

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
IRENE PAPAS, ALMA MEDITERRÂNICA
5 de novembro de 2022

PARTY / 1996

um filme de Manoel de Oliveira

Realização: Manoel de Oliveira / **Argumento:** Manoel de Oliveira / **Diálogos:** Agustina Bessa-Luís / **Fotografia:** Renato Berta / **Decoração:** Maria José Branco / **Guarda-Roupa:** Isabel Branco / **Som:** Henri Maikoff / **Montagem:** Valérie Loiseleux / **Assistente de Realização:** José Maria Vaz da Silva / **Anotadora:** Julia Buisel / **Interpretação:** Michel Piccoli (Michel), Irene Papas (Irene), Leonor Silveira (Leonor), Rogério Samora (Rogério), Sofia Alves (senhora no *garden party*), etc.

Produção: Paulo Branco para a Madragoa Filmes e Gemini Films / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, Panavision, cor, diálogos em francês com legendas em português, 93 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Veneza, Setembro de 1996 (Seleção Oficial) / **Estreia em Portugal:** Casa das Artes (Porto), a 1 de Novembro de 1996.

Party é o quinto filme de Manoel de Oliveira, com texto de Agustina Bessa Luís.

Os dois colaboraram pela primeira vez em **Francisca** (1981). **Francisca** baseia-se, como se sabe, no romance **Fanny Owen**, publicado em 1979 (romance que, curiosamente, teve génese cinematográfica, pois que Agustina o escreveu para um filme que nunca se fez). No ano seguinte, são de Agustina os diálogos das vozes *off* de **Visita ou Memórias e Confissões**, obra que, por vontade expressa de Oliveira, só pode ser apresentada publicamente após a sua morte. Nove anos depois, em 1991, a colaboração reatou-se em **Vale Abraão**. O romance de Agustina com esse nome foi escrito por sugestão de Oliveira, que lhe propôs uma versão contemporânea e portuguesa da **Madame Bovary** de Flaubert, livremente adaptada - depois - por Oliveira. No caso de **O Convento** (1995) o curto-circuito (ou será melhor chamá-lo um "longo-circuito?") foi ainda mais curioso. Oliveira voltou a pedir a Agustina uma "história" para um filme ou um "livro" para um filme. Agustina começou a escrever um romance inicialmente intitulado **Pedra de Toque**. Mas o livro demorava e Oliveira tinha pressa em filmar. Pediu a Agustina que ela "resumissem" a história e, com base num resumo verbal, elaborou o guião escrito sem nenhuma intervenção de Agustina e afastando-se muitíssimo do livro dela. Quando este ficou pronto, Oliveira nem sequer o leu. E nesta fantástica história (e fantástica a vários títulos) apenas se perdeu o belo título inicial. Oliveira, não querendo ser "abusivo", decidiu chamar ao seu filme **O Convento**. Agustina pensando que o filme se chamaria **Pedra de Toque**, mudou o título do romance para **Terras do Risco**. Livro e filme ficaram como a "pedra de toque" de uma relação essencial ... Relação essencial que continuou - já depois de **Party** - com **Inquietude**, em que uma das três histórias adaptadas é o conto **A Mãe de um Rio** de Agustina e, mais recentemente, com **O Princípio da Incerteza** (2003, adaptação de **Jóia de Família**) e **O Espelho Mágico** (2005, adaptação de **A Alma dos Ricos**).

Passo a **Party**. Neste filme, se a ideia, o argumento são de Oliveira, todos os diálogos são de Agustina. E se Agustina escreveu os diálogos para "servir" a ideia de Oliveira, também se pode dizer que Oliveira fez o filme para "servir" os diálogos de Agustina, peça decisiva na concepção do filme. Inicialmente, Oliveira chamou-lhe *"A parte da parte perdida no Garden-Party"*. Como a ideia

da "parte da parte" era já um dos temas subjacentes a **O Convento** (citação de uma passagem do **Fausto** de Goethe em que Mefistófeles se apresenta a Fausto como "parte da parte" que, no princípio, foi o todo) a aproximação entre **O Convento** e **Party** impôs-se. Em qualquer dos filmes, do que se tratava era do tema da mulher e do homem como "partes de um só parte", homem e mulher não realizando, nem podendo realizar, a sua aspiração a serem uma só carne e uma só alma.

Sem discutir o evidente parentesco entre **O Convento** e **Party**, interessa-me mais salientar, com a brevidade a que as características destes textos obrigam, em primeiro lugar, o parentesco profundo de **Party** com a restante obra de Oliveira, na impossibilidade de o fazer com a obra de Agustina, e, em segundo lugar, as diferenças profundas (radicais, poderei dizer sem exagero) entre **O Convento** e **Party**. Na unidade e na diferença me coloco, como na unidade e na diferença sempre se colocou Oliveira. E temos então que o próprio tema da "parte da parte" não é uma novidade de **O Convento** na obra de Oliveira.

A nostalgia pela unidade e pela harmonia perdidas e a saudade do paraíso original, são implicitamente invocadas desde a chamada "tetralogia dos amores frustrados", ou seja **O Passado e o Presente** (1972) / **Benilde ou a Virgem Mãe** (1975) / **Amor de Perdição** (1978) e **Francisca** (1981).

Repare-se na composição e decomposição dos pares (dos casais) ao longo de toda a segunda "parte" de **Party** (a que se situa no interior da casa). A *découpage*, a composição dos planos, o jogo entre personagens e objectos (personagens e *décor*) recordam poderosamente **O Passado e o Presente**, a ponto de me parecer legítimo sustentar-se que **O Passado e o Presente**, **A Divina Comédia** e **Party** formam um conjunto coerente e destacável na obra de Oliveira: o que decorre sob o signo da desintegração ou da despersonalização. A conclusão do filme, se repararem bem, não é muito diversa da conclusão de **O Passado e o Presente**. Entre o *interior* e o *exterior*, o casal divide-se. Leonor reentra em casa (ao saber da notícia da *ruína* do marido) mas deixa do lado de fora a mala que ela chegou a fazer para *partir*. Rogério acompanha-a, mas volta depois ao exterior para buscar a mala que se abre e donde cai a roupa íntima da mulher, que ele recupera com alguma dificuldade e visível *atrapalhação*. Entre casa e o jardim, as personagens não têm lugar certo, como o não tinham na igreja do casamento no final de **O Passado e o Presente**. Se as paixões deflagraram no exterior (os jardins do *garden-party* e o passeio à beira-mar de Leonor e Michel) e cristalizam no interior (a casa de Leonor e Rogério), a sua irresolução final ocorre *entre* o interior e o exterior: o automóvel dos visitantes e a soleira da porta dos visitados. E Leonor sugere a Rogério, como hipótese de resolução para a falência do marido, novo *garden-party*, o que refaz, como em **O Passado e o Presente** refazia, a estrutura circular da obra: o eterno retorno.

Lembrem-se agora de **Benilde**. *"É tão extraordinário! Que noite extraordinária! Gostava de voltar àquele garden-party"* diz Leonor a Michel, pouco antes de se entregar à chuva e "quem anda à chuva molha-se". E os dois falam do momento em que tudo mudou para eles, nesse *garden-party* e que os fez desejarem-se durante cinco anos. Podemos conjecturar que momento foi esse. O passeio à beira-mar que tanto perturbou Michel e levou Leonor a esconder-se, em metáfora obscuríssima? Certamente. Mas o momento mais decisivo, o mais radicalmente perturbador, foi o da súbita tempestade, do vento que tudo e todos *decompôs* e *descompôs*. Impossível não ver essa sequência sem pensar noutra misteriosa ventania: a que, na **Benilde**, abre as janelas da casa fechada e por igual *descompõe* a tia dela, a que melhor resume a ordem que aprisionava Benilde.

Mas é com **Francisca**, esse filme em "buraco negro" que **Party** tem mais correlações. *"Não há por aí um homem que me ame?"* podia ser o brado de Leonor, aquele que *"está gravado a cem metros de profundidade"*. E a tristeza que invade Michel, junto ao mar, é a tristeza que invade José Augusto em **Francisca**. *"É como uma nuvem que vem do mar e me esconde. É como um*

trovão que vem do mar e me quebra em bocados. E cada um é amor e amado ao mesmo tempo". E Leonor assusta-se ao ouvir isto. Se em **Francisca** é o susto, o medo, que conduz à tragédia, aqui conduz por igual à comédia, na alegoria mais buñueliana da obra de Oliveira depois de **O Passado e o Presente** e antes de **Belle Toujours**.

Mas, se me lembro desses filmes, podia lembrar-me, com a mesma razão, de **Vale Abraão** e do poder das mulheres e do sexo das mulheres *"Um desejo que não se sabe a quem é dirigido. Uma aflição embriagada de alegria"*. E a diferença entre rapazes e raparigas, entre homens e mulheres, nesta bíblia de ricos que **Party** também é, consiste em que os primeiros aprendem o amor e as segundas os nomes do amor. Quem *"não é capaz de tremer quando nós, que somos terra, ficamos com o fogo que nos torna imortais?"*. E numa ilha vulcânica (o fogo), à beira-mar *"já te disse e digo outra vez à beira-mar é preciso cuidado"* - a água, quando os ventos se soltam (o ar) do que se trata é de nós que somos terra e não, não conseguimos ser imortais.

Tudo isto estava também em **O Convento**, para voltar ao outro lado do díptico? Estaria. Mas duas radicais diferenças, organizam uma estrutura radicalmente diferente. Em **O Convento** tudo ou quase tudo se organizava em função da música, com uma precisão quase milimétrica, ou seja com a duração dos planos e sequências a ser determinada pela duração dos fragmentos musicais previamente escolhidos. Em **Party**, não há música e é, que me lembre, o único filme de Oliveira - além de **O Pão** - que inteiramente a dispensa (não me estou a esquecer da canção grega de Irene, mas já lá vou). O "sopro místico" é banido e, com essa supressão, cerra-se o campo para as personagens que não vivem nem nesse outro espaço nem nesse outro tempo, que não tem reflexo.

Por outro lado (ou pelo mesmo lado), nada de sensorial as liga entre elas. Nunca se tocam, nunca se abraçam, nunca se beijam. Também nunca comem. O jantar a quatro é o jantar, em torno de uma mesa vazia, em que nada há para comer ou beber, nem pratos, nem talheres. Na mesa, só os anjos barrocos, exilados, isoladamente sorrindo, ou o enorme peixe artificial, a barracuda, omnívora e antropófaga.

Se os diálogos roçam o indecente ou o obsceno (várias vezes os protagonistas se acusam uns aos outros de o serem) o erotismo nunca ultrapassa a verbalização, ou a distante sugestão de um elemento do décor: o leão de pedra, o ilhéu rochoso do passeio de Leonor e Michel (antropomórfico ou andromórfico, como dois sexos gigantes e petrificados), o peixe, a estátua do discípulo de Miguel Ângelo, etc., etc.. Estamos nos nomes do amor ou nas metáforas dele, jamais na sua figuração. O sexo atravessa as almas, mas não lhes move os corpos.

Apenas por três vezes, esta generalização tem exceção, mas sempre sob figuras de ocultação. Quando Leonor se esconde atrás das rochas, no passeio com Michel (como se a exposição do seu corpo, nesse momento, fosse excessiva ou indecente). Quando Leonor, depois da chuva, muda de vestido e a sua silhueta semi-nua se adivinha atrás da janela, espreitada por Michel como que num voyeurismo sem razão. Quando Irene canta a canção grega junto ao fogão (essa, de que ouvimos algumas notas, no genérico, em *off*). Nessa altura, pela segunda vez, Irene diz explicitamente a Rogério que Leonor e Michel estão um com o outro, *"encostados um ao outro", "agarrados como lapas"*. E, embora não compreendamos as palavras, a canção que canta e dança é como que uma figuração do que Rogério se recusa a ver. O tema do cisne (animal que a si próprio se devora) domina essa sequência, onde, pela primeira vez, estão presentes garrafas e copos. E Irene é comparada à Callas e compara-se a Electra, a grega *"no sentido mais feminino, cheia de caridade e dedicação, o único tesouro que os deuses deram à mulher"*. E depois diz esta coisa espantosa que podia ser epígrafe deste espantoso filme. *"Mas a dedicação é uma forma de desespero e só no desespero somos felizes"*.

E segue-se o trovão (antes da sequência da chuva) como nesse filme chamado **O Dia do Desespero** que, nesse plano de estátuas e de petrificação, se cruza também com o imaginário de **Party**.

Podemos lembrar-nos, então, que, no diálogo à beira-mar de Leonor e Michel, se falara das mulheres como íntimas da morte, intimidade que regressa nesse bailado, intimidade de que a nota suspensa - aviso ou presságio - nos ficou no início.

Aparentemente, ao contrário de **O Convento**, nenhuma presença sobrenatural, nenhum filtro mágico veio acordar ou adormecer para o amor, quer na tarde do *garden-party*, quer na noite de cinco anos depois. Mas só aparentemente. Porque Oliveira vai ainda mais longe. É a ordem natural (a ilha, os vulcões, as tempestades, a chuva) é a ordem social que, em **Party**, ordenam a sobrenaturalidade ou a sobre-realidade. O canto das sereias vem dos "*vulcões que suspiram como mulheres*" ou das "*mulheres do fundo dos vulcões*". Se há histeria, como tanto se diz, a histeria tem a sua origem nessas desordenadas ordens. Mas a histeria é também uma ilusão ou a ilusão é também a histeria. No espaço de um corpo não há espaço para ninguém mais. Partes de parte nascemos, partes de parte morremos. E esta conversa nos conduziria a falar de **Um Filme Falado**.

Neste filme, em que, desde o plano inicial de Leonor, a parte tudo comanda, vive-se e morre-se de não se poder ir além dela, vive-se e morre-se da perpétua dessincronia do visto e do ouvido, do lembrado e do esquecido.

Nestas histórias de relações humanas, de homens e mulheres, que são, por vias diferentes, as histórias de Oliveira e Agustina, tenho para mim que nunca se chegou a ponto mais radical. Na origem, o desespero "*por causa de dez mandamentos do tempo dos profetas maníacos*". No termo, a beleza convulsiva das imagens desmandadas. E sempre a permanente busca visual de uma harmonia de que só Oliveira tem o segredo, demasiado sabendo que esse segredo é indecifrável.

Julgam que viram tudo? Então voltem a ver o plano de Leonor, à chuva. "*A união só é possível com o ausente*". É dessa união - entre homens e mulheres, entre imagens e sons, entre espaço e tempo, entre cinema e cinema - que Oliveira se aproxima cada vez mais. Sabendo-a impossível mas esgotando os limites do possível. Como os gatos do filme, olho para **Party** com uma inveja humana. Porque este olhar - o olhar de Oliveira - cada vez está menos do lado da ciência e cada vez está mais do lado da sabedoria.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico