

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

FILMAR: CHEGADA A BOM PORTO

30 de Abril de 2024

ARIA / 2001

um filme de PJOTRE SAPEGIN

Realização: Pjotre Sapegin *Argumento:* Berit Reiss-Andersen, a partir de *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini (1904) *Fotografia:* Janne Hansen *Montagem:* Pal Gengenbach *Animação:* Pjotr Sapegin, Ronald Kubicek Hansen *Marionetas:* Eugenia Bogolubova *Modelos:* Ronald Kubicek Hansen *Efeitos especiais:* Natasha Nikitina *Música:* Giacomo Puccini *Adaptação e arranjos musicais:* Normand Roger; Denis Chartrand (*colaboração*) *Solista:* Natalie Choquette *Som:* Jean-Baptiste Roger (*montagem*), Serge Boivin (*misturas*).

Produção: National Film Board of Canada, Pravda Prod. (Noruega, Canadá, 2001) *Produtores:* David Reiss-Andersen, Marcel Jean *Cópia:* Ficheiro digital, cor, sem diálogos, sem legendas, 10 minutos *Primeira apresentação pública:* 23 de Setembro de 2001, no Cinéfest *Inédito comercialmente em Portugal, transmitido na RTP Primeira apresentação na Cinemateca.*

O CONVENTO / 1995

um filme de MANOEL DE OLIVEIRA

Realização, Argumento, Diálogos: Manoel de Oliveira *segundo uma ideia original de* Agustina Bessa-Luís *Direcção de Fotografia:* Mário Barroso *Som:* Jean Paul Mugel *Música:* Igor Stravinski, Sofia Gubaldulina, Toshiro Mayuzumi *Montagem:* Manoel de Oliveira, Valerie Loiseleux *Decoração:* Zé Branco, Ana Vaz da Silva *Guarda-Roupa:* Isabel Branco *Assistentes de realização:* Jacques Arhex, João Fonseca *Anotação:* Júlia Buisel *Caracterização:* Cédric Girard, Margarida Miranda *Mistura:* Jean-François Auger *Tradução:* Jacques Parsi, Pierre Hodgson *Interpretação:* Catherine Deneuve (Hélène), John Malkovich (Michael Padovic), Luis Miguel Cintra (Baltar), Leonor Silveira (Piedade), Duarte de Almeida (Baltazar), Heloísa Miranda (Berta), Gilberto Gonçalves (Pescador).

Produção: Madragoa Filmes (Lisboa), Gemini Films, La Sept – Cinema (Paris), com a participação de Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), Secretaria de Estado da Cultura e Canal + (Portugal, França, 1995) *Produtor:* Paulo Branco *Director de Produção:* João Canijo *Cópia:* Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, DCP, cor, versão original falada em português, francês, inglês e legendada electronicamente em português, 91 minutos *Estreia Mundial:* 6 de Setembro de 1995, França *Estreia em Portugal:* 22 de Setembro de 1995, nos cinemas King, Monumental, Fonte Nova, Amoreiras *Primeira apresentação na Cinemateca:* 16 de Dezembro de 1998 (“Manoel de Oliveira: 90 Anos”).

Um lugar pode ser fantástico, guardar todos os mistérios, convocar todos os segredos, provocar todos os enredos e tornar críveis todos os desfechos. Normalmente é assim nas histórias encantadas, todas aquelas em que se começa por “era uma vez...”, e nas fábulas, onde os mochos costumam estar vigilantes. Aqui, o lugar, o convento / *o convento*, anuncia-se desde logo como essa dimensão fantástica, em que o tempo se suspende e ao espectador é pedida a mesma suspensão. O aviso inicial é claro: *Quem neste convento entrar, não ouvir, não ver, não falar*. Se aceitarmos, como o casal que chega ao portão fechado, entrar neste convento, será para uma aventura satânica em que, convocando todos os mistérios e segredos do seu cinema, Manoel de Oliveira propõe nada menos do que a experiência de um pacto com o diabo. E se a citação inicial não tiver bastado como advertência (até porque serviu mais os espectadores do que os protagonistas), já no interior do convento, mas antes que se achesse uma porta aberta à

paisagem, Baltazar, parte do par mais terreno dos pares deste filme, ciente do seu papel de guia de uma primeira visita, reforça: “Aqui começa o espaço sagrado.”

Todos os planos gerais do convento parecem ter o mesmo sentido, conferindo ao lugar essa dimensão de aura fantástica. O espaço, visto como um todo arquitectónico, é apercebido como lugar da representação. O CONVENTO é um lugar fechado, de que nos distanciamos, e distanciando nos damos conta com propriedade, de cada vez que, diurnos ou nocturnos, luminosos ou lunares, revêm os planos gerais do convento, um aglomerado de casas, capelas e celas brancas, no interior de uma floresta verdejante e densa. Para aqui remete também outro dos planos recorrentes, o da estátua muda do monge franciscano, de olhos vendados, boca fechada, uma vela e um chicote em cada mão e no coração uma chave. A estátua, cega e muda, pertence verdadeiramente ao lugar. Nesse sentido, é provável que testemunhe todos os acontecimentos improváveis, estes, a que assistimos, e outros, para os quais estes parecem reenviar a cada instante. Tudo pôde já acontecer, tudo pode ainda acontecer em tal cenário. Como os mitos, as histórias tendem a repetir-se, re-inventadas.

Como sucedia declaradamente em *A CAIXA* (1994), e depois, num tom de extrema ironia, em *PARTY* (1996), os Oliveira contíguos, no CONVENTO a forma narrativa aproxima-se da fábula. Mas aqui há mesmo uma floresta de troncos retorcidos e um mocho de olhos semicerrados. Há mesmo uma bela adormecida e um beijo que desperta para um sonho. A imersão é total e, naturalmente, a fotografia, demasiado nebulosa, o som (os sinos, o mar, os silêncios) e a música, demasiado enigmáticos, concorrem como elementos de alquimia. A fábula está ancorada em referências clássicas – em Nietzsche, para quem “Deus está morto” deixando ao mal liberdade de acção (a estátua do Cristo morto perante a qual se ajoelha Piedade), e em Goethe, de que se recria o mito de Fausto, a tentação diabólica, a luta do bem e do mal que opõe o profano ao sagrado e o cosmos ao inferno. De *Fausto*, que Piedade oferece como presente ao Professor Padovic, cita-se o início, em que Mefistófeles se define como parte da parte obscura do início dos tempos e os versos sobre Helena de Tróia. Mas a partir daí as derivações sucedem-se, como se sucedem as multiplicações dos pares e os seus mútuos reflexos. Como em *PARTY*, capítulo cronologicamente seguinte ao CONVENTO na obra de Oliveira, os casais vão-se pondo de par e trocando entre si as voltas. E é possível levar a comparação mais longe se nos ativermos à dimensão terrena e virmos este filme como, como no filme seguinte, o retrato de um casal em ruptura que, no final, recupera a sua integridade, ou, em todo o caso, sobrevive.

Sendo o CONVENTO o filme em que a sombra da realidade impera, como a sombra do beijo dado por Padovic a Piedade adormecida, a adversidade assume a forma dos fantasmas. Se desde logo sabemos estar perante um casal em crise, é também desde logo que a relação se estabelece a outro nível. Por um lado, a crise de Hélène e Michael é representada na genial, e algo lubitschiana, sequência da sua primeira noite no convento, em quartos separados, entre portas que se fecham com estrondo e frinças de luz que se acendem e apagam na soleira das respectivas portas, manifestando sem palavras, mas também sem reservas, a indisponibilidade do casal. Por outro e o mesmo lado, Baltar testemunha esse desentendimento e, já seduzido por Hélène, desvia a atenção do marido, propondo-lhe o acesso ao conhecimento através da preciosa biblioteca do convento, tenta-o com a hipótese de eternidade e apresenta-o à jovem bibliotecária. E não há cenário mais secreto do que uma biblioteca repleta de manuscritos por decifrar.

Os pares são duplos: ambíguo o primeiro, o demoníaco Baltar, preto e vermelho, e a celestial e azul Piedade, habitantes do convento; e o casal de visitantes, em viagem sob o signo de um pretexto pouco plausível – Hélène, como a heroína da guerra de Tróia, acompanha o marido universitário que veio para

provar a origem de Shakespeare como judeu espanhol, refugiado em Portugal no tempo da Inquisição. O demónio e o anjo encontrar-se-ão e perder-se-ão na floresta assombrada dos chamamentos perigosos, *o sorvedouro dos instintos*, a que Piedade não resistirá. Cada um desencadeia encontros noutras lugares de assombro: a biblioteca dos manuscritos e das nuvens de pó e a montanha para o Professor Padovic; a gruta onde Baltar não reprime uma gargalhada infernal e que Hélène compara a uma *vulva gigantesca*, ao *antro de Lucifer*. E há ainda o outro par, espécie de reflexo terreno dos habitantes do convento, Baltazar, o guia, e Berta, a governanta. Quando na primeira noite passeiam alumados por lanternas, cantam *satan* e recitam o facto de “o desejo ser mais forte que qualquer virtude”. São as únicas personagens em que a sexualidade é visível, num filme em que a carga erótica latente é poderosa. São também eles os únicos que procuram explicações (mesmo que estas sejam da ordem da estranha coincidência dos mapas astrais de Hélène e Piedade), os únicos que reparam como Hélène é perigosa e como o próprio demónio, Baltar, cedeu ao seu fascínio. Repararão também na ambiguidade de Piedade, questionando-lhe a inocência. E Baltazar, ao contrário, dos visitantes, sobretudo de Hélène, não suporta contemplar o brilho de um sol pintado no muro da última das capelas e tem de esconder o rosto e voltar-se de costas. “Idiotas.”

Se as personagens são supostas encarnar os modelos, Hélène por Helena de Tróia, Michael por Fausto, Piedade por Margarida, Baltar por Mefistófeles, também é certo que encarnam as figuras de Oliveira. É justo que Leonor Silveira seja Piedade e se transforme em bela adormecida, e que Luis Miguel Cintra vista as cores do diabo. É justo que os visitantes sejam neste filme interpretados por corpos estranhos a este lugar. Em *PARTY*, Oliveira leva mais longe este jogo de associação entre actores e personagens, entregando a uns os nomes dos outros. Mas já aqui os actores parecem emprestar a sua própria estranheza à composição das personagens. De todos, o mais desamparado é Malkovich e fica-lhe bem o desamparo. O sábio ficará na ignorância... e de que estava um racionalista à espera naquele lugar? Deneuve/Hélène, reflexo e rival de Silveira/Piedade, e a ambígua relação entre elas, estabelecida desde logo pelo olhar do professor, é invocada em dois momentos magníficos, durante o sono em que ambos os corpos são percorridos por uma tremura simultânea e, mais tarde, num plano de sobreposição das suas imagens. Piedade sacrifica-se. Hélène, que será purificada pelo mar, é a própria figura da tentação aos pés de quem o diabo sucumbe. As figuras femininas de Oliveira são sempre mais poderosas.

Mas a Hélène de Deneuve estremece por um fundo momento diante da gargalhada do Baltar de Cintra, a ecoar terrífica na gruta de tantos ecos, tantos mistérios – faz parte da história de bastidores deste *CONVENTO*, como o actor surpreendeu a actriz com o fôlego abissal dessa gargalhada soprada pelo realizador antes da filmagem. Outros relatos e contos fazem parte da história de bastidores deste *CONVENTO*, sobejamente rico em histórias de bastidores, desde logo as que rodearam a escrita alimentando a especialíssima, fecunda, relação artística de Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luis. É o caso de como os lugares, os assombros da Arrábida, a serra e o mar das redondezas do Convento que aí se situa na vertente sul, foram *contados* ao cineasta por outro cúmplice, João Bénard da Costa, seu actor como Duarte de Almeida, neste filme na pele de Baltazar, guia do convento. Guia, anfitrião. Amante e contador de histórias da Arrábida, que conhecia como poucos, “só” pode ter sido João Bénard da Costa a falar a Oliveira dos arrábidos, das pedras do convento, dos caminhos sinuosos da serra, dos troncos encantados, dos miradouros abertos ao mar, do verde muito verde do arvoredado, do azul mutante do mar. Porventura também da praia de Alportuche, onde se filma o barquito do pescador, o mergulho do renascer de Hélène, e da Lapa de Santa Margarida, a tal gruta das histórias a que se chega por mar e onde há que habituar os olhos à escuridão, já que a luz vem toda, e só, da abertura no rochedo atlântico.

Diz-se que é uma gruta escavada pelo mar, onde se encontra uma capela, em tempos religiosa, que assistiu a combates entre barcos e piratas e terá sido erguida como altar de agradecimento em que – reza

a lenda – o lado oposto ao mar dá para um túnel secreto que leva ao convento de Nossa Senhora da Arrábida. É a capela, abandonada, que Baltar mostra a Hélène, conduzindo-a por água à gruta e falando-lhe de tempos e práticas eróticas idas. Qual Mefistófeles, replica Hélène, espoletando a diabólica gargalhada que volta a ressoar neste texto. O final regressa a Alportuche, com o marido de Hélène, contracampo de superfície luminosa marinha, o mar banhando a areia e então depois Hélène, como Vénus. O mar, o *travelling* em arrecua sobre os pés nus que avançam no movimento contrário, a túnica branca debruada a ouro na areia, o abraço dos seres que se afastam testemunhado pelo velho pescador que a legenda final, três vezes impressa sobre o mesmo plano-sequência, associa ao contador daquela história. Dizem os cartões que houve incêndio no raro bosque jurássico, e que as personagens sobreviventes prosseguiram as suas vidas, continuando a imagem a correr com o rumor das águas.

“O mesmo indescritível / se realiza aqui; / o feminino eterno / atraí-nos para si”. É o final de *Fausto* e parece da mesma ordem deste cinema. O mar, o barco e o pescador, verdadeira testemunha desta história, irrompem no fim da fábula em planos aparentemente desgarrados. Mesmo não devendo “acreditar em tudo o que o pescador diz”, no fim, o anjo e o demónio desaparecem. Ficam os humanos, sobrevive o visível.

É numa ilha que se passa *ARIA*, antes de *O CONVENTO*. A operática curta-metragem de animação de volumes realizada por Pjotre Sapegin adapta *Madama Butterfly* de Puccini numa sensível variação animada. O romantismo, a tragédia exacerbados da mais célebre ópera de Puccini, uma das mais célebres de todos os tempos, construída em três actos, com libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, encontra nesta adaptação cinematográfica do início do século XXI um original reflexo da história original baseada em ocorrências de finais do século XVIII. Ocidente-Oriente, é o embate em fundo. No primeiro plano da história que esteve na base de *Madama Butterfly*, está o encontro amoroso de consequências trágicas de uma jovem gueixa com nome de *borboleta* (*Cio-Cio-San*, ou *Butterfly*) com um tenente da marinha americana enviado em “expedição de reconhecimento” ao Japão para travar relacionamento diplomático com o Oriente longínquo. Na concentração dos poucos minutos de *Aria* estão vertidos, de *Madame Butterfly*, a paixão e o abandono, o amor e a morte – nada menos do que isso – estando sinalizada a fonte de inspiração num curioso jogo de espelhos: elemento primordial da banda sonora, a música, e a interpretação vocal da personagem da soprano, habitam alguns planos do filme como elemento narrativo. É essa a *função* da grafonola posta a girar ao ar livre da ilha em que os dois amantes se perdem.

É uma ilha de perdição, um lugar fabuloso, de águas azuis, peixes que saltam como se fossem figuras humanas, figuras humanas que flutuam no ar como se fossem balões enquanto as correntes vão e vêm levando e trazendo o desgosto. Sublinhando a questão da paisagem, a liquefacção circundante em que por último há-de dissolver-se a vida, o isolamento geográfico, *ARIA* é um filme marinho. A protagonista, de caracterização carnal e fabulosa como uma sereia, é abandonada, traída, pelo homem que desembarca na sua ilha e torna a partir no navio que o trouxe enquanto – é assim que a imagem é composta – um oceano de vida cresce no ventre dela. Depois, a traição derradeira no regresso do tenente, consoma o engano e traz a morte. Como a “verdadeira” *Madame Butterfly*, a protagonista de *ARIA* faz a escolha do próprio fim. Como na cena de sexo na areia da ilha, que sela a ligação de dois bonecos de animação, na morte da boneca de animação há emoção, uma pungência que, essa, liga o drama aos mecanismos, às costuras, do cinema de animação. A personagem, *Cio-Cio-San*, a *boneca*, rasga as vestes descobrindo entranhas de arame mantendo o grau máximo de intensidade.