

JE RENTRE À LA MAISON / VOU PARA CASA / 2001

um filme de Manoel de Oliveira

Realização: Manoel de Oliveira / **Argumento:** Manoel de Oliveira / **Fotografia:** Sabine Lancelin / **Direcção Artística:** Yves Fournier / **Guarda-Roupa:** Isabel Branco / **Caracterização:** Emmanuelle Fèvre / **Som:** Henri Maikoff / **Misturas Sonoras:** Jean-François Auger / **Efeitos Sonoros:** John Fewell / **Música:** Excertos do Prelúdio da ópera "Lohengrin" de Richard Wagner, da Valsa op. 69 nº 1 em Lá Bemol maior de Frédéric Chopin e das canções francesas "Le Pont Mirabeau" e "Sous le Ciel de Paris" / **Consultor Literário:** Jacques Parsi / **Script:** Júlia Buisel / **Montagem:** Valérie Loiseleux / **interpretação:** Michel Piccoli (Gilbert Valence), Antoine Chapey (George, o agente), Jean Koeltgen (Serge, o neto de Gilbert), John Malkovich (John Crawford), Leonor Baldaque (Sylvia/Miranda), Leonor Silveira (Marie), Catherine Deneuve (Marguerite), Ricardo Trêpa (um guarda e um espírito), Jean-Michel Arnold (o médico), Adrien de Van (Ferdinand), Sylvie Testud (Ariel), Andrew Wale (Stephen), Robert Dauneay (Haines), Isabel Ruth (a leiteira), etc.

Produção: Paulo Branco para a Madragoa Filmes, Gemini Films e France 2 / **Director de Produção:** Philippe Rey / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, cor, legendada em português, 89 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Cannes, Maio de 2001 / **Estreia em Portugal:** Cinemas Fonte Nova e King, a 21 de Setembro de 2001 / **Reposição comercial:** Cinema King, a 13 de Setembro de 2004

Je Rentre à la Maison, é o segundo dos cinco filmes que Piccoli interpretou, até hoje, para Oliveira.

Devia ter havido um sexto. No filme de Oliveira, imediatamente anterior a **Vou Para Casa, Palavra e Utopia**, Piccoli devia interpretar o Padre Jerónimo Cattaneo, o jesuíta italiano que, em Roma, foi desafiado pela Rainha Cristina da Suécia para um desses típicos "jogos florais" barrocos em que enfrentou o Padre António Vieira (nessa altura do filme interpretado por Luis Miguel Cintra). A Vieira caberia demonstrar que o mundo era mais digno de lágrimas do que de riso, a Cattaneo caberia defender o riso contra as lágrimas. Só que à última hora (mesmo à última hora) Piccoli teve que declinar o convite. A produção, em apuros, recomendou a Oliveira o actor italiano Renato de Carmine, um veterano com muitas tábuas. De Carmine aceitou, mas o tempo era curtíssimo para decorar uma longa tirada que Oliveira queria filmar, segundo o seu costume e os seus princípios, em plano fixo. Chegado o dia das filmagens, o actor mal sabia o texto e enganou-se repetidamente, obrigando a sucessivas repetições. A certa altura desesperou e, com a frase **Ritorno a Casa**, abandonou o "plateau". Pânico na equipa: como resolver a situação e como filmar a cena? Só Oliveira não entrou em pânico. Pelo contrário: ficou a pensar no drama daquele actor, velho e consagrado, humilhado perante todos pelas suas "negas" e que fugiu para casa como seu último refúgio, único local que lhe restava para, sozinho, se entregar ao seu desespero. E logo ali terá tido a ideia de um filme sobre um actor que renunciava à carreira e trocava a exposição da cena pela intimidade da casa. Depois, convenceu o actor a voltar (ele é, aliás, magnífico no papel) mas a ideia ficou-lhe às voltas na cabeça, na série de filmes (mais ou menos entre **Viagem ao Princípio do Mundo** de 97 e o filme que vamos ver) cujo tema central é a velhice ou, pelo menos, onde a velhice ocupa um lugar central. E, por ironia do destino ou por subtil volta do acaso, convenceu o involuntário causador da situação – Michel Piccoli – a ser esse actor em **Vou Para Casa**. Como ele próprio disse, à data da estreia da obra que vamos rever, a idade, se nos tira os dentes, dá-nos nozes não sonhadas.

Se comecei por esta história, não foi só para contar a génese do filme. Ela me permite entrar, de imediato, numa das ideias centrais dele: o acaso como outra forma de destino. Este mundo como vale de lágrimas ou como solo de sorrisos.

É sabido que **Vou Para Casa** foi um dos filmes de Oliveira que obteve melhor recepção não só junto da crítica, como do público. Quem se tinha queixado do hermetismo das obras anteriores (**A Carta** ou **Palavra e Utopia**, nomeadamente) opinou que finalmente Oliveira fazia um filme “fácil”, que se seguia sem demasiado esforço e contava bem uma história simples.

O realizador surpreendeu-se com essas reacções. Dou-lhe a palavra: “É verdade que visei a ligeireza e a simplicidade ao contar a história de um actor honesto, correcto, com uma ética, com uma vida limpa e a quem acontece uma coisa que não merecia. É a imagem da humanidade de hoje. Não me refiro apenas à morte da mulher, da filha e do genro, mas também ao sentimento que é o dele do estado do mundo. Eu próprio cheguei a uma idade muito avançada, atravessei inúmeros acontecimentos: duas Guerras Mundiais, a passagem da monarquia à república, a ditadura, a Revolução dos Cravos, o triunfo do comunismo e, depois, a derrocada deste, com a queda do Muro. Era possível pensar que se tinha chegado a um mundo melhor. Pelo **contrário**: é cada vez maior a psicose das pessoas e, particularmente, dos artistas. Conte uma história muito simples que parece nada ter que ver com este contexto, mas que na realidade o exprime integralmente, em minha opinião. Não somos senhores de nós próprios, mas somos guiados por forças estranhas que nos dominam. Perguntam-me porque é que eu fiz este filme e eu próprio mo pergunto. Talvez pareça pretensioso, mas este filme, que parece nada ter que ver com tudo isso, é, na realidade, um eco da situação presente. Se ela fosse diferente, filme diferente eu teria feito. Mas é uma história que não é tão simples como parece. Por isso me espantei com o excelente acolhimento feito a **Vou Para Casa**, não deixando de me interrogar se os espectadores só vêem a superfície ou se sentem alguma coisa de mais profundo”.

Temos pois que acasos estranhos (forças estranhas) nos dominam. Foi por um acaso que Oliveira teve a ideia deste filme. Foi um acaso – o desastre de automóvel – que roubou a família àquele actor que, na peça de Ionesco **Le Roi se Meurt**, representava um velho senil (“*il est devenu un petit enfant*”) e se pergunta porque é que a gente envelhece e morre. Acasos vários presidiram a pequenos episódios da vida desse actor, a quem só sobreviveu o neto.

Por um acaso detém-se junto da montra onde estão os manequins, e sem que uma palavra seja dita, a imagem imutável daqueles vultos sem tempo singulariza a velhice daquele que os observa. Por um acaso, vê numa sapataria de luxo os sapatos que toda a vida quis ter e que compra por cerca de mil euros; mas, por outro acaso, esses sapatos (ao nível dos quais é filmada a conversa com o agente) são-lhe roubados por um drogado num assalto casual. Por um acaso repara – detém-se a reparar – no quadro de Jack Vettriano **The Singing Butler** em que um casal elegante se enlaça numa praia, protegido da chuva por dois criados fiéis. Por um acaso, enquanto representa o papel de Próspero na **Tempestade** de Shakespeare, é observado com evidente lubricidade pela jovem actriz que faz de Miranda (e que o olha dos bastidores). Pouco depois, o agente propõe-lhe uns filmes para a televisão, muito bem pagos, com muitas cenas de cama e a mesma actriz não só não se importa como parece visivelmente interessada. Por acaso, fala-se de Pablo Casals, mas por acaso Piccoli não é Pablo Casals e **não por acaso** nem ela nem a televisão interessam ao actor que tem horror a esse género de filmes e ao nosso género de televisão.

Finalmente, por acaso, surge o convite do realizador americano para lhe dar o papel de Buck Mulligan numa adaptação do **Ulisses** de Joyce. O realizador, por acaso, chama-se John Crawford (Malkovich travestido em Joan Crawford?) e um pouco por acaso, o actor aceita-o. É uma cena breve, com pouco dialogo mas dificultada pelo sotaque irlandês que o realizador quer conservar. Devia acabar quando chega uma leiteira, com o leite para o pequeno-almoço da manhã. Mas quando chega a leiteira (Isabel Ruth, num papel minúsculo, mas que resume o filme) já as filmagens se interromperam, porque o actor foi para casa, desistindo depois de sucessivos erros.

Mas há mais, muito mais: a situação mais saborosa, é, para mim, aquele “gag”, digno do melhor cinema mudo, em torno do café e dos jornais.

Todos os dias, Gilbert Valence (assim se chama o actor e era tempo de o dizer) toma o pequeno-almoço na mesma esplanada do mesmo café, enquanto lê o **Libération**. Quando sai, a mesa dele é ocupada por um respeitável senhor de óculos que lê o **Figaro**. À terceira vez que a cena se repete ou Piccoli chegou mais tarde ou o outro chegou mais cedo. Quando olha para a **sua** mesa, ainda lá está

Piccoli. Nitidamente desagradado, vai sentar-se noutra mesa, mais ao fundo. Prepara-se para a leitura e para o café, quando repara que Piccoli pagou a conta e se vai embora. Todo contentinho apressa-se a sentar-se no seu lugar. Inesperadamente, surge outro cliente (que nunca tínhamos visto antes) e é mais rápido do que ele. Ocupa a mesa e abre o **Le Monde**. Dir-se-á que nada disto tem que ver com a história. Tem tanto que ver como o episódio dos sapatos, como o encontro com o quadro, como as brincadeiras do avô com o neto, como os três papéis que Piccoli aceita e aquele que recusa.

Repare-se bem no prodigioso início: como contou Piccoli, as indicações da peça de Ionesco mandavam o rei estar sentado de frente para a assistência no seu desconjuntado trono. Por causa de uma maior comodidade no assento, durante os ensaios, Piccoli sentou-se de costas. "O Manoel disse logo: está muito bem, fique assim de costas. Não inventei esse momento 'genial' de ouvir de costas. Mas o Manoel viu-o. Nada disto tem explicação".

Como parece não ter explicação que, durante a cena, e depois das fulgurantes injúrias tão cruéis quanto sardónicas de Catherine Deneuve à velhice do rei, Oliveira abandone o palco e venha até ao público para se fixar numa personagem que entram, aparentemente muito atrasadas. Mas, essas figuras no escuro e os seus semblantes parecem um presságio. E são-no, pois são eles que vêm anunciar a Piccoli a tragédia do desastre. Imóveis, depois, ficam a ver Piccoli a voltar repetidas vezes à cena para agradecer os aplausos do público. Findas as palmas, o anúncio da tragédia, incomparável face à da peça.

E se repararem bem, no final, quando Piccoli toma a decisão de ir para casa, a cena é filmada exactamente como o fora a sua saída, quando soube do desastre. Num momento como no outro, o destino saltou-lhe às canelas. No fim da peça de Ionesco, para o anúncio da morte de toda a família; no fim das filmagens de Joyce para lhe mostrar que estava velho e que era o seu próprio fim que ali começava.

A leiteira não tem a quem dar o leite. Piccoli volta a casa e sobe com enorme dificuldade as escadas para o quarto. Ficamos (plano final) com o neto, o único que viu tudo e onde no olhar vemos passar a sombra da morte, exactamente como no início vimos as sombras escuras dos mensageiros da tragédia.

Morte anunciada na segunda sequencia dos sapatos (sapatos pretos que Piccoli calça com tão evidente desconforto) e no inadjectivável plano fixo de duração inusitada em que, perante um espelho, o actor é maquilhado para parecer mais novo no filme de Crawford e contempla a máscara o bigode e a peruca horríveis com que o desfiguraram para o rejuvenescer.

À volta, há Paris (esses planos gerais a que Oliveira voltou em **Belle Toujours**) há a violência dos assaltos, há Próspero e Ariel, há o sono sempre roubado ao protagonista, há uma vida que continua directa a um fim inelutável.

"The stuff that dreams are made of".

Em **Vou Para Casa** esse "stuff" é o tempo a decorrer e a escorrer, é a busca e a impossibilidade de conforto, é a solidão, é a morte.

Gilbert Valence, entre Ionesco e Joyce, aprende a morrer? Será coisa que se aprenda? Essa é a última pergunta que o filme nos dirige e que o olhar da criança reflecte.

Duas peças de teatro. Um filme. Mas acima de tudo a solidão. Ou a "*solitudine*", como Piccoli preferira chamar-lhe.

É o travo dela o que eu sobretudo guardo deste filme inconsútil. Piccoli principiou na apologia do riso na irrisão da peça de Ionesco. Terminou onde as lágrimas, contra as quais tanto lutou, tomam conta dele.

Oliveira retomou, sob as formas mais clássicas, o jogo barroco de filmes anteriores. Mas é a um só – Michell Piccoli – que cabe o extremo papel de fazer tanto a apologia do riso como a das lágrimas. Tudo, nesta vida de um e de outras, é **commedia**. Por isso mesmo, tão leve e tão pesado.

Se isto não é grandeza, não sei o que grandeza seja.

JOÃO BÉNARD DA COSTA