

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
DOUBLE BILL
7 de janeiro de 2023

LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN / 1948 (*Carta de Uma Desconhecida*)

um filme de Max Ophuls

Realização: Max Ophuls / **Assistente de Realização:** John Sherwood / **Argumento:** Howard Koch e Max Ophuls, adaptado do romance de Stefan Zweig "Brief einer Unbekannten" / **Decoração:** Russell A. Gausman e Ruby R. Levitt, com a colaboração de Charles Baker / **Direção Artística:** Alexander Golitzen / **Fotografia:** Frank Planer / **Música:** Danièle Amfitheatrof / **Som:** Leslie I. Carey, Glenn E. Anderson / **Montagem:** Ted J. Kent / **Vestuário:** Travis Banton / **Interpretação:** Joan Fontaine (Liza Berndle), Louis Jourdan (Stefan Brand, o pianista), Mady Christians (senhora Berndle), Marcel Journet (Johann Stauffer), John Good (o tenente Leopold Von Kaltnegger), Carol Yorke (Marie), Art Smith (John, o criado), Howard Freeman (M. Kastner), Otto Waldis (o porteiro), Léo B. Pessin (o pequeno Stefan), Sonja Bryden (senhora Spitzer) e Erskine Sandford (Porter).

Produção: Rampart Prod., para a Universal / **Produtor:** John Houseman / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 87 minutos / **Estreia Mundial:** Lord Byron e Olympia, França a 5 de Novembro de 1948 / **Estreia em Portugal:** Eden a 14 de Janeiro de 1949.

Letter from an Unknown Woman é apresentado em "double bill" com **Broken Flowers**, de Jim Jarmusch ("folha" distribuída em separado).

Entre a projecção dos dois filmes há um intervalo de 15 minutos.

Letter From An Unknown Woman, a obra predilecta de Ophuls da sua fase americana, marca o encontro do realizador com o célebre escritor austríaco Stefan Zweig.

De certo modo esse encontro contribuiu para a persistente lenda, tão repetida pela crítica, que classifica Ophuls como "cineasta vienense". Em Viena, Ophuls viveu apenas alguns meses em 1926, quando tinha 24 anos. Mas foi lá que conheceu a atriz Hilda Wall, com quem se viria a casar, e em Viena se ambientam três das suas obras fundamentais: **Liebelei**, **Letter From An Unknown Woman** e **La Ronde**. Só que o local foi escolhido em função da nacionalidade dos autores adoptados: Arthur Schnitzler para **Liebelei** e **La Ronde** e Stefan Zweig para o filme de hoje. E em qualquer dos casos, a Viena mostrada é de papelão, recriada nos estúdios alemães (**Liebelei**) americanos (**A Carta**) ou franceses (**La Ronde**). O que faz lembrar o caso dum cineasta por vezes aparentado a Ophuls, Josef Von Sternberg, que tantas vezes também recriou Viena em estúdios nalgumas das suas obras-primas (embora Sternberg, ao contrário de Ophuls, tenha nascido na capital austríaca, onde viveu os primeiros sete anos da sua vida). Alguns comentadores vão mais longe e encontram parentescos na obra de Ophuls com a de outros vienenses, de origem ou de cultura, como Stroheim ou Billy Wilder.

Deixemos a questão desse possível “tónus” cultural (ou “visão do mundo” se se preferir) para passar directamente à breve análise deste fabuloso filme.

A primeira grande curiosidade que **Letter From An Unknown Woman** oferece é a da fusão duma narrativa típica de códigos hollywoodianos dos anos 40 (a utilização do “flash-back”, da “voz off”, a carga romântico-poética tão ao estilo da Universal e das produções Houseman dos anos 40, como **Jane Eyre**, **The Blue Dahlia**, **Miss Susie Slagle**) com o universo de Ophuls, cuja temática e obsessões estilísticas constantes se mantêm intactas neste filme. Por um lado, **Letter** é um paradigma dos códigos dos “forties” de Hollywood; por outro é um paradigma do estilo de Ophuls.

A aparente contradição é explicável se pensarmos que a maior contribuição para esse código foi trazida por realizadores de origem germânica, formados pelo cinema e pelo teatro alemão (e nunca será de mais salientar a dependência em relação às formas teatrais germânicas). Do filme negro ao filme poético, essa carga expressivamente onírica (por vezes apressadamente baptizada de expressionista) provém de homens como Lang, Wilder, Preminger, Brahm, Mankiewicz, Dieterle, Siodmak, todos eles largamente dependentes dessa tradição. Basta pensar em **Hangover Square** (Brahm), em **Portrait of Jennie** (Dieterle), em **Laura** (Preminger), em **The Emperor Waltz** (Wilder), em **Secret Beyond The Door** (Lang), em **The Ghost and Mrs. Muir** (Mankiewicz), para, em muito diferentes universos, encontrarmos esse melodramatismo alucinatório, esse sentido do para-real, em que as fronteiras do sonho e da realidade se esbatem, que tão fortemente impregnou o cinema americano da década (outra vertente é Douglas Sirk).

Ophuls (formado na mesma escola, dependente dessa linguagem teatral que provinha também de Reinhardt, Meyerhold, Tairov, etc.) não deve ter tido quaisquer dificuldades em se adaptar a essa via, cujos códigos e orientações conhecia a fundo. E, para mais, era servido por homens como o operador Planner (checo de origem, trabalhando na Alemanha de 19 a 32) ou como o costureiro Banton, o homem dos guarda-roupas de Sternberg. Reforce-se ainda, notando que Planner fora o operador de **Liebelei**, que Ophuls reencontrou 15 anos depois na América, em **The Exile** e neste filme, que é porventura o seu melhor trabalho.

E **Liebelei** é a grande presença tutelar da **Carta**, o filme que constantemente é suscitado pela sua visão. Porque, para lá dos “poncifs” melodramáticos, Ophuls sabe defender-se dos excessos românticos a que a novela convidava e montar a narrativa na distanciação que sempre lhe foi cara. Joan Fontaine (aqui tão admirável como na **Rebecca** ou em **Suspicion**) é a reencarnação de Magda Schneider (a mãe de Romy) do **Liebelei**. Também este já é um filme de “um pobre amor” (de um “amorzinho”) que a pouco e pouco vai assumindo a grande dimensão trágica. Para Jourdan, Joan Fontaine é uma desconhecida, uma das muitas mulheres da sua vida. Só ela “sempre sozinha” conservou essa paixão exclusiva desde o que chama o seu “second birthday” até à morte. E, como no **Liebelei**, no **Werther** ou na **Madame de...** tudo termina com um tiro em *off*, momento da morte para quem só na honra “could afford” a condição de homem que confundiu com códigos de honra.

Guardo o resto do espaço, para um inventário dos temas de Ophuls, neste quase catálogo que a **Letter** é:

- a) Para começar, o próprio tema da carta, figura presente em **Die Verliebte Firma**, **Lachenden Erben**, **Liebelei**, **Yoshiwara**, **Werther**, **The Reckless Moment**, **Madame de...**, aqui tornado o eixo central da narrativa;
- b) Passemos sobre o tema do duelo, já a florado atrás, e encontramos o regresso duma morta como em **La Signora di Tutti**, **La Tendre Ennemie** ou, sob forma metafórica, em **Le Plaisir**;

- c) A inserção do teatro como lugar supremo do grande conflito dramático, mais precisamente da ópera. O papel do **Rapto** no **Liebelei**, do **Orfeu** na **Madame de...** é aqui confiado à **Flauta Mágica**, com uma curiosa inversão na estrutura da ópera: quando Liza abandona o teatro (supostamente no princípio do 2º acto) o que ouvimos não é esse início mas a ária, quase no final, de Papageno, em que este pede à caixa de música que o leve a ver "*mein liebes Mädchen*" ("a minha querida mulher"). De passagem notem-se as presenças tutelares de Mozart e Mahler, de que vemos um retrato na casa de Stefan (e de Mahler, Ophuls serviu-se genialmente na **Signora di Tutti**, numa época em que esse compositor era particularmente esquecido e pouco apreciado);
- d) O papel pontuador da figura da mãe com os seus chamamentos semelhantes ao da tia no **Werther** ou com esse segundo casamento que prefigura idêntica situação para a jovem Lola Montès (reacção da rapariga ao homem e ao amor físico). Repare-se nessa sequência no extraordinário olhar de Joan Fontaine;
- e) A figura recorrente do modelo (que encontramos em **Caught**) com a sexualidade como olhar, elidida a noite ou noites de amor com Jourdan (questão tão forte que permite a Stefan Heath um curiosíssimo ensaio da aproximação entre este filme e **O Império dos Sentidos** de Oshima, um centrado sobre a elisão e o esquecimento do corpo, o outro sobre a exibição e a aparência do corpo). Só nessa ambiguidade se percebe que Stefan esqueça (o que viu) repetindo as mesmas frases, sem se dar conta da identidade da mulher a quem as dirige ("*strange girl*" "*strange woman*").

E o espaço não daria para falar do *décor*, do papel das escadas (essa figura de retórica central no universo de Ophuls) ou da mobilidade assombrosa dum câmara sempre perseguindo um ponto perfeito com que jamais coincide. Ou só coincide (e talvez seja o mais extraordinário momento do filme) na viagem no Prater, ilusão de movimento, ilusão de espaço e ilusão de tempo, proporcionada pelo accionamento dum *décor* de papelão. Só no cúmulo da convenção e do artifício, a felicidade (ou a ilusão dela) foi possível. A subida volve-se na descida e no fim da corrida, tudo mudou. Os momentos perfeitos são o *trompe l'oeil*, olhar enganado de Liza, olhar fechado de Stefan. Mas, como mais tarde Ophuls diria (**Le Plaisir**), não há qualquer razão para a felicidade ser alegre.

Na espiral dos seus movimentos, Liza condensa o silêncio de Christine (**Liebelei**) e o rodopio de Lola Montès. *What is ever lost, is ever lost.*

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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