imortal do homem: forçar o mundo indiferente a reconhecê-lo como mestre, dobrar o

universo sob a sua vontade, provar pelo nada cósmico sua existência (DOUCHET, 2014, p.108).

No final da vida, Lang estava cansado, doente e reflexivo. Como bem lembrado por McGilligan (2013), o diretor, nascido em Viena, foi um cidadão alemão no alto de sua carreira, e ao final da vida queria nada mais do que ser um americano.

4.0 Percurso metodológico

No Brasil, especialmente durante a década de 1930, Fritz Lang ganhou certa notoriedade nas publicações diárias, e naquelas voltadas diretamente à arte cinematográfica, que frequentemente traziam notas e textos com curiosidades sobre as películas que o diretor estava a realizar, além de enaltecer tudo o que havia sido realizado até então. Por exemplo, algumas revistas especializadas em cinema como *Cinearte*, *Scena Muda*, *Cine Repórter*, entre outras, eram algumas que noticiavam suas realizações e consagravam seu trabalho.

Inicialmente, uma das problemáticas de pesquisa é: “Como se deu a representação do personagem Dr. Mabuse e, também do diretor Fritz Lang pela imprensa brasileira?”. Sendo assim, retomamos o objetivo principal desta tese, que é estabelecer a trajetória do personagem “Dr. Mabuse”, bem como de Fritz Lang, o responsável por levar pela primeira vez o personagem às telas. Para tanto, nos atemos ao fato de cada um dos filmes da trilogia do Dr. Mabuse foi lançado em um período de grande importância histórica para a Alemanha, respectivamente: 1922 – República de Weimar; 1933 – Ascensão do Nazismo; 1960 – Guerra Fria e bloqueio da cidade de Berlim. Secundariamente, os objetivos são analisar publicações de todo o País, dentre as décadas de 1910 a 1960; separar em categorias as publicações mais pertinentes relacionadas ao tema; estabelecer linearidade temporal entre o material coletado; recontar a trajetória do personagem e do diretor, pontuando a importância dada a ambos pelas diversas publicações.

O método utilizado neste trabalho é o da Hemerografia. Para Rojas (2005), método é o meio utilizado para alcançar um objetivo, entretanto, quando este meio recebe a denominação de “científico”, isso implica na descrição e previsão do fenômeno estudado. De acordo com Herman Max, o método é:

...o procedimento ordenado que se segue para estabelecer o significativo dos feitos e fenômenos para os quais se dirige o interesse científico, e para achar e ensinar o que em matéria de ciência se identifica como o método e viceversa; e na realidade, sem método não pode haver ciência...Apenas uma investigação levada a cabo em forma metódica pode nos proporcionar claros conceitos das coisas, feitos e fenômenos (MAX apud ROJAS, 2005,

p. 2, tradução minha)¹¹³.

A Hemerografia, segundo Figueres (2013), é o estudo e a descrição de material de publicação periódica (boletins, jornais, revistas, etc.), que, frequentemente, associa-se com a catalogação da imprensa. Na definição de Sampaio:

Fontes hemerográficas são aquelas cujo suporte material se constitui de textos impressos, ou publicados por outros meios (como os virtuais), em forma de periódicos (jornais, revistas, outros) e que são utilizadas como fonte na pesquisa histórica (SAMPAIO, 2014, p. 151).

Há diversos aspectos elencados por Figueres (2013) para a melhor definição das funções definidas a este tipo de estudo, tais como: investigação, produção e consumos dos meios de comunicação; análise histórica do conteúdo; a própria vida dos jornais e revistas, em caráter global ou territorial; coletânea de diversos textos, sejam artigos, colunas, editoriais, e diversos outros, que sejam provenientes desses meios de comunicação; todo o inventário imagético publicado pela imprensa. O autor enfatiza a necessidade da Hemerografia para a criação de um vínculo da sociedade com seus meios de comunicação, de modo a existir a compreensão de aspectos econômicos, políticos, sociais e ideológicos.

Contudo, há uma problemática frente a este método que devem ser levada em conta. O problema que é bastante considerável no uso deste tipo de material como fonte de pesquisa, de acordo com Sampaio (2014), é as condições de preservação dos mesmos, principalmente quando se tratam de jornais e revistas muito antigos. Uma possível resolução é o uso da digitalização dos documentos, que possibilita a preservação, reprodução e disponibilização do acervo. Da mesma maneira, a disponibilização do acervo pelo meio virtual é capaz de vencer a distância geográfica, permitindo que pesquisadores em diferentes localizações possam ter acesso ao material.

A pesquisa aqui presente é do tipo qualitativa, que de acordo com Kripka, Scheller e Bonotto (2015) são caracterizados como aqueles que buscam a

113 No original: "...el procedimiento ordenado que se sigue para establecer lo significativo de los hechos y fenómenos hacia los cuales se dirige el interés científico, y para hallar y enseñar lo que en materia de ciencia se identifica como el método y viceversa; y en realidad, sin método no puede haber ciencia...Sólo una investigación llevada a cabo en forma metódica nos puede proporcionar claros conceptos de las cosas, hechos y fenómenos".

compreensão de um fenômeno em seu ambiente natural, onde essa pesquisa ocorre e da qual faz parte.

Para Kripka *et al* (2015), a pesquisa de caráter documental utiliza-se, essencialmente, de documentos que não sofreram tratamento analítico ou sistemático. Ainda de acordo com as autoras, no que diz respeito a escolha do *corpus* documental, o pesquisador não pode focar-se apenas no conteúdo, devendo considerar o contexto, utilização e a função dos documentos (FLICK apud KRIPKA et al, 2015).

Como esta tese é baseada em uma pesquisa de cunho histórico, alguns passos foram dados na elaboração da busca de documentação:

1. Em primeiro lugar, parto do princípio de que as publicações propagadas pela imprensa brasileira relacionadas a Fritz Lang e seus filmes podem ser consideradas documentos de importância histórica, pois são fontes primárias que permitem uma leitura e posterior interpretação a respeito de características sócio-culturais do público brasileiro;
2. Em segundo lugar, de março de 2015, até dezembro de 2018 foram realizadas buscas em publicações que abrangem praticamente todo o País (exceto a maior parte dos Estados das regiões Norte e Nordeste), que pudessem conter críticas cinematográficas (elogiosas ou não) a respeito dos filmes de Lang. Dentro desta pesquisa preliminar, alguns critérios de busca foram considerados. O primeiro critério foi buscar jornais de publicação diária ou semanal, não sendo, especificamente, publicações cujo conteúdo falasse apenas sobre cinema. O segundo critério foi o recorte temporal que abrangesse as décadas de 1910 a 1960 (mas que acabou, por necessidade, se estendendo até os anos 2000). O terceiro, contabilizar a ocorrência das palavras-chave “Dr. Mabuse”, “Fritz Lang”, “Mabuse”, além dos títulos em português dos filmes do diretor em publicações de todo o País.
3. Em terceiro lugar, busquei textos que contivessem críticas cinematográficas, anúncios de estreia e filmes em cartaz, entre outras publicações relacionadas aos filmes e ao diretor. Como suporte de Pesquisa Hemerográfica, realizei buscas no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Atualmente, a Biblioteca Nacional Digital é o maior arquivo digital online disponível no Brasil.

Contando com mais de 900 mil documentos digitalizados, possui periódicos que datam do século XVI, com acesso gratuito à toda documentação disponível.

4. Em quarto lugar, em minha Pesquisa Hemerográfica na Hemeroteca Digital, procedi com recortes temporais nas décadas de 1900 – 1910, 1920 – 1929, 1930 – 1939, e 1960 – 1969¹¹⁴. Ao mesmo tempo, dentro do proposto, busquei as ocorrências dos títulos brasileiros dos filmes lançados pelo diretor de 1910 a 1969. Em uma breve estimativa, é possível dizer que foram encontrados mais de 400 documentos relacionados ao diretor e seus filmes nas seguintes categorias: anúncios de estreias, anúncios de filmes em cartaz, resenhas sobre os filmes, listas, matérias, entrevistas, campanhas publicitárias e resumos dos filmes.
5. No passo seguinte, a partir do material coletado, busco traçar pontos de encontro entre as publicações e fatos elencados da vida de Lang e da criação do personagem do Dr. Mabuse.
6. A partir dessas relações entre elementos históricos, verifico a partir das referências bibliográficas consultadas, a veracidade ou não das informações afirmadas pelas publicações;
7. A análise das informações se dá no traçar de uma linha temporal, que busca contemplar tanto os principais pontos da biografia de Lang, quanto às primeiras menções de seu nome e seus filmes em publicações no Brasil.
8. Por último, o resultado advindo da análise dos dados e as conclusões resultantes foram formuladas a partir de uma descrição narrativa dos dados.

Ao todo, foram coletados cerca de 430 recortes de 56 diferentes publicações, entre jornais e revista de quase todo o País. De acordo com o Gráfico 1, o Rio de Janeiro que até os anos 1960 foi a capital federal, concentrava a maior parte da produção cultural brasileira e, portanto, conta com 30 publicações consultadas. Os Estados do Paraná e de São Paulo apresentaram sete publicações cada. Pará, Minas Gerais, Espírito Santo e Santa Catarina apresentaram apenas uma publicação

114 O sistema de buscas do site da Hemeroteca Digital permite que o recorte temporal do termo pesquisado se estenda conforme as ocorrências da palavra-chave dentro de determinadas publicações.

cada.

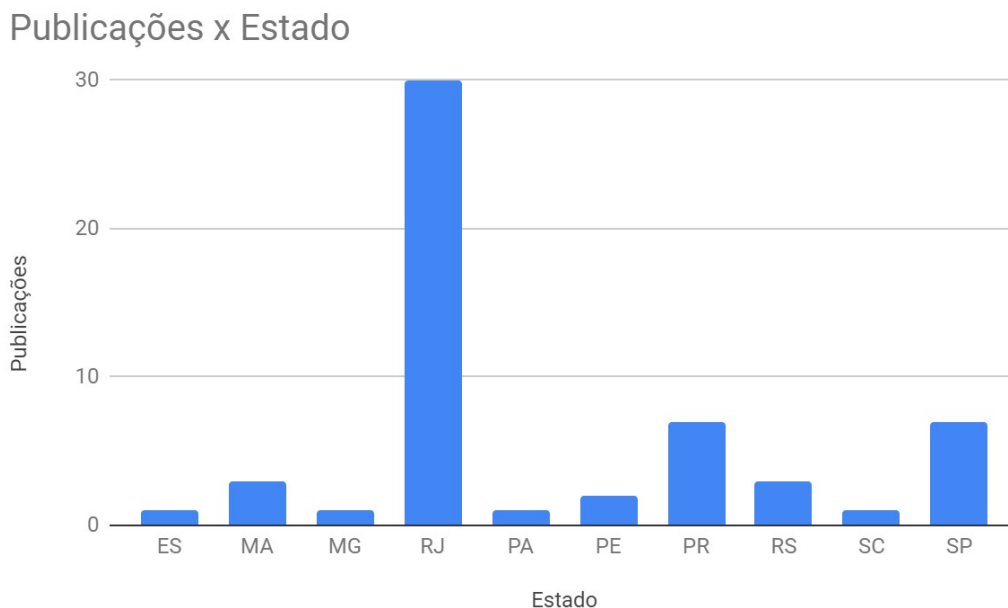


Gráfico 1. Número de publicações consultadas por Estado. Fonte: A autora (2019).

Em termos quantitativos, a década de 1920 é quando Lang se estabelece como diretor, seus filmes passam a ser exibidos no Brasil e *Dr. Mabuse, o Jogador* é lançado, o que resultou no maior número de materiais coletados por década, com um total de 171 recortes. Na década de 1930, o número cai para 123 recortes. Nos anos 1970, década de falecimento do diretor, o número é de apenas 2 recortes. Nos anos 1990, Lang volta a ser tema de interesse devido ao lançamento em VHS de alguns títulos, e também graças às mostras cinematográficas que exibiram seus filmes, o número de recortes é três (Gráfico 2).

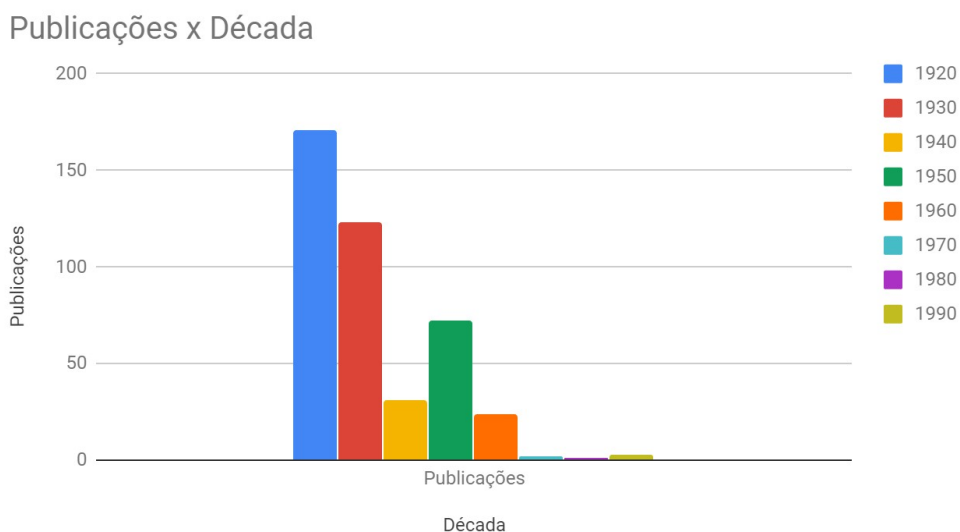


Gráfico 2. Número de materiais coletados por década. Fonte: A autora (2019).

Estabelecidos os passos para a coleta e organização do material obtido, aplico a metodologia de Análise de Conteúdo para a análise dos dados contidos, e para tanto, utilizo como base para a aplicação do método, as ideias de Albert Kientz (1973), de Laurence Bardin (1977) e de Roque Moraes (1999). De acordo com Berelson (apud KIENTZ, 1973, p. 10), a Análise de Conteúdo trata-se de “uma técnica de pesquisa para a descrição objetiva, sistemática e quantitativa, do conteúdo manifesto das comunicações, tendo por finalidade interpretá-las”. À época do lançamento do livro de Kientz, a Análise de Conteúdo tratava, majoritariamente, da análise de textos impressos. Isto explica-se pelo fato de que a Análise de Conteúdo somente ser aplicável às mensagens de canais que as conservam em duração, isto é, em um canal temporal. Sendo assim, o material analisado deve estar sempre a disposição do pesquisador.

A Análise de Conteúdo é uma técnica considerada polivalente. Ela serve para descrever objetiva e rigorosamente o conteúdo das comunicações de massa, e muitas vezes indiretamente, faz-se necessário buscar informações sobre os veículos produtores do conteúdo a ser analisado. Para além dos órgãos difusores de comunicação, também é necessário analisar o contexto cultural no qual esses órgãos estão inseridos e que os condiciona. É apenas mais raramente que a Análise de Conteúdo tem servido para pesquisas de recepção. As aplicações mais em voga

à época do lançamento da obra de Kientz descreviam que os interesses pairavam mais nos estudos dos próprios media, como, por exemplo, os métodos por eles utilizados para condicionar as mensagens que difundem, além de seu tipo particular de escritura e as funções que assumem.

Para Albert Kientz,

Por definição, toda análise de conteúdo passa por uma descrição do conteúdo e de suas características. Passa por ela mas não se detém no que, com frequência, nada mais é do que uma primeira etapa da pesquisa. A análise de conteúdo e de suas características é, sobretudo, uma via de abordagem cômoda ou, por vezes, a única possível para obter informações sobre os que emitem ou recebem as comunicações analisadas (1973, p. 52).

Berelson (apud BARDIN, 1977, p. 36, grifos no original), a respeito da análise de conteúdo, reforça que ela se trata de: “Uma técnica de investigação que através de uma descrição objectiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto das comunicações, tem por finalidade a interpretação *destas* mesmas comunicações”.

Já para Moraes (1999), a análise de conteúdo é baseada em uma metodologia de pesquisa, usada para a descrição e a interpretação do conteúdo presente em documentos e textos. A análise, somada a descrições sistemáticas de carácter qualitativo e quantitativo, pretende buscar uma reinterpretação das mensagens que venha atingir um grau além das leituras comuns. A análise de conteúdo pode ser considerada como um único instrumento que pode ter diversas formas e se adaptar a diversos modos de aplicação. De acordo com Olabuenaga e Ispizúa (apud MORAES, 1999), a análise de conteúdo é uma técnica de leitura entre prestação do conteúdo de todo tipo de documento que, com análise adequada, damos ao pesquisador o conhecimento de aspectos e fenômenos da vida social que, até então, eram inacessíveis.

A base da análise de conteúdo pode ser constituída por qualquer material fruto da comunicação verbal ou não verbal. Porém, os dados coletados desses materiais chegam em estado bruto ao investigador, e necessitam passar por um processo que visa facilitar a compreensão, a interpretação e a conclusão a respeito do conteúdo.

Em seu aspecto qualitativo, a análise de conteúdo partir de suposições, que

durante análise de um texto, servem como suporte para a captação de seu sentido simbólico. Esse sentido simbólico nem sempre é visível, e pode ter múltiplos significados. Olabuenaga e Ispizúa (apud MORAES, 1999), elencam diferentes perspectivas:

1. O autor pode ter a pretensão de expressar algo que pode coincidir com o mesmo sentido percebido pelo leitor;
2. O texto pode ter um sentido diverso para cada leitor;
3. Um mesmo autor pode emitir uma mensagem que pode ser interpretada de inúmeras maneiras por diferentes leitores um mesmo autor pode emitir uma mensagem, que pode ser interpretada de inúmeras maneiras por diferentes leitores;
4. O texto pode exprimir sentidos que possam ser inconscientes ao autor.

Igualmente, de acordo com Krippendorf (apud MORAES, 1999), em qualquer mensagem escrita, podem ser contabilizadas letras, palavras e orações, inclusive, categorizando-se frases, descrevendo a estrutura das expressões; verificando as associações, as denotações e conotações, e do mesmo modo, podendo haver interpretações psiquiátricas, sociológicas ou poéticas.

De alguma maneira, a análise de conteúdo é uma interpretação pessoal do pesquisador a partir de sua relação com os dados. Não existe leitura neutra, pois toda a leitura é baseada em uma interpretação. “A mensagem da comunicação é simbólica. Para entender os significados de um texto, portanto, é preciso levar o contexto em consideração. É preciso considerar, além do conteúdo explícito, o autor, o destinatário e as formas de codificação e transição da mensagem” (MORAES, 1999, p. 3).

O contexto no qual se analisam os dados devem estar explícitos em qualquer análise de conteúdo. Ainda que os dados estejam expressos explicitamente no texto, o contexto deve ser refeitos pelo pesquisador, e isso faz com que limites precisem ser estabelecidos. Não é possível a inclusão, na reconstrução do contexto, de todas as condições coexistentes, que precedem ou sucedem a mensagem, no tempo e no espaço. Não há limites lógicos que delimitem o contexto da análise.

Obviamente, são muitas as formas de categorizar os possíveis objetivos de

pesquisa que utilizam a análise de conteúdo. Porém, historicamente, eles têm sido definidos em seis categorias, que levam em consideração aspectos como: aqueles que são inerentes a matéria-prima da análise; do contexto a que as pesquisas referenciam-se; e das conclusões às quais se pretende chegar. A classificação citada da seguinte maneira, a partir da definição original de Laswell:

1. Quem fala? - Visa distinguir quem é o emissor da mensagem, e a partir daí, procura-se determinar características tais como: personalidade, comportamento verbal, valores, semântica, etc.
2. O quê? - Diz respeito às características da mensagem propriamente dita, seu valor informacional, palavras, argumentos e ideias presentes.
3. Para quem? - Remete-se ao receptor da mensagem, buscando discernir quais são as características destes, a partir do que lê ou ouve.
4. De que maneira? - Diz respeito a como o pesquisador se voltará à maneira como a comunicação se processa, seus códigos, estilos, estrutura de sintaxe, entre outras características que sejam pertinentes.
5. Com qual finalidade? - É a pergunta que o pesquisador faz com o intuito de questionar sobre os objetivos explícitos e não explícitos de determinada mensagem. Nesse sentido, o pesquisador novamente se volta para o emissor, de maneira a descobrir as finalidades, manifestas ou ocultas, presentes na emissão de uma mensagem.
6. Quais são os resultados? - Quando pergunta a si mesmo “Quais são os resultados?”, o pesquisador tem a intenção de identificar e descrever os resultados efetivos de uma comunicação. Os objetivos, não necessariamente, estão de acordo com os resultados. Sendo assim, a pesquisa também pode explorar a concordância entre fins e resultados.

O método para a aplicação da análise de conteúdo prevê três passos, de acordo com Bardin (1977, p. 95):

- Pré-análise;
- Exploração do material;
- Tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação.

1. A Pré-análise é fase da organização. É um período de sistematização das ideias iniciais, de modo a desenvolver um esquema que permite a análise, posteriormente. Estão previstos na pré-análise três procedimentos: a *escolha dos documentos* que serão analisados, a formulação de *hipóteses e dos objetivos*, e elaboração de *indicadores que sustentem a interpretação final*. Não há ordem cronológica para esses três procedimentos, ainda que se mantêm ligados uns aos outros. A escolha do material que será analisado depende dos objetivos, ou vice-versa, pois os objetivos que só são viáveis em função dos documentos disponíveis. Os indicadores sou nascem a partir das hipóteses, ou as hipóteses são criadas na presença de alguns indicadores. Nas palavras da próprias autora: “A pré-análise tem por objetivo a organização, embora ela própria seja composta por actividades não estruturadas ‘abertas’, por oposição à exploração sistemática dos documentos” (BARDIN, 1977, p. 96). Durante essa fase inicial, acontecem dois eventos:

1. A leitura flutuante: é o estabelecimento de contato com o material, a partir do qual o investigador passa a ter as primeiras orientações e impressões da leitura.
2. A escolha dos documentos: Pode seguir por duas vias: a primeira é quando o *corpus* a ser analisado é escolhido de antemão. A segunda é quando o objetivo já está estabelecido, de modo que haja necessidade de buscar documentos que forneçam as informações necessárias.

Definido o conjunto de material, este deve atender às seguintes regras:

Exaustividade: Uma vez definido conjunto, é preciso ter em conta todos os elementos desse conjunto. Não se pode deixar de fora é um elemento, independente da razão, que não possa ser justificável no plano do rigor.

Representatividade: Análise pode ser feita a partir de uma amostragem, desde que

o material o permita. Amostragem rigorosa se a amostra for parte representativa do universo inicial. Desse modo, os resultados obtidos para amostras são generalizados ao todo. Nem todo material de análise é passível de amostragem. Nesse caso, é válida a redução do universo e conseqüentemente, do alcance da análise.

Pertinência: os documentos devem ser considerados adequados como fonte de informação, de modo que venham a corresponder aos objetivos propostas.

3. A formulação de hipóteses e objetivos: uma hipótese é uma afirmação provisória que será verificada a partir dos procedimentos de análise. “Trata-se de uma suposição cuja origem é a intuição e que permanecem em suspenso enquanto não for submetida à prova de dados seguros” (BARDIN, 1977, p. 98). Levantar uma hipótese é interrogar a si mesmo. As hipóteses nem sempre são estabelecidas na pré-análise. Ao mesmo tempo, não é obrigatória a existência de um *corpus* de hipóteses para que se proceda estabelecidas na pré-análise.
 4. A elaboração de índices e indicadores: Pode ser a menção explícita de um tema. Quanto mais importante é o tema, mais ele é repetido. Já o indicador é a frequência desse tema de maneira absoluta ou relativa, em relação a outros temas. Uma vez que os índices são escolhidos, se dá a procedência para construção de indicadores precisos e seguros. “Desde a pré-análise devem ser determinadas operações: de *recorte do texto* em unidades comparáveis de *categorização* para a análise temática e de modalidade de *codificação* para o registo dos dados” (BARDIN, 1977, p. 100). A eficácia e pertinência dos indicadores é testada em algumas passagens ou em alguns elementos dos documentos (pré-teste de análise). Antes da análise acontecer de fato, o material deve ser preparado. A preparação ou edição dos textos pode ir desde o alinhamento dos enunciados, até a transformação dos sintagmas.
2. Exploração do material: concluída a fase de pré-análise, a fase de exploração do material consiste, basicamente, na sistematização das decisões tomadas anteriormente. Esta é a fase, essencialmente, de codificação, desconto ou enumeração a partir de regras previamente estabelecidas.

3. Tratamento dos resultados e interpretação: os resultados brutos são tratados como sendo significativos e válidos. Algumas operações quantitativas permitem um estabelecimento de quadro de resultados, tabelas, diagramas, figuras, as quais condensam as informações obtidas através da análise. Para maior rigor, os resultados passam por testes estatísticos e de validação. Ao mesmo tempo, “o analista, tendo à sua disposição resultados significativos e fiéis, pode então propor inferências e adiantar interpretações a propósito dos objectivos previstos, ou que digam respeito a outras descobertas inesperadas” (BARDIN, 1977, p. 101). Por outro lado, os resultados obtidos podem servir de base a outra análise que se utilize de novas dimensões teóricas, ou de técnicas diferentes.

4.1 Análise

Uma parte muito importante do tratamento do material é o da codificação: o tratamento do material já é a sua codificação. A codificação e a transformação efetuada através de regras precisas dos dados brutos do texto, e que pode acontecer por meio de recorte, obrigação e numeração. Isso permite que se atinja uma representação do conteúdo, onde sua expressão que esclarece o analista a respeito das características do texto, que podem servir de índice. Holsti (apud BARDIN, 1977, p. 103-104), afirma que: “A codificação é o processo pelo qual os dados brutos são transformados sistematicamente e agregados em unidades, as quais permitem uma descrição exacta das características pertinentes ao conteúdo”.

A partir da quantificação do material podem surgir unidades de registro e de contexto. Nesse momento, geralmente o pesquisador se pergunta “quais os elementos do texto devem ser levados em conta?” ou “como extrair elementos completos do texto?”. A escolha dessas unidades deve ser pertinente em relação às características do material em relação aos objetivos da análise. Trataremos, nesta tese, do uso das unidades de registro. Unidade de registro é a unidade de significação que corresponde ao segmento de conteúdo que será considerado como base, e que visa a categorização e a contagem frequência (não é o caso deste trabalho, já que não se trata de uma pesquisa quantitativa). A escolha dessas

unidades deve ser pertinente em relação às características do material, e em relação aos objetivos da análise. Entre algumas das mais utilizadas estão:

- **O Tema:** A noção de tema a característica da análise de conteúdo. De acordo com Berelson (apud BARDIN, 1977, p. 105), o tema pode ser definido como “uma afirmação acerca de um assunto“. Fazer uma análise temática é descobrir “núcleos de sentido” do texto, em suas frequências de aparição no texto podem significar algo para o objetivo escolhido. Já Bardin afirma que: “Não é possível existir uma definição de análise temática, da mesma maneira que existe uma definição de unidades linguísticas” (1977, p. 106). O tema é normalmente utilizado como unidades de registro para o estudo de motivações para opiniões, atitudes, valores, crenças, tendências, etc. As comunicações de massa podem ser freqüentemente analisadas tendo o tema como base.
- **O objeto ou referente:** São temas-eixo ao redor dos quais o discurso se organiza. “Por exemplo, as divisões de uma casa num inquérito sobre a habitação” (BARDIN, 1977, p. 106).
- **O personagem:** O ator ou o atuante também pode ser escolhido como unidade de registro. O codificador pode indicar personagens a partir de características ou atributos, tais como: traços de caráter, estatuto familiar, idade, etc. Diversas obras de ficção em vários suportes podem ser analisados a partir de seus personagens, do mesmo modo que artigos da imprensa também podem. Esta unidade de registro pode ser combinada com outros tipos de unidades.
- **O acontecimento:** em relatos e narrações é possível que a unidade de registro seja o acontecimento. Neste caso, artigos de imprensa podem ser reportados em unidades de ação.

Sendo assim, de acordo com Bardin (1977), a análise qualitativa é válida no que diz respeito à certas características, como, por exemplo, na elaboração de deduções específicas sobre um dado acontecimento. Já para Roque Moraes (1999), a análise de conteúdo possibilita diferentes maneiras de conduzir o processo de

abordagem. Uma dessas possibilidades diz respeito aquilo que o pesquisador pode fazer com conteúdo que pretende examinar. O pesquisador pode optar pelo conteúdo manifesto ou pelo latente, bem como fazer uma exploração objetiva, ou buscar proceder com uma análise subjetiva.

O conteúdo manifesto é aquele restrito apenas ao que é dito, sem a busca de possíveis significados ocultos. O conteúdo latente é aquele em que se busca o sentido implícito da mensagem. Não raramente, na análise de conteúdo, é primeiro analisada a informação expressa, para apenas então buscar aquilo que o autor quis expressar, podendo, muitas vezes, chegará algo que o autor não tinha plena consciência.

Tanto o conteúdo manifesto, quanto o latente, se relacionam a objetividade ou a subjetividade, entre as quais a análise de conteúdo se alterna. O conteúdo manifesto diz respeito a uma leitura representacional, onde procura-se concluir o que o autor quis dizer. Contudo, a busca de uma maior compreensão não pode ignorar o conteúdo latente da mensagem, revelado antes pelo oculto do que pelo exposto. Isso significa que é feita uma leitura capaz de ler nas entrelinhas motivações inconscientes ou indizíveis.

Mas como é possível fazer uma análise válida dos dados subjetivos? De acordo com Lincoln e Guba (apud MORAES, 1999), a objetividade e a subjetividade dos materiais não questionam a objetividade e a subjetividade do pesquisador. Isso corresponde a forma de categorização, pois categorias conceituais, estabelecidas a priori, podem ser utilizadas no texto num processo objetivo. Do mesmo modo, pode se tratar de um processo indutivo, em que se dá um novo significado as categorias utilizadas por aqueles que expressam suas próprias experiências e visões de mundo, de modo subjetivo. A subjetividade não é inconciliável com o rigor científico, pois este não nega nem substitui sentidos latente e outros conteúdos não quantificáveis. A Abordagem qualitativa da análise de conteúdo ultrapassa o conteúdo manifesto, encadeando-se com o contexto psico social e cultural.

Nos níveis manifesto e latente dos conteúdos do texto, há duas abordagens básicas da análise de conteúdo. Enquanto uma se caracteriza por ser dedutiva, verificatória, enumerativa e objetiva, a outra caracteriza-se por ser indutiva, gerativa, construtiva, e subjetiva. A primeira abordagem busca explicações e generalizações

probabilísticas. Já a segunda, busca compreender os fenômenos investigados. A primeira parte da teoria, enquanto a segunda, busca chegar à teoria.

Como se trata de uma pesquisa qualitativa, a ênfase se dá em uma abordagem indutiva-constitutiva, que parte dos dados, para que, a partir deles, se possa construir as categorias, e a partir das categorias, a teoria. A finalidade não é verificar hipóteses, mas construir uma compreensão através da investigação dos fenômenos. Para tanto, as categorias vão sendo construídas ao longo do processo de análise, sendo resultantes de um processo gradativo. A abordagem indutiva também é regida pelo rigor científico, que nessa perspectiva, precisa ser construído ao longo do processo.

Ao proceder com análise de comunicação de massa, a Revista *Elle*, Bardin (1977), ao analisar o horóscopo publicado semanalmente na revista, afirma que ele possui a vantagem de ser um texto fechado em si mesmo (apesar de ser um texto generalizado, nada específico, ou não direcionado a alguém em particular).

Quando procedemos com a análise propriamente dita, podemos seguir por duas vias:

1. Jogo das hipóteses: onde uma leitura inicial permite que o pesquisador formule algumas observações, que podem servir de hipóteses provisórias.
2. Análise temática de um texto: a leitura a partir da temática presente no material nos permite descobrir o que estava por trás dos textos.

A seguir, trago uma tabela ilustrativa de como podemos proceder com uma análise de conteúdo a partir de categorias, que podem ser previamente estabelecidas pelo investigador, ou podem surgir ao longo do texto. Como exemplo hipotético, a crítica cinematográfica publicada no jornal *A Batalha* em 24 de julho de 1936 (p. 5) pode ajudar, através da análise de conteúdo, a esclarecer algumas ideias implícitas e explícitas presentes em seu texto.

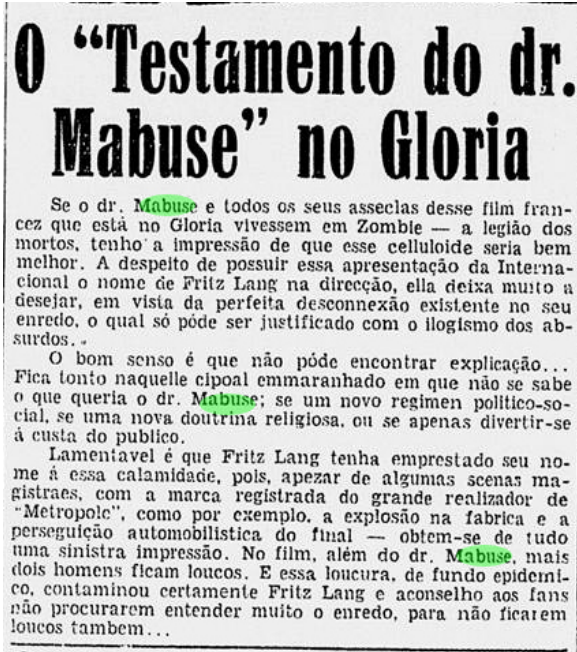


Figura 3. Crítica cinematográfica sobre o filme *O testamento do Dr. Mabuse* (1933). Fonte: A Batalha (1936, p. 5).

Unidade (palavras-chave que Componentes (quais ideias Exemplos (como isso aparece serão transformadas em nos remetem às nossas no texto?) “categorias temáticas” que categorias?) serão analisadas)

Desconexão	absurdo	“A despeito de possuir essa apresentação, [...] ella deixa muito a desejar, em vista da perfeita desconexão [...]”.
Illogismo	falta de bom senso	“O bom senso é que não pode encontrar explicação...”.
Regime político	ideologia	“[...] não se sabe o que queria o Dr. Mabuse: se um novo regimen politico-social, se uma nova doutrina religiosa [...]”.
Insanidade	loucura	“E essa loucura, de fundo epidemico, contaminou certamente Fritz Lang”.

Tabela 1: Tabela ilustrativa de procedimento de análise de conteúdo: Fonte: adaptado de Bardin (1977).

4.1.1 Possível leitura de jogo de hipóteses:

- A crítica cinematográfica funciona como juízo de valor para o leitor do periódico: o crítico de cinema, que publica em um meio de massa, como, por exemplo, um jornal, utiliza-se de premissas argumentativas para expor sua opinião a respeito de algum filme. No caso específico de *O Testamento do Dr. Mabuse*, o crítico utilizou diversas figuras de linguagem para dizer que o enredo era desconexo, e que faltava ao bom senso. Ao mesmo tempo, não fica clara qual é a intenção do personagem central, que parecia querer se utilizar de muitos meios para seus fins. E, por fim, apenas um diretor acometido pela loucura seria capaz de produzir um filme assim. O espectador que tentasse acompanhar o enredo emaranhado poderia enlouquecer também.
- Nem sempre um filme popular é um bom filme: O título da pequena matéria indica que o filme estava sendo exibido em uma sala específica, o Glória. O que parece indicar o próprio título, uma sala menor, ou de pouco prestígio dificilmente chamaria a atenção de uma crítica cinematográfica para um filme específico que estivesse sendo exibido por lá. Não há nenhuma menção em nenhuma parte do texto a respeito da possibilidade de o filme ser popular ou não. Mas, é possível especular que se trate de um filme com um público que, à época, poderia ser de número considerável o bastante para que o filme ganhasse essa crítica.
- Um nome célebre não é garantia de uma boa direção fílmica: Como já dito durante praticamente toda esta tese, Lang é uma figura muito conhecida do público brasileiro desde a década de 1920. Não apenas conhecido, Lang era reconhecido com um grande diretor, e um dos maiores da Europa durante aquele tempo. Contudo, sua celebridade não foi a garantia de que um filme dirigido por ele fosse considerado um bom filme. O próprio crítico lamenta o fato de que o diretor tivesse dado seu nome a uma obra que ele considerou ruim.

4.1.2 Possível leitura de análise temática:

- O autor desse texto crítico, muito provavelmente, assistiu à versão francesa de *O Testamento do Dr. Mabuse*. Reduzida em pelo menos dez minutos, e sem algumas cenas-chave, o que deixa o enredo completamente desconexo. O filme não é passível de entendimento, apesar da direção do já célebre e renomado Fritz Lang.
- Os “pulos” no roteiro podem muito bem deixar o espectador perdido. Essa sensação tende a ser exponencialmente maior se o mesmo não teve acesso à versão original alemã do filme, ou se não acompanhou a primeira parte da trilogia.
- Hitler, apesar de sua recém chegada ao poder, à época, já tentava implantar algumas das ideias de seu regime totalitário. Muito provavelmente, é a mesma leitura feita por esse crítico que remete à alegação posterior de Lang de que o filme seria uma crítica registrada ao poderes totalitários que começaram a entrar em voga.
- O filme é “louco” em uma conotação negativa. Não apenas alguns dos personagens principais ficam loucos, como o próprio diretor teria enlouquecido ao tentar realizar um filme que é de difícil entendimento para os espectadores. Psiquismo e subconsciente estão na moda na década de 1930, graças à crescente popularidade dos estudos de Freud.

A seguir, faço a leitura de três críticas cinematográficas de forma a analisar o conteúdo relacionado à trilogia de filmes do Dr. Mabuse. Os critérios de escolha para os textos analisados procuraram contemplar aqueles cujo conteúdo era um pouco mais longo do que a maioria daqueles geralmente publicados. Além disso, a crítica cinematográfica de cada um dos três filmes foi analisada.

“Dr. Mabuse”, o jogador, no Palais — Pequeno commentario

Os principaes cinemas da Avenida acompanhados de perto pelas novas casas cinematographicas da rua Carioca, o (Ideal e o Iris) que hontem modificaram seus cartazes, tiveram repletas todas as suas sessões.

Quem de todos manteve o record dos grandes exitos, foi o Cine Palais, onde se exhibe a primeira epoca do vigoroso drama Dr. Mabuse, o jogador, drama que é apresentado por uma fabrica allemã.

A julgar pelo trabalho artistico hontem apresentado, a Allemanha, dentro em breve terá um logar distincto entre as grandes nações productoras de films, não só no que respeita á quantidade de produções, como principalmente no que se prende á parte artistica e technica dos grandes films.

A grande capacidade de trabalho do poder allemão, começa agora a fazer-se sentir, de uma maneira absoluta, na industria do film e assim, não será difficil prever, para muito breve, o estabelecimento definitivo da arte cinematographica allemã, seria e respeitavel concorrência da arte accentuadamente americana. —

(Transcripto da “Vanguarda” de
10-11-22),

Figura 4: Crítica cinematográfica do filme *Dr. Mabuse, o jogador* (1922). Fonte: O Imparcial (1922, p. 5).

Unidades	Componentes	Exemplos
Salas lotadas	público	“[...] tiveram repletas todas as suas sessões”.
Dr. Mabuse, o jogador	exibição	“[...] onde se exhibe a primeira epoca do vigoroso drama Dr.

		Mabuse, o jogador [...]”.
Alemanha	indústria cinematográfica	“[...] a Alemanha [...] terá um lugar distinto entre as grandes nações produtoras de film [...]”.

Tabela 2: Tabela de procedimento de análise de conteúdo: Fonte: adaptado de Bardin (1977).

4.2.1 Jogo de hipóteses *Dr. Mabuse, o jogador*:

Filmes muito divulgados geram expectativa ao público: Pelo indicado logo no primeiro parágrafo do texto, a mera troca de cartazes na noite anterior, foi o bastante para que as salas de exibições ficassem repletas de espectadores. Não foi possível citar neste trabalho, pela questão da quantidade de material, mas o certo é que era massiva a divulgação das mais diversas publicações da época a respeito do filme, o que teria criado grande expectativa. É preciso lembrar também que, apesar de os anúncios não citarem o nome de Lang, o diretor já era conhecido do público brasileiro.

Gênero, temática e personagem diferentes do usual da época: *Dr. Mabuse* era um dos poucos filmes de criminosos da época, além de trazer um vilão como protagonista. Sendo uma obra tão vanguardista, e com uma temática para qual, com certeza, o público brasileiro devia ser pouco afeito, o título em questão devia trazer sensações nunca antes experimentadas pelos espectadores.

Filmes alemães como sinônimo de qualidade: Ao que tudo indica, o desconhecido autor do texto deveria desconhecer o fato de que apenas a indústria cinematográfica alemã era capaz de concorrer em igualdade com Hollywood, e que já era quase dominante nos mercados exibidores da Europa. A década de 1920 foi a era de ouro do cinema alemão, pelo fato de contar com alguns dos maiores diretores da época, tais como G. W. Pabst, F. Murnau, C. T. Dreyer, e é claro, Lang.

4.2.2 Análise temática *Dr. Mabuse, o jogador*:

Fábio Steyer (2001) lembra que os preços dos ingressos para as salas de cinema, no início do século passado, eram muito mais em conta do que os preços das óperas e das salas de teatro, o que, obviamente, permitia que, não apenas um número maior de pessoas, como também diferentes classes sociais pudessem frequentar as salas de cinema. Outro ponto importante levantado pelo autor diz respeito à questão dos horários de exibição das películas, que muitas vezes, se davam depois do expediente, permitindo que o trabalhador tivesse esse lazer ao fim do dia, além de uma duração razoável, que impedia que as sessões terminassem tarde da noite.

Como já citada nesta tese, o jornal carioca *Correio da Manhã* afirmou, em 14 de novembro de 1922 que vinte mil pessoas já teriam assistido ao filme *Dr. Mabuse, o jogador*. Ainda que pareça um número inexpressivo para muitos filmes em exibição nos dias de hoje, o número é referente apenas à exibição do Cine Palais, sem a contagem do número de espectadores de outras salas da cidade do Rio de Janeiro.

Segundo Klaus Kreimeier (1999), a UFA, produtora pela qual a película foi feita, consolidou-se durante a década de 1920, passando a ser reconhecida como o padrão para a produção de filmes europeus, graças a seus desenvolvimento sistemático, seus recursos financeiros, e é claro, alguns dos mais importantes artistas e criadores da época. O autor ainda enfatiza que no início da década de 1920, a situação econômica da Alemanha pós-guerra não era nada favorável ao florescimento de uma indústria cinematográfica. Os custos de produção das películas era muito alto, e igualmente alto era o preço dos ingressos, o que, diferentemente do que acontecia no Brasil na mesma época, impedia que a maioria das pessoas tivesse acesso às salas de cinema.

NOSSA OPINIÃO

O Testamento do dr. Mabuse

Hoje em dia lê-se muito, mas o que se lê, ou melhor, o que lê a grande massa, é a literatura que apenas occupa o espirito nos rapidos momentos em que a vista pousa sobre as paginas do livro, não levando ao cerebro senão imagens que não se fixam, mas que se succedem, distraindo apenas. Em relação ás obras que se imprimem aos milhões com o rotulo de "collecções amarellas, ou negras", livros de aventuras, narrações de crimes em contraste com a argucia dos que se empregam em descobri-los — os livros de cultura se fixam em uma percentagem bem pequena. A humanidade quer matar o tempo, e se vale da ficção, para que a imaginação fique a pairar sobre a realidade da vida.

O que se dá com o livro, repete-se na tela. O frequentador de cinema, na sua maioria, prefere os assumptos de ficção e de aventuras. Os argumentos policiaes têm um grande publico. E os ha bem feitos, deductivos e ao mesmo tempo instructivos — a par de outros em que domina a falta de logica. Mas ha sempre publico para uns e outros.

"O Testamento do Dr. Mabuse" pertence á primeira categoria. Ha nelle um pouco de idéa nova — a da suggestão levada a um espirito fraco por um cerebro forte que se extinguiu com a morte, mas deixou um ideal de crime, arraigado em quem agia suppondo sempre que o fazia levado e dirigido pelo morto. Note-se que não se trata aqui de idéas espritas, mas apenas da fraqueza cerebral do criminoso que agia de accordo com um plano concebido pelo morto, e que ficára traçado em uma especie de "testamento" — e dahi a situação de verdadeira atrapalhação em que se via a justiça encarregada de solver os problemas criminaes que iam se desenrolando, com precisão mathematica, e em que os peritos viam o "dedo" de um grande criminoso que já não existia mais.

Produção franceza, da Osso Films, teve a direcção magistral de Fritz Lang, que de uma simples novella policial fez um grande film, bem cinema, pela sua apresentação em que ha scenas formidaveis, quer pela sequencia muito natural, quer pela vida intensa que ha nellas, num apanhado magnifico da verdade, que se traduz por momentos em que nem a palavra é precisa, pois que a realização diz tudo. Aquelle começo, em que tudo nos revela o crime escondido que um audacioso detective busca descobrir; aquelles momentos em que temos esse pobre rapaz levado á loucura pelo terror, nos seus gritos insistentes de "Gloria!"; o interrogatorio de um dos criminosos, em que as deducções scientificas e a acção do interrogante é de molde a revelar artistas; aquella fuga e perseguição em automoveis, em que a musica ajuda a suggestão afflictiva; a loucura do medico... tudo isso é apresentado de maneira tal que nos diz bem do valor de Fritz Lang na direcção.

O film é cruel. E' emocionante. E' mesmo muito "forte". — e nisso mesmo está um dos seus maiores valores, pois que o "fan" desse genero deseja mesmo a sensação que a muitos acelerará o rythmo do coração. Jim Gérald é a força do film, na figura do commissario policial. Mas ha ainda Maurice Maillot e Monique Rolland, personagens do romance de amor que se desenrola em meio dos perigos. Ha Daniel Mendaille e aquelle outro artista que faz o papel de detective que enlouquece. Todos trabalhando bem sob a direcção de Fritz Lang.

LAVRADOR

Figura 5: Crítica cinematográfica do filme *O testamento do Dr. Mabuse* (1933). Fonte: LAVRADOR (1936, p.9).

Unidades	Componentes	Exemplos
Literatura	livro de cultura	“Hoje em dia lê-se muito, mas o que se lê [...] é a literatura que apenas ocupa o espírito nos rápidos momentos [...]”.
“Sugestão”	hipnose	“Note-se que não se trata aqui de idéias espíritas, mas apenas da fraqueza cerebral do criminoso [...]”.

Tabela 3: Tabela de procedimento de análise de conteúdo. Fonte: adaptado de Bardin (1977).

4.3.1 Jogo de hipóteses *O testamento do Dr. Mabuse*:

O autor do texto parecia ter uma visível inabilidade em escrever uma introdução, e portanto, recorre ao argumento de que a literatura consumida pela maioria dos leitores da época não era a de livros “de cultura”, e sim as presentes em coleções “amarelas e negras” (livros de horror e do gênero policial, e muito provavelmente, de baixo custo). A crítica do autor também parte da premissa de que a maior parte das pessoas não saberia aproveitar seu tempo livre, e por isso, valeria-se da ficção para que a imaginação se sobreponha à vida. E os frequentadores de cinema eram afeitos aos mesmos gêneros literários que consumiam, afinal, filmes policiais eram muito populares. Mas, apesar dos filmes ruins, existiam aqueles que eram muito bons, o que seria o caso de *O testamento do Dr. Mabuse*, que em outro trecho do texto, o autor afirma que de um simples romance policial conseguiu se tornar uma grande adaptação cinematográfica.

Não haveria nada de sobrenatural no enredo, apenas uma fraqueza de espírito daquele que cometia os crimes em nome do morto, que deixou um testamento. Na opinião do autor do texto, a ideia de hipnose era novidade. Apenas aquele que pode ser considerado como “um espírito fraco” pode se deixar subjugar por alguém com mais influência. Talvez esta seja uma crítica velada aos consumidores da “má” literatura, que por não saberem empregar devidamente o tempo, consumiam livros de baixa qualidade, além de preferirem a ficção à realidade

da vida, sendo, assim, subjugados.

4.3.2 Análise temática *O testamento do Dr. Mabuse*:

Inspiração, mas não adaptação: De acordo com David Kalat (2005), Lang teria dito à revista *Film*, em 1956, que *O testamento do Dr. Mabuse* não teria nenhuma relação com o livro de Norbert Jacques, sendo uma criação apenas dele e de Thea Von Harbou. Enquanto de acordo com McGilligan (2013), Lang foi convencido a fazer uma sequência que poderia render bilheteria, - já que o filme de 1922 foi um sucesso, - Kalat (2005) afirma que Norbert Jacques havia descoberto que seu personagem literário já não era mais tão popular, pois o romance original já não era mais editado. Isso teria levado o escritor a uma tentativa de reavivar a fama do personagem. Jacques estava trabalhando paralelamente na criação de roteiros para o cinema, e alguns de seus contatos teriam sugerido a ele a criação de uma personagem feminina, uma espécie de “Doutora Mabuse”. Ali surgiu a personagem Frau Kristine, em *Mabuses Kolonie*, que seria a responsável por manter vivo o legado de Mabuse através de seu testamento. Como já mencionado anteriormente nesta tese, Lang pediu conselhos a Jacques para a criação do roteiro de *M, o vampiro de Düsseldorf* e já teria relatado o desejo de começar um novo projeto que envolvesse Mabuse. Kalat (2005) também afirma que Lang teria a intenção de fazer essa sequência antes da realização de *M, o vampiro de Düsseldorf*. A base estaria no novo livro de Jacques, que Lang prontamente rejeitou por achar que não seria algo cinematograficamente adaptável. Jacques não assina como roteirista do filme, apenas Thea, pois preferiu garantir a propriedade do personagem. Sendo assim, Jacques contribui somente para a base do filme, e não para uma adaptação para o cinema, diferentemente do que havia acontecido (com algumas ressalvas) em *Dr. Mabuse, o jogador*. Talvez, se o autor da crítica analisada tivesse baseado seu primeiro parágrafo nas semelhanças e contrastes do personagem cinematográfico e literário, ao invés de criticar o que as pessoas preferiam consumir e de que maneira, o texto estaria melhor embasado.

Realismo ou espiritismo: A partir dos estudos do filósofo e psicólogo Hugo Münsterberg, Erick Felinto (2008) afirma que a virada entre os séculos XIX e XX

pode ser caracterizada por uma panorama cultural de descobertas científicas e, ao mesmo tempo, de uma volta do interesse por toda a sorte de fenômenos psíquicos que escapavam à ciência. A telepatia e o hipnotismo eram dois problemas centrais e interligados das ciências psicológicas do período. Münsterberg, um estudioso e cético em relação aos fenômenos sobrenaturais, em um ensaio que relaciona crimes e hipnotismo, não era favorável a crença de que um indivíduo pudesse ter poderes paralisantes. De acordo com Andriopoulos (apud FELINTO, 2008), o personagem Mabuse faz parte de uma longa cadeia de obras que relacionam hipnose, telepatia e crime. Do mesmo modo, Andriopoulos sugere que representações de personagens como Dr. Caligari e Dr. Mabuse encenam o lugar comum dos discursos médicos e literários do final do século XIX, sugerindo uma das maiores especulações da psicologia do período: a de que seria possível submeter uma pessoa a um estado hipnótico tão profundo, a ponto de a pessoa ser levada a cometer um crime. Ainda para Andriopoulos, essas representações culturais da época são capazes de oferecer uma espécie de "teoria do filme", sugerindo que o cinema também seja capaz de hipnotizar. Felinto (2008) destaca que na virada dos séculos, era moda a prática de sessões espíritas, onde o corpo do médium (aquele que faz a mediação do contato entre os mortos e os vivos) pudesse funcionar, igualmente, como um tipo de máquina produtora de imagens (ectoplasmas). Para Felinto, é dessa relação cultural entre tecnologia e subjetividade que floresce a figura do autômato, tão cara aos expressionistas: "Se o sujeito opera como um dispositivo, ele pode bem converter-se num robô sem vontade própria, submetido, por exemplo, aos comandos do hipnotizador que domina a *técnica* da manipulação mental" (FELINTO, 2008, p. 6, grifos no original). Dr. Baum, médico psiquiatra que cuidava de Mabuse no sanatório, descrevia seu paciente como dotado de uma lógica sobre-humana e possuidor de um cérebro fenomenal, que durante o dia era um respeitado médico, e à noite era um gênio do crime. É importante falar da cena de subjugação hipnótica que Baum sofre através do espírito de Mabuse (exatamente a cena na qual Lang afirma que teria colocado o discurso nazista na boca de criminosos): o espírito fraco de Baum, já muito influenciado pela admiração pelo criminoso, foi hipnotizado por Mabuse, sendo levado a cometer crimes em seu nome. A última cena do filme é quando Baum, já completamente enlouquecido, assume a personalidade de Mabuse,

entrando em estado catatônico.

Falando sôbre Cinema

J. L. Kaiser

VOLTA À TELA O MAIS DIABÓLICO CRIMINOSO DO SÉCULO, O DR.

MABUSE!

Fritz Lang produziu uma película policial turbulenta e seria com uma meticulosidade petulante não estar de acordo que chegou a ser um êxito, graças ao verdadeiro suspense e às surpresas inesperadas. Uma película boa em sua classe, dando-nos calafrios e entusiasmando a assistência, assim é "DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE" (Os Mil Olhos do Dr. Mabuse), uma co-produção alemã-italiana em SuperVision que OMNIA distribue mundialmente e que Condor Filmes nos apresenta a partir de hoje no Cine Avenida.

Fritz Lang que inventou o personagem do Dr. Mabuse na época do cinema mudo, emigrou poucos anos depois para Hollywood, onde seu estilo chegou a ser modelo de muitas películas policiais que se realizaram na méca do cinema nos anos subsequentes.

É compreensível que este diretor que obteve tantos êxitos cinematográficos no passado voltou a se ocupar mais uma vez (a quarta) do personagem por ele criado, dando agora mil olhos ao Dr. Mabuse.

A lúgubre ação, o suspense do

argumento e a direção da câmara, realmente excelente, distinguem outra vez esta película.

O diretor teve agora uma nova ideia dos desejos do Dr. Mabuse em governar o mundo inteiro com o intuito de dar outros aspectos a este personagem misterioso.

"Agora Fritz Lang nos oferece a película "DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE" (Os Mil Olhos do Dr. Mabuse), uma continuação moderna destes acontecimentos emocionantes na tela e fazendo isto, Fritz Lang conseguiu produzir uma película policial alemã de primeira ordem.

O argumento se serve de todas as possibilidades que oferecem as vantagens técnicas de nossa época.

Vários dos papéis são difíceis quanto à sua interpretação psicológica, em verdade, um problema para os atores. Mas é precisamente isso que é do gosto do público, porque o ambiente se faz mais e mais interessante e a direção do suspense está quase perfeita.

Assim é praticamente impossível



A fascinante estrela britânica DAWN ADDAMS, uma das mais sedutoras e esculturais atrizes do cinema internacional e PETER VAN EYCK, o simpático ator alemão são os principais intérpretes do filme que OMNIA distribue mundialmente, "DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE" (OS MIL OLHOS DO DR. MABUSE), um apavorante filme dirigido por Fritz Lang apresentado pela CONDOR FILMES.

CINE TESTE N.º 8

Dentro de breves dias assistiremos o filme "O

vel) não dar-se conta do encanto desta película. Já faz muito tempo que não vimos uma película policial alemã na qual aumente o suspense de cena para cena com tanta habilidade.

Os diálogos de "Os Mil Olhos do Dr. Mabuse" são agudos e precisos como raramente vimos no cinema.

Claro está que o êxito da película resulta positivo graças à intervenção de vários atores célebres que interpretam seus respectivos papéis de uma maneira magistral..."

É este o comentário escrito pelo cronista cinematográfico do "Wiesbadener Tageblatt", da cidade de Wiesbaden Alemanha, sôbre "DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE".

Além dos fatores que contribuíram para este êxito do moderno cinema alemão, o diretor Fritz Lang teve sob suas ordens uma equipe estupenda de atores:

Dawn Addams, a sedutora estrela inglesa, jovem esbelta e misteriosa que utilizou todos os recursos de sua arte de atriz para interpretar o papel de Marion Menil.

nário Travers que salva a vida dos outros.

Gert Froebe, que já admiramos em vários filmes alemães e franceses, está simplesmente soberbo em seu papel do comissário da polícia Kras.

Werner Peters está excelente em sua interpretação do ambíguo agente de seguros Misteisweig e Wolfgang Preisas interpretam de maneira estupenda o papel do alienista misterioso, o doutor Jordan.

Em outros papéis teremos oportunidade de ver ainda, Lupo Frenz, no papel de Cornelius, o comissário; Andrea Checchi, o detetive do hotel Berg; Nico Pepe o diretor do Hotel Berg; David Cameron, o secretário Parker; Martheise Nagel, a "Felicidade Loura"; além de Werner Buttler, Linda Sini, Rolf Moerbus e outros.

Curitibaano Repórter

Amigo leitor: se você tem uma informação

Figuras 6 e 7: Crítica cinematográfica do filme *Os mil olhos do Dr. Mabuse* (1960). Fonte: KAISER (1962, p.2).

Unidades	Componentes	Exemplos
Suspense	thriller	“[...] seria uma meticulosidade petulante não estar de acôrdo que chegou a ser um êxito, graças ao verdadeiro suspense e as surpresas inesperadas”.
Êxito	trajetória	“É compreensível que este diretor que obteve tantos êxitos cinematográficos no passado voltou a se ocupar mais uma vez (a quarta) do personagem por ele criado, dando agora mil olhos ao Dr. Mabuse”.

Tabela 4: Tabela de procedimento de análise de conteúdo. Fonte: adaptado de Bardin (1977).

4.4.1 Jogo de hipóteses *Os mil olhos do Dr. Mabuse*:

Na verdade, o texto é uma mera reprodução de uma crítica cinematográfica alemã, brevemente comentada pelo crítico José Luiz Kaiser. Para o cronista cinematográfico do *Wiesbadener Tageblatt*, Lang foi capaz de produzir um filme policial turbulento, e seria petulância não afirmar que o filme foi um êxito graças ao suspense e às surpresas inesperadas. Como já mencionado nesta tese, *Os mil olhos do Dr. Mabuse* não foi um sucesso de crítica na Alemanha, mas foi sucesso de público. Opiniões críticas divergentes e sucesso de público (apesar das críticas negativas), são a prova de que não há agenciamento entre obra e espectadores. Da mesma forma, Lang é lembrado pelo talento em produzir suspenses policiais, - sua especialidade. Na Europa, o diretor era lembrado pelo uso recorrente de temas expressionistas: temáticas, caracterização de personagens, direção de arte. Já nos Estados Unidos, o diretor foi um dos responsáveis pela consolidação do gênero que, mais tarde, ficou conhecido como *noir*, e que teve influência direta do expressionismo alemão.

Um crítico atento à cinematografias, com certeza irá perceber que a carreira

de qualquer diretor é feita de altos e baixos. A trajetória de Lang, apesar de de extensa, conta com diversos títulos que foram considerados fracassos ainda na Alemanha (*Metrópolis* quase levou a UFA à falência), assim como nos Estados Unidos: *Maldição* e *Guerrilheiros das Filipinas* são considerados alguns dos piores filmes de Lang na América. Apesar de títulos memoráveis por sua qualidade, e que ainda servem de influência para diversos realizadores, Lang era um homem perfeccionista e que exigia o máximo possível de toda a equipe. Apesar disso, tinha para si que *M, o vampiro de Düsseldorf* era sua única obra-prima, inigualável e inalcançável em toda sua cinematografia.

4.4.2 Análise temática *Os mil olhos do Dr. Mabuse*:

O ponto central do thriller é a criação do suspense: Me reportando novamente ao texto "Fritz Lang e o Thriller", texto publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (RJ) em 23 de junho de 1957, é possível dizer que a tensão emocional criada diante da expectativa ou da sensação de terror, nascido através da manipulação de elementos cinematográficos. Hitchcock, na verdade, foi quem estabeleceu a ideia de suspense, não apenas graças ao que seus filmes proporcionavam ao seus espectadores, mas também pelo fato do florescimento do gênero de horror, com as atuações de Bela Lugosi, Boris Karloff e Lon Chaney Jr. Mais tarde, as fórmulas se tornam desgastadas e repetitivas, e os filmes de horror caem em descrédito. Já o "thriller", diferentemente do gênero, permaneceu e expandiu-se. Passou a ser utilizado como um argumento especial que leva ao suspense (assim como fazia Hitchcock), e espalhou-se por outros gêneros, pois tem a capacidade de criar uma certa tensão pela iminência do acontecimento, independente do tipo de história. O aspecto primordial é o de sempre existir em virtude da possibilidade de criar tensão emocional no espectador. Uma das características dos filmes que se utilizam dessa "ferramenta" é a de que, a obra a utilizá-la, trata-se de um filme "menor", isto é, com um impacto menos duradouro, onde os elementos de forma (não de conteúdo) convergem para a criação da sensação independente das condições. Lang, na opinião do jornal, vinha se

dedicando aos filmes tensos com bastante assiduidade. Os argumentos quase sempre estavam em torno dos romances policiais, com alguma dramaticidade. Ao que parece, assim como em *Suplício de uma alma*, Lang foi capaz de fazer, em *Os olhos do Dr. Mabuse*, a construção de uma cadeia contínua, que se nutre progressivamente até o desfecho final.

Sobre a trajetória de Lang, Michel Mourlet (2014) diz que não é surpresa que a cinematografia de Lang tenha seguido um itinerário que não seria nada mais do que o próprio cinema em seu conjunto. Porém, o autor é consciente dos altos e baixos da carreira do diretor. A era culminante de Lang teria se dado a partir de 1948, com *O segredo da porta fechada*. A *mise-en-scène* deixa de dar apoio ao roteiro ou uma mera decoração superficial do espaço, e passa a se centrar em problemas que o autor considera mais fundamentais. É a partir desse momento que o roteiro sustenta a *mise-en-scène* e ela se torna o filme. E, apesar de discorrer sobre a cinematografia de Lang como um todo, há uma citação específica, e que cabe exatamente em *Os mil olhos do Dr. Mabuse*: “O plano languiano por excelência é aquele no qual o olhar do carrasco pesa sobre a vítima e a constitui enquanto objeto, espécie de implacável possessão à distância, evocando as relações da aranha e da mosca” (MOURLET, 2014, p. 51). Já Jean Douchet (2014) comenta que o papel da crítica não é um ato amoroso, e sim, aquele de refletir acerca das ideias que a obra suscitou. Em sua reflexão sobre *Os mil olhos do Dr. Mabuse*, Douchet também concorda que, no ápice de sua carreira, Lang se reporta novamente não apenas às origens do cinema, mas de “seu cinema”.

Considerações finais

Fritz Lang foi possuidor de uma maciça cinematografia. Passou por três países. Fez inúmeras amizades e inimizades em 41 anos de carreira cinematográfica. Teve sua vida cercada de histórias misteriosas e outras demasiadamente incríveis para serem consideradas reais. Como pode ser visto nesta tese, boa parte da carreira e vida do diretor puderam ser acompanhadas pelos leitores brasileiros desde a década de 1920, com diversos pontos noticiados pelas publicações sendo ratificados e retificados, mais tarde, por sua biografia.

“Como se deu a representação do personagem Dr. Mabuse e, também do diretor Fritz Lang pela imprensa brasileira?”. Apesar das breves informações aqui elencadas e de uma falta maciça de referências bibliográficas que contenham a história da crítica cinematográfica no Brasil, pude observar a partir de minhas buscas pelas críticas dos jornais, através do site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, que, de fato, a figura do crítico cinematográfico, propriamente dito, não é existente aqui no Brasil, pelo menos até a década de 1950, onde as publicações “amadurecem” em seu conteúdo, e as colunas de cinema passam a ser assinadas.

Até então, este tipo de crítica não era de fato especializado, e nem mesmo em publicações diretamente voltadas ao cinema, tais como *Cinearte*, *Fonfon*, *O Cruzeiro* e *A Scena Muda* sequer possuíam alguma espécie de crítica que pudesse opinar um juízo de valor mais conciso, e que fosse além dos adjetivos genéricos, tais como “glorioso”, “estupendo”, “assombroso”, etc., preocupando-se mais em trazer novidades e curiosidades gerais ou resenhas prontas, enviadas diretamente dos escritórios representantes dos grandes estúdios aqui no Brasil. Ao que tudo indica, colunas assinadas eram restritas a alguns nomes mais proeminentes, e a maior parte destas publicações não traziam suas resenhas e críticas assinadas ou em alusão a algum crítico/jornalista.

Mabuse, no Brasil, nunca foi realmente lido com a profundidade metafórica que seus filmes possuem. Mas as publicações tiveram êxito em ler o personagem como o vilão que ele representa. O personagem foi representado de diversas maneiras: como um médico atendente em um consultório espírita, como um sucesso de público na década de 1920, como um *scroc* arguto e perspicaz, como um vilão

que paga por seus crimes no final, como um homem que mesmo depois de morto podia matar, etc etc...

Ao me propor estas análises do conteúdo de críticas cinematográficas, recorro ao trabalho de Flaviano Isolan (2006), que afirma que é importante a análise não apenas dos agentes “produtores” das obras fílmicas, como também dos agentes “receptores”, de modo que seja possível comparar sentidos e valores atribuídos aos filmes, tanto por aqueles que produziram esses dados valores e sentidos, quanto por aqueles aos quais se destinava a obra fílmica. Isto é, trata-se da análise de como se deu a apropriação e a representação desta obra. Outrossim, nasce daí a possibilidade de analisar o cinema e suas obras a partir do olhar da sociedade em determinado tempo ou lugar. De acordo com o autor, uma das formas de aproximarmos este olhar se dá pelo estabelecimento de uma relação entre o cinema e a imprensa, ou pela maneira que a imprensa assimila e divulga determinadas obras em determinadas épocas:

A imprensa pode ser considerada, assim, a *recepção* daquilo que era mostrado nas telas. Através do enfoque e das críticas aos filmes, bem como do espaço dedicado a eles em suas páginas, pode-se apreender suas identificações e expectativas com os temas e valores apresentados nos filmes. Tais identificações também podem ser atribuídas àquela sociedade, ou parte dela, a qual os jornais se dirigiam. Por outro lado, essa mesma imprensa, em seus espaços, artigos e críticas sobre cinema também induz, direciona, ajuda a forjar o “olhar” do próprio público em relação às produções exibidas nas telas, atribuindo a elas valores e características específicas, condizentes com sua época e sociedade (ISOLAN, 2006, p. 14, grifos no original).

Para Rachel Barreto (2005), pensar sobre a crítica de cinema é compreender sua existência como um ponto de cruzamento entre interesses e saberes de diferentes lugares sociais, que são afetados pelas transformações da cultura. A respeito da crítica cinematográfica brasileira, de acordo com Ruy Gardnier e Juliano Tosi (S/A) é possível dizer que ela está presente desde os primórdios do cinema no País, logo em 1897, quando o crítico teatral Arthur Azevedo passa a comentar acerca de vários filmes que estavam sendo exibidos em casas teatrais do Rio de Janeiro. Ainda no começo da década de 1920, o jornalista Pedro Lima, que foi um dos precursores da crítica sobre cinema brasileiro, lança na revista *Selecta* uma coluna exclusivamente sobre nosso cinema nacional, tornando-se o primeiro

jornalista especializado em cinema do País.

No ano de 1926 surge a revista *Cinearte*, a primeira publicação a se autodeclarar como uma espécie de intermediária entre o cinema hollywoodiano e o público brasileiro. Fundada por Adhemar Gonzaga e Mário Behring, a *Cinearte* foi a primeira publicação realmente em prol do cinema brasileiro, e que levou à fundação dos Estúdios Cinédia, em 1930 por Gonzaga. A Revista foi editada até o ano de 1942.

No final dos anos 1920 e início dos anos 1930 é que o cinema ganha, no Brasil, o status de “grande arte”, graças aos esforços de pensadores e críticos como Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Cláudio Mello e Souza Almir Castro, fundadores da revista *O Fan* pelo Club Chaplin. Em 1930, é publicado o primeiro livro brasileiro sobre cinema. O autor Jonathas Serrano lança o livro *Cinema Contra Cinema*, uma tentativa de embate do cinema educativo contra o cinema comercial.

A crítica cinematográfica brasileira só vem a ganhar importância durante a década de 1950, graças a nomes como Alex Vianny, Paulo Emílio Salles Gomes, P. F. Gastal, Walter da Silveira, entre outros. “Antenados” e conscientes das constantes evoluções estéticas do cinema à época, estes críticos serviram ao mesmo tempo como militantes da 7ª arte, pois uniam o meio do ponto de vista político e também a partir de predileções estéticas. Nos anos 1960, com o nascimento de “cinemas nacionais” e “cinemas novos” em todo o mundo, o cineasta Glauber Rocha publicou no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil* uma série de artigos sobre a “nova onda” cinematográfica.

“O que levava as publicações a noticiarem tantas informações a respeito do diretor?”. Tentando responder a esta pergunta, é muito fácil perceber que o interessante, é que desde a década de 1920, isto é, desde as primeiras publicações onde figuraram o nome do diretor, sempre buscou-se trazer o maior número possível de informações sobre Lang e seus filmes. A partir do texto de Silva (2005) pode-se dizer que algumas das informações publicadas a respeito do diretor estão entre aquelas que figuram na lista de doze situações que denominam os valores jornalísticos de uma notícia (“o que há de tão importante ali a ponto de publicar?”): Lang era uma pessoa de destaque e também uma pessoa pública. Porém, obviamente, isso não é o bastante. Tudo o que era publicado a respeito de Lang e

seu trabalho não eram informações necessárias à manutenção da sociedade, contudo, eram notícias agradáveis e de fácil leitura. Eram informações que o público gostaria de ler, por ser consumidor de seus filmes. O tipo de notícias publicadas, certamente, não eram importantes, mas do mesmo modo nada havia de comum nelas.

O que é verdade, e o que pode ser considerado invenção na vida do diretor? Com qual intuito ele passou a contar a história do suposto convite de Goebbels? Qual o motivo da volta do diretor à Alemanha para encerrar sua carreira cinematográfica?

Em relação à primeira pergunta, não se sabe, de fato, o que pode ser considerado verdade ou o que pode ser considerado mito na vida de Lang. Dono de uma personalidade histriônica e com uma tendência a uma autopromoção exagerada, é bem possível que alguns fatos na vida do diretor sejam, meramente, frutos de sua arrogância, e que sejam apenas meias-verdades. Do mesmo modo, há elementos de mistério acerca da morte de sua primeira esposa, o que contribui para o aumento do senso de “espetacularidade” que podemos ter sobre sua biografia. O grande problema acerca de tudo isso, é que somente depois da morte do diretor é que algumas poucas informações puderam ser desmentidas e também a falta de documentação que corroborem ou possam desmentir muito daquilo que foi afirmado, são fatores que contribuíram para alimentar o mito.

Sobre a segunda pergunta, fica claro que, durante a década de 1940, não apenas quando *O Testamento do Dr. Mabuse* estreou na América, mas quando o próprio país entrou na 2ª Guerra, Lang sentiu a necessidade de não ser visto como o inimigo infiltrado ou como um fascista no país que é a “terra da liberdade”. Sua vida pré-Hollywood era permeada por desconfianças e graves acusações (bandeira suástica pendurada em sua casa, participação na festa de Goebbels no Hotel Kaiserhof com o uniforme nazista, assassinato da esposa...). Por sua personalidade difícil, pela falta de respeito com atores e equipe, por manter-se distante da comunidade germânica e para escapar da ambiguidade que seu silêncio poderia causar, foi que, possivelmente, Lang inventou a história do suposto convite. Entretanto, ainda que a história tenha se mostrado inverossímil muitos anos depois, a quantidade de detalhes dadas pelo diretor, além do fato de que ele nunca se

contradissem a respeito em suas inúmeras entrevistas, são desconcertantes.

Por fim, qual o motivo da volta do diretor à Alemanha para encerrar sua carreira cinematográfica? Para responder a esta pergunta, devo ater-me novamente ao fato de que o diretor era uma pessoa cujo ego, muitas vezes, atrapalhava suas relações pessoais e profissionais, o que o levou a constantes embates entre sua equipe artística e técnica. Diferentemente de sua total liberdade criativa na Alemanha, o diretor nunca teve a oportunidade em Hollywood de dar asas às suas visões fílmicas. Sentindo-se cada vez mais tolhido pelo sistema de estúdios e graças ao convite de Artur Brauner, que pode ter sido providencial à época, o diretor pode ter sentido que uma volta à Alemanha poderia ser uma nova chance a sua cinematografia, que dificilmente atingiria seu ponto mais elevado novamente. Cansado, talvez com menos dinheiro do que o usual, e principalmente, com a oportunidade de, finalmente, realizar o sonho de seu épico indiano, Lang voltou ao lugar onde tudo começou em sua vida.

Logo, é possível acreditar que muito da biografia de Lang trata-se, na verdade, de uma grande performance política e publicitária. Entendendo performance de uma maneira completamente diversa daquela utilizada em antropologia e nos estudos culturais, relacionando-se muito mais ao modo de produção capitalista e a necessidade de “monetizar” sua própria história. Sendo assim, criando um verdadeiro espetáculo sobre alguns aspectos de sua própria vida, o diretor tentou, de maneira constante, manter a atenção sobre si mesmo em alguns aspectos, enquanto procurava desviar a atenção sobre outros.

Referências

ANGELINI, Claire. *M em seu tempo e no nosso*. Tradução: Adilson Mendes. In: **Revista da Cinemateca Brasileira**. São Paulo: N° 2. Julho/2013. p. 7-21.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BISCAIA FILHO, Paulo. **Grand Guignol solidificou horror**. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq141159.htm>. Acesso 1 dez. 2018.

BARBOSA, Marialva. Comunicação e história: presente e passado em atos narrativos. In: **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo: ESPM, 07/2009, v. 6, nº 16, p. 11-27.

_____. Múltiplas formas de contar uma história... In: **Alceu**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, 01-07/10, v. 10, nº 20, p. 25-40.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARRETO, Rachel Cardoso. **Crítica ordinária**: a crítica de cinema na imprensa brasileira. Dissertação. 218 f. (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas). Mestrado em Comunicação Social. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

DEUTSCHE WELLE. **Rádio de Israel se desculpa por tocar Wagner**. [online]. 02 de set. 2018. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/r%C3%A1dio-de-israel-se-desculpa-por-tocar-wagner/a-45328496>. Acesso em: 02 set. 2018.

DOUCHET, Jean. A estranha obsessão. In:

NOGUEIRA, Calac. PAIXÃO, João Gabriel (orgs). **Fritz Lang** - O horror está no horizonte. Rio de Janeiro: Raio Verde Filmes, 2014. p. 107-111.

EISENSCHITZ, Bernard. Fritz Lang senta-se à mesa de Goebbels. In: NOGUEIRA, Calac. PAIXÃO, João Gabriel (orgs). **Fritz Lang** - O horror está no horizonte. Rio de Janeiro: Raio Verde Filmes, 2014. p. 20-21.

EISNER, Lotte. **Fritz Lang**. New York: Oxford University Press, 1977.

FANTÔMAS (Dover value edition). **Amazon**, s/a. Disponível em: https://www.amazon.com/Fant%C3%B4mas-Dover-Mystery-Detective-Fiction-ebook/dp/B00A73IV4M/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1491622812&sr=1-1&keywords=fantomas. Acesso em: 07 abr. 2017.

FELINTO, Erick. O Consultório do Dr. Mabuse: Hugo Münsterberg, Fritz Lang e o Cinema como Experiência Psíquica. In: XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 2008, Natal. **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Natal: 2008, p. 1-15.

FIGUERES, Josep M. La investigació hemerogràfica en Catalunya Estado de la cuestión (1879-2013). In: **I Congreso centroamericano de Comunicación** “Desafíos de la comunicación en Centroamérica”, 2013, Costa Rica. I Congreso centroamericano de Comunicación “Desafíos de la comunicación en Centroamérica”, 2013, p. 1-22.

FRIEDRICH, Otto. **Before the deluge**: a portrait of Berlin in the 1920's. New York: Harper Collins, 1995.

GARDNIER, Ruy. TOSI, Juliano. **Cronologia da crítica cinematográfica no Brasil**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/cronologia.htm>. Acesso em: 24

out. 2016.

GRANT, R. G. **Timelines – The Cold War**. Chicago: Britannica Digital Learning, 2012.

DR. Mabuse, o jogador. **IMDB** (s/a). Disponível em:

https://www.imdb.com/title/tt0013086/?ref =nv_sr_1. Acesso em: 07 abr. 2017.

ISOLAN, Flaviano Bugatti. **Das páginas à tela: cinema alemão e imprensa na década de 1930**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

JENSEN, Paul. **The cinema of Fritz Lang**. New York: Barnes and Company, 1969.

KALAT, David. **The strange case of Dr. Mabuse: a study of the twelve films and five novels**. Jefferson: McFarland and Company, 2005.

KIENTZ, Albert. **Comunicação de massa: análise de conteúdo**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

KITCHEN, Martin. **A history of modern Germany, 1800 to 2000**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán**. Barcelona: Paidós, 1985.

KREIMEIER, Klaus. **Tha UFA Story: a history of Germany's greatest film company, 1918-1945**. Tradução de Robert e Rita Kimber. Los Angeles: University of California Press, 1999.

KRIPKA, Rosana Maria L., SCHELLER, Morgana, BONOTTO, Danusa de Lara. Pesquisa documental na pesquisa qualitativa: conceitos e caracterização. In:

Revista de Investigaciones UNAD. Bogotá: Sello editorial UNAD. Julho-Dezembro/2015, v. 14, nº 2, p. 55-73.

LERNER, Silvia R. N. “Ascensão do Nazismo: Considerações Gerais”. In: LERNER, Silvia R. N. (org). **III Jornada Interdisciplinar para Estudos Judaicos – Educando para a cidadania e a democracia.** RJ: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2009. p 13 – 17.

MARTÍN PEÑA, Fernando. Metrópolis descoberto. In: NOGUEIRA, Calac. PAIXÃO, João Gabriel (orgs). **Fritz Lang - O horror está no horizonte.** Rio de Janeiro: Raio Verde Filmes, 2014. p. 59-67.

MCELHANEY, Joe. O artista e o assassino: o cinema da mão de Fritz Lang. In: NOGUEIRA, Calac. PAIXÃO, João Gabriel (orgs). **Fritz Lang - O horror está no horizonte.** Rio de Janeiro: Raio Verde Filmes, 2014. p. 39-47.

MCGILLIGAN, Patrick. **Fritz Lang: The nature of the beast.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

MELLO, Sylvia Lenz de. “República de Weimar: Alemanha 1919 – 1933”. In: **Revista História & Ensino.** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1996, volume 2, p. 101 – 111.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. In: **Revista da Educação.** Porto Alegre: PUCRS, 1999, v. 22, n. 37, p. 7-32.

MORIN, Edgar. **As estrelas:** mito e sedução no cinema. Tradução: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOURLET, Michel. Trajetória de Fritz Lang. In: NOGUEIRA, Calac. PAIXÃO, João

Gabriel (orgs). **Fritz Lang - O horror está no horizonte**. Rio de Janeiro: Raio Verde Filmes, 2014.p. 48-51.

NOGUEIRA, Calac. PAIXÃO, João Gabriel (orgs). **Fritz Lang - O horror está no horizonte**. Rio de Janeiro: Raio Verde Filmes, 2014.

ROJAS, Yolanda. **Técnicas de investigación documental**. Cidade do México: Thomson, 2005.

SAMPAIO, Willian do Nascimento. Reflexões sobre fontes hemerográficas na produção do saber histórico: sugestões para o trabalho historiográfico. In: **Bilros**. Fortaleza: v. 2, n. 2, p. 149-165, jan.-jun. 2014.

SILVA, Gislene. Para pensar critérios de noticiabilidade. In: **Estudos de Jornalismo e Mídia**. Florianópolis: UFSC, 1º semestre de 2005, v. II, nº 1, p. 95-107.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese. 318 f. (Escola de Comunicação e Artes). Doutorado em Ciências da Comunicação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

STEYER, Fábio. **Cinema, imprensa e sociedade em Porto Alegre: 1896-1930**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

WERNER, Gösta. Fritz Lang and Goebbels: myths and facts. In: AMAZONAS, Lee. HENDERSON, Brian. MARTIN, Ann. **Film Quarterly**: Forty years - a selection. Los Angeles: University of California Press, 1999. Disponível em: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5h4nb36j&chunk.id=d0e11855&toc.id=d0e11855&brand=ucpress>. Acesso em: 23 out. 2016.

ZWEIG, Stefan. **O mundo que eu vi** (minhas memórias). Rio de Janeiro: Editora

Guanabara, 1942.

Referências hemerográficas

6 super films de grande espetáculo. **Cinearte**, Rio de Janeiro, p. 39, ano XIV, nº 502, 01 jan. 1939.

A arte muda. No mundo do film. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 05 nov. 1926b.

A industria cinematographica Alemã é a mais importante da Europa. **Excelsior**, Rio de Janeiro, s/p, ano V, nº 53, jun. 1932.

A mais espetacular caçadora de ouro de 1860, na pele de Marlene Dietrich. **Diario carioca**, Rio de Janeiro, p. 7, 10 set. 1952b.

A mulher na lua (Frau im Mond). **Pacotilha**, Maranhão, p. 4, 25 jul. 1929.

A mulher na lua novo film do Prog. Urania. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 16, 21 set. 1930b.

A musica de "Metropolis". **Jornal do commercio**, Rio de Janeiro, p. 5, 25 set. 1926.

A "Ufa". **Diario nacional**, São Paulo, p. 7, 28 ago. 1928a.

A volta de Frank James. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, p. 10, ano 10, nº 1043, 18 mar. 1941.

A volta de um pintor, **O jornal**, Rio de Janeiro, p. 7, 01 jun. 1920.

AINDA sobre o grande successo de "A mulher na lua". **Pacotilha**, Maranhão, p. 4, 10

jan. 1930b.

ALLÔ...**Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 3, 09 nov. 1922d.

“ALMAS perversas”, o milagre da sétima arte! **Fon fon**, Rio de Janeiro, s/p, ano XXXIX, nº 13, 30 mar. 1946.

ALVARENGA, Sebastião P. de. Como surgiu o CINEMATÒGRAFO no Rio de Janeiro. **A cena muda**, p. 4, 21º ano, nº 1070, 23 set. 1941.

ARTE e educação. Lang, o visionário da 7ª arte. **Diario da Tarde**, Paraná, s/p, 27 ago. 1973.

ARTE Muda. Quem é Fritz Lang, o genial director de “Metropolis”. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 23 out. 1928.

AS cotações da semana. **A cena muda**, Rio de Janeiro, p. 6, ano 23, nº 14, 04 abr. 1944.

AS cotações da semana. **A cena muda**, Rio de Janeiro, p. 31, nº 39, 25 set. 1945a.

AS cotações da semana. **A cena muda**, Rio de Janeiro, p. 31, nº22, 29 maio 1945c.

AS cotações da semana. **A cena muda**, Rio de Janeiro, p. 32, nº 15, 9 abr. 1946a.

AS cotações da semana. **A cena muda**, Rio de Janeiro, p. 32, nº 16, 22 abr. 1947b.

AS novas produções de Fritz Lang. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 9, 13 out. 1926a.

ASTROS e filmes. A crônica do dia. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 7, 11 ago. 1942.

AUD Egede-Nissen e Gertrud Welcher em “Dr. Mabuse, o jogador”. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 8, 17 nov. 1922g.

AZEREDO, Ely. Cinema - Fritz Lang: Os corruptos. **Tribuna da imprensa**, Rio de Janeiro, p. 4, 25 jun. 1954.

BELLO, Alberto Simoens. Filmes em revista: Desejo humano. **A cena muda**, Rio de Janeiro, p. 38, nº 6, segunda quinzena março 1955.

BEST seller. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 23, 31 ago. 1941.

CASAMENTO proibido - No Plaza - Classe B. **A noite**, Rio de Janeiro, p. 5, 03 out. 1938.

CHAMA-se agora. **A noite**, Rio de Janeiro, s/p, 12 jun. 1936a.

CINE-jornal. **Correio Paulistano**, São Paulo, p. 6, 19 abr. 1929.

CINE-Palais. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 12, 14 nov. 1922e.

CINE-Theatro Americano. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 12, 06 jun. 1922c.

CINEMA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, 23 maio 1950.

CINEMA. Distinção. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 17, 11 abr. 1957d.

CINEMA. Lang (Fritz): thriller. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 19, 19 maio 1957c.

CINEMA. Minutos decisivos. **Correio da manhã**, 20 mar. 1955, 5º caderno.

CINEMA. O cinema allemão e o Nazismo. **A noite**, Rio de Janeiro, p. 4, 12 jan. 1937a.

CINELANDIA. “O testamento do Dr. Mabuse”. **A batalha**, Rio de Janeiro, p. 7, 19 jul. 1936.

CINERAMA. O gabinete do Dr. Caligari. **Diario do Paraná**, Paraná, p. 3, 17 nov. 1955.

CONDENADO! **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 09 jun. 1957a, p. 13, 6º caderno.

CONSTA que Emmil Jannings. **Diario de Pernambuco**, Pernambuco, p. 7, 06 nov. 1935a.

CÓPIAS de filmes clássicos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, 04 out. 1946.

COUTO, Newton. Estetas da 7ª arte. Fritz Lang. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 15 jun. 1956.

DE cinema. Incendios...crimes...**O radical**, Rio de Janeiro, p. 4, 12 jul. 1936.

“DESEJO humano”. **A cena muda**, Rio de Janeiro, p. 38, nº 6, 2ª quinzena de março, 1955a.

DIA 31 à meia noite todos assistirão A Gardênia Azul"! **Diario carioca**, p. 4, 29 dez. 1953.

DIZEM agora que. **Diario de Pernambuco**, Pernambuco, p. 3, 17 nov. 1935c.

DONA, Joan, Betty. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 19, 07 abr. 1957b.

“DR. Mabuse”, o jogador no Palais pequeno comentário. **O imparcial**, p. 5, 12 nov. 1922.

EM dia com Hollywood. **A cena muda**, Rio de Janeiro, p. 10-11, s/n, 18 jun. 1946b.

ENFIM, veremos “Só a mulher peca” (Clash by night) o mais atrevido filme do momento, **Diario carioca**, Rio de Janeiro, p. 7, 01 nov. 1952c.

ESTRÉIA hoje. **Tribuna da imprensa**, Rio de Janeiro, p. 4, 06 set. 1956.

EU sei tudo. **A Scena Muda**, Rio de Janeiro, p. 23, ano 20, nº 1027, 26 nov. 1940.

FESTIVAL do cinema. **A luta democrática**, Rio de Janeiro, 15 e 16 ago. 1965, p. 4, 2º caderno.

FILME de Lang. **Diario de notícias**, Rio de Janeiro, 23 maio 1957, p. 14, 1ª seção.

FILME ítalo-alemão por Lang. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 maio 1959, p. 10, 1º caderno.

FILMES & notícias várias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 07 nov. 1958, p. 10, 1º

caderno.

“FLOR do asfalto” e sua volta ao cartaz. **Diario de notícias**, Rio de Janeiro, p. 14, 14 nov. 1930b.

FOI tão remarcado o exito. **Diario de notícias**, Rio de Janeiro, p. 24, 23 nov. 1930a.

FOSTER, Ernest. De Hollywood. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 9, 16 out. 1943a.

FOSTER, Ernest. De Hollywood. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 32, 24 out. 1943b.

FRITSCH, Willy. Algumas considerações de Willy Fritsch sobre “A Mulher na Lua” (Frau im Mond)', grandioso film synchronizado da UFA. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 4, 10 jan. 1930.

FRITZ Lang dirigirá “O retôrno do Dr. Mabuse”. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 28 jun. 1959, p. 16, 1º caderno.

FRITZ Lang e a Columbia. **O dia**, Paraná, p. 12, 29 jan. 1953.

FRITZ Lang e o thriller. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1957, p. 8, Suplemento dominical.

FRITZ Lang: nem histórias de fadas, nem filmes políticos, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 19 mar. 1969.

FRITZ Lang outra vez na UFA. **A gazeta**, São Paulo, p. 4, 14 set. 1926.

FRITZ Lang parece ter usado dynamite para filmar “Vive-se uma só vez”! **A batalha**, Rio de Janeiro, p. 4, 06 maio 1937.

FRITZ Lang, um dos. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, p. 3, 27 jan. 1935b.

GRUNEWALD, José Lino. Em busca do cinema perdido I. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, s/p, 11 nov. 1961.

HILTON, James. Palavras de um director. **O jornal**, Rio de Janeiro, p. 13, 18 out. 1936.

HOLLYWOOD. **A cena muda**, Rio de Janeiro, p. 24-25, nº 36, 09 set. 1947a.

HOLLYWOOD. **Fon fon**, Rio de Janeiro, s/p, s/n, 26 jun. 1937.

JÁ está no Rio e será apresentado em breve, o film “Vampiro de Dusseldorf. **A noite**, Rio de Janeiro, p. 5, 16 maio 1932b.

JONALD. As características dos grandes diretores. **A cena muda**, Rio de Janeiro, s/p, ano 24, nº 23, 06 jun. 1944.

JONALD. Maldição - Classe “D” - no Palácio, Rian, etc. **A noite**, Rio de Janeiro, p. 5, 26 jan. 1951.

KAISER, José Luiz. Falando sobre cinema. Novidades do cinema alemão. **Diário da tarde**, Paraná, p. 7, 13 mar. 1961.

KAISER, José Luiz. Falando sobre cinema. Volta à tela o mais diabólico criminoso do

século, o Dr. Mabuse! **Diario da tarde**, Paraná, p. 2, 27 fev. 1962.

LANG contra o Cinemascope. **Diario do Paraná**, Paraná, p. 2, 1 dez. 1956.

LANG em Berlim. **Tribuna da imprensa**, Rio de Janeiro, p. 2, 12 mar. 1958.

LAVRADOR. Nossa opinião. O testamento do Dr. Mabuse. **A nação**, Rio de Janeiro, p. 9, 22 jul. 1936.

LIL Dagover. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 7, 23 abr. 1922a.

LIL Dagover. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 5, 30 abr. 1922b.

LIMA, Pedro. Cinema brasileiro. Lembranças do FIF. **A cigarra**, São Paulo, p. 32, ano 51, nº 12, nov. 1965.

MAIS uma produção colossal de Fritz Lang. **A batalha**, Rio de Janeiro, p. 4, 25 mar. 1931a.

MAURUS, Gerda. A proposito de "A Mulher na Lua". **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 9, 03 set. 1930d.

MAURUS, Gerda. Gerd Maus, a estrella de "A Mulher na Lua". **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 9, 22 ago. 1930c.

MAURUS, Gerda. Sobre o celebre regisseur Fritz Lang, creador do super-film "A Mulher na Lua" escreve Gerda Maurus. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 13, 27 ago. 1930a.

MAURUS, Gerda. Uma anedocta sobre o Professor Oberth, contada por Gerda Maurus que trabalha no extraordinario super-film synchronizado de Fritz Lang “A Mulher na Lua” (Frau im Mond). **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, p. 5, 30 ago. 1930b.

MERECEU destaque. **A republica**, Paraná, p. 1, 20 maio 1919.

MERTEN, Luiz Carlos. Vídeos e ciclo consagram o gênio de Fritz Lang. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 jun. 1998, Caderno 2, p.D12.

“METROPOLIS”. **Diario nacional**, São Paulo, p. 7, 17 nov. 1928c.

METROPOLIS. **Gazeta de noticias**, Rio de Janeiro, p. 11, 29 jun. 1930.

“MOONTIDE”. **Cinearte**, Rio de Janeiro, p. 28, ano XVII, nº 559, maio 1942.

NOTICIAS de Hollywood. **A cena muda**, Rio de Janeiro, p. 4, nº 48, 10 jul. 1945b.

NOTÍCIAS de Hollywood. **A cena muda**, Rio de Janeiro, nº 43, p. 34, 28 out. 1947b.

NOTICIAS de Hollywood. **A noite**, Rio de Janeiro, p. 5, 08 out. 1937c.

NOVIDADES de Hollywood. **Revista Fon Fon**, Rio de Janeiro, p. 26, ano XXXVIII, nº 49, 02 dez. 1944.

NOVIDADES de Hollywood. **A noite**, Rio de Janeiro, s/p, 25 abr. 1936b.

NOVOS films da United Artists. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 7, 19 out. 1930a.

O avião. **Diario de Pernambuco**, Pernambuco, p. 8, 05 dez. 1937a.

OCCULTISMO, espiritismo, hypnotismo. **Diario da manhã**, Espírito Santo, p 12, 10 dez. 1922.

O director allemão Fritz Lang vae trabalhar em Hollywood. **Correio da manhã**, p. 1, 09 jun. 1934.

O exilio da intelligencia. **Diario de notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 15 jun 1933.

O film de hotem Metropolis. **Diario Nacional**, São Paulo, s/p, 11 dez. 1928d.

“O homem que quis matar Hitler!”. **Diario de notícias**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1942, p. 8, segunda seção.

O júri. **Cinelândia**, Rio de Janeiro, p. 30, s/n, 1964, edição especial.

O mistério Marilyn Monroe. **Ultima hora**, Rio de Janeiro, 01 nov. 1955, s/p, 2º caderno.

O novo film. **Correio paulistano**, São Paulo, p. 8, 04 jun. 1927.

O Programma Urania. **Jornal do Recife**, Pernambuco, p. 3. 01 fev. 1931.

O que a imprensa americana disse de “Espíões”. **A batalha**, Rio de Janeiro, p. 4., 03 maio 1931b.

O Rialto tornara' a mostrar, amanhã, uma das maiores concepções de Fritz Lang

para a UFA: “Flor do Asfalto”. **Diario de notícias**, Rio de Janeiro, p. 24, 16 nov. 1930c.

O sangue dos gatos. **Última hora**, Rio de Janeiro, p. 2, 05 jul. 1951.

O tesouro do Barba Rubra. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 02 set. 1956a, 5º caderno.

O tesouro do Barba Rubra (Moonfleet). **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 13, 12 set. 1956b.

O testamento do Dr. Mabuse. **O dia**, Paraná, p. 4, 12 ago. 1937.

O “Testamento do dr. Mabuse” no Gloria. **A batalha**, Rio de Janeiro, p. 5, 24 jul. 1936.

O vampiro. **Diario carioca**, Rio de Janeiro, p. 7, 11 jun. 1952a.

OS artistas masculinos em “Dr. Mabuse, o jogador”. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 405 nov. 1922f.

OS creadores de “Metropolis”. **Correio paulistano**, p. 12, 25 set. 1928b.

OS Diretores. **Fon fon**, Rio de Janeiro, ano XXXIX, nº 26, 28 jun. 1947.

OTONI, Décio V. Cinema. O Maldito. **Diario Carioca**, Rio de Janeiro, p. 7, 18 jun. 1952.

PAIVA, Salviano Cavalcanti de. Diretores gordos e magros. **A cena muda**, Rio de

Janeiro, p. 20-34, nº 29, 17 jul. 1945.

PARA a confecção. **Diario nacional**, p. 7, 01 set. 1928b.

PARA se construir “Metropolis”...**Correio paulistano**, São Paulo, p. 9, 06 set. 1928a.

PERGUNTE o que quizer “Carioca” respondera´ a todas as perguntas dos fans.
Carioca, Rio de Janeiro, p. 28-29, 1939.

PERGUNTE-me outra. **Cinearte**, Rio de Janeiro, p. 3, ano IX, nº 401, 15 out. 1934.

PINTO, Armando Ribeiro. Cinerama: Um drama higiênico. **Diario do Paraná**, Paraná, p. 11, 02 out. 1955.

QUANDO “Espões”. **Jornal do Recife**, Pernambuco, p. 7, 06 set. 1931.

QUINTA-feira. **Diario da Manhã**, Espírito Santo, p. 12, 09 jan. 1923.

REALIDADE demais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 26 fev. 1955.

RESTA-nos. **Frou frou**, Rio de Janeiro, p. 80, nº 3, maio 1929.

ROCHA, Glauber. Fritz Lang, o leão. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 38- 40, 06 abr. 1968.

“SHOW-Business”. **Cinelândia**, Rio de Janeiro, p. 63, nº 165 ,segunda quinzena setembro 1959.

SIEGFRIED. **Diario de notícias**, Rio de Janeiro, 19 set. 1934, segunda seção, p. 16.

“SIEGFRIED” a grandiosa opera de Wagner, no Parisiense. **A manhã**, Rio de Janeiro, p. 5, 14 out. 1926.

SOBRE “Furia”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 11, 16 out. 1936.

UM dos melhores films de 1936. **Diario de Pernambuco**, Pernambuco, p. 9, 21 fev. 1937b.

UM novo film monstro de Fritz Lang para a “Urania”. **O jornal**, Rio de Janeiro, p. 6, 08 jul. 1928.

UM novo thema cinematographico de Thea Von Harbou. **A batalha**, Rio de Janeiro, p. 4, 23 fev. 1932.

UMA conferencia do celebre cientista Prof. Oberth. **Pacotilha**, Maranhão, p. 4, 01 jan. 1930a.

VERA Liessem. **A noite**, Rio de Janeiro, p. 2, 22 mar. 1932a.

VIANNA, Moniz. Cinema. O diabo feito mulher. **Correio da manhã**, p. 11, 19 out. 1952.

VIANNA, Moniz. Cinema. O segredo da porta fechada. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 15, 11 ago. 1948.

VIANNA, Moniz. Fritz Lang. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, p. 1-2, 23 fev. 1947.

Referências audiovisuais

007 CONTRA Goldfinger (Goldfinger). Direção: Guy Hamilton, Produção: Albert R. Broccoli, Harry Saltzman. Reino Unido: Eon Productions, 1964, 1 DVD.

A CAIXA de Pandora (Die Büchse der Pandora). Direção: G. W. Pabst, Produção: Heinz Landsmann. Alemanha: Nero-Film, 1929, 1 DVD.

A BESTA humana (Le bête humaine). Direção: Jean Renoir, Produção: Robert e Raymond Hakim. França: Paris Film, 1938, 1 DVD.

A MORTE cansada (Der müde Tod). Direção: Fritz Lang, Produção: Erich Pommer. Alemanha: Decla-Bioscop, 1921, 1 DVD.

A MULHER na lua (Frau im Mond). Direção: Fritz Lang, Produção: Fritz Lang. Alemanha: Fritz Lang-Film/UFA, 1929, 1 DVD.

A VOLTA de Frank James (The return of Frank James). Direção: Fritz Lang, Produção: Darryl F. Zanuck. 20th-Century Fox, 1940, 1 DVD.

ALMAS PERVERSAS (Scarlet Street). Direção: Fritz Lang, Produção: Fritz Lang. EUA: Fritz Lang Productions/Diana Productions/Walter Wanger Productions, 1945, 1 DVD.

AS ARANHAS 1-2 (Die Spinnen). Direção: Fritz Lang, Produção: Erich Pommer. Alemanha: Decla-Bioscop, 1919, 2 DVD.

BRUMAS (Moontide). Direção: Fritz lang, Archie Mayo, Produção: Mark Hellinger. EUA: 20th Century Fox, 1942, 1 DVD.

CASAMENTO PROIBIDO (You and me). Direção: Fritz Lang, Produção: Fritz Lang. EUA: Paramount Pictures, 1938, 1 DVD.

CONQUISTADORES (Western Union). Direção: Fritz Lang, Produção: Darryl F. Zanuck. EUA: 20th Century Fox, 1941, 1 DVD.

CORAÇÃO VADIO (Liliom). Direção: Fritz Lang, Produção: Erich Pomer. França: Les Productions Fox Europa, 1934, 1 DVD.

CORAÇÕES EM luta (Wie um die Frau/Kämpfende Herzen). Direção: Fritz Lang, Produção: Erich Pommer. Alemanha: Decla-Bioscop, 1921, 1 DVD.

CORRESPONDENTE ESPECIAL (Confirm or deny). Direção: Fritz Lang, Archie Mayo, Produção: Len Hammond. EUA: 20th Century Fox, 1941, 1 DVD.

DAQUI A cem anos (Things to come). Direção: William Cameron Menzies, Produção: Alexander Korda. Reino Unido: London Film Productions, 1936, 1 DVD.

DEPOIS DA tempestade (Das wandernde Bild). Direção: Fritz Lang, Produção: Joe May. Alemanha: May-Film, 1920, 1 DVD.

DER CHORAL von Leuthen. Direção: Carl Froelich, Walter Supper, Produção: Carl Froelich. Alemanha: Carl Froelich-Film GmbH, 1930, 1 DVD.

DER EWIGE Jude. Direção: Fritz Hippler. Alemanha: Deutsche Filmherstellungs- und -Verwertungs- GmbH, 1940, 1 DVD.

DER HERR der Liebe. Direção: Fritz Lang, 1919.

DESEJO HUMANO (Human desire). Direção: Fritz Lang, Produção: Lewis J. Rachmil. EUA: Columbia Pictures Corporation, 1954, 1 DVD.

DR. MABUSE, o jogador (Dr. Mabuse, der Spieler). Direção: Fritz Lang, Produção: Erich Pommer. Alemanha: Decla-Bioscop, 1922, 2 DVD.

ESPIÕES (Spione). Direção: Fritz Lang, Produção: Erich Pommer. Alemanha: Fritz Lang-Film/UFA, 1928, 1 DVD.

FAUSTO (Faust: Eine deutsche Volkssage). Direção: W. F. Murnau, Produção: Erich Pommer. Alemanha: UFA, 1926, 1 DVD.

FLOR DO asfalto (Asphalt). Direção: Joe May, Produção: Erich Pommer. Alemanha: UFA, 1929, 1 DVD.

FÚRIA (Fury). Direção: Fritz Lang, Produção: Joseph L. Makiewicz. EUA: MGM, 1936, 1 DVD.

GARDÊNIA AZUL (The blue gardenia). Direção: Fritz Lang, Produção: Alex Gottlieb. EUA: Alex Gottlieb Productions, 1953 1 DVD.

GENTE NO domingo (Menschen am Sonntag). Direção: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Produção: Edgar G. Ulmer, Seymour Nebenzahl. Alemanha: Filmstudio Berlin, 1930, 1 DVD.

GUERRILHEIRO DAS Filipinas (American guerrilla in the Philippines). Direção: Fritz Lang, Produção: Lamar Trotti. EUA: 20th Century Fox, 1950, 1 DVD.

HALBBLUT. Direção: Fritz Lang, 1919.

HARAKIRI. Direção: Fritz Lang, Produção: Erich Pomer. Alemanha: Decla-Bioscop, 1919, 1 DVD.

JESSE JAMES. Direção: Henry King, Irving Cummings, Produção: Darryl F. Zanuck. EUA: 20th Century Fox, 1939, 1 DVD.

JUD SÜß. Direção: Veit Harlan, Produção: Otto Lehmann. Alemanha: Terra-Filmkunst, 1940, 1 DVD.

JUVE CONTRA Fantomas (Juve contre Fantômas). Direção: Louis Feuillade, Produção: Romeo Bosetti. França: Société des Etablissements L. Gaumont, 1913, 1 DVD.

LAURA. Direção: Otto Preminger, Produção: Otto Preminger. EUA: 20th Century Fox, 1944. 1 DVD.

M, O vampiro de Düsseldorf (M). Direção: Fritz Lang, Produção: Seymour Nebenzahl. Alemanha: Nero-Film, 1932, 1 DVD.

MALDIÇÃO (House by the river). Direção: Fritz Lang, Produção: Howard Welsch. EUA: Fidelity Pictures Corporation, 1950, 1 DVD.

METRÓPOLIS (Metropolis). Direção: Fritz Lang, Produção: Erich Pommer. Alemanha: Decla-bioscop/UFA, 1926, 1 DVD.

NO SILÊNCIO de uma cidade (While the city sleeps). Direção: Fritz Lang, Produção: Bert E. Friedlob. EUA: Bert E. Friedlob Productions, 1956, 1 DVD.

O ANJO azul (Der blaue Engel). Direção: Josef von Sternberg, Produção: Erich Pommer. Alemanha: UFA, 1930, 1 DVD.

O CÍRCULO do destino (Fritz Lang, le cercle du destin). Direção: Jorge Dana, Produção: Hubert Niogret. França: Ciné Cinéfil/Kanpaï Productions/Ciné Classic, 2004, 1 DVD.

O DESPREZO (Le mépris). Direção: Jean-Luc Godard, Produção: Carlo Ponti, Georges de Beauregard. França/Itália: Rome Paris Films/Les Films Concordia/Compagnia Cinematografica Champion, 1963, 1 DVD.

O DIABO feito mulher (Rancho notorious). Direção: Fritz Lang, Produção: Howard Welsch. EUA: Fidelity Pictures Corporation, 1952, 1 DVD.

O GABINETE do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari). Direção: Robert Wiene, Produção: Erich Pommer. Alemanha: Decla-bioscop, 1920, 1 DVD.

O GRANDE roubo do trem (The great train robbery). Direção: Edwin S. Porter, Produção: Edwin S. Porter. EUA: Edison Manufacturing Company, 1903, 1 DVD.

O GRANDE segredo (Cloak and dagger). Direção: Fritz Lang, Produção: Milton Sperling. EUA: Warner Bros., 1946, 1 DVD.

O HOMEM que quis matar Hitler (Man hunt). Direção: Fritz Lang, Produção: Darryl F. Zanuck. EUA: 20th Century Fox, 1941, 1 DVD.

O HOMEM que sabia demais (The man who knew too much). Direção: Alfred Hitchcock, Produção: Ivor Montagu. Reino Unido: Gaumont British Picture Corporation, 1934, 1 DVD.

O MALDITO (M). Direção: Joseph Losey, Produção: Seymour Nebenzahl. EUA: Superior Pictures, 1951, 1 DVD.

O SEGREDO da porta fechada (Secret beyond the door...). Direção: Fritz Lang, Produção: Fritz Lang. EUA: Walter Wanger Productions/Diana Productions Company, 1947, 1 DVD.

O SEPULCRO indiano (Das indische Grabmal). Direção: Fritz Lang, Produção: Artur Brauner. Alemanha/França/Itália: CCC/Rizzoli Film/Regina Production, 1959, 1 DVD.

O TERCEIRO homem (The third man). Direção: Carol reed, Produção: Carol Reed. Reino Unido: London Film Productions, 1949, 1 DVD.

O TESOURO do Barba Rubra (Moonfleet). Direção: Fritz Lang, Produção: John Houseman. EUA: MGM, 1955, 1 DVD.

O TESTAMENTO do Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse). Direção: Fritz Lang, Produção: Fritz Lang, Seymour Nebenzahl. Alemanha: Nero-Film, 1933, 1 DVD.

O TESTAMENTO do Dr. Mabuse (Le testament du Dr. Mabuse). Direção: Fritz Lang, René Sti. Alemanha/França: Nero-Film, 1933, 1 DVD.

O TIGRE da Índia (Der Tiger von Eschnapur). Direção: Fritz Lang, Produção: Artur Brauner. Alemanha/França/Itália: CCC/Rizzoli Film/Regina Production, 1959, 1 DVD.

OS CARRASCOS também morrem (Hagmen also die!). Direção: Fritz lang, Produção: Fritz Lang, Arnold Pressburger. EUA: Arnold Pressburger Films, 1943, 1 DVD.

OS CORRUPTOS (The big heat). Direção: Fritz Lang, Produção: Robert Arthur. EUA: Columbia Pictures Corporation, 1953, 1 DVD.

OS MIL olhos do Dr. Mabuse (Die 100 Augen des Dr. Mabuse). Direção: Fritz Lang, Produção: Artur Brauner. Alemanha/França/Itália: CCC/CEI Incom/Critériom Film, 1960, 1 DVD.

OS NIBELUNGOS 1-2 (Die Nibelungen). Direção: Fritz Lang, Produção: Erich Pommer. Alemanha, Decla-Bioscop/ UFA, 1924, 2 DVD.

QUANDO DESCERAM as trevas (Ministry of fear). Direção: Fritz Lang, Produção: Seton I. Miller. EUA: Paramount Pictures, 1944, 1 DVD.

REBECCA, A mulher inesquecível (Rebecca). Direção: Alfred Hitchcock, Produção: David O. Selznick. EUA: Selznick International Pictures, 1940, 1 DVD.

SÓ A mulher peca (Clash by night). Direção: Fritz Lang, Produção: Harriet Parsons. EUA: RKO Pictures/Wald/Krasna Productions, 1952, 1 DVD.

SUPLÍCIO DE uma alma (Beyond a reasonable doubt). Direção: Fritz Lang, Produção: Bert E. Friedlob. EUA: Bert E. Friedlob Productions, 1956, 1 DVD.

UM RETRATO de mulher (The woman in the window). Direção: Fritz Lang, Produção: Nunnaly Johnson. EUA: Christie Corporation/International Pictures, 1944, 1 DVD.

VIVE-SE uma só vez (You only live once). Direção: Fritz Lang, Produção: Walter Wanger. EUA: Walter Wanger Productions, 1937, 1 DVD.