



## LE CRIME DE MONSIEUR LANGE

### O CRIME DO SR. LANGE

Nova Cópia Digital Restaurada  
Inédito comercialmente em Portugal

Um filme de Jean Renoir

#### Sinopse

Um homem e uma mulher chegam a um café-hotel perto da fronteira Belga. Os hóspedes reconhecem o homem pela descrição da polícia. O seu nome é Amédée Lange, e é procurado pelas autoridades por ter assassinado Batala em Paris. A sua amiga Valentine conta a história que levou um homem empregado por Batala a tornar-se no seu assassino.

#### Actores

Jules Berry; René Lefèvre; Florelle; Nadia Sibirskaia; Sylvia Bataille; Henri Guisot; Marcel Levesque; Odette Talazac; Maurice Baquet

#### Equipa Técnica

Realização – Jean Renoir

Argumento – Jacques Prévert e Jean Renoir, adaptado por Jacques Prévert de uma história de Jean Castanier e Jean Renoir

Direcção de Fotografia – Jean Bachelet

Director Artístico – Marcel Blondeau

Montagem – Marguerite Renoir

Música – Jean Wiener e uma canção por Joseph Kosma, “Au Jour, le Jour, ala Nuit, la Nuit”

Produtor – Andre Halley des Fontaines

#### Características Técnicas

Ano de Produção: 1936

País: França

Duração: Aprox. 83 min

Classificação: M/12

### François Truffaut sobre O Crime do Sr. Lange.

[...] A força poética do *Crime do Sr. Lange* não vem somente dos múltiplos talentos de Renoir e Prévert, mas também, parece-me, da confusa diversidade das intenções.

“*Quem pagou o parto de Estelle — A cooperativa! — Quem é que pagou a convalescença do Charles? — A cooperativa!*” Este pedaço de diálogo no meio do filme vem lembrar-nos as intenções sociais dos autores, as quais, apesar da perfeição de um guião onde o próprio amor é social, ficam em segundo plano, simplesmente porque as personagens do *Crime do Sr. Lange* estão cheias de saúde e vida. Eis de novo – o caso é frequente com Renoir – um filme que, por toda a sua verdade humana, rapidamente se torna puramente feérico; e Jules Berry incarna um Batala ignóbil, mas com o qual Prévert e ele brincam, e esmeram-se tanto que se torna barroco e, digamo-lo, simpático até. Este editor interesseiro assemelha-se por demais a um produtor, talvez um desses que obrigaram Renoir a filmar *On purge bébé* em quatro dias?

O *Sr. Lange* é, de todos os filmes de Renoir, o mais espontâneo, o mais denso em “milagres” de interpretação e de câmara, o mais carregado de verdade e de belezas puras, um filme que diríamos tocado pela graça.

### André Bazin sobre Renoir e a encenação.

[...] O cinema, no seu conjunto, vive ainda nessa concepção primária dos colecionadores de cromos que confundem a beleza do modelo com a da pintura, quando o pintor tem como missão a de revelar a beleza singular de qualquer mulher. Renoir não escolhe os seus actores como se faz no teatro, pela sua adequação a um papel, mas como o pintor, pelo que ele sabe que seremos forçados a ver neles. Daí que os momentos mais bonitos de interpretação no cinema de Renoir são de uma beleza quase indecente, a marca que deixam na memória é apenas a do seu brilho, de um deslumbramento que força a baixar os olhos. Aí, o actor vai além de si próprio, surpreendido numa espécie de nudez do ser que já não tem mais nada que ver com a expressão dramática; e é sem dúvida a luz mais decisiva que o cinema, como a pintura, entre todas as artes, pode atirar sobre o corpo do homem.

[...] Assim como há sempre uma parte de acaso na descoberta do cenário pela objectiva, é ela que dá *a contrario* o seu preço à vigilância e à perspicácia do olho. O ponto de vista da câmara não é aquele, abstracto, do novelista omnisciente da terceira pessoa, nem aquele da estúpida câmara subjetiva à cabeça de chumbo, mas uma maneira de ver, livre de todas as contingências e que, embora conserve as dependências e a qualidade concreta do olhar, a sua continuidade no tempo, o seu ponto de fuga único no espaço — o olho de Deus no sentido próprio, se Deus soubesse contentar-se com um olho. Assim, quando o *Sr. Lange* se decide a matar, a câmara fica no pátio onde se encontra Jules Berry; através das janelas da escada, ela olha René Lefèvre a descer mais e mais rapidamente os pisos, e é-lo que desemboca no pátio. A câmara encontra-se então entre os dois protagonistas e de costas viradas para Berry, mas em vez de fazer um panorama à *direita* de forma a seguir Lange, ela vira deliberadamente 180° para a *esquerda* varrendo o cenário vazio para re-enquadrar Berry, precedendo assim René Lefèvre que entra em campo quando já o esperávamos ao lado da sua próxima vítima. Num movimento de câmara assim, a sua inteligência é ainda mais admirável do que a sua audácia. A sua eficácia vem, por um lado, da continuidade do ponto de vista do início ao fim da cena, o ponto de vista física e precisamente localizado no cenário, e, por outro lado, da personalização da câmara que decide virar costas à acção para passar por um atalho. Só com Murnau é que encontraríamos exemplos de um movimento de câmara assim, libertado da personagem e da geometria dramática.

Tecnicamente, esta concepção do ecrã supõe o que chamei a profundidade lateral de campo e o desaparecimento quase total da montagem. Porque não só aquilo que nos é mostrado vale o mesmo que aquilo que nos é escondido mas também lhe deve o seu preço, um privilégio incerto e sempre ameaçado. A encenação não se limita ao que vemos no ecrã, é preciso que aquilo que resta da cena seja efectivamente ocultado mas não deixe de existir. A acção não está enquadrada pelo ecrã: ela atravessa-o, a personagem que entra em campo não sai de camarins imaginários. Da mesma forma, é preciso que a câmara se possa virar bruscamente sem que este olhar circular surpreenda algum tempo morto, alguma lacuna na realidade. Na verdade, isto significa que uma cena tem que ser interpretada independentemente da câmara e em todo o seu espaço dramático real; cabe ao operador percorrer sobre ela o seu óculo-de-alcance. O re-enquadramento substitui-se então tanto quanto possível à “mudança de plano”, a qual não introduz apenas uma descontinuidade espacial que não é da natureza do olho mas sobretudo consagra a realidade do “plano”, quer dizer de uma unidade de lugar e de acção, de um átomo de encenação cuja combinação com outros átomos constitui a cena, e depois a sequência. E, de facto, vê-se isso durante a rotação, mesmo quando em cada plano se ilumina e se actua separadamente; então o ecrã não esconde nada porque não há nada para esconder à volta.

### **André Bazin sobre O Crime do Sr. Lange**

[...] *O Crime do Sr. Lange*, que acabo de rever, mais admirável ainda à décima vez do que à primeira, não podia senão confirmar-me na minha posição de crítico, eu que já nada mais esperava, depois da vaga de admiração, do que o “doloroso prazer” de reencontrar, ainda assim, Renoir a enganar-se com o assunto e o estilo.

De facto, foi a penosa impressão que sentia durante os primeiros minutos, o tempo de perceber finalmente o meu erro e quanto era absurdo insistir em querer ver algum realismo falhado no filme mais onírico e o mais deliberadamente gratuito da obra de Renoir. A exactidão meticulosa da reconstituição não resultava na fabricação de uma França sintética impossível mas, pelo contrário, dava às imagens a precisão de um pesadelo. Quanto a esta “luz de aquário” que me chocara tanto, claro que a reencontrei mas ela apareceu-me agora como a de um inferno interior, uma espécie de fosforescência telúrica como a que foi imaginada por Jules Verne para iluminar os seus viajantes no Centro da Terra.

Uma vez que o vão critério do realismo era abandonado e que me podia abandonar a sonhar o filme com Renoir, o seu rigor aparecia-me com evidência, tanto na construção como no estilo e especialmente na direcção de actores, que é de uma liberdade e de uma audácia que, já o posso anunciar, nunca voltará a ser tão grande senão em *Elena et les Hommes* [*Helena e os Homens*].

### **Renoir fala sobre O Crime do Sr. Lange (in André Bazin, Un préjugé qui me coûtait cher).**

*O Crime do Sr. Lange* é, antes de tudo, uma colaboração magnífica com Jacques Prévert. Note que não começámos o filme juntos. Ao início comecei com um camarada que se chama Castanier e escrevemos uma história que não era má, acho eu, e que um qualquer produtor se tinha decidido a rodar. Mas, apesar de tudo, não estávamos muito seguros de nós e tive a ideia de perguntar a um amigo se tinha a bondade de dar uma vista de olhos no nosso trabalho; esse amigo era Jacques Prévert. Jacques Prévert trabalhou no filme comigo e daí saiu algo de bastante diferente. Isto não quer dizer que este filme tenha sido escrito de antemão – não aconteceu muitas vezes na história dos meus filmes ter um guião que tenhamos seguido exactamente, na verdade, acho até que nunca aconteceu, e aí também não. Em *O Crime do Sr. Lange*, aconteceu o que acontece muitas vezes comigo. Quer dizer, temos um guião, está muito bem escrito, sabemos-lo, e dizemo-nos: “Olha, podemos rodá-lo”, e depois chegamos ao *plateau*. Ensaíamos os actores e apercebemo-nos que não está bem, ou apercebemo-nos que há formas de vida mais próximas do espírito destes actores, mais próximas se calhar até do que está ao redor, do cenário, do que se passa à volta. Enfim, de todas as maneiras, *O Crime do Sr. Lange* não foi excepção e pedi ao Prévert que tivesse a bondade de ficar comigo no *plateau* todos os dias. Prévert foi muito simpático e aceitou. Embora ele não gostasse muito de se levantar cedo, vinha assistir comigo a todas as fases da filmagem. E muitas palavras do filme, algumas são extremamente famosas, foram encontradas devido a essa colaboração e a essa improvisação. Por exemplo, há uma que comentámos logo com Rivette: foi quando o Jules Berry, que está vestido de padre, volta para dentro da casa que fundou e encontra Lefèvre instalado no seu lugar, e Lefèvre diz: “Se o matasse agora, quem sentiria a sua falta?” E este padre, o Jules Berry vestido de padre, responde: “As mulheres, meu caro!” Eu conto isto muito mal, não tem muita graça, mas quando é o Jules Berry a dizê-lo, acho que é deveras extraordinário. Isto foi mesmo improvisado. Foi ao falarmos, Prévert e eu, que de repente Prévert teve esta ideia, um relâmpago que saiu assim. O filme, portanto, desenvolveu-se nessa atmosfera de colaboração, divertida e brincalhona. Éramos um bando de amigos, e se há um filme de amigos é mesmo este.

Mas o filme representa também outras coisas para mim. Tecnicamente, é uma tentativa de ligação dos planos de fundo e do primeiro plano num só plano. É um ensaio de movimentos de câmara, que reúnem, ao mesmo tempo, o que se passa na vida, atrás dos actores, e o que se passa no espírito dos actores, em primeiro plano. Olhe que isto corresponde também à ideia de que eu passo o meu tempo a tentar aperfeiçoar, ou seja, não cortar cenas e permitir aos actores seguirem a sua própria progressão. Ali tentei fazê-lo graças a movimentos de uma complexidade insensata. Acredite que não foi fácil para Bachelet nem para os operadores de câmara. Eram como verdadeiras serpentes à volta do tripé, segurando a câmara, e esta câmara ia passeando em todas as direcções, ia buscar os actores, seguia-os, subia, descia, e isto ainda com mais dificuldade quando os cenários eram extremamente apertados. Eram cenários de dimensões reais, construídos à volta de um pátio. Aliás, o facto de termos filmado neste pátio explica também a má qualidade do som. O som deste filme não é bom, tem que se reconhecer. Mas eu prefiro um som mau a uma dobragem, e então decidimos ficar com este som mesmo com todos os ruídos de fundo dos eléctricos, que de vez em quando impedem que se oiçam bem as palavras. Eu gosto mais disso, gosto mais dessas palavras ditas naturalmente, normalmente, saindo verdadeiramente do corpo e do espírito do actor, gosto mais disso do que da dobragem mais bem feita e mais artificialmente aborrecida.