

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
DOUBLE BILL
14 de janeiro de 2023

PETER IBBETSON / 1935

(*Sonho Eterno*)

um filme de Henry Hathaway

Realização: Henry Hathaway / **Argumento:** Vincent Lawrence e Waldemar Young, baseado no romance homónimo de George Du Maurier / **Fotografia:** Charles Lang / **Décors:** Hans Dreier / **Montagem:** Stuart Heisler / **Música:** Ernest Foch / **Interpretação:** Gary Cooper (Peter Ibbetson), Ann Harding (Mary, Duquesa de Towers), John Halliday (o Duque de Towers), Dickie Moore ("Gogo", Peter, em criança), Virginia Weidler ("Mimsey", Mary, em criança), Ida Lupino (Agnes), etc.

Produção: Adolph Zukor para a Paramount / **Distribuição:** Paramount / **Cópia:** Digital, preto e branco, versão original legendada eletronicamente em português, 85 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, a 7 de Novembro de 1935 / **Estreia em Portugal:** Dezembro de 1936 no Rivoli do Porto e estreado em Lisboa, no Politeama, a 15 de Abril de 1937.

Peter Ibbetson é apresentado em "double bill" com **La Petite Lise**, de Jean Grémillon ("folha" distribuída em separado).

Entre a projeção dos dois filmes há um intervalo de 20 minutos.

Não é só na vasta obra do fecundo, interessante e irregular cineasta que foi Henry Hathaway (1898–1985) que este filme é um caso único. Igualmente, na história do cinema, nomeadamente dos anos 30, não se guarda memória de uma obra comparável. **Peter Ibbetson** é um dos mais belos exemplos do cinema romântico alguma vez conseguidos. Não fossem as desnecessárias e datadas "trucagens" da última parte da obra, com efeitos acentuados por uma música insuportável e de péssimo gosto, podia-se mesmo dizer que **Peter Ibbetson** estaria para o cinema como **O Monte dos Vendavais** de Emily Brontë para a literatura. Seriam, numa e noutra artes, os casos em que o romantismo se serviu dos meios mais depurados e exactos, para transfigurar uma história de amor nas mais complexas meditações sobre o sexo, a morte, a solidão e o destino. Não fosse esse "descarrilar" final, que quase parece de outro autor e de outro filme — e que é tanto mais irritante quanto absolutamente admirável é tudo quanto o precede — e **Peter Ibbetson** seria o arquétipo do que, depois dele, realizadores franceses (Carné, Dellanoy, etc) tentaram fazer com muito menos êxito: alcançar o chamado "realismo poético" na fusão do real e do sobrenatural. E, no cinema americano, só talvez nos anos 50, William Dieterle se tenha conseguido aproximar, com **The Portrait of Jennie**, de um universo semelhante.

Compreende-se, revendo este filme mais de setenta e quatro anos após a estreia, o entusiasmo com que foi saudado pelos surrealistas franceses, sobretudo por Breton que lhe dedicou algumas páginas no **Amour Fou**. Breton viu nesta obra de Hathaway a ilustração das suas ideias, "le triomphe de la pensée surrealiste". Depois dele, Ado Kyrou continuou a propugnar esta obra, como a exaltação plena dum amor que vence todos os limites.

Volto ao filme, para assinalar a perfeição quase absoluta de 50 dos seus 80 minutos. Desde o início, na parte dedicada às crianças, escolho capaz de fazer tropeçar realizadores de maior envergadura do que Hathaway, que nos é dada — com total descrição, e com uma fluência narrativa admirável, — essa aura de mistério que perpassa sobre os dois miúdos. Servido por uma belíssima fotografia e belíssimos “décors” (da casa aos jardins), Hathaway em sequências curtas e com prodigiosos enquadramentos, consegue meter-nos dentro desse clima de “muito estranho”, de qualquer coisa de inelutável e fatal que se abate sobre esses dois seres. A boneca partida, a insistência nas grades (figurando simultaneamente a incapacidade futura de alguma vez se sair dali e a separação inelutável que afastará os protagonistas), os jardins, as matas, as distâncias entre os miúdos (com um jogo de espaço portentoso), o uso da profundidade de campo (a carruagem que vem levar Peter) são elementos sintáticos que ajudarão a compreender como esse clima é criado, mas, como em todas as grandes obras, o não explicam inteiramente. Como os miúdos, já estamos “enfeitados”, levados pela aura mágica dessa primeira parte do filme e pelo “filtro” que dela se desprende. Ocorrem muitos exemplos literários (a já citada Emily Brontë, Dickens, Jean-Paul, etc.) mas não há nenhuma literatura ou literatice: é a força da imagem, como a da música no *Tristão* de Wagner, que nos leva ao sempre renovado mito de amor e de morte e da associação entre os dois.

A segunda parte do filme — sequências do atelier, de Paris e da casa dos Duques de Towers — guarda, intacto, o mesmo mistério. Com referências agora culturalmente mais “simbólicas” — o quadro de Turner, a ária de Mozart — o contido romantismo continua, com um adensar de melancolia e inexorabilidade. Se a casa da infância regressa como um “leitmotiv”, bem como as grades, os bosques, os parques, etc., o filme avança em metáforas românticas (os cavalos, a tempestade, o “décor” da mansão senhorial, o lugar da noite) que são precisos e imediatamente eficazes. Toda a sequência do “grande encontro” no abrigo da borrasca, como a do encontro final no quarto da duquesa, são um prodígio de utilização dessas metáforas, em que os personagens — actores (notável desempenho de todos, mas relevo especial para Ann Harding) se situam como dirigidos pelo destino para uma perdição que sabíamos — e eles sabem — fatal desde o início. Não há qualquer sinal de esperança, ou de outro espaço. Tudo se cerra em torno da inexorabilidade do que tem de suceder: o reencontro dos dois, como a sua nova separação. Quando Mary pergunta “Who are you?”, sabemos que ambos sabem desde o início a resposta, como ambos sabem que durante todos aqueles anos só viveram para aquele dia. O vestido guardado por Mary é apenas um sinal romântico (no melhor sentido da palavra) dessa “omnisciência”, que os faz ao mesmo tempo vencer o duque e serem vencidos pela morte dele.

Entramos então na infeliz terceira parte. Hathaway, que até aí resistira a tudo, não foi capaz de continuar no mesmo registo e recorreu à técnica para dar “sobrenatural” e um “onirismo” que finalmente não tinham que existir mais ou mais expressamente do que até aí. As sobreimpressões, os “flous”, a iluminação expressionista, começam então a retirar à obra a sua exacta linha e são, hoje, efeitos dificilmente suportáveis. Embora no sonho final (com a destruição da casa) haja ainda elementos muito bonitos, estamos já no surrealismo expresso, e Hathaway não teve “unhas” para se aguentar nesse difícil e diferente registo.

Seja como for (e recorde-se, no entanto, que Breton apreciou muito essas sequências) o “resto” não fica destruído por esse final. E esse “resto” é, como disse, um dos momentos mais misteriosos e mais densos — no cinema e não só — da aproximação do tema entre todos mítico do “amour fou” e da completa comunhão, pelo amor, entre duas pessoas.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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