

Algumas notas sobre a recepção em França da obra de Manoel de Oliveira

Jacques Lemièrre

«*Feliz como Deus em França*»
(provérbio alemão)

Atualmente os números

Para quem quer permanecer fiel à distinção, enunciada por Abel Gance, entre cinema e arte do cinema («há o cinema e há a arte do cinema», dizia ele claramente), não é costume fazer o que eu, no entanto, me proponho fazer: uma comparação algo mecânica, do ponto de vista reductor das audiências, entre obras concebidas com a preocupação de realizar arte cinematográfica e produtos da indústria cultural de entretenimento.

Este tipo de comparação não é, sequer, uma tarefa razoável, pois corro o risco de assustar imediatamente o leitor, que receará, com razão, um culto suspeito e tristemente positivista dos factos e dos números. Mas existem coincidências felizes: na altura em que me encontrava a redigir este texto sobre a recepção em França da obra de Manoel de Oliveira – que me obriga, aliás, a evocar factos e números – estreava nos cinemas franceses a mais recente longa-metragem do autor.

E os números reservavam-nos uma agradável surpresa: nos primeiros 12 dias de exibição (Setembro de 2001) «*Vou para casa*», foi visto por 118 700 espectadores, quer dizer, um número quase equivalente ao total de espectadores que viu «*A Carta*», há dois anos (125 000 bilhetes vendidos), e mais do dobro dos que viram «*Vale Abraão*» (55 164 bilhetes vendidos), em 1993.

Mais: analisemos a tabela de classificação semanal de audiências de filmes em cartaz, nas páginas do cinema do jornal *Le Monde* sob o título «Os filmes mais vistos em França», para o período que vai de quarta-feira 12 de Setembro a domingo 16 de Setembro incluído. Nessa lista, que inclui dez filmes, há dois títulos na primeira semana de exibição comercial: para os cinco pri-



meios dias, colocado em primeiro lugar, está Operação *Swordfish*, um *blockbuster* de Hollywood, apresentado em cerca de 501 salas, totalizando 315 427 entradas, contra 46 800 para o décimo, «Vou para casa». Porém, no seu comentário a esta tabela, o jornal sublinhava não tanto o primeiro lugar da *Operação Swordfish*, como «o formidável arranque do filme de Manoel de Oliveira, que, apesar do seu décimo lugar e das suas setenta e quatro salas, está em igualdade com o primeiro, atraindo o mesmo número de espectadores por cópia exibida». Um filme de Manoel de Oliveira rivalizava com uma grande máquina de *entertainment*, no que respeita ao ratio «espectador por cópia» (632 espectadores por cópia para «Vou para casa» e 629 para *Operação Swordfish*); um êxito inesperado, com o qual podemos começar a nossa análise da relação entre a França e a obra de Manoel de Oliveira.

Place de la République: trabalho, liberdade, fraternidade

Gostaríamos de relacionar este autêntico sucesso de público, com as características de um filme que, apesar de tudo, dispõe de uma trama ficcional relativamente ténue (o que nunca deixa o espectador descansado): a história de um velho actor e da sua relação cada vez mais distanciada com a vida, ao sofrer um triplo luto familiar. Quando atravessa uma última provação, desta vez, profissional, retira-se definitivamente de cena. Abandono do teatro, abandono da vida social. Um filme, no qual o cineasta, sem fazer nenhuma concessão artística, prossegue, com uma segurança tranquila, a sua tarefa de educar o espectador, através de um programa ético (resistir à corrupção, manter os princípios e a linha de conduta, contra a deriva do mundo) e através de opções formais inventivas: o teatro visto, ou melhor, ouvido nos bastidores; a personagem Valence colocada nesse semi-retiro pelas montras das lojas ou dos cafés através dos quais o espectador o observa; as cenas com origem no cinema burlesco mudo, filmadas com a mesma distância; os planos fixos que se impõem com elegância; a primeira filmagem de «Ulisses», perceptível, em primeiro lugar, no olhar do seu realizador-personagem... Um filme onde Oliveira articula, melhor que nunca, com um raro domínio da sua arte, complexidade e simplicidade, gravidade e ligeireza, interioridade e distância.

«Vou para casa» não é falado em português, mas sim em francês, (o que não é novidade, há precedentes em «O Sapato de Cetim», «O Meu Caso», «A Carta») e foi inteiramente rodado em Paris: é, porém, enganador, considerar este filme apenas como o mais francês dos filmes de Oliveira. Parece-me evidente que a adesão do público excede, em muito, a atracção exercida tanto pela representação do actor Michel Piccoli – de resto notável – como pela importância de

Paris no filme. (A cidade é, aliás, tratada com uma liberdade de olhar, que não deixa de lembrar «O Pintor e a Cidade»). Trata-se sim, do reconhecimento pleno da arte do grande mestre, arte e mestria cujo emblema se pode ler nas três palavras filmadas pela sua objectiva no monumento da Place de la République: «trabalho, liberdade, fraternidade».

As actuais circunstâncias, porém, são favoráveis em campos que vão para além do mero sucesso comercial. Há excelentes notícias no que respeita a um terreno privilegiado para este tipo de obra e de artista: referimo-nos às manifestações a cargo das grandes instituições culturais, nomeadamente o anúncio da preparação, pelo Centro Georges Pompidou em Paris, de uma grande retrospectiva da obra de Manoel de Oliveira, nos próximos meses de Dezembro e Janeiro. O acontecimento reveste-se de grande importância: há muito tempo que uma retrospectiva integral da obra de Oliveira não era exibida em Paris. A última, aliás memorável, foi em 1980; a ela voltaremos. Além do mais, o material da integral realizada agora será incomparavelmente maior que o das precedentes, dada a intensidade e aceleração do processo criativo que marcou o trabalho de Manoel de Oliveira, sobretudo após o final dos anos 80.

Este trabalho intenso, sem tempos mortos, foi possível a partir dessa data, pela estabilização das condições de produção; e veio desmentir, felizmente, o que escrevia, numa revista especializada, em Março de 1980, um redactor imprudente, pronto a fustigar a leviandade da crítica contemporânea, a sua tendência para a hipérbole e o seu alinhamento – pensava ele – com os imperativos económicos dos media e dos distribuidores: «*A crítica de cinema hoje em dia, [...] e até os cinéfilos, precisam de renovar constantemente suas cabeças de cartaz. Ontem era Ozu que ocupava o lugar cimeiro, hoje é Manoel de Oliveira. Do Monde ao Telerama, só se*

fala de Oliveira. Ora o cineasta tem 71 anos. Não arriscamos muito se afirmarmos que o essencial da sua obra, pelo menos do ponto de vista quantitativo, já foi feito». É certo que este crítico acrescentava, numa pequena nota, após uma longa análise da obra existente: «*Prepara-se para rodar O Preto e o Negro e tem numerosos projectos*». Mas as precauções nunca são demais para quem se deita a adivinhar o futuro: «quantitativamente», iriam seguir-se 22 filmes, curtas, médias e longas-metragens, entre as quais um bom punhado de obras-primas. E não «O Preto e o Negro», que foi abandonado em favor de «Francisca».

Mas, então, porque razão, em 1980, «do Monde ao Telerama» a crítica francesa só falava em Oliveira?

O choque de «Amor de Perdição»: a redescoberta de Oliveira

Porque Manoel de Oliveira acabara de ser descoberto em França.

O contexto, à época, era o de uma retrospectiva organizada por Paulo Branco, sob o título *Fora de Cena*, no cinema *Action-République* e nos *Grands Augustins*, em Paris, iniciada em 23 de Janeiro de 1980. O evento reunia as cinco longas-metragens então existentes («Anikibóbó», «Acto da Primavera», «O Passado e o Presente», «Benilde ou a Virgem-Mãe», e «Amor de Perdição») e quatro curtas-metragens («Douro, Faina Fluvial», «O Pintor e a Cidade», «O Pão», «A Caça»), ou seja, quase a toda a obra realizada até à data.

Esta iniciativa é consequência do sucesso de «Amor de Perdição», que foi o elemento catalizador da redescoberta de Oliveira em França. Tinha havido uma antestreia de «Amor de Perdição» numa das Semanas dos *Cahiers du Cinéma* a 1 de Maio de 1979 e o filme foi estreado comercialmente a 13 de Junho desse ano. Esta estreia, em conjunto com a de «Trás-os-Montes» (de

Manoel de Oliveira na ante-estreia da cópia restaurada de «Francisca» na Cinemateca Portuguesa em 1992. Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



António Reis e Margarida Cordeiro – o *Action-République* apresentou-os em simultâneo) foi um verdadeiro acontecimento nos meios cinéfilos parisienses e franceses. O entusiasmo da crítica extravasou largamente o domínio das revistas especializadas. O diário popular *France-Soir* escreveu: «É uma obra-prima». O choque é considerável: é o choque da descoberta duma lição espantosa, dada por um mestre moderno, sobre as relações entre cinema e texto romanesco.

Este acolhimento francês de «Amor de Perdição», mudou completamente os dados do destino do filme em Portugal, destino esse que tinha sido ameaçado pelo resultado, muito polémico da apresentação de uma versão televisiva em episódios, a preto e branco, em Novembro de 1978, um ano antes da estreia nas salas, em Lisboa e no Porto. O êxito francês podia relançar o filme em Portugal.

Oliveira dizia procurar, com este filme, «uma nova energia na relação entre o espectador e a obra apresentada»: em França, foi compreendido a tal ponto, que a recepção de «Amor de Perdição», inicia uma espécie de refundação da relação entre ele próprio e os espectadores franceses.

Antes de «Amor de Perdição»: uma presença pioneira

Podemos dizer que «Amor de Perdição» marcou esta refundação, ao inaugurar uma carreira comercial regular dos seus filmes em França. Mas Oliveira não era um desconhecido em França antes do sucesso de «Amor de Perdição». Pelo contrário, tinha sido reconhecido como um grande realizador português, muito antes desse ano de 1979, nos círculos mais influentes, embora reduzidos, de cinéfilos e críticos. Durante algum tempo, foi o único nome mencionado quando se falava de cinema português. Todavia, da sua obra anterior, só «O Acto da Primavera», estreado comercialmente a 10 de Abril de 1963, no *Val de Grâce*, em Paris, sob o título «Le Mystère du Printemps», tinha ultrapassado a mera apresentação no quadro dos festivais.

Nos anos 70, a obra de Oliveira esteve presente em numerosos festivais, já sob a forma de retrospectiva. O grande interesse provocado pelos acontecimentos portugueses de 1974-75 em França, constituiu um período favorável, que corresponde à afirmação crescente, em Portugal, do grupo do Centro Português de Cinema: os filmes de Oliveira foram exibidos em Paris em 1974 (no *Olympic* de Frédéric Mittérand), no Festival de la Rochelle em 1975, em Poitiers em 1977, integrados em ciclos que têm a ver com o interesse pela situação do cinema português após o 25 de Abril. Mas já em 1972, tinha sido possível visionar filmes de Oliveira num evento organizado pelo Cineclube de Nice, que apresentou doze longas-metragens do «jovem

cinema português». E em 1965, a Cinemateca Francesa de Henri Langlois, tinha-lhe consagrado uma retrospectiva.

Se examinarmos o percurso da obra de Oliveira em França ao longo do tempo, observamos um processo de redescoberta permanente por parte de figuras francesas dos meios cinéfilos, pontuando, também, o percurso da crítica em França.

«Douro, Faina Fluvial», foi objecto duma longa e elogiosa crítica de Emile Willermoz no jornal *Le Temps*; ele tinha visto o filme quando este foi estreado em Setembro de 1931 em Lisboa, no Congresso da Crítica. Manoel de Oliveira contou-nos¹ que este poderia ter sido comprado pelo jornal *L'Intransigeant*, que possuía um cinema em Paris, se não fosse António Ferro, que bloqueou, durante um ano, a carta na qual o jornal comunicava estar interessado na obra.

Quando Oliveira, (bem vestido) se apresentou a Henri Langlois (com um aspecto bastante desleixado, diz Oliveira) solicitando autorização para ver alguns filmes que estavam proibidos em Portugal («O Cão Andaluz», «AAtalante», «O Coraçado Potemkine», «O Homem da Câmara», e filmes de Germaine Dulac), Henri Langlois mostrou interesse por «Douro, Faina Fluvial», pedindo-lhe uma cópia e o guião.

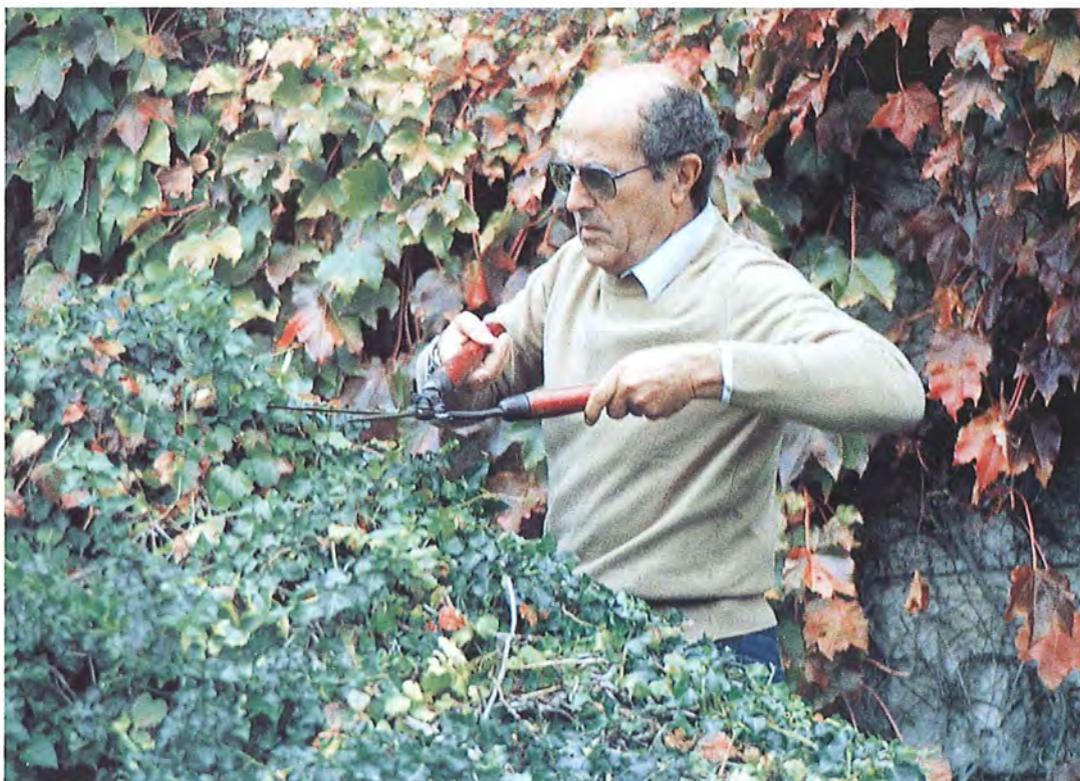
Georges Sadoul, na sua História do Cinema Mundial, publicada pela primeira vez em 1949, destaca Oliveira como «*um dos nomes do cinema português a reter, assim como Leitão de Barros, o mais conhecido dos cineastas portugueses*». Sublinha, ainda, o «*seu notável Aniki-Bobó, realizado à margem da produção oficial*», e classifica-o como «*um independente de grande talento*» pelos seus «*semi-documentários*» de 1955 a 1965.

É André Bazin «*que acaba de ver um filme de um desconhecido*», quando Oliveira, uma manhã, em 1957, em Veneza, a conselho de um amigo, lhe mostra «O Pintor e a Cidade», que recebera um acolhimento caloroso no festival de documentá-

rios realizado paralelamente à *Mostra*. Bazin só depois descobre «Douro, Faina Fluvial», já no Porto, onde esteve a convite de Manoel de Oliveira; fica surpreendido pelas diferenças na montagem dos dois filmes e consagra-lhe um artigo, em Outubro de 1957, nos *Cahiers du Cinema* (*Positif*, a revista rival, dedica um artigo geral à sua obra, no Outono de 1957, depois de uma primeira menção no seu número 4 de 1953). Foi comovente ouvir Oliveira evocar esse período, em 1994, e dizer desse encontro com Bazin: «*Eu sei que ele tem alguma simpatia por mim. Mas acho que não acredita completamente em mim*», e referir este julgamento do ponto de vista da distância mental entre a França e Portugal, relatando a situação periférica do seu país: «*Para a Europa, para a França, Portugal é a extremidade da Europa, é uma província de Espanha. Há, certamente alguns estudiosos, alguns especialistas que se interessam pelo país. Mas é um país secundário. Morar em Paris não é morar no Porto. Isso conta muito. Um filme italiano, russo, inglês, americano, ainda vai... um filme espanhol já é difícil... mas um filme português...*».

Mais tarde, os jovens herdeiros de Bazin retomarão a relação (interrompida, pela morte daquele), entre Bazin e Oliveira. Progressivamente, à medida que os filmes do realizador vão sendo exibidos em retrospectivas e em festivais, serão eles a criar a noção de obra de Oliveira em artigos nos *Cahiers du Cinema*: Festival de Locarno, em 1964, Cinemateca de Lausanne, no mesmo ano, Cinemateca Francesa, em 1965. Mas «O Passado e o Presente» é rejeitado, em 1972, no Festival de Cannes, (como «Benilde» será rejeitada no Festival de Berlim). «*Acho bem que se saiba*», diz Oliveira. Jacques Bontemps, em 1964, presta homenagem «*à excepção portuguesa*» que, com «A Caça» e com «Verdes Anos» de Paulo Rocha, salva o Festival de Locarno «*das más intenções*» do resto da selecção. Depois surgem as rigorosas «Notas sobre a obra de M. de

Manoel de Oliveira na rodagem de «Francisca».
Fotografia de Joaquim Gabriel de Andrade Lopes.
Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do
Cinema.



Oliveira», nos *Cahiers* de Fevereiro de 1966, sob a pena de Jean-Claude Biette (para «A Caça» e «Acto da Primavera», exibidos na retrospectiva da Cinemateca Francesa).

É, finalmente, Serge Daney que ajuda a esta nova «redescoberta» do final dos anos setenta: uma análise dos filmes de Oliveira exibidos em Poitiers, em 1977, assim como «do papel de Oliveira», nomeadamente no que se começa a denominar «cinema português» e em 1979, o apoio a «Amor de Perdição». O mesmo Daney que saudou «O Sapato de Cetim» (1984), no dia da estreia, como sendo, na sua opinião, o verdadeiro sinal da entrada de Portugal na Europa Comunitária, sinal superior, embora entrando «apenas com um sapato» no que se decidia «numa província da Flandres».

Após o «Amor de Perdição»: os círculos concêntricos do público

A partir de «O Sapato de Cetim», que teve origem no desejo do Ministério da Cultura francês de apoiar um projecto de Manoel de Oliveira (este filme não foi distribuído em Portugal e o projecto não teve só amigos), todas as suas longas-metragens foram (pelo menos) co-produções França/Portugal.

Após «Francisca» (1981), todos os filmes de Manoel de Oliveira foram produzidos por Paulo Branco, que ascendeu à posição de um importante produtor europeu através da aquisição de uma base de distribuição em França com a compra do cinema *Action-Française*, e da criação da produtora portuguesa VO Filmes. Esta situação,

habilmente construída sobre um eixo luso-francês, trouxe a Oliveira, como aos espectadores, a garantia da distribuição regular dos seus filmes: desde há vinte anos que todos os seus filmes, sem excepção, podem ser vistos nas salas francesas.

O Festival de Cannes tem funcionado como retaguarda desta regularidade na distribuição comercial, atestando a solidez da presença do cinema de Oliveira em França. A partir de 1981 Cannes, acolheu onze dos seus filmes, («Francisca», «Le Soulier de Satin», – versão curta, «Os Canibais», «Non ou a Vã Glória de mandar», «Vale Abraão», «A Caixa», «O Convento», «Viagem ao princípio do Mundo», «Inquietude», «A Carta», «Vou para casa»). Os restantes foram apresentados em Veneza («O Sapato de Cetim» – versão longa, «A Divina Comédia», «Palavra e Utopia») e em Locarno («O Dia do Desespero»). Porém, ao lembrar o papel de Cannes, convém acrescentar duas objecções. Por um lado, a direcção do Festival nem sempre soube avaliar a importância de obras maiores, como «Francisca» e «Vale Abraão», que não foram aceites no concurso oficial mas apenas integradas na *Quinzena dos Realizadores*. Por outro lado, o júri de Cannes não apreciou devidamente os filmes aceites a concurso, (uma menção especial do Júri para «Non», em 1990, e o *Prémio do Júri* para «A Carta», em 1999), o que provocou o ressentimento da imprensa francesa. Isto foi evidente, ainda este ano, com «Vou para casa». Foram júris paralelos aos do concurso que reconheceram o trabalho de Oliveira, dos seus técnicos e dos seus actores: Prémio da Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica, para «Non», em 1990, menção especial da *Quinzena dos Realizadores* e Prémio da Federação Internacional dos Cinemas de Arte e Ensaio, para «Vale Abraão», em 1993. E a excepcional *standing ovation* que o filme recebeu, no dia da estreia em Cannes, ficará nos anais do Festival.

Ao longo destes anos, marcados pela conti-

nuidade na distribuição comercial, assistiu-se a um esforço de difusão da obra de Oliveira noutros circuitos, sob a forma de retrospectivas: em Rouen, (Dezembro de 1990 e Janeiro de 1991), no quadro das Jornadas de Cinema Português organizadas pela *Cineluso*; em Bobigny (Março de 1991), no quadro do Festival *Theâtre et Cinéma*; em Estrasburgo (Março de 1994), no quadro do Festival Internacional de Cinema. Sem omitir a presença dos filmes de Oliveira nas grandes operações dedicadas ao cinema português. No *Beaubourg* na Primavera de 1982, na Cinemateca Francesa em 1994, e depois no Museu do *Jeu de Paume*, no Verão de 1997.

Em Rouen, entre 1990 e 1995, na qualidade de programador de ciclos de cinema português pude, pela minha parte, testemunhar a alegria dos espectadores perante a descoberta destas obras, que uma certa atitude persiste em descrever como inacessíveis porque pressupõem um espectador participante. Vi salas cheias de jovens, terem a sua primeira lição de cinema, com «Non», ou espantar-se perante «Os Canibais», parecendo-lhes Oliveira ainda mais jovem que eles próprios. Vi salas vibrarem com a intensidade de um programa reunindo em duas horas o conjunto das curtas-metragens. Vi espectadores seguir o caminho que lhes era proposto, numa programação cruzada, que unia as crianças das ruas do Porto, em «Aniki-Bobó» aos pobres das ruelas de Lisboa, em «A Caixa». Vi mães de famílias operárias de origem portuguesa, num domingo à tarde, chorar ao descobrir, pela primeira vez, numa tela de cinema, a história dos amores contrariados de Simão e Teresa, e vir agradecer-me, calorosamente, ter exibido «Amor de Perdição», enquanto os professores de português se mantinham afastados, prisioneiros da desastrosa reputação do filme num certo meio intelectual português. Nunca mais esquecerei aquela mulher operária que me perguntou se tinha tempo de ir a casa no inter-

valo, para fazer a sua injeção de insulina: hoje em dia, parece-me dever-lhes, como programador e como professor, uma confiança absoluta na capacidade de construir pontes entre a cultura e a arte (neste caso, o romance de Camilo, inscrito na cultura popular portuguesa), quando a arte existe, evidentemente.

A partir do reconhecimento francês de «Amor de Perdição», numerosos filmes de Oliveira saíram primeiro em França e só depois em Portugal. Foi o caso (para além de «Amor de Perdição» cujo papel já sublinhámos), de «Francisca» (1981), «Non ou a Vã Glória de Mandar» (1990), «Vale Abraão» (1993), «O Convento» (1995) e «Vou para Casa» (2001). Se acrescentarmos «A Carta» (1999), poderemos concluir que estes filmes foram precisamente, os títulos decisivos no alargamento progressivo, como que em círculos concêntricos, do público de Oliveira em França. Cada um deu o seu contributo particular e tomados em conjunto desenharam a figura cativante dum artista que não receia correr riscos e pôr a sua carreira em perigo, ao realizar de filme em filme, constantes mudanças de registo.

«Francisca», no encaço de «Amor de Perdição»

«Francisca» confirmou, para a crítica francesa, a invenção e o rigor formal no uso cinematográfico do material literário, já presente em «Amor de Perdição», embora os dispositivos de adaptação da narrativa fossem diferentes. No dia da estreia parisiense (25 de Novembro de 1981), o jornal *Libération* preenche uma página inteira com um extracto do guião e, sob o título «Para Oliveira» («um dos dois ou três maiores realizadores actualmente em actividade»), convida o espectador «que viu o esplêndido 'Amor de Perdição'» a aprofundar, com «Francisca», a sua descoberta do universo de Camilo Castelo Branco. E foi essa, realmente, a experiência vivida pelos espectadores que viram «Fran-

cisca». Este universo era completamente desconhecido dos franceses até à adaptação cinematográfica de «Amor de Perdição», mas as estreias sucessivas, a dois anos de distância, abriu o caminho a uma edição do romance de Camilo, numa tradução de Jacques Parsi, em 1984, e, depois, de *Fanny Owen* (o romance de Agustina Bessa-Luís que deu origem a «Francisca»), traduzido por Françoise Debecker-Bardin em 1987. Todavia, o sucesso de «Francisca» foi maior do ponto de vista da crítica que do público («Francisca» será objecto de uma segunda distribuição comercial, basicamente em Paris, em 1988).

«O Sapato de Cetim» e «O Meu Caso»: o mestre moderno em língua francesa

«O Sapato de Cetim» causou alguma curiosidade, em França, pela originalidade do encontro entre o português Oliveira e o francês Claudel, embora fosse concebível tal encontro entre estas duas representações do mundo: o cineasta confrontava-se, assim, com uma obra-prima do teatro francês, quando acabava de demonstrar a singular apropriação da língua portuguesa. O filme espantou também pela audácia da empresa: um filme com a duração de sete horas, com origem num projecto inicial, de adaptação integral do texto de Claudel, que teve de ser abandonado. Esta opção teria conduzido a um filme com um formato extremamente incómodo; Antoine Vitez, que montou a versão integral da peça, pouco tempo depois, no Festival de Avignon, foi obrigado a convocar os espectadores para uma inteira noite de Verão; e para uma viagem teatral de mais de doze horas, incluindo os intervalos, quando a levou à cena no Teatro Chaillot, em Paris, no Outono seguinte. Finalmente, «O Sapato de Cetim» foi importante, ainda, pelo seu suporte formal: «Teatro, cinema, cinema, teatro... tudo isso é a mesma coisa»,



© MARIA DE FATIMA BRAGA DE MATOS

acrescenta Oliveira à réplica de uma das personagens da peça de Claudel. Oliveira dava continuidade, assim, a uma interrogação de 1982, saída da experiência de «Francisca»: *«para fazer cinema é necessário, em primeiro lugar, montar um teatro em frente da câmara, sem o qual não há nada para filmar»*. O cineasta antecipava, assim, sob a forma de reflexão teórica (sobre a impureza do cinema e a relação entre as duas artes), o exemplo de «O Meu Caso», realizado um ano depois de «O Sapato de Cetim». Este trabalho radical acabou por instituí-lo, em França, como referência incontestável da modernidade cinematográfica.

Em direcção a «Vale Abraão», nova forma de modernidade

«Non, ou a Vã Glória de Mandar», representou um outro tipo de audácia, ao englobar num vasto fresco a história do seu país; um fresco em que cada peça foi rigorosamente seleccionada numa escolha singular que (salvo o episódio, sonhado por Camões da Ilha dos Amores) era a crónica das suas derrotas e dos seus desastres. Sabe-se que o público francês está pouco familiarizado com a história portuguesa; apesar do conhecimento da história portuguesa ter melhorado recentemente devido à promoção de

laços culturais mais intensos entre os dois países (as traduções literárias, os filmes e a Europa, sem dúvida), verifica-se ainda a atitude constatada por Manoel de Oliveira nos anos 50: pode sempre acontecer que a imprensa de massas persista em considerar a nação portuguesa como uma espécie de província ibérica, e que os jornais franceses a excluam sistematicamente dos dados estatísticos comparativos dos países da Europa. Quanto a «Non», um contexto crítico extremamente favorável ao filme, gerado por uma imprensa atenta, levou 25 000 espectadores às salas de cinema, para assistir a esta reflexão cinematográfica sobre a guerra colonial e a identidade nacional portuguesa. A recepção francesa de «Non» ficou de tal modo marcada na memória dos portugueses, (em 1990 alguns sectores intelectuais tinham acolhido muito mal o filme) que pudemos ouvir, nos últimos, dias na rádio *France-Culture*, um grande escritor português evocar, sem dúvida em nome da sua própria experiência de guerra, *«aquele filme idiota de Manoel de Oliveira, que teve tanto sucesso em França»*...

«Vale Abraão», alargou ainda mais o círculo. Como dissemos anteriormente, este filme teve mais de 55 000 bilhetes vendidos, e bateu o recorde de menções na imprensa francesa, de

todos os filmes de Manoel de Oliveira (é possível recensear o dobro das menções de «Amor de Perdição»). Vemos que o fenómeno da adesão dos jovens, já presente em «Non», se vai amplificando: jovens espectadores e jovens críticos também, ignorando, ainda, o papel pioneiro da obra e da tetralogia denominada «*dos amores frustrados*» («O Passado e o Presente», «Benilde», «Amor de Perdição», «Francisca»). Sem dúvida o tema de Madame Bovary, que inspirou o romance de Agustina Bessa-Luís e o guião escrito por Oliveira, tiveram um papel importante no processo de aceitação do filme, servido cinematograficamente pela dupla deslocalização no espaço (a região do Douro) e no tempo (algures durante o século XX).

Mas este facto pode explicar-se, também, pela grande abertura dos dispositivos estéticos de «Vale Abraão», sob a forma de «pontos de figuração», introduzidos num conjunto que permanece não-figurativo, como sublinhou justamente Denis Levy², numa conferência em Rouen, feita no quadro das Jornadas de Cinema Português do *Cineluso*, a 2 de Fevereiro de 1994: ao contrário de alguns filmes do cinema moderno, cujo carácter abrupto amplificava a *deriva do olhar* do espectador, dificultando o seu acesso ao filme, «Vale Abraão» inovou, ao «*propor uma visão não romântica do romantismo*» e ao «*dispor de maneira diferente, logo a abrir, as características da modernidade, embora apoiadas a uma certa herança clássica*», numa deriva menos angustiante para o espectador. A informação, dada por Paulo Branco, de que, de toda a obra de Oliveira, «Vale Abraão» e «A Carta», são os dois filmes com maior distribuição mundial, poderá ser reinterpretada à luz dos critérios da presente análise, que faz de «Vale Abraão» «*a obra inaugural de uma nova forma de modernidade*».

Dois anos após «Vale Abraão», «O Convento», (53 000 bilhetes vendidos, ou seja quase

tantos como o anterior, embora com uma cobertura de imprensa francamente inferior) expôs os fiéis de Oliveira a uma inovação: a entrada, no grupo, já familiar dos seus actores portugueses, de vedetas estrangeiras como Catherine Deneuve e John Malkovitch (depois será Marcelo Mastroiani), Michel Piccoli, Irene Papas, Chiara Mastroiani³. Mais conservadores que o próprio realizador, temiam que o seu estilo inovador pusesse em perigo hábitos e modos de trabalho. Mas isso não aconteceu. Ainda assim, ninguém se aventurará a dizer, sem provas, qual o papel destas estrelas na conquista de novos fiéis.

Em 1999, «A Carta» conduzia o espectador francês a um novo encontro de Oliveira com a cultura francesa: tratava-se, desta vez, de «A Princesa de Clèves», considerado o primeiro romance da nossa literatura. Nesse ano vimos dois cineastas, trabalhando ambos em França, Oliveira a rodar «A Carta» e Zulawski, a filmar «A Fidelidade», enfrentarem livres adaptações do romance de Madame La Fayette. A transposição de Oliveira mantinha uma linguagem e uma gestualidade que não rompiam completamente com as do século XVII. O cineasta escolheu, ao contrário de Zulawski, o caminho mais difícil para o espectador. Isto não impediu que o filme fosse visto por 135 000 pessoas. A influência de Oliveira tinha atingido tal nível que «Vou para casa», o seu filme mais recente, está em vias de ultrapassar a fasquia dos 200 000 espectadores.

«O Dia do Desespero», uma excepção injusta

Resta dizer que nem todos os filmes tiveram esta sorte. Destacarei o que me parece ter sido uma injustiça no desencontro entre a França e «O Dia do Desespero». Desencontro, sobretudo, com os profissionais da distribuição dos cinemas de arte e ensaio: em Janeiro de 1993, ouvi as piores opiniões sobre o filme, à saída de uma pro-

jecção especial da Associação Nacional dos Cine-
mas de Arte e Ensaio, em Paris, aquilo que de pior
se pode ouvir saído de certas bocas portuguesas
quando tratam obsessivamente de denegrir o
trabalho de Manoel de Oliveira (Aniki-Gágá,
etc.). Seriam os mesmos que, um ano mais tarde,
ovacionavam de pé, em Cannes, «Vale Abraão»?
Talvez. Desencontro também com a imprensa:
após «Amor de Perdição», de todos os filmes de
Oliveira (se exceptuarmos dois «documentá-
rios», «Lisboa Cultural», que não foi distribuído
em França e «Nice, a propósito de Jean Vigo», que
só passou na televisão), foi o filme a que esta
dedicou menos artigos. Desencontro com o
público, quando o filme se estreou, em Abril de
1993: apenas 7602 espectadores. Poder-se-ia
pensar que o país que soube acolher «Amor de
Perdição», teria guardado a memória de um tra-
balho iniciado em torno de Camilo Castelo
Branco, e reconhecer em «O Dia do Desespero»,
meio ficção, meio documentário, uma das maio-
res lições de cinema e um dos grandes filmes de
Manoel de Oliveira. Não foi o caso.

Para retomar uma imagem de Manoel de
Oliveira, aquando da sessão inaugural da revista
L'Art du Cinéma, dedicada a «O Meu Caso», em
1993, talvez o público actual de «O Dia do Deses-
pero» esteja para a música de câmara, como
outros públicos estão para a música sinfónica.
Ou talvez ilustre a sua intenção por vezes decla-
rada: «*filmar para um povo ainda para vir*». Mas
esse povo ainda para vir não faz parte das esta-
tísticas.

Quería terminar sublinhando que, para
além da obra, há ainda a presença do próprio
Oliveira em França, pois também o homem nos
interessa. Não falo só da sua presença frequente
e generosa nas salas de antestreia ou dos festi-
vais. No que respeita à montagem dos seus fil-
mes desde há muito tempo que o cineasta é
«parisiense». Para além disso começou, tam-
bém, a rodar em Paris, definindo, a pouco e

pouco, essa regra espantosa segundo a qual o
seu cinema, que desde 1990 abandonou em
grande parte os estúdios, viaja tanto mais,
quanto mais o seu autor ganha em idade (veja-
-se «Palavra e Utopia»).

Esta presença em França envia-nos sinais.
Os da sua participação nos debates públicos em
França, sobre a natureza ou o destino do cinema,
como no ano do centenário do cinema em
França, em 1990 ou a sua contribuição durante
o colóquio «*o cinema em direcção ao seu segundo
século*». Tornou-se, também, um interlocutor
permanente no diálogo filosófico incessante
sobre o cinema; por exemplo, a conversa indi-
recta com Deleuze (através de Serge Daney e
Raymond Bellour) num número de *Chimères*, a
revista de Deleuze e Guattari, em 1991. Recente-
mente, tem sido mesmo solicitado para dar a sua
opinião à imprensa escrita sobre questões de
interesse geral, como aconteceu com os depoi-
mentos ao *Nouvel Observateur*, em Dezembro
de 1999, sobre o pós-colonialismo e a situação
de Angola ou de Timor-Leste, ou ao *Le Monde*,
nos últimos dias, sobre os acontecimentos de 11
de Setembro.

Este tipo de presença em França, esta proxi-
midade em relação a um artista que permanece,
ao mesmo tempo, tão português, é-nos cara.
Parece feita à imagem da sua obra: solidamente
ancorada na singularidade da identidade e da
cultura portuguesas e, simultaneamente, capaz
de universalidade.

¹ Entrevista com Manuel de Oliveira, Jacques Lemièrre, 24 de
Fevereiro, 1994 (inérita): «*António Ferro não gostava muito
que exibissem essa coisa, Aniki-Bóbo era o único filme que
correspondia às suas expectativas*». Os testemunhos seguin-
tes, a respeito de Henri Langlois e André Bazin, são extraí-
dos da mesma entrevista.

² Denis Levy, *Vale Abraão: modernidade e pós-romantismo*,
introdução de Jacques Lemièrre, Cineluso, Rouen, Janeiro de
1995

³ No entanto, Oliveira já tinha recorrido a actores franceses
por «O Sapato de Cetim» (1985) e «O Meu Laço» (1987) onde
Luís Miguel Cintra é o único actor português.