

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
TRÊS VEZES JOAN BENNETT
9 e 29 de junho de 2023

THE RECKLESS MOMENT / 1949

(Momento de Perdição)

um filme de Max Ophuls

Realização: Max Ophuls / **Argumento:** Henry Garson e Robert W. Soderberg, baseado no romance de Elisabeth Sanxay Nolding "The Blank Wall" / **Fotografia:** Burnett Guffey / **Música:** Hans Salter / **Décores:** Frank Tuttle / **Direção Artística:** Cary Odell / **Montagem:** Gene Havlick / **Guarda-Roupa:** Jean Louis / **Interpretação:** James Mason (Martin Donnelly), Joan Bennett (Lucia Harper), Geraldine Brooks (Beatrice), David Blair (David), Henry O'Neill (o avô), Shepperd Strudwick (Ted Darby), Frances Williams (Sybil), etc.

Produção: Walter Wanger para a Columbia / **Cópia:** 35mm, preto e branco, legendado eletronicamente em português, 82 minutos / **Estreia Mundial:** 17 de Outubro de 1949 / **Estreia em Portugal:** Cinema Éden, a 16 de Junho de 1954.

A sessão de dia 29 tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo de 15 minutos

The Reckless Moment é o último filme de Ophuls na América e, tal como para **Caught** (que o antecedeu) na sua génese muito interveio o actor James Mason, um dos maiores amigos de Ophuls. A obra foi produzida por Walter Wanger, então marido de Joan Bennett e um dos mais cultos produtores de Hollywood. Fora já ele que produzira, pouco antes, as notáveis obras de Lang com Bennett (**Woman on the Window** - 44, **Scarlet Street** - 46, **Secret Beyond the Door** - 48) ou o admirável Renoir de 47, **The Woman on the Beach**, para não falar dalguns pontos máximos da obra de Ford (**Stagecoach**, **The Long Voyage Home**), de Hitchcock (**Foreign Correspondent**) ou de Tourneur (**Canyon Passage**). Com Ophuls, Wanger podia gabar-se de juntar à sua lista gloriosa de emigrados europeus (Lang, Renoir, Tourneur) outro dos maiores, ao mesmo tempo que dava à assombrosa Bennett uma das suas criações culminantes, a pôr a par com as dos filmes de Lang e Renoir.

Apesar da reunião desse formidável "quadrado" (Ophuls, Bennett, Mason, Wanger) tem-se dito (como para **Caught**) que **The Reckless Moment** não era o género da obra que mais convinha a Ophuls, pouco à vontade no filme mais ou menos "negro", de cujas convenções participa. Tem-se dito que Lang, por exemplo, seria um realizador muito mais adequado a dirigir este filme. Poder-se-á extrapolar para este caso o que o próprio Ophuls disse em 35, quando chegou a França e o antigo patrão da UFA, Pommer, lhe confiou o filme hoje desaparecido, **On a Volé un Homme**, dando a Lang **Liliom**, trocando papéis? É verdade que, como se diz, o sentido "policial" do filme se perdeu a favor duma análise de costumes?

Ophuls nunca falou muito de **The Reckless Moment** e também se tem dito que foi de todos os seus filmes americanos que menos apreciou. Terá razão?

Se se pode concordar que, efectivamente, tanto o argumento como o livro donde o mesmo foi extraído (o romance "The Blank Wall" de Elisabeth Holding) tem muito pouco a ver com o universo de Ophuls, parece difícil sustentar que o realizador se tenha limitado competentemente a "encená-lo", sem nada pôr dele próprio. Porque o que **The Reckless Moment** nos propõe é precisamente a passagem de registo da situação de "suspense" provocada pela chantagem, para a suspensão em torno da capacidade de amar das duas mulheres (Joan Bennett e Geraldine Brooks) que uma vez mais retêm a atenção de Ophuls. E, assim visto, este último filme americano do autor de **Lola Montes** é, como bem notou Marcorelles, uma obra sobre "a ilusão da felicidade e os riscos do verdadeiro amor", ou seja, o tema central - ou um dos temas centrais - da visão ophulsiana.

Por isso e de preferência a chamar a atenção para as muitas coisas belas desta obra (em que quase todos os planos trazem a marca dum grande cineasta), examinaremos o desenvolvimento desse tema.

Situada num meio social bastante determinado, Joan Bennett (magnificamente dirigida) é a mulher sem homem (a omniausência do marido, de que só se ouve a voz nos sucessivos telefonemas da distância) que tenta na casa e em torno da família compensar-se do vazio em que vive. Começamos por a ver de óculos escuros, na sequência que prepara o primeiro confronto com a presença masculina (o noivo da filha) que pode pôr em risco essa tranquilidade doméstica. O décor do encontro (café deserto, as cadeiras desarrumadas, a escuridão) dão o tom fundamental da situação de Bennett face ao vazio, à desordem, à marginalidade (o bar suspeito), às trevas, imagens que a perseguem e, como depois com o corpo de Ted tudo fará para ocultar (o tema da ocultação é, aliás, um dos temas recorrentes deste filme, como de outras obras de Ophuls). Em casa (plano do chuveiro) se tentará a limpeza contra essa "desarrumação"; com razão aparente de Bennett, com razão fundamental da filha, que, depois do acidente, rapidamente será convertida ao mesmo universo caseiro e maternal. Mas os focos de luz que acompanham essa tenebrosa sequência da morte de Ted ("the reckless moment) se não iluminarão mais Geraldine Brooks, personagem que, após essa sequência, praticamente desaparece do filme (a não ser para vestir as roupas da mãe) deixarão o seu rasto, em claridade e sombra, no percurso de Joan Bennett, Após o encontro do corpo na praia (e até a visão do corpo é ocultada) algo ficou que vai impedir o regresso a casa, no sentido em que esta nos fora apresentada inicialmente. Confidenciando, nas cartas que escreve e não manda (o tema da carta, tão caro a Ophuls) a ausência na sua vida de qualquer homem (o marido ausente, o pai velho, o filho criança) Bennett irá encontrar o homem em Mason, que, de certo modo, prolonga o personagem de Ted. Também Mason é um marginal sem princípios (o chantagista), também Mason nos surge dos décors da desarrumação. Mas dessa desarrumação vem, sem que jamais Bennett seja capaz de a ela completamente aceder, o elemento ausente da sua vida, o que vai revelar "a ilusão da sua felicidade" e mostrar-lhe "os riscos do amor verdadeiro". Não é por acaso, certamente, que Mason surge associado à sucata, em Los Angeles, na cidade dos encontros perigosos, longe da calma, da casa à beira do mar. À praia sucede-se o turbilhão e a portentosa sequência do "drugstore" em que Mason tem o seu primeiro grande gesto de amor (a compra das boquilhas) despercebido de Bennett. A partir daí, a cegueira e os óculos escuros da protagonista acentuam-se, obcecada no seu combate para salvar a Árvore de Natal contra a verdade de Mason que sempre vai tomando como mentira. A ocultação reforça-se (os fumos, os véus) até a uma nova sequência de crime (Mason assassinando o sócio) de corpo oculto e de não intervenção de Bennett, tão ausente dessa segunda morte como o estivera da primeira (da morte, do amor físico, dos corpos, a protagonista fugirá sempre).

Mas o que Bennett compreenderá, pouco antes do seu grande plano junto ao corpo de Mason, é que "ele é melhor do que eu sou. Ao menos, não tem ilusões sobre si próprio". Num dos raros filmes de Ophuls em que a personagem masculina assume uma coerência (eu melhor dizendo, uma fragilidade) maior que a da personagem feminina, o que a morte de Mason evidencia é a oposição entre alguém que, sobre um estatuto social (o da marginalidade e do crime) foi capaz de ir até ao fim na defesa duma causa estranha e alguém que na defesa do estatuto próprio (o da casa e da família) foi também igualmente longe, mas no polo oposto ao do seu efémero cúmplice: se "o momento de perdição" para Mason foi o do seu amor por Bennett, o "momento de perdição" para Bennett foi a sua recusa ao amor, sob a única forma que este, para ela, tomou na vida.

Donde, o magnífico plano das suas lágrimas finais e donde a força dessa última sequência (a única que toda a crítica é unânime em elogiar) em que a família reunida ouve novo telefonema do pai, ou seja uma voz, ou seja, mais uma vez, nada. Contra tudo o que essa voz ausente ignora e em que não tomou parte.

Entre os dois telefonemas (o do início e o do fim) ocorreu a intromissão do amor e a suspensão desse mesmo amor. Nada ficou como dantes, tudo ficou como dantes. Poder-se-á dizer que essa perdição não é semelhante à de **Caught**, à do último "sketch" de **Le Plaisir** ou à de **Madame de...**? E poder-se-á dizer que não ecoa nesta obra a subtilíssima passagem de registo dum "fait divers" banal à origem da tragédia que é o cerne de **Liebelel, Divine, La Signora di Tutti, La Tendre Ennemie**?

E, para terminar, chamo a atenção para o tema do cruzamento de amor de duas gerações (Joan Bennett-Geraldine Brooks) comum (para não falar de múltiplos afloramentos) às paixões do pai e do filho Nanni em **La Signora di Tutti**, ao destino de Edwige Feuillère em **Sans Lendemain** ou às histórias paralelas de mãe e filha em **La Tendre Ennemie**.

JOÃO BÉNARD DA COSTA