O compasso e a câmara

El compás y la cámara



Fritz Lang em *Le mépris* de Jean-Luc Godard, 1963.

Fritz Lang en *Le mépris* de Jean-Luc Godard, 1963.

O compasso e a câmara
Estudos sobre Fritz Lang

El compás y la cámara
Estudios sobre Fritz Lang

Manuel García Roig

fundación arquia

la cimbra 14

Este livro é dedicado a Carles Martí Arís.
À sua sabedoria, da qual tanto aprendi e continuo a aprender.
Poucos foram os que souberam entender a importância do cinema
no conhecimento e no ensino da Arquitetura como ele.

Este libro está dedicado a Carles Martí Arís.
A su magisterio, del que tanto he aprendido y sigo aprendiendo.
Pocos han sabido entender como él la importancia del cine
en el conocimiento y la enseñanza de la Arquitectura.

Índice

10 *Apresentação.*
O carácter arquitetónico do cinema de Fritz Lang

Fritz Lang e a arquitetura

22 *Introdução*

38 Friedrich Christian Anton Lang, o arquiteto e o pintor:
anos de formação e peregrinação

48 Fritz Lang e o arquiteto Otto Hunte: os anos de Berlim

62 Fritz Lang e Walter Gropius nos Estados Unidos. Vidas paralelas

82 Geometrismo e abstração: simetrias na obra de Fritz Lang
e Walter Gropius

90 Fritz Lang e a *Neue Sachlichkeit*. Arquitetura, pintura e fotografia
da nova objetividade em *M* (*M – Matou!*)

A arquitetura do cinema

120 *Scarlet Street* (*Almas Perversas*)
Fritz Lang e o arquiteto Alexander Golitzen

138 A arquitetura do cinema em *The Big Heat* (*Corrupção*)

152 *Moonfleet* (*O Tesouro do Barba Ruiva*)

170 *Der Tiger von Eschnapur-Das Indische Grabmal* (*O Tigre
da Índia*). Um díptico de arquitetos e sobre arquitetos:
Fritz Lang e o arquiteto Wilhelm Schatz

Apêndices

190 Fritz Lang. Filmografia
192 Os filmes imprescindíveis de Fritz Lang
194 Nota biográfica do autor
196 Créditos
202 Mediateca. Fundación Arquia, programa arquia/filmoteca

Índice

9 *Presentación*.
El carácter arquitectónico del cine de Fritz Lang

Fritz Lang y la arquitectura

21 *Introducción*

37 Friedrich Christian Anton Lang, el arquitecto y el pintor: años de formación y peregrinaje

47 Fritz Lang y el arquitecto Otto Hunte: los años de Berlín

61 Fritz Lang y Walter Gropius en América. Vidas paralelas

81 Geometrismo y abstracción: simetrías en la obra de Fritz Lang y Walter Gropius

89 Fritz Lang y la *Neue Sachlichkeit*. Arquitectura, pintura y fotografía de la nueva objetividad en *M (M, el vampiro de Düsseldorf)*

La arquitectura del cine

119 *Scarlet Street (Perversidad)*
Fritz Lang y el arquitecto Alexander Golitzen

137 *The Big Heat (Los sobornados*)

151 *Moonfleet (Los contrabandistas de Moonfleet)*

169 *Der Tiger von Eschnapur-Das Indische Grabmal (El tigre de Esnapur-La tumba india)*. Un díptico de arquitectos y sobre arquitectos: Fritz Lang y el arquitecto Wilhelm Schatz

Apéndices

191 Fritz Lang. Filmografía
193 Los films imprescindibles de Fritz Lang
195 Nota biográfica del autor
197 Créditos
203 Mediateca. Fundación Arquia, programa arquia/filmoteca

El carácter arquitectónico del cine de Fritz Lang

> Una paranoia singular recorre los films de Lang desde el primer *Mabuse* en 1922 hasta el último en 1961; es algo que persiste en sus mejores películas de Hollywood, *Fury* (*Furia*), *You Only Live Once* (*Solo se vive una vez*), *Manhunt* (*El hombre atrapado*), *Hangmen Also Die!* (*Los verdugos también mueren*), *Ministry of Fear, The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*), *Scarlett Street* (*Perversidad*), *Rancho Notorius* (*Encubridora*), *The Big Heat* (*Los sobornados*), etc. Al dejar a un lado excepciones sentimentales, Lang puede muy bien decir que en un siglo que albergó a Hitler e Hiroshima, ningún artista es paranoico: está realmente perseguido.[1]

Entre los arquitectos, por lo general, la consideración de la figura de Fritz Lang resulta cuando menos paradójica. Se le conoce esencialmente por ser el realizador de *Metrópolis*, por los aspectos más evidentes que este film muestra con relación a la arquitectura, pero por poco más. Sin embargo, *Metrópolis* constituye, desde el punto de vista arquitectónico y cinematográfico, una de las películas menos interesantes de toda su filmografía, como el mismo cineasta vienés constató en muchas de sus entrevistas.

Más interés tiene, desde luego, el sentido arquitectónico que presentan muchas de sus películas rodadas sobre todo en

O carácter arquitetónico do cinema de Fritz Lang

> Uma paranoia singular percorre os filmes de Lang desde o primeiro *Dr. Mabuse*, de 1922, até ao último, de 1961; é algo que persiste nos seus melhores filmes de Hollywood*, Fury* (*Fúria*)*, You Only Live Once* (*Só vivemos uma vez*)*, Manhunt* (*Feras Humanas*)*, Hangmen Also Die!* (*Os Carrascos Também Morrem*)*, Ministry of Fear, The Woman in the Window* (*Suprema Decisão*)*, Scarlett Street* (*Almas Perversas*)*, Rancho Notorius* (*O Rancho das Paixões*)*, The Big Heat* (*Corrupção*)*,* etc. Ao deixar de lado as exceções sentimentais, Lang pode muito bem dizer que, num século que albergou Hitler e Hiroshima, nenhum artista estava paranoico: na realidade estava literalmente perseguido.[1]

Entre os arquitetos, em geral, a consideração pela figura de Fritz Lang é, no mínimo, paradoxal. Lang é conhecido essencialmente por ser o realizador de *Metrópolis*, pelos aspetos mais óbvios que este filme mostra em relação à arquitetura, mas não só. No entanto, *Metrópolis* constitui, do ponto de vista arquitetónico e cinematográfico, um dos filmes menos interessantes de toda a sua filmografia, como constatado pelo próprio cineasta vienense em várias das suas entrevistas.

Mais interessante é, com efeito, o sentido arquitetónico que muitos dos seus filmes contêm, especialmente os que foram gravados

su exilio en Estados Unidos, motivado por la ascensión del nazismo al poder en Alemania. Por su planificación matemática que, en muchos casos, llega a ser geométrica, que se expresa mediante una *puesta en escena* dotada de un gran concisión y funcionalismo. Pues, como Luis R. Aller ha detallado perfectamente,[2] se basa en la creación de densas atmósferas mediante el adecuado contraste de luces y sombras, en un sonido no realista en el que los ruidos se utilizan dramáticamente, en tomas en las que la cámara se sitúa siempre en el lugar más adecuado para poder observar mejor la acción, en las que predomina el plano americano y el plano medio, el primer y el plano general para relajar la tensión, o el segundo y primer plano para intensificarla, en fin en la tendencia a la composición simétrica del cuadro o campo cinematográfico.

La etapa americana de Fritz Lang se compone nada menos que de veintidós films, exactamente el mismo número de los que constituyen su obra de producción alemana. Aunque el *prestigio artístico* de Fritz Lang se labrase en los años del cine silente con películas como *Die Nibelungen* (*Los Nibelungos*), *Metropolis* (*Metrópolis*) o *Der Müde Tode* (*Spione* o *Las tres luces*), literalmente en alemán '*La muerte cansada',* su único film *estricto sensu* expresionista, la etapa americana se erige poderosamente como la etapa de plenitud del realizador germano.

En sus años americanos, Fritz Lang lleva a cabo una obra inscrita plenamente en la tradición del mejor cine americano, no solo por los temas que trata, también por la asunción del modelo de narración clásica por lo que respecta al lenguaje y a la sintaxis fílmica, que la mayor parte de los pioneros (David W. Griffith, Allan Dwan, King Vidor o Raoul Walsh) había ya establecido y legitimado en los años inmediatamente precedentes.

Pero el carácter del cine de Lang se hace, si cabe, menos apacible y lineal, más cortante y abrupto que el de estos realizadores americanos. Y, sin embargo, esas leves, muy ligeras rupturas de tono que presentan en algunos momentos sus películas no se hacen a costa de sacrificar la precisión que preside su puesta en escena:

> Las formas visuales de Lang podrán no ser tan epidérmicas como las de Orson Welles o Alfred Hitchcock, pero son, por lo menos, igual de evidentes; aquellos visten sus modos con ropajes excesivos y llamativos, Lang, como los también sagitario Yasujiro Ozu y Otto

durante o seu exílio nos Estados Unidos, motivado pela ascensão ao poder do nazismo na Alemanha. Estes filmes são mais interessantes pela sua planificação matemática, que, em muitos casos, roça a geometria, que se expressa através de uma *encenação* dotada de uma grande concisão e um tremendo funcionalismo. Pois, como Luis R. Aller detalhou perfeitamente,[2] baseia-se na criação de densas atmosferas através do adequado contraste de luzes e sombras, num som irrealista no qual os ruídos se usam de forma dramática, em takes nos quais a câmara está sempre na posição mais adequada para poder observar melhor a ação, nas quais predominam o plano americano e o plano médio, o primeiro plano e o plano geral para aliviar a tensão, ou o segundo e primeiro planos para intensificá-la, a fim de encontrar uma tendência à composição simétrica do quadro ou campo cinematográfico.

A etapa americana de Fritz Lang consiste em nada mais, nada menos do que vinte e dois filmes, exatamente o mesmo número dos da sua etapa de produção alemã. Embora o *prestígio artístico* de Fritz Lang tenha sido alcançado nos anos do cinema mudo com filmes como *Die Nibelungen* (*Os Nibelungos*), *Metrópolis* ou *Der Müde Tode* (*A Morte Cansada*), o único filme expressionista *stricto sensu* da sua autoria, a etapa americana ergue-se poderosamente como a etapa de plenitude do cineasta alemão.

Durante os seus anos americanos, Fritz Lang leva a cabo uma obra totalmente inscrita na tradição do melhor cinema americano, não só pelos temas que trata, mas também pela assunção do modelo narrativo clássico em relação à linguagem e à sintaxe fílmica, que a maioria dos pioneiros (David W. Griffith, Allan Dwan, King Vidor ou Raoul Walsh) havia já estabelecido e legitimado nos anos imediatamente precedentes.

Mas o caráter do cinema de Lang torna-se, a ser possível, menos aprazível e linear, mais agudo e mais abrupto do que o dos realizadores americanos. E, no entanto, essas leves e muito ligeiras ruturas de tom existentes em alguns momentos dos seus filmes não se fazem à custa de sacrificar a precisão que preside à sua encenação:

> As formas visuais de Lang podem não ser tão epidérmicas como as de Orson Welles ou de Alfred Hitchcock, mas são, pelo menos, igualmente evidentes; aqueles vestem os seus modos com vestimentas excessivas e chamativas, e Lang, como também os sagitarianos Yasujiro Ozu e Otto Preminger, recobre-os com tecidos muito menos adornados, escolhidos com um progressivo sentido ascético, tendendo cada vez mais para a economia, e não tanto a esta

> Preminger, con telas de muchos menos adornos, elegidas con un progresivo sentido ascético, tendiendo cada vez más a la economía, y no tanto a esta como a la estrecha unión de los elementos con los que juega, borrando las líneas divisorias entre unos y otros; un poco la distancia que hay entre un fresco de Tiepolo y un retrato de Modigliani [...][3]

En una entrevista realizada por Mary Morris y publicada en 1964 por la revista francesa *Présence du Cinéma*, Fritz Lang se expresaba en los siguientes términos:

> Creo conocer mi oficio. Tengo unas fuertes convicciones y sé exactamente lo que quiero [...] Es cierto que soy más difícil que otros directores. Me siento decepcionado o engañado muy a menudo, y ocurre porque sé con toda precisión por adelantado cómo debe ser cada línea del guión, la interpretación de los actores, la calidad arquitectónica de la película, cada movimiento de cámara. Durante semanas, trabajo, establezco los planos y tomo notas sobre todo lo que quiero hacer. Si, por cualquier motivo, no puedo realizar un movimiento de cámara como lo deseo, es un verdadero sufrimiento físico. Es mi razón de vivir: el trabajo [...] En Europa, no me imaginaba en absoluto todo lo que podía suponer un rodaje en Hollywood. Cuando ruedo una escena, no me gusta pararme hasta que la he terminado.

Un conjunto de las películas americanas de Lang, de entre las muchas que forman su serie de films adscritos al género negro (*film noir*), destacan sobre las demás. Los logros de *The Woman in the Window* (*La mujer del cuadro*), *Scarlette Street* (*Perversidad*), *The Big Heat* (*Los sobornados*), *Human Desire* (*Deseos humanos*), *Beyond a Reasonable Doubt* (*Más allá de la duda*) o *While the City Sleeps* (*Mientras Nueva York duerme*), son difícilmente superables pues constituyen obras maestras.

Destacaríamos, además, un original y febril western, *Rancho Notorius* (*Encubridora*), con Marlene Dietrich (una más de las numerosas celebridades berlinesas exiliadas en Holywood), y *Moonfleet* (*Los contrabandistas de Moonfleet*), extraordinaria y rara, se trata de una película de aventuras magistral y su único film rodado en Cinemascope: la historia del afecto que siente un pequeño huérfano hacia el mítico jefe de una banda de contrabandistas, situada en un pequeño puerto inglés en 1757.

En 1963, tras haber regresado a Europa para rodar las que serían sus últimas películas, el díptico *Der Tiger von Eschnapur/*

> como à íntima união dos elementos com os quais se joga, eliminando as linhas divisórias entre uns e outros; um pouco a distância existente entre um fresco de Tiepolo e um retrato de Modigliani [...][3]

Numa entrevista realizada por Mary Morris e publicada em 1964 pela revista francesa *Présence du Cinéma*, Fritz Lang expressava-se nos seguintes termos:

> Acredito conhecer o meu ofício. Tenho fortes convicções e sei exatamente o que quero [...] É verdade que sou mais difícil do que outros realizadores. Sinto-me dececionado ou enganado com muita frequência, e isso acontece porque sei com total precisão antecipadamente como deve ser cada linha do guião, a interpretação dos atores, a qualidade arquitetónica do filme, cada movimento da câmara. Durante semanas, trabalho, estabeleço os planos e tomo notas sobre tudo o que quero fazer. Se, por qualquer motivo, não posso realizar um movimento de câmara tal e como desejo, é um verdadeiro sofrimento físico. É a minha razão de viver: o trabalho [...] Na Europa, não imaginava de todo tudo o que podia implicar uma filmagem em Hollywood. Quando filmo uma cena, não gosto de parar até a ter acabado.

Há um conjunto de filmes americanos de Lang, entre os muitos que fazem parte da sua série de filmes pertencentes ao género filme negro (*film noir*), que se destaca dos demais; Os êxitos de *The Woman in the Window* (*Suprema Decisão*)*, Scarlet Street* (*Almas Perversas*), *The Big Heat* (*Corrupção*), *Human Desire* (*Desejo Humano*), *Beyond a Reasonable Doubt* (*A Verdade e o Medo*) ou *While the City Sleeps* (*Cidade nas Trevas*), são dificilmente superáveis, pois constituem obras-primas.

Destacamos, ainda, um original e febril *western, Rancho Notorius* (*O Rancho das Paixões*), com Marlene Dietrich (mais uma das numerosas celebridades berlinenses exiliadas em Hollywood), e *Moonfleet (O Tesouro do Barba Ruiva),* extraordinário e estranho; trata-se de um filme de aventuras magistral, e é o único filme gravado no Cinemascope: a história do carinho que um pequeno órfão sente pelo lendário líder de um bando de contrabandistas, localizada num pequeno porto inglês, em 1757.

Em 1963, após o seu regresso à Europa para gravar os que seriam os seus últimos filmes, o díptico *Der Tiger von Eschnapur/Das indische Grabmal* (*O tigre da Índia/O Túmulo Índio*), e o último filme do ciclo Mabuse, *Die Tausend Augen des Doktor Mabuse* (*O Diabólico Dr. Mabuse*), Fritz Lang foi convidado por Jean-Luc Godard para participar em *Le Mépris,* um filme cuja temática se

Das indische Grabmal (*El tigre de Esnapur/La tumba india*), y el postrero film del ciclo Mabuse, *Die Tausend Augen des Doktor Mabuse* (*Los crímenes del doctor Mabuse*), Fritz Lang fue invitado por Jean-Luc Godard para participar en *Le Mépris*, film cuya temática se basa esencialmente en los entresijos de la producción y rodaje de una película sobre *La Odisea*, en la que el cineasta franco-suizo le hizo interpretar el papel del director. Un año después ambos se reunieron en París con ocasión de la filmación por André S. Labarthe de uno de los episodios de una hora de duración de la serie *Cinéastes de notre temps* (*Cineastas de nuestra época*), que emitía la televisión pública francesa y que se tituló *Le dinosaure et le bebé. Dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard* (*El dinosaurio y el bebé. Diálogo en ocho partes entre Fritz Lang y Jean-Luc Godard*).

Se trata de un diálogo entre el *bebé* francés, que plantea una serie de cuestiones esenciales en gran medida improvisadas, y el *dinosaurio* alemán, que reflexiona sobre ellas. Es decir, entre dos épocas y dos grandes cineastas. *El dinosaurio y el bebé* constituye un documento excepcional sobre la práctica real del cine y permite adentrarnos en el conocimiento de algunos aspectos inherentes a la propia especificidad del cine, aspectos afines asimismo a la arquitectura en cuanto que ambos son artes del tiempo y del espacio: en un momento determinado Fritz Lang coge un rotulador y explica, mediante un croquis realizado con gran soltura, cómo planificar una escena para filmarla después. Dibuja sobre una hoja la planta de una habitación y nos describe gráficamente, señalando cuáles deben ser los emplazamientos adecuados de la cámara para capturar el espacio desde los puntos de vista más idóneos en función del movimiento de los actores, sus recorridos y las acciones que han de desarrollar. El cineasta se muestra así, a carta cabal, como el más avezado de los arquitectos.

En efecto, la cuestión esencial por la que un cineasta se manifiesta como arquitecto (es decir planifica desde un punto de vista semejante a cómo lo hace este cuando proyecta), es la *puesta en escena*. En este sentido, quienes mejor explicaron en qué consiste *la mise-en-scène* fueron precisamente los críticos, más tarde realizadores (Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol), de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*. En la crítica publicada en *Cahiers du Cinéma*, con el título «*La main*» ('La mano'), Jacques Rivette ahondaba, a propósito de la última película rodada por Lang

baseia essencialmente nos meandros da produção e filmagem de um filme sobre *A Odisseia*, no qual o cineasta franco-suíço o fez desempenhar o papel de diretor. Um ano depois, reuniram-se ambos em Paris, durante a filmagem de André S. Labarthe de um dos episódios de uma hora de duração da série *Cinéastes de notre temps,* emitida pela televisão francesa e que se intitulava *Le dinosaure et le bebé. Dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard* (*O dinossauro e o bebé. Diálogo em oito partes entre Fritz Lang e Jean-Luc Godard*).

Trata-se de um diálogo entre o *bebé* francês, que aborda uma série de questões essenciais na maioria improvisadas, e o *dinossauro* alemão, que reflete sobre as mesmas. Ou seja, entre duas épocas e dois grandes cineastas. O dinossauro e o bebé constitui um documento excecional sobre a prática real do cinema, que permite-nos aprofundar o conhecimento de alguns aspetos inerentes à própria especificidade do cinema, aspetos análogos à arquitetura na medida em que ambos são artes do tempo e do espaço: num determinado momento, Fritz Lang pega num marcador e explica, mediante um esboço realizado com uma grande soltura, como planificar uma cena para filmá-la depois. Desenha numa folha a planta de uma divisão e descreve-nos graficamente, indicando quais devem ser os locais apropriados da câmara para capturar o espaço dos pontos de vista mais idóneos, em função do movimento dos atores, dos percursos por estes feitos e das ações que se devem levar a cabo. O cineasta mostra-se, assim, cabalmente, como se fosse o mais experiente dos arquitetos.

Na verdade, a questão essencial pela qual um cineasta se manifesta como arquiteto (isto é, planifica de um ponto de vista semelhante ao deste quando projeta) é a *encenação*. Neste sentido, quem melhor explicou no que consiste *la mise-en-scène* foram precisamente os críticos, mais tarde realizadores (Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol), da revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Na crítica publicada em *Cahiers du Cinéma*, intitulada «*La main*» ('A mão'), Jacques Rivette aprofundava, a propósito do último filme gravado por Lang nos Estados Unidos, *Beyond a Reasonable Doubt* (A verdade e o Medo, 1956), o carácter da *encenação* de Fritz Lang. O texto é um marco crítico fundamental para avaliar o mesmo na sua etapa americana, confrontada com a do período alemão:

> [...] ¿cineasta expressionista, preocupado com luzes e decorações? É um pouco lacónico. E parece cada vez menos certo. Admirável diretor de atores? Claro que sim, e o quê mais? Eu proponho o seguinte: Lang é o cineasta do conceito, o que indica que não

en Estados Unidos, *Beyond a Reasonable Doubt* (*Más allá de la duda*, 1956), en el carácter de la *puesta en escena* de Fritz Lang. El texto constituye un hito crítico clave para valorar esta en su etapa americana, confrontada a la de su período alemán:

> [...] ¿cineasta expresionista, preocupado por luces y decorados? Un tanto lacónico. Y parece cada vez menos cierto. ¿Admirable director de actores? Por supuesto, ¿y qué más? Propongo lo siguiente: Lang es el cineasta del concepto, lo que indica que no sabríamos hablar de él, sin error, de abstracción o de estilización sino de necesidad [...]: no se trata todavía de una necesidad exterior, que sería por ejemplo la del cineasta, sino de una necesidad que nace del propio movimiento del concepto.[4]

En 1967, Peter Bogdanovich, uno de los mejores directores norteamericanos de la generación integrada por los Coppola, Scorsese, Schrader, Cimino, De Palma, etc., publicó un conocido libro, *Fritz Lang in America*, en el que, aparte de una sucinta y lúcida introducción, contiene una larga entrevista con el realizador vienés. En ella, y en el apartado dedicado al film *Man Hunt* (*El hombre atrapado*, 1941), Fritz Lang se explaya acerca de cómo planificaba cualquier escena a la hora de ser filmada:

> Siempre exijo dibujos exactos del plató, y me siento allí y decido mis ángulos, si necesito una lente de 35 o de 50 o de 25 mm. Así sé exactamente cómo la escena debería ser filmada, entonces también sé cómo deberían moverse los personajes de la escena [...] En el estudio ensayo primero la escena entera, de forma que cada actor sepa exactamente lo que tiene que hacer [...] Cada película tiene su ritmo, y uno debe conseguir este ritmo desde el principio [...] primero trabajo con el guionista, luego me reúno con el arquitecto (es decir el director artístico) y hablo de los decorados y cómo deben ser amueblados; cuando me siento solo en mi mesa, lo hago por tercera vez, desde el punto de vista de la cámara, del director [...][5]

Aunque probablemente las películas del período alemán de Fritz Lang gocen de mayor «prestigio artístico», se puede demostrar, como afirma Peter Bogdanovich, que las americanas «son mejores, tienen sentido para un público más vasto». Y añadiremos que, además, en ellas su concepción de la *puesta en escena*, es decir su mirada de arquitecto, alcanza una mayor complejidad. En los años sesenta, cuando ya no volvería a rodar película alguna, Fritz Lang depositó los *story boards* de los rodajes concernientes esencialmente a su período americano en la *Cinématheque Française*.

> saberíamos falar dele, sem erros, de abstração ou de estilização mas sim de necessidade [...]: não se trata, ainda, de uma necessidade exterior, que seria, por exemplo, a do cineasta, mas de uma necessidade que nasce do próprio movimento do conceito.[4]

Em 1967, Peter Bogdanovich, um dos melhores realizadores norte-americanos da geração que integra Coppola, Scorsese, Schrader, Cimino, De Palma, etc., publicou um conhecido livro, *Fritz Lang in America*, o qual, além de uma sucinta e lúcida introdução, contém uma longa entrevista com o cineasta vienense. Nela, e no capítulo dedicado ao filme *Man Hunt*, (*Feras Humanas*, 1941) Fritz Lang explica a maneira como planificava qualquer cena no momento da filmagem:

> Eu exijo sempre desenhos exatos do platô, depois sento-me ali e decido os meus ângulos, se preciso de uma lente de 35, 50 ou de 25 mm. Desta forma sei exatamente como se deve filmar essa cena, pelo que também sei como se devem mover as personagens da cena [...] No estúdio ensaio sempre primeiro a cena completa, de forma a que cada ator saiba exatamente o que deve fazer [...] Cada filme tem o seu ritmo, e este ritmo deve ser conseguido desde o inicio [...] primeiro trabalho com o guionista, depois reúno-me com o arquiteto (ou seja, com o diretor artístico) e falo da cenografia e do que esta deve conter; quando me sento sozinho na minha secretária, volto a fazê-lo pela terceira vez, do ponto de vista da câmara, do realizador [...][5]

Embora provavelmente os filmes do período alemão de Fritz Lang gozem de um maior «prestígio artístico», pode-se demonstrar, como afirma Peter Bogdanovich, que os filmes americanos «são melhores, fazem sentido para um público mais amplo». E acrescentaremos que, além disso, neles, a sua conceção da *encenação*, isto é, a sua visão de arquiteto, atinge uma maior complexidade. Nos anos sessenta, quando já não voltaria a filmar nunca mais, Fritz Lang depositou os *storyboards* das filmagens concernentes essencialmente ao seu período americano na *Cinématheque Française*. Constituem um testemunho irrefutável de como o seu design espacial, a sua conceção do movimento dos atores dentro do mesmo, assim como a disposição da câmara em cada take, pressupunham elementos básicos da sua ideia de *encenação* ou, se se preferir, da sua visão do mundo.

1. Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968.*

2. Luis R. Aller, «Fritz Lang. La sombra de los gigantes», *Dirigido por...*, núm. 102 (1983).

3. *Ibidem*.

4. Jacques Rivette, «La main», *Cahiers du cinéma*, núm. 76 (Paris, novembro de 1957).

5. Peter Bogdanovich, versão espanhola: *Fritz Lang en América*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1972, págs. 47-48.

Estos guiones ilustrados constituyen un testimonio fehaciente de cómo su diseño del espacio, su concepción del movimiento de los actores dentro de este, así como la disposición de la cámara en cada toma, suponían elementos básicos de su idea de la *puesta en escena* o, si se quiere, de su visión del mundo.

1. Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*.

2. Luis R. Aller, «Fritz Lang. La sombra de los gigantes», *Dirigido por…*, núm. 102 (1983).

3. *Ibidem*.

4. Jacques Rivette, «La main», *Cahiers du cinéma*, núm. 76 (París, noviembre 1957). Traducción al castellano de Antonio Francisco Rodríguez Esteban: *Memoria Cahiers. Jacques Rivette, La mano. Cahiers du cinéma España*, Madrid, junio 2007, págs. 78-80.

5. Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1972, págs. 47-48.