

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
DOUBLE BILL
25 de fevereiro de 2023

LOLA MONTÈS / 1955

(*Lola Montes*)

um filme de Max Ophuls

Realização: Max Ophuls / **Argumento:** Max Ophuls, Jacques Natanson e Annette Wademant, baseado no romance de Cecil Saint-Laurent: "La Vie Extraordinaire de Lola Montès" / **Fotografia:** Christian Matras / **Música:** Georges Auric / **Décors:** Jean D' Eaubonne / **Guarda-Roupa:** Georges Annenkov e Marcel Escoffier (o último, para os fatos de Martine Carol) / **Montagem:** Madeleine Gug / **Som:** Antoine Petitjean / **Interpretação:** Martine Carol (Maria Dolores y Montez, Condessa de Lansfeld, chamada Lola Montès), Peter Ustinov (o apresentador do circo), Anton Walbrook (Luís I, Rei Da Baviera), Ivan Desny (Tenente James, primeiro marido de Lola), Lise Delamare (a mãe de Lola), Will Quadflieg (Franz Liszt), Henri Guisol (Maurice, o cocheiro de Lola), Paulette Dubost (Joséphine, mulher de Maurice e criada de Lola), Oscar Werner (o estudante), Willy Eichberger (o médico), Willy Rosner (o primeiro-ministro), Friedrich Doman (o director do circo), Werner Fink (o pintor), Claude Pinoteau (o maestro), etc.

Produção: Ralph Baum para Gamma-Films (Paris), Florida Filmes (Paris) e Uniofilms (Munique) / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, Eastmancolor, Cinemascope, versão alemã, restaurada em 2002, legendada em português, 115 minutos / **Estreia mundial:** Paris, 23 de Dezembro de 1955 / **Estreia da versão alemã:** Munique, 12 de Janeiro de 1956 / **Estreia em Portugal:** Cinema Monumental, a 19 de Março de 1957 / **Estreia mundial da versão restaurada em alemão:** Festival de Cannes, Maio de 2002 / **Estreia mundial da versão restaurada em francês:** Festival de Cannes, Maio de 2008.

Lola Montès é apresentado em "double bill" com **Ludwig II, Requiem Für Einen Jungfräulichen König**, de Hans-Jürgen Syberberg ("folha" distribuída em separado).

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

Maria Dolores Elisa Regina Gilbert (1818-1861), também conhecida pelo nome do título do filme e feita Condessa de Lansfeld pelo Rei Luís I da Baviera (não confundir, como tantas vezes se faz, com o seu famoso neto, Luís II, o rei-virgem de Visconti e Syberberg) teve uma vida bastante aventureira que inspirou uma série de novelas e até alguns filmes. Tudo o que no filme pode parecer inverosímil não o é e a realidade ultrapassou mesmo a ficção, pois, além das suas exibições no circo, Lola Montès, que chegou a reinar na Baviera, dedicou-se no fim da vida a obras de caridade e parece que teria professado. Se Ophuls não meteu isso tudo no filme foi porque, como disse, "*não tenho grande simpatia por pessoas que têm uma vida demasiado cheia*".

Teria grande simpatia pelo romance de Saint-Laurent? Inicialmente parece que não.

Mas, reticentemente recebido em França onde regressou em 1950, após um exílio americano, Ophuls quis aproveitar a oportunidade que lhe davam de dirigir uma super-produção caríssima (670 milhões de antigos francos) em scope (um dos primeiros filmes franceses nesse formato) e filmar simultaneamente em três versões (francesa, alemã e inglesa) com som magnético gravado em quatro pistas. À medida que ia estudando o tema, mais Ophuls se apaixonou por ele. E os produtores insistiam, porque pensavam que a sua capacidade de reconstituição de ambientes de época era um trunfo poderoso, como o era a então popularíssima vedeta Martine Carol.

Esperava-se muito do filme, e, sobretudo, os produtores esperavam ganhar muito dinheiro. Mas quando o filme se estreou, em fins de 55, foi a catástrofe. Às reacções do público, tão tumultuosas que obrigaram à intervenção da polícia, sucederam-se as da crítica. Mesmo nomes tão célebres como Sadoul, Baroncelli ou Kyrou não hesitaram em falar de "vigarice" ou subproduto. "*O público esperava um pastel de chantilly. Em vez do bolo, levou um soco na barriga*", escreveu Ophuls no diário.

Para salvar os milhões investidos, os produtores começaram a pensar numa versão reduzida (dos 140 minutos iniciais para 110), enquanto aguardavam como iriam correr as coisas na Alemanha. Correram mal, tão mal como em Paris. Assim, o filme foi retirado dos cartazes (franceses e alemães, já que nunca se estreou a versão inglesa) com a explicação que o que se vira na primeira passagem fora uma "versão internacional" e que o filme iria sair respectivamente em "versão" francesa e alemã.

A 20 de Janeiro de 1956, estreou-se a **Lola Montès** francesa, com quatro sequências cortadas. A 9 de Fevereiro, a **Lola Montès** alemã, com cortes semelhantes. E ainda em 56, foi apresentada em Londres uma versão de 90 minutos.

O escândalo foi tal e a injustiça tão clamorosa que, pela primeira vez na história do cinema, sete confrades (entre os quais Cocteau, Tati, Rossellini e Becker) resolveram descer à liça. Publicaram um célebre manifesto de protesto contra as manipulações e falaram da obra como "*de um acto de respeito para com o público*". Durante todo o ano de 56, foi uma batalha campal, entre os apaixonados defensores do filme (à cabeça, Truffaut, autor da mais bela das críticas feitas) e os não menos apaixonados detractores. Mas, no fim do ano, o deficit era de 500 milhões de francos e as decisões foram mais drásticas. Para salvar a fita na América, os produtores autorizaram uma escandalosa remontagem (episódios do circo para um lado, vida de Lola Montès para outro) acrescentando-lhe um epílogo e um comentário *off* inteiramente alheio a Ophuls, lido por Martine Carol. Essa versão estreou-se em Monte-Carlo em Fevereiro de 57, cerca de um mês antes da morte de Ophuls e parece ter contribuído não pouco para a prematura morte do cineasta.

Foi essa versão que se estreou em Portugal, em 57. Um ano depois, estreou-se, entre nós, a versão francesa, a tal mutiladíssima, mas que, por comparação com a primeira, fez muita gente comer gato por lebre e – oh céus! – quando em 1977 o filme foi repostado (apesar de já haver uma versão restaurada de 110 minutos) voltou-se a ver a versão de 90 minutos, remontada. Só acabámos por ver, em Portugal, **Lola Montès**, em 1983, quando do Ciclo que a Cinemateca Portuguesa e a Fundação Calouste Gulbenkian dedicaram a Ophuls.

Apesar disso, a polémica crítica também cá foi acesa nos fins dos anos 50, e, para a história da nossa crítica, pode ter interesse desencantar um bizarro debate gravado, publicado em Novembro de 59, num programa do Centro Cultural de Cinema, entre Alberto Vaz da Silva, Manuel de Lucena, Nuno de Bragança, Nuno Portas e o autor desta ficha.

Entretanto a água corria debaixo das pontes. E este filme entre todos "maldito", adquiriu o estatuto de obra-prima de Ophuls, uma das obras mais importantes de toda a história do cinema (ficou em 17º lugar, entre os melhores filmes europeus de sempre, na lista elaborada em 1994 para o Ciclo "100 Dias, 100 Filmes").

Mas a versão conhecida não era a versão original (por razões financeiras, os cortes dessa versão foram efectuados nos positivos) era a versão de 110 minutos.

Sabia-se porém que nos arquivos da Cinemateca de Munique se conservava uma cópia da versão alemã, versão particularmente apreciada por Ophuls, que a considerava mesmo a "versão original", já que era a única em que nenhum actor fora dobrado. Ustinov, Walbrook, Quadflieg, Werner, Doman, etc. eram alemães, Martine Carol falava alemão correctamente e os outros franceses (Lise Delamare, Paulette Dubost) falavam em francês, sendo legendados. Infelizmente, as cores dessa cópia tinham-se ido com os anos, o que parecia tornar o restauro impossível.

Até que se descobriu na Cinemateca do Luxemburgo, uma cópia de trabalho, muda, mas com todas as sequências da versão inicial e com a cor impecável. Com essas cópias e ainda uma cópia da Cinemateca Belga, procedeu-se ao restauro de **Lola Montès**, apresentada pela primeira vez em público no Festival de Cannes de 2002.

"*Fiquei espantadíssimo*" – disse ainda Ophuls, em 56, a Truffaut e Rivette – "*que me chamassem revolucionário e renovador, porque estava convencido que tinha feito as coisas mais normais do mundo (...)* Tudo o que há de bom em **Lola Montès** talvez tenha acontecido devido à minha inexperiência com a cor e com o 'scope': quando olhava pelo visor da câmara, era como se tivesse nascido na véspera".

Exagero? É possível (Ophuls nunca foi megalómano e sempre foi irónico em relação a si próprio). Mas parece-me evidente que a assombrosa estrutura da obra (verdadeiro apogeu de tudo o que estava esboçado e desenvolvido nos filmes anteriores), marca a total libertação de narrativas lineares (donde o crime das versões que reconduziram a obra a essa linearidade). Se sempre, em Ophuls, comédia e vida, espectáculo e real, representação e apresentação se fundiram, neste filme essa fusão atinge o ponto máximo: circo e memória são dois planos confundidos num só plano.

Por outro lado, o portentoso e libérrimo uso da cor (os azuis, os encarnados, os amarelos *trop osés*), como os *caches* do cinemascope (o jogo com a dimensão do écran, cujos supremos exemplos são os campo-contracampo de Lola e do marido, de Lola e de Ustinov ou o "fechar" do plano sobre os dedos do rei) provêm da liberdade de quem se permite utilizar esses processos como novos sinais de representação, sem qualquer preocupação de realismo, antes caminhando ao arrepio dele. Se, com os grandes operadores dos filmes precedentes (Schufftan, Planer, Garmes, Matras) Ophuls utilizara o preto e branco como cor (sombra e luz, relevo e perspectiva, como bem notou Dominique Delouche) em **Lola Montès** conseguiu de Matras a abolição dessas dimensões, "construindo as imagens num só plano, como um quadro primitivo". Basta pensar nos encadeados na cor (o mais belo talvez seja o da noite das estrelas no barco) ou no aproveitamento do grande écran, não apenas na dimensão horizontal, mas sobretudo na dimensão vertical. Desde a prodigiosa grua sobre o candelabro do início, até ao fabuloso *contre-plongé* do salto final de Lola, todo o filme se desdobra na altura (teatro de Paris, circo, ópera de Munique, sequência da "agulha e linha", alçapões, tectos, etc, etc,) permitindo a contradição e duplicação das duas dimensões espaciais, que são também as duas dimensões temporais da vida da protagonista. Daí que se possa dizer que este filme introduziu no cinema a quarta dimensão, utilizando o tempo como a perspectiva donde as três dimensões do espaço emergem.

"*Tudo na vida é movimento*" diz-se no filme e esse movimento é o que incessantemente leva Lola Montès dos braços de um homem aos braços de outro, refazendo a imagem metafórica de **La Ronde**. Mas atenção: aqui o carrossel pára mesmo. Incessantemente, os homens de Lola lhe perguntam se ela não precisa de se fixar, de se repousar. Quando a acção responde pela negativa, já estamos no espaço da suprema imobilidade – o circo – em que Lola Montès é condenada a repetir o que já foi e o que nunca mais voltará a ser. A quem sempre procurou a fuga só lhe resta o salto no abismo, na jaula, para ser beijada pelo preço de um dólar. É neste sentido que a mística da carne se volve na mística do corpo, é nesse sentido que o circo é condenação perpétua, inferno, com Ustinov como príncipe das trevas, servido nesse "caldeirão de Pero Coelho" pelos anões, os monstros, as máscaras e os diabos numerados.

Ao longo de todos os seus percursos, memorizando ou representando (e não é a mesma coisa? Liszt ou o tenente serão mais reais que os actores que representam, imóveis, na estreia do circo, ou outros amantes?) Lola Montès procurou sempre a fuga pelos *décors*. Mas o extraordinário episódio com Ustinov mostra-nos que o destino lhe seguia ao encalço: também o elefante pensou que nunca ia tocar piano. E Ustinov é, afinal, o último e único amante, o único que lhe diz que teve medo e não pode viver sem ela. Ao contrário das espantosas personagem do rei surdo, para o qual "*elle ose poser tout en rose*" e que se socorre numa revolução para fugir, hamletianamente, a um mundo em que já não pode viver. Ele, também, não conseguia fixar o nome da mulher a quem Ustinov e Ophuls pedem sempre mais vertigem e mais altura. "*Plus haut, Lola: toujours plus haut; au sommet*". É nesse "*sommet*", no admirável grande plano fixo de Lola que se joga a perdição e a salvação da mais admirável das mulheres de Ophuls.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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