

Luiza Lima Furtado

Max Ophüls e o cinema decór

Rio de Janeiro

2019

É possível dizer que a obra de Max Ophüls é pautada na necessidade de caracterizar o amor como um mecanismo que não está em busca de uma verdade, mas sim de uma conformação às vicissitudes da "vida real". Esse amor que está em jogo não é o arquétipo idealizado e ficcionalizado, ele faz parte de uma relação de resignação por um dos membros a fim de satisfazer o desejo do outro. Seus personagens estão imersos em uma dor inamovível, sendo necessário se lançarem a uma jornada que só poderá ser superada por um gesto filantrópico que satisfaça sua carência.

No primeiro episódio de *O Prazer (Le Plaisir, 1952)*, baseado no conto de Maupassant *La Masque*, vemos Denise aceitar a fuga diária de seu marido (Ambroise) para bailes à noite. Ele foge do ambiente doméstico em um movimento afobado e angustiado para tentar reencontrar sua juventude. No entanto, esta juventude se torna um objeto cada vez mais distante visto que sua saúde já não lhe acompanha mais e seus disfarces para parecer mais jovem não funcionam. A esposa entende o desespero de seu marido e não faz nada para impedi-lo, pelo contrário, ela cuida dele e zela para que não sofra um mal maior. Ela representa portanto o ideal aristotélico de amor, em que há o desejo de bem querer do outro independentemente do interesse ou do benefício próprio.

A moral é clara: a velhice chega para todos, resta apenas a necessidade de omitir a decadência, enquanto ainda for possível, em função de estender o prazer até o limite. A fim de adiar o inevitável, Ambroise se assemelha ao protagonista de *Morte em Veneza* (1971), Gustav. Ambos representam a negação universal à morte e a necessidade de exaurir toda a potência possível que ainda resta. A maquiagem/adereço os acompanha no final de suas vidas compensa a discrepância da intensidade de suas vidas em decorrência da vitalidade dos que estão ao redor deles. O sol negro que Bataille utiliza para expressar o perecimento e a noite definitiva está

agindo sobre os dois, a diferença é que presenciamos a morte de Gustav, que ocorre em uma praia em um dia demasiadamente quente.

No último episódio de *O Prazer*, “*A Modelo*”, Jean também acaba por se conformar com seu casamento, mas não sem que antes houvesse uma prova desse amor por parte de Josephine. Em meio a brigas cotidianas no relacionamento, ele decide viver solitariamente na casa do amigo, mas ela se recusa a estar separada dele e pula de uma janela. Embora não tenha morrido, ela paga o preço com sua própria liberdade de andar. Ele por sua vez, em um gesto piedoso, abdica da própria autonomia para passar o resto da vida a cuidar dela. Se os dois estão felizes já não importa mais.

“Eu sei que isso já aconteceu com você, que a repugnância segue a possessão, e que devemos viver um com o outro não devido à fome física, que logo morre, mas em uma harmonia de temperamentos e humores. O hábito liga nossas vidas.”

Em *A Ronda* (*La Ronde*, 1950) vemos essa conformidade se estender pelo Todo, onde adquire o formato de uma dança perene do prazer. O tempo cria seus amores com a mesma rapidez que os destrói, e nenhum personagem para em momento algum para contestar o regime do carrossel. A hesitação nem é permitida; o mestre de cerimônias se faz presente a todo momento, lembrando os personagens do fluxo que deve ser seguido. Ele toma uma das personagens pelo braço e, pela elipse, viaja com ela dois meses no futuro, onde o sucessor do carrossel já está a esperando.

Enquanto uma das partes deseja algo novo, a outra é renegada, e assim por diante até que o círculo esteja completo, ou até que o próprio desejo cesse através da morte. “A vida só pode prosseguir sob uma condição: Os seres por ela engendrados, e cuja força de explosão esteja esgotada, cedam lugar a novos seres que entrem na roda com uma força nova.” (BATAILLE, 1957)

Por vezes há algumas excepcionalidades e a roda do carrossel parece ter enferrujado. Durante um breve momento, o mestre de cerimônias se sentia impedido

de girá-la. São situações onde as relações são postergadas até onde se consegue, ou até onde se atinja a fronteira desse desejo. Depois de cruzada, a roda gira novamente sem grande custo. O fluxo jamais é interrompido, embora ocorra a alguns a vontade de sabotá-lo.

Desejos Proibidos (*Madame de...*, 1953) constrói a partir da mesma circularidade de *A Ronda* uma nova trama, que agora se mantém em torno de uma única jóia. O amor nesta ocasião requer artifícios e adornos para permanecer, ao menos em sua aparência, sólido. Travellings por trás das colunas de mármore são utilizados em abundância, em uma espécie de convite para testemunhar a uma distância segura o desenrolar das ações. A opulência representada na mise-en-scène encobre as relações desgastadas e não tão extravagantes no casamento de André e Louise. Existe uma necessidade de disfarce ainda maior por parte dele, que se recusa durante a maior parte do filme a acreditar que sua esposa está saindo com outro homem. Ainda que ele se esforce através do decór, e nisso Ophüls tenta o auxiliar, a situação é insustentável enquanto não há concordância.

Caso a grande questão fosse como adaptar um material literário até transformá-lo em algo inovador, Ophüls parecia possuir pouca dificuldade em fazê-lo. Desde Maupassant, Schnitzler até Stefan Zweig, os contos eram seguidos e utilizados de maneira rigorosa, e sua maestria na organização do pró-fílmico permitia a criação de um universo completamente novo. “Quer o cinema adapte ou não fielmente, quer o realizador seja também ou não o argumentista, o autor do filme é o autor de sua encenação” (AUMONT, 2008). Ainda que se coloque em discussão a necessidade de um “autor completo” (se é que alguém ainda utiliza essa expressão), *Desejos Proibidos*, escrito e dirigido por Ophüls, finaliza ela.

Se em um momento passado Ophüls era considerado apenas um *metteur-en-scène*, sua carreira pós-Segunda Guerra comprova sua potência em constituir uma unidade orgânica em todos os seus filmes e se destacar como um *auteur*. Não há dúvida de que grande parte do “gênio” do diretor pode ser atribuído à

sua experiência teatral, mas seus filmes eram qualquer coisa menos teatro filmado. Sua maestria em compor cenas altamente detalhadas emanava desse universo cênico que ele já dominava, e agora utilizava a favor do cinema, com uma mise-en-scène altamente minuciosa modificada e reanimada através da montagem. Suas incisões entre um plano e outro eram feitas apenas quando necessário, caso contrário o fluxo livre que o plano sequência é capaz de promover era obstruído.

A câmera de Ophüls custa a respirar. Enquanto o personagem Ambroise de *O Prazer* dança no baile, ela vagueia pelo espaço em uma série de travellings e panorâmicas, e permanece assim até que ele caia no chão e desmaie, implorando por uma interrupção. Assim que o corte é feito, o fôlego é retomado e o movimento volta ao seu habitual. “Quanto mais alta a pretensão, mais longo o plano” (BARRY SALT, 1992). Sua câmera é sempre posicionada em um espaço estratégico, onde é possível avistar desde a ponta de um palácio até a outra, em uma tentativa de esgotar qualquer dúvida sobre os elementos de ordem plástica no filme.

Existe uma clara veneração ao uso de guindastes e trackings em todos os seus filmes, que utilizados em conjunto, criam a impressão de uma câmera com vida própria, independente e flutuante. Ela plana sobre o espaço interminável e não deixa nada fora de jogo. O fora de campo parece um conceito quase inexistente visto a quantidade de detalhes que Ophüls nos fornece, em um gesto pródigo – ou castrador dependendo do ponto de vista – que deseja devorar tudo que possa ser imaginado no campo não-visível.

A imagem cinematográfica, agora mais independente do teatro, dispõe de mais meios para incidir e modificar a realidade a partir de dentro; essa capacidade de mutação cria uma liberdade maior para o autor exprimir sua visão de mundo. Através de seus mestres de cerimônia (presentes em *O Prazer*, *A Ronda* e também em *Lola Montés*, de 1954), Ophüls quebra com a quarta parede no cinema e nos fala sobre o absoluto: “Tenho medo pois minhas histórias são antigas e você é moderno”. A autoconsciência existe, mas o fato é que as histórias não envelhecem, porque elas não

estão necessariamente presas a um contexto histórico e cultural específico. Por isso conseguem tocar até hoje tão pessoalmente a maioria de seus espectadores. Para não perder o humor, deixo um poema que James Mason fez para ele enquanto os dois trabalhavam juntos:

“A shot that does not call for tracks

Is agony for poor old Max,

Who, separated from his dolly,

Is wrapped in deepest melancholy.

Once, when they took away his crane,

I thought he'd never smile again.”