

Belle Toujours: a beleza eterna do cinema como teatro da vida¹

Frederico Lopes (org). *Cinema em português*. Covilhã, UBI-Labcom, 2012, pp. 49-57

Maria do Rosário Lupi Bello
(Universidade Aberta)

Ao longo da sua vastíssima produção de cerca de trinta longas metragens e de mais de doze curtas e médias, Manoel de Oliveira tem mantido, dentro de uma acentuada variação de géneros e de estilos, alguns traços imutáveis que caracterizam a sua assinatura enquanto cineasta e por vezes mesmo a sua profissão de fé enquanto homem e artista. Não é por acaso que os seus primeiros passos no cinema foram no campo do documentário, já que para Oliveira o real tem preponderância sobre a arte. “Amo profundamente o cinema porque amo profundamente a vida”, não se cansa de reafirmar Manoel de Oliveira. Quem conhece minimamente a sua biografia sabe bem que o realizador sempre se assumiu como um *bon vivant*, que tanto experimentou a boémia portuense quanto ensaiou desportos como o atletismo e a corrida de automóveis, tendo feito igualmente as suas experiências enquanto actor. Esta sua faceta de “bom vivente” é ainda hoje visível no olhar vivo e perscrutador que tem, na ironia com que varre todas as ideias-feitas que encontra, na quase infantilidade e no entusiasmo criativo com que assume o seu gosto de viver. Assim, perante uma qualquer forma de endeusamento artístico, a sua reacção é lapidar: “a arte é uma coisa mundana, nela não há santidade. É a vaidade. A vaidade acompanha sempre o homem” (Baecque, Parsi, 1999). Nunca será possível, portanto, ouvir Manoel de Oliveira afirmar que o cinema seja a razão ou o ideal da sua existência, nem que ao cinema possa ser entregue uma qualquer missão redentora de dimensão existencial, artística ou – muito menos – ideológica. Para o cineasta, de

¹ Usando como base a investigação apresentada nesta comunicação, publicámos depois um artigo na revista *CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada*, Brasil, em que alargámos o nosso estudo, estabelecendo uma comparação mais sistemática e completa entre as três obras aqui implicadas: o livro de Joseph Kessel, o filme de Buñuel e a obra de Oliveira (Cf. “De Kessel a Buñuel e Oliveira: quando o cinema responde à literatura”).

facto, a tarefa do cinema é a de ser, literalmente, “espelho do real”, veículo que emite a multiplicidade de imagens a que a refração da realidade é sujeita, ao reflectir-se nele. E por isso a sua atitude tem sido marcada por uma irreduzível liberdade e uma exemplar fidelidade à sua própria visão, que nunca cedeu perante tendências de época, correcções políticas ou circunstancialismos estético-sociais. Para o provar bastará dar o exemplo clamoroso da data em que se empenhou a filmar *Benilde ou a Virgem Mãe*, 1974, filme de contornos místicos, baseado na peça homónima de José Régio, chocantemente a contra-corrente do ambiente de exaltação política em que se viam envolvidos quase todos os nossos cineastas nessa época de revolução e mudança.

Do ponto de vista da definição da Sétima Arte, é sabido que Oliveira costuma atribuir-lhe tão-só a humilde – embora decisiva – tarefa de acrescentar àquela que é a arte suprema, o teatro, a capacidade da fixação. Por isso o realizador chegou mesmo a afirmar, de forma intencionalmente provocatória, que “o cinema em si não existe” (Matos-Cruz, 1996). Importa, porém, compreender plenamente a acepção que tem a palavra “teatro” para o realizador, que o considera a representação ou encenação da vida, a recriação da sua essência. O teatro é, deste ponto de vista – tal como o cinema, que se limita a fixá-lo na película – a síntese de todas as artes, e representar não é simular realisticamente, mas sim re(a)presentar, deixar ver, através do artifício da manipulação artística, o “dentro” das coisas. É também por esta razão que o cineasta demonstrou, sobretudo com o início da sua carreira, mas também através da quantidade de vezes que o repete, o profundo gosto que nutre pelo documentário enquanto, precisamente, *documentação* da realidade. “O que há de mais concreto é o real. Por isso gosto do histórico” (Baecque, Parsi, 1999), afirma Oliveira. O mesmo raciocínio é por ele aplicado à adaptação das obras literárias ao ecrã, já que considera o livro onde um cineasta se baseia uma realidade concreta, objectiva, que exige ser respeitada como tal. O cinema, portanto, acrescenta à encenação da existência a extraordinária possibilidade de a resgatar das malhas do tempo, fixando-a e, por assim dizer, “conservando-a” intacta na película – não de forma eterna, mas apesar de tudo relativamente duradoura, ao contrário do que sucede na representação da cena teatral e no “teatro” da vida, onde o tempo “passa”, contrariamente ao tempo contido na película, que “fica”, como diria Jean Leirens (1954).

É partindo destes pressupostos que pode tentar compreender-se aquela trilogia de conceitos que rege o cinema oliveiriano e que o filme que aqui trazemos tão claramente evidencia: palavra, imagem e música², concebidos pelo realizador como níveis que se “casam”, no cinema, sem nunca se subordinar um aos outros. Vale, pois, a pena lembrá-los brevemente antes de prosseguir.

Para falar do valor da palavra no cinema de Oliveira basta citar o realizador: “é a palavra que implica o movimento, ela é que é dinâmica, é o mecanismo mais precioso do ser humano” (Decaux, 1983) A palavra do cinema oliveiriano é uma palavra perlocutiva, performativa, que arrasta consigo uma acção. Tal como na cena teatral, também na concepção cinematográfica de Manoel de Oliveira a palavra assume, aliás, um peso a que pode chamar-se “carnal”, físico, com uma densidade material, uma presença audível e desejavelmente visível. “Uma palavra é como um rosto”, diz por vezes Oliveira, ou, noutras ocasiões, ela “é uma imagem”. É aliás por essa razão que o realizador frequentes vezes filma a própria palavra escrita, como acontece no caso da correspondência que surge em filmes como *Amor de Perdição* e *A Carta*, entre outros. Mathias Lavin (2008) recupera uma frase de Oliveira a propósito do teatro de Molière, na qual o realizador afirma que a palavra é “o retrato do pensamento”, e conclui: “Il s’agit de faire le portrait de la pensée en paroles et alors de démontrer, grâce au cinéma, que la parole est une image, telle semble être la puissance de la parole dans le cinéma d’Oliveira”.

Se o valor daquilo que é “dito” é óbvio ao espectador de Oliveira, tanto mais se poderá dizer da beleza plástica que habita os seus filmes. Esta talvez seja, aliás, a característica mais pacífica da sua arte, aquela em que tanto admiradores como críticos mordazes estão de acordo: a imponente das imagens, carregadas de uma plasticidade e de uma imponente admiráveis, autênticos “quadros” dinâmicos a três dimensões. Também este

² Algumas vezes Oliveira desdobra, por assim dizer, o elemento sonoro em dois, distinguindo a música dos restantes sons, como acontece numa entrevista concedida a Noël Herpe e Alain Masson (2007). Nesses casos, define o cinema como um templo grego, constituído por quatro colunas e um frontão: “ce sont l’image, la parole, le son et la musique; et le fronton donne l’unité et la signification”. Manteremos aqui a forma mais sintética, tripartida, com que inúmeras vezes definiu o mesmo fenómeno, por considerarmos que ela mantém o essencial da significação a que o cineasta se quis referir.

elemento encontra na explicação desse realizador que constantemente reafirma querer “chegar ao espiritual pelos sentidos” a sua plena possibilidade de compreensão.

E por fim a dimensão musical – Oliveira não usa a música como acompanhamento das suas obras. Pelo contrário, ele atribui a esse elemento sonoro uma importância muito particular. Trata-se de um plano de significação decisivo, que merece todo o cuidado e atenção, tanto quanto as imagens e as palavras. Assim, não é por acaso que encontramos, nos filmes deste cineasta, a presença de grandes compositores, como por exemplo Händel, Mozart, Bach, Vivaldi, Dvorák ou o português João Paes, para dar apenas alguns exemplos. A música é, para Oliveira, assumida como uma dimensão fulcral do filme, devendo manter a sua função específica e a sua necessária autonomia: “Não é bom fazer um filme, e depois uma música para um filme. É conveniente que cada elemento seja independente” (Baecque; Parsi, 1999).

Mas aquela característica mais definidora da cinematografia oliveiriana é a forma como o realizador trata a questão da temporalidade. O gosto em usar planos fixos e muito longos, a aposta numa narração lenta e demorada, uma direcção de actores que valoriza mais a presença física do actor e a força da palavra do que a representação e o desempenho realísticos, são entre outros factores, a causa da velha questão que tem levado grande parte do público a caracterizar o cinema de Manoel de Oliveira como “chato” e difícil.

Para compreender a razão que preside a este tipo de opções - que, embora mais notórias em certas obras do que noutras, não tem deixado de ser marca constante na obra deste cineasta – vale a pena começar por lembrar o seguinte: Oliveira gosta de referir, nas entrevistas, que em novo, por ser mais irrequieto, fazia planos mais curtos, enquanto que, à medida que foi prestando mais atenção ao mistério contido nas coisas, passou a apostar mais nos planos longos (Baecque; Parsi, 1999). Ora, é fundamental compreender este aspecto, se se pretende fazer justiça a Oliveira: o realizador deseja provocar a contemplação dos acontecimentos, e para tal retira-os ao fluir normal do tempo, que geralmente impede tal contemplação. Em sentido etimológico a palavra “contemplar” procede do lexema latino *con-templum*, isto é, aquilo que se dá no templo, no espaço que

revela o sagrado. É justamente esse espaço e esse tempo que Oliveira busca, porque o que ele pretende é provocar o olhar até esse ponto, quer que o espectador seja capaz de “um olhar que de vez em quando se interrompe”. É o movimento que interrompe o olhar, não o contrário (não é a paragem que interrompe o movimento). Oliveira afirmou numa entrevista recente, num jornal nacional, que “no céu o tempo é parado”. Não está parado porque não acontece nada, está parado porque acontece tudo, tudo simultaneamente, o que é o sinal de que ali o tempo não existe. É o território do êxtase.

O cinema, pela sua capacidade de fixação daquilo que a cena documenta, pode, portanto, favorecer esse “milagre”, acedendo assim ao mistério. Oliveira pretende eternizar cada momento, colocar o espectador diante da profundidade desse momento. Diz ele: “A ideia de “momento” é muito importante [...] Somos, cada um, o filho dos nossos pais e de “aquele momento”. [...] Há, digamos, uma escolha do momento para que alguém seja o próprio”. E acrescenta: “no fim, todos os momentos da vida presente [serão] concentrados num único momento. É a razão porque tudo é actual, tudo se torna actual. Entre cada momento há, claro, uma certa distância, mas, no infinito, isso reduz-se a um ponto. Tomar momentos diferentes estimula-me muito. As coisas que são passado são também presentes. É um jogo que não é meu, mas do construtor universal.” (Baecque, Parsi, 1999).

O grande realizador russo Andrei Tarkovsky falava do cinema como “tempo em forma de facto” (Tarkovsky, 1996); para ele a capacidade do cinema é a de esculpir o tempo, ou seja, de lhe dar forma física, através da visibilidade do acontecimento. À sua própria maneira, também Oliveira faz do tempo personagem essencial das suas obras, exigindo que o espectador se dê conta deste elemento fulcral, sensível, “pesado”, perturbador. Para ele esta exigência do seu cinema é sinal de um grande respeito pelo público, já que pretende provocar na pessoa uma tomada de decisão pessoal. A condição é a disponibilidade do espectador, a que Véronique Campan (1999) chamaria “escuta”, uma disponibilidade a um autêntico trabalho ascético, já que não é por via de uma identificação sentimental que o acesso a essa dimensão da obra pode acontecer, mas sim através da aceitação livre e consciente dessa condição.

Na nossa opinião, o filme *Belle Toujours* é não apenas um dos mais geniais da vasta obra de Oliveira, como um daqueles que melhor documenta o modo como o realizador sabe utilizar eloquentemente estas dimensões que constituem o seu credo cinematográfico e a sua visão de artista.

Trata-se de um filme baseado na obra literária homónima de Joseph Kessel, estreado em 2007, e tendo como protagonistas Michel Piccoli e Bule Ogier (que aceita o lugar recusado por Catherine Deneuve), com a presença de Ricardo Trêpa e de Leonor Baldaque. É uma homenagem explícita a Buñuel e ao argumentista Jean-Paul Carrière, que com ele trabalhou em *Belle de Jour*, filme de culto dos anos 60, protagonizado por Deneuve, ao lado de Piccoli e de Jean Sorel. Oliveira retoma o tema de Buñuel para narrar a continuidade da história dessa mulher burguesa e sofisticada, Séverine, casada com o médico Pierre Sérizy, a qual, a fim de dar emoção à sua insatisfatória vida íntima e às suas obsessões sexuais, resolve trabalhar num bordel durante o dia, às escondidas do marido, levando assim uma dupla vida, não com o intuito de ser infiel ao marido, mas antes, paradoxalmente, para poder amá-lo melhor.

Mas Manoel de Oliveira não faz do seu filme uma mera “sequela” do provocador e excêntrico filme de Buñuel. O seu objectivo é, antes, o de dialogar, de forma algo surpreendente, com a obra anterior e com o seu respectivo realizador, que Oliveira profundamente admira, considerando-o um artista intrinsecamente ético e religioso, introduzindo uma novidade no desfecho desta peculiar história. O ponto central do filme do cineasta português centra-se no seguinte: Séverine vive ainda, muitos anos mais tarde, angustiada por uma terrível dúvida – a dúvida levantada pela lágrima que viu escorrer na cara do marido pouco antes da sua morte, e que lhe levantou a suspeita de que ele pudesse, afinal, ter sabido e sofrido com o conhecimento da sua dupla vida. O portador desse segredo (do conhecimento ou desconhecimento, por parte do marido) é um dos seus maiores amigos, Henri Husson, o qual em tempos descobrira o terrível segredo de Séverine e tentara mesmo seduzi-la, ameaçando tudo revelar a Pierre. Ao revê-la casualmente num concerto, muito tempo depois, Husson resolve partir em sua

perseguição, convencendo-a de que vai contar-lhe a verdade, caso ela aceite jantar com ele. Séverine tenta primeiramente fugir de Henri, mas acaba por acreditar que ele pode revelar-lhe aquilo que ela tanto deseja conhecer, aceitando finalmente, embora contrafeita, o encontro por ele sugerido.

A cena do jantar vai, portanto, ser o ponto crucial desta história. E nela são particularmente evidentes as várias dimensões a que atrás nos referimos. Antes de mais, porque o jantar é meticulosamente preparado por Henri, tendo lugar na lindíssima sala privada de um qualquer hotel de cinco estrelas ou clube ou de alta sociedade parisiense, e funcionando como um autêntico cenário, adequado à “peça” que ele pensa poder controlar e fazer funcionar. A dimensão plástica é evidente – está presente na beleza do enquadramento e da *mise en scène*, no jogo de luz e sombras da sala, nas velas que, tal como a vida, se consomem até ao fim, na marcação rigorosa dos gestos (tanto de Henri e Séverine como dos próprios criados que servem a refeição) e, sobretudo, na artificialidade teatral da cena – uma vez que ambos se mantêm calados durante quase todo o jantar, já que para Séverine se trata de uma situação forçada e angustiante e, para Henri, é sem dúvida um momento a saborear com expectativa e empenho, por ter conseguido literalmente “caçar”³ a difícil “presa” que ele julga poder, finalmente, trazer-lhe muita satisfação e prazer.

A palavra ganha, aqui, uma paradoxal potência máxima: numa situação de muito poucas falas, as breves palavras que se dizem pesam quilos, são densas, valem ouro. E testemunham até o acontecimento mais escondido e inesperado, que não é visível a olho nu: a profunda mudança ocorrida na vida de Séverine, uma mulher que, perante a hipótese do mal cometido em relação àquele que amava, vem a inflectir radicalmente o curso da sua vida, a ponto de não ter já qualquer interesse na sua lembrança, e de preocupar-se agora unicamente com o destino da própria alma, do seu próprio “eu”, o que a leva a decidir refugiar-se num convento. O diálogo travado entre os dois protagonistas

³ Uma das imagens focadas pela câmara durante o jantar é a pequena estatueta que representa Diana, deusa da caça. Fica, assim, dada a ambígua sugestão: é apenas Henri o predador, ou também Séverine se comporta como a caçadora que espera, na sombra, procurando obter, no momento certo, a revelação que tanto ambiciona, qual troféu de caça?

no final da refeição é de uma beleza e de uma profundidade impressionantes, não deixando ao espectador a possibilidade da indiferença.

Do ponto de vista musical, esta é uma obra que aposta na evidência do valor independente desse estrato significativo: o filme começa com a filmagem de um concerto de Dvorák, ao qual assistimos durante alguns segundos, tal como assistem as personagens que se sentam na própria sala de espectáculos. O registo musical volta a marcar a sua presença em diversos momentos ao longo do filme, através de planos belíssimos da cidade de Paris, que funcionam como “separadores” das várias etapas da história, e que são acompanhados por trechos musicais do mesmo compositor, de uma beleza comovente. Os momentos fulcrais da narrativa fílmica decorrem, por contraste, em ambientes de fundo silencioso, nos quais a ausência de estrato musical parece aproximar-se de uma concepção bressoniana: “Não à música de acompanhamento, de conforto ou de reforço. *Não a qualquer tipo de música. É preciso que os ruídos se tornem música.*” (Bresson, 2003). Na verdade, a exigência a que o realizador português leva o espectador, que se encontra perante a quase insuportável tensão de uma cena reduzida ao mínimo movimento e ao máximo silêncio possível – ou seja, a movimentação quase dançada dos criados de mesa e o ruído rítmico dos talheres, durante a qual o tempo que decorre está cheio dessa espera da explosão da palavra –, aproxima-se em grande medida do objectivo proclamado por Robert Bresson, realizador muito estimado por Oliveira: “Assegura-te de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio” (Bresson, 2003).

O significado deste belo filme encerra-se realmente na significação simbólica deste jantar, que coloca frente a frente duas pessoas, duas opções existenciais, encenando sinteticamente a totalidade da vida⁴, palco de códigos e convenções, de encontros e desencontros, de diálogos e silêncios, de vícios e virtudes, de servidores e servidos, de desejos e realizações, de revelações e mistérios. Oliveira não fornece respostas simples,

⁴ Ao conceder uma entrevista a Jared Rapfogel, para a revista *Cineaste* (2008), Manoel de Oliveira refere-se a Buñuel, dizendo o quanto admira neste a capacidade de não misturar público com privado, razão pela qual, apesar de tratar temas provocadores e até chocantes, nunca exhibe cenas de sexo nos seus filmes. E acrescenta, sublinhando a importância de uma posição ética na arte: “Life has so many different, complex things to be dealt with. Not all the films, not all the books, not all the plays, can give us the totality of what life is. We just try to give meaning to parts of it. And today’s films are very limited – violence for its own sake, sex for its own sake. That’s not life, that’s just a part of it”.

antes pretende colocar-nos diante do incompreensível drama que é a alma humana, feita de esperança e grandeza mas também de pecado e perversão, como confidenciou o realizador a Noël Herpe e Alain Masson (*Positif*, 2007): “L’âme humaine est un puits de curiosités extraordinaires!”. O olhar de Oliveira partilha a religiosidade atormentada de Buñuel, suavizando-lhe a crueza iconoclasta com a sua habitual ironia levemente maliciosa: assim, quando, no final do jantar, Séverine, ao perceber que Husson nada lhe dirá, se levanta súbita e violentamente, esquecendo a carteira em cima da mesa, é com o dinheiro nela existente que Henri Husson pagará o jantar. O “mistério da alma envolvida num corpo”, como se lhe refere João Bénard da Costa (*Público*, 2007), era também o tema psicologicamente tratado por Joseph Kessel e resolvido psicanaliticamente, nas suas múltiplas implicações religiosas, por Luís Buñuel, aqui retomado por Oliveira, no seu desejo de dar um desfecho muito pessoal a uma história com um final aberto.

Nas diversas entrevistas que concedeu, a propósito desta obra, Manoel de Oliveira insistiu sobretudo na dimensão de incompreensibilidade da existência e da natureza humana, ao mesmo tempo que afirmou procurar testemunhar as contingências específicas de cada situação, distinguindo dois grandes grupos de pessoas: as que servem e as que são servidas, distinção que acarreta diferenças substanciais na forma e na razão de viver, até porque os servidores podem chegar ao ponto de se tornarem numa espécie de escravos dos tempos modernos. Evidentemente que a presença e a acção dos criados durante o jantar de Séverine e Henri representam esse fenómeno de separação social, que o cineasta pretende “redimir”, dando visibilidade, no final, àqueles cuja vida é tendencialmente mais obscura: as últimas frases que se podem ouvir no filme são as dos empregados, que comentam a estranheza do que acabaram de ver – que é como quem diz, a estranheza do comportamento humano – cumprindo a sua humilde e discreta missão de tudo organizar até ao fim⁵. Mas também a vida das prostitutas, como Séverine, pode ser vista como exemplo de quem “serve”, a troco da sua própria e valiosa liberdade.

⁵ Encontramos eco desta mesma preocupação de Oliveira noutras obras, como por exemplo em “NON ou a vã glória de mandar”, onde o cineasta recorre a Camões, remetendo para o cântico décimo de *Os Lusíadas*, esclarecendo que a Ilha dos Amores era destino para os marinheiros e não para os seus chefes, pois destinava-se aos que dão a vida na sombra e não àqueles que buscam as luzes da glória e da fama. Na entrevista concedida a Jared Rapfogel em *Cineaste* (2008), “An Ethical Cinema”, o cineasta refere mais uma vez esta questão.

Certo é que o diálogo (primeiramente mudo e depois surdo, na medida em que as poucas e incisivas palavras que se trocam parecem ser mutuamente incompreendidas), que acontece entre Séverine e Henri, se desenrola quase como se de um duelo se tratasse. Um duelo que revela duas posições de fundo, duas respostas existenciais bem diferentes para o mesmo dilema da batalha entre corpo e alma. Enquanto que Séverine pode ser vista como a mulher que decidiu olhar para a própria existência e, qual Jeanne d’Arc do século XXI (cuja representação a câmara de Oliveira recorrentemente capta, na estátua equestre dourada da Place des Pyramides), se atira à incompreendida mas vitoriosa batalha que resulta da fidelidade ao seu próprio e íntimo chamamento, Henri surge como a figura do homem que não sabe nem quer ser protagonista da sua existência, adoptando a atitude do *voyeur*, aquela posição que encara a vida como permanente jogo do qual ele próprio não quer ser peão, preferindo manobrar os outros nesse sentido. Os diálogos de Henri com o *barman* do local aonde vai regularmente, e ao qual conta aquilo que não contaria a mais ninguém, testemunham essa posição, até na forma verbal usada por Husson, um homem que não utiliza a primeira pessoa do singular, falando de si próprio na terceira pessoa, porque não sabe ou não quer dizer “eu”, é um homem que colhe mais prazer como espectador da vida alheia do que como actor da própria vida, ignorando até os convites das prostitutas presentes no bar, espantadas com a sua estranha indiferença. Séverine, por seu turno, não está isenta de outro tipo de tentação ou pecado: o de desejar saber tudo, o de pretender “possuir” a verdade, como se esta, misteriosa e inefável como é, pudesse ser possuída e dominada, de forma a que o drama da sua própria existência pudesse ficar “resolvido”.

É perante estas duas figuras que o filme de Oliveira nos coloca, até ao ponto do seu inesperado desfecho, que evidencia a indignação de Séverine, em contraponto com a obstinada preversão de Henri, ultimamente defraudado, mas incapaz de abdicar da única, da possível e mesquinha “vitória”: a de persistir em tratar Séverine como “mulher da vida”, tornando-se ele próprio, agora de modo evidente, como o incorrigível chulo, que faz uso do dinheiro dela para pagar o jantar. O enigmático plano do galo que surge na soleira da porta assume, assim, entre a variedade de possíveis interpretações – Oliveira

apelida-o apenas de “pormenor surrealista” (*Positif*, 2007) e Bénard da Costa chama-lhe “o outro nome do nosso espanto e da nossa ignorância” (*Público*, 2007) – uma possível ressonância bíblica, remetendo-nos para a cena da traição de Pedro (ou não fosse a cena a que assistimos uma representação do drama do pecado e do mistério da alma humana), ao mesmo tempo atestando, com esse tom de divertida ironia tão caro a Oliveira, o absurdo em que ele próprio (Husson) se coloca, quando o vemos situado em idêntica posição, antes de abandonar a sala, tão vaidosa, ignorante e pateticamente deslocado, neste cenário de sofisticação e beleza, como um galo numa chique sala de hotel.

Deste modo, Manoel de Oliveira obtém a proeza de nos devolver a nós mesmos. Como afirma brilhantemente João Mário Grilo (*Visão*, 2007), “Belle Toujours é, para quem tenha uma réstia de memória e vergonha, uma bala direita ao coração [...], onde o cruzamento e a montagem dos olhares dão corpo a um dos monólogos interiores mais extraordinários de todo o cinema. Por esse monólogo perpassam muitas culpas e todas as suas possíveis (e, até, impossíveis) expiações. É, nesse mesmo sentido, uma dádiva incrível ao cinema de Buñuel, todo ele feito, como este filme absolutamente magistral, para nos confrontar directamente connosco próprios, remoendo-nos a consciência no que ela tem de mais íntimo: a parte – misteriosa – que, nascida connosco, não tem, por isso mesmo, modo de se dizer... Talvez, apenas, de se filmar (nas pessoas como nas culturas e nos países). É um filme a doer”.

Buñuel realizara o seu filme tomando o livro de Joseph Kessel – que explicitamente afirmara, no Prefácio, querer “expor o drama da alma e da carne”, mostrando o drama do seu “terrível divórcio” e não tanto “a aberração sensual de Séverine” – e transformara o vector essencialmente psicológico da obra literária numa espécie de fábula psicanalítica de ressonâncias místicas, que deliberadamente transferia a análise social do escritor francês para uma dimensão mais pessoal e, portanto, mais inquietante e provocadora. Se, por exemplo, Kessel falava de conceitos como o da “tristeza” (a tristeza que Séverine vê nos olhos de Pierre, a tristeza que ela repete sentir ao viver essa “prostituição sem alegria”), Buñuel comenta o outro lado da situação, onde é menos óbvio falar de tristeza, ao usar as palavras de Pierre: “fica-se triste quando se sai [de um bordel]”. Buñuel trata

do mesmo problema que Kessel, mas interessa-lhe a dimensão do pecado, do remorso e da expiação, encontrando na vertente do inconsciente, valorizado pelo Surrealismo, a possibilidade de uma eventual solução.

No filme de Oliveira, essa dimensão religiosa torna-se explícita. Henri Husson, ao ver chegar Séverine ao *privé* onde decorreria o jantar, galanteou a sua convidada com um “*toujours belle!*”. A permanência dessa beleza, que tem, na boca de Henri, uma maliciosa e irónica significação (nova ou velha, Séverine seria sempre a “Belle” de serviço), assume, porém, nesta Séverine oliveiriana, uma dimensão bem diferente daquela que Henri consegue captar ou, ainda menos, aceitar: de “bela de dia” Séverine passa a “sempre bela” porque arrisca levar as implicações do seu amor às suas últimas e definitivas consequências, às implicações escatológicas da sua própria vida.

Com este filme insólito e perturbador e, particularmente através desta cena inquietante e difícil, que coloca o espectador diante do peso de um silêncio que o “obriga” ao desconfortável confronto com os seus próprios vícios e virtudes, Oliveira encena aquilo que para ele é a enigmática essência da realidade, de impossível compreensão por parte dos homens, bem como o drama que a liberdade assume diante dela. Aquilo a que assistimos neste filme (como, de algum modo, em toda a sua obra) é ao teatro da vida, tal como o realizador a concebe, neste caso em diálogo com o percurso pessoal e estético de Buñuel.

Embora sem que conhecesse, à partida, a obra literária, Oliveira vem, porém, a reconhecer ter absorvido plenamente o seu significado sintético, tanto que incluirá no seu filme aspectos que se aproximam mais do livro do que do filme de Buñuel, tal como afirma na entrevista concedida a Noël Herpe e Alain Masson (2007, p. 10):

Quando eu escrevia [o argumento] eu não conhecia o romance. É curioso, eu soube da existência do livro ao falar com o filho de Buñuel e com Jean-Paul Carrière . Ora a minha narrativa está mais próxima do livro do que do filme, já que no livro o marido não perde o uso da palavra e que a maior vontade de Séverine é a de lhe contar o que lhe aconteceu. A história acaba assim: eles partem juntos de férias; ela confessa-lhe o que fez, e a partir

daí ela⁶ não dirá mais nenhuma palavra. Foi um acaso, mas eu fiquei muito contente por ver que fui fiel ao contexto. Não há no meu filme uma única cena que se afaste dele.

Não será totalmente por acaso que Oliveira é fiel ao “contexto” do romance, ao seu núcleo significativo. Isso acontece porque, de algum modo, o acesso a esse contexto lhe é possibilitado através do filme de Buñuel, apesar da metamorfose que este introduz na apropriação que faz da história. Mas a verdade é que o final do filme do realizador espanhol abre espaço a diversas possibilidades de leitura, fornecendo diferentes hipóteses de interpretação. Ao fechar a sua história de modo ambíguo – será que Pierre realmente contou a verdade? O que, no fundo, desejava Séverine? Qual o significado do sonho que esta tem no final? – Buñuel lança o desafio a que cada um responda de modo pessoal. É precisamente isso que faz também Oliveira, optando por aquela via interpretativa que, até certo ponto, se aproxima da de Kessel. Na verdade, a obra de Oliveira estabelece laços com o romance, ao absorver a importância do desejo de confissão – que atravessa todo o seu filme, embora se desloque também para a personagem de Henri Husson –, bem como ao fazer do silêncio (o silêncio instaurado pelos excertos fílmicos dominados apenas pela música, o silêncio do segredo que Séverine carrega consigo, o silêncio que pesa durante o jantar, o silêncio da falta de informação final) um vector de importante significação, como igualmente acontece na finalização da história literária. O silêncio pode, aliás, ser lido, na estética oliveiriana, como uma espécie de palavra total, que exprime num plano distinto, frequentemente de natureza transcendente, aquilo que as palavras parciais não podem dizer. Ora a impossibilidade de viver plenamente o amor entre homem e mulher é um tópico fundamental na obra global de Oliveira, o qual remete para a eternidade a realização desse desejo que na terra considera revelar-se ultimamente inatingível⁷. E deste modo o realizador português estabelece a ponte com o universo buñueliano, fazendo do seu *Belle Toujours* uma resposta possível ao intenso desejo de redenção que atravessa a obra do cineasta espanhol, através da sugestão de uma possibilidade de

⁶ Embora tenha razão quando diz que no livro Pierre não perde o uso da palavra após o acidente – tal como acontece no filme de Buñuel – o realizador português comete o lapso de achar que, após a confissão, é Séverine quem deixa de falar. Na verdade, na obra de Kessel é Pierre quem fica mudo após conhecer o terrível segredo de Séverine, o que indirectamente torna claro que para ele o choque da verdade fora mais violento do que o trauma do acidente que sofrera.

⁷ É deste tema que trata o conjunto de quatro filmes a que Oliveira chamou a “Tetralogia dos Amores Frustrados”: *Passado e Presente*, *Benilde ou a Virgem Mãe*, *Amor de Perdição* e *Francisca*.

plenitude que transforme em “sempre” aquela beleza que, no plano espaço-temporal, se encontra limitada à contingência de “noites” e de “dias”.

Neste sentido, é de facto possível dizer que a beleza que Manoel de Oliveira persegue, bem visível nesta “inesperada alegoria do próprio cinema e da arte” (Grilo, 2007) – até porque, para Oliveira, o cinema nada mais faz do que reflectir, como um espelho, a própria vida – tem a mesma natureza da que busca esta personagem tornada “sempre bela”: é uma travessia a que se acede em primeiro lugar pelos sentidos, por aproximações instintivas, dúvidas, erros e tentativas, mas cujo destino vai – mesmo sem que possamos compreender ou saber tudo – até ao infinito, até à eternidade, até a esse “sempre” que secretamente desejamos e que realmente nos pode cumprir, e ao qual, como diria o próprio Oliveira, homem profundamente crente no valor da esperança⁸, a nossa natureza exige que digamos “sim”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrew, Dudley, 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Baecque, A., Parsi, J., 1999. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.

Bresson, R., 2003. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Tradução e Posfácio de Pedro Mexia. Porto: Elementos Sudoeste/Porto Editora.

Campan, V., 1999. *L'écoute filmique, echo du son en image*. Saint-Denis: PUV.

Costa, João Bénard da, 2008. “Belle Toujours” in *Manoel de Oliveira: cem anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 235-241.

⁸ Aquando da visita do Papa Bento XVI a Portugal, em 2010, Manoel de Oliveira foi o artista escolhido para proferir o discurso do Encontro com o Mundo da Cultura, no Centro Cultural de Belém. Aí, referindo o Padre António Vieira, a propósito do seu filme *NON ou a vã glória de mandar*, o cineasta afirmou: “O ‘non’ retira toda a esperança, que é a última coisa que a natureza deixou ao homem”, [a esse mesmo homem que] “caminha na esperança, apesar de todos os negativismos” .

IDEM, “Manoel de Oliveira, de Belle Toujours a Toujours Belle”, *Público*, 18 de Março de 2008.

Decaux, E., 1983. “Rencontre: Manoel de Oliveira”. *Cinématographe*, 91: 36-46.

Grilo, João Mário. *Visão*, 2007.

Herpe, Noël; Masson, Alain, “Entretien avec Manoel de Oliveira”, *Positif*, 554 /Abr/ 2007, 9-11.

Kessel, Joseph., 1928. *Belle de Jour*. Paris: Éditions Gallimard.

Lavin, M., 2008. *La Parole et le Lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Leirens, J., 1954. *Le Cinéma et le Temps*. Paris: Éditions du Cerf.

Matos-Cruz, J., 1996. *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Rapfogel, Jared, “An ethical cinema: an interview with Manoel de Oliveira”, *Cineaste*, vol. 33, nº 3 / Verão / 2008, 18-21.

Tarkovsky, A., 1996. *Sculpting in time*. Austin: University of Texas Press.