

## CAUGHT / 1949

um filme de Max Ophuls

**Realização:** Max Ophuls / **Argumento:** Arthur Laurents, baseado no romance “Wild Calendar” de Libbie Block / **Fotografia:** Lee Garmes / **Décors:** Frank Sylos / **Música:** Frederick Hollander / **Montagem:** Robert Parrish / **Interpretação:** Barbara Bel Geddes (Leonora), Robert Ryan (Smith Ohlrig), James Mason (Larry Quinada), Frank Ferguson (Dr. Hoffmann), Curt Bois (Franzi), Marcia Mae Jones (a irmã de Leonora), Art Smith (o psiquiatra), etc.

**Produção:** Wolfgang Reinhardt e “Enterprise Studios” para a Metro-Goldwyn-Mayer / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 88 minutos / Inédito comercialmente em Portugal. Exibido, pela primeira vez, no nosso País, a 22 de Janeiro de 1983, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, integrado no Ciclo Max Ophuls, co-organizado por aquela instituição e pela Cinemateca Portuguesa.

---

Se o primeiro filme americano de Ophuls (**The Exile**) foi razoavelmente bem recebido, o mesmo não sucedeu com o segundo **Letter From An Unknown Woman**. Diz-se que a Universal perdeu 800.000 dólares com a obra, até que a sua distribuição na Europa inverteu a situação e permitiu recuperar fundos que já se consideravam desperdiçados.

Ophuls abandonou então a Universal e passou à Metro, encontrando um novo grande amigo e entusiástico defensor no actor James Mason (protagonista de **Caught** e de **The Reckless Moment**). A talhe de foice, refira-se que a fidelidade de Mason a Ophuls se manteve até à morte e que o actor escreveu no “Sight and Sound” um belo testemunho sobre Max, intitulado “Travelling on Max Ophuls” (“*Um plano que não exigisse rails era uma tortura para ele*”, “*se lhe tivessem tirado a grua, penso que nunca mais seria capaz de rir*”).

Por outro lado, o director de produção de **Caught** foi Wolfgang Reinhardt, filho do grande Max e homem bem capaz de compreender o cineasta. Por isso, apesar de não ter inicialmente grande apreço pelo *script*, Ophuls dedicou-se com enorme entusiasmo à obra que vamos ver. Em entrevista aos “Cahiers du Cinéma” a Rivette e Truffaut, diz gostar muito do filme, embora ache que o final “derrapa”. “*Esse fim é na verdade quase impossível, mas até aos últimos dez minutos, não é nada mau*”, declara com a sua habitual distância.

Para a pequena história, interessa referir que o personagem interpretado por Robert Ryan tem bastantes traços de dois homens com quem Ophuls tinha contas a ajustar: Howard Hughes e Preston Sturges, que lhe tinham roubado a adaptação de **Vendetta**.

**Caught** tem sido objecto de juízos desencontrados: para alguns é um filme pouco “ophulsiano”, um pesado drama de costumes “realizado no espírito de Welles”. Para outros - e deve citar-se particularmente a breve mas admirável nota de Godard - “*é o melhor filme americano de Ophuls*”, “**Caught**, o título, contém já a moral deste filme cruel e delicado. Essa Eva moderna, admiravelmente interpretada por Barbara Bel Geddes (a Simone Simon da Broadway) foi de facto bem ‘apanhada’ por ter confundido o amor e o que julgava ser o amor, caindo numa armadilha de que ela própria despoletou os mecanismos. **Caught** é uma Marianne feita nos Estados Unidos, a menos que seja uma Lamiel, ou seja Stendhal corrigido por Marivaux”.

A visão do filme parece (parece-me) confirmar que só espectadores distraídos poderão dizer que Ophuls não marcou o filme, mesmo que não seja necessário falar da Marianne de Marivaux ou da Lamiel de Stendhal. **Caught** é um caso flagrante de como o tenaz preconceito do romantismo de Ophuls é capaz de pregar partidas. O que os espectadores tomam por romantismo em **Le Plaisir** ou sobretudo em **Madame de...** é o mesmo fundo de **Caught**, filme, como o título citado, sobre uma mulher entre dois homens. Só que não estamos em nenhuma *belle époque* mas na implacável sociedade dos anos 40 americanos.

As razões que levam mulher e homens a “*ce trouble mystère du mariage*” (como se diz em **La Ronde**) são um dos motivos permanentes de Ophuls e nesta obra estão talvez mais concentradas do que nunca. Barbara Bel Geddes casa com Robert Ryan apenas por dinheiro? E apaixona-se por Mason? Que espécie de protecção procura dele ou nele?

Essas questões são sempre mantidas em elipse e é bastante simplificador dizer que Barbara Bel Geddes é “*uma provinciana corrompida pouco a pouco pelos dólares*”, que Ryan é um “*bruto*” ou que Mason é um “*mediocre médico de bairro*”. As expressões entre aspas são de Godard na nota citada, mas é sintomático que ele tenha compensado essas caracterizações por outras que são quase antónimas delas. Porque chama também a Barbara Bel Geddes “*encantadora*” (e é-o), a Ryan “*terno*” (e é-o) e a Mason “*admirável*” (e é-o). Compensação, escrevi. Trata-se de mais do que isso: trata-se da profunda contradição inerente ao trio de protagonistas, que traduz uma cumplicidade que muito mais do que social ou psicológica, é moral. E a obra de Ophuls é sempre a de um moralista terrivelmente pessimista mas terrivelmente amante dos seus personagens (não me recordo dum só personagem de Ophuls que seja objecto ou não seja profundamente amado e compreendido pelo autor).

As sequências iniciais mostram-nos efectivamente uma provinciana seduzida pelas modas, pelos casacos de peles e pelo dinheiro. Mas se Barbara Bel Geddes (como a Joan Fontaine de **Letter From An Unknown Woman**) oferece o corpo na *school of charm* de Dorothy Dale, no sentido em que o modelo se modela aos *mink coat*, há sempre nela a reserva oposta a essa aparente oferta. Como Stefan Heath notou para Joan Fontaine é, também, (para os frequentadores do salão e para nós, espectadores) “*the desired and untouchable image, an endless vision*”. E, como em todos os filmes de Ophuls, os espelhos multiplicam essa *endless vision* que quanto mais anuncia o ambíguo preço de 49 dólares e 95, mais taxas (preço do casaco? preço dela?) mais se recusa à oferta que essa sugestão parece conter.

As brumas e os focos do seu primeiro encontro com Ryan (os assombrosos *travellings* de Ophuls) envolvem-na num mistério que a luz não trespassa. O dinheiro pode ser tanto o seu móbil como a atracção pela velocidade que Ryan imprime a tudo (o passeio de automóvel) e que na noite a transforma de gata borralheira em princesa de conto de fadas. Se a sua imagem é oferecida, o seu corpo é retido e é nessa duplicidade sexual que se joga a sua primeira recusa a Ryan.

Este, por seu lado, sabe (sequência do psiquiatra) que corre para a sua própria ruína, mas aceita essa aposta, com a mesma vertigem da noite inicial.

O *raccord* com os jornais publicitários é a rima das revistas de modas do genérico: o texto lido ou visto, o contraponto dum *trouble mystère*, o que leva sempre Barbara Bel Geddes a voltar a Ryan até à morte (dele e do filho de ambos) como se nos corpos se perfizesse essa maldição que preside à casa, à lua de mel e às assombrosas partidas de bilhar do protagonista.

Mason surge, um pouco, como Vittorio de Sica em **Madame de...** Alguém que não compreende as regras daquele jogo mas é jogado por ele, até que também o *décor* pacífico do seu consultório seja contaminado pela mesma vertigem. Não é só Barbara Bel Geddes que é *caught* nesse jogo *en rond* da *ronde de l'amour*. Ryan e Mason não são menos apanhados.

Na profundidade de campo da primeira partida de bilhar, quando o casal comunica pelo telefone, confundem-se os tempos e espaços de Ryan e Bel Geddes, prisioneiros dum espaço que não é o da paixão, mas também não é o da ilusão. As janelas só se abrem para um “lá fora” impossível, esse “lá fora” donde virá Mason na normalidade que exclui a vertigem cerrada do casal. E na genial sequência do baile, espaço falta também a Mason e Bel Geddes, empurrados e comprimidos tanto ou mais que o outro casal no palacete do milionário.

A partir dessa compressão de Mason, o duelo (ou dueto) é entre os dois homens (conversa de Mason com o colega, com incessantes *travellings* sobre o lugar vazio do corpo de Bel Geddes, afrontamento dos dois homens sob o signo da destruição).

E as figuras circulares até aí predominantes dão lugar à imagem obsessiva das escadas com os *plongés* e *contra-plongés*, e os campos-contra-campos, nessa figura permanente de ascensão e queda em que todos são *caught*.

Poder-se-à dizer que os últimos dez minutos “derrapam”? Não julgo que se trate de qualquer *happy end*. Porque no fundo todos se perderam e o tema constante do casaco de peles prefigura a metáfora dos brincos de **Madame de....**

De objecto de luxo, de objecto de perdição, a objecto sagrado, enquanto envólucro dum corpo de mulher que, mais do que a sua alma, nenhum dos seus dois homens pôde possuir inteiramente. É o único sinal a que nos “agarramos” para uma explicação cínica ou conformista do filme. Mas é o que mais nos escapa, porque é o que tudo encobre e o que finalmente nos torna a nós (espectadores) tão *caught* como o triângulo do filme. Triângulo sem vértice, triângulo de vórtice.

JOÃO BÉNARD DA COSTA