



NICE... À PROPOS DE JEAN VIGO 1983

Realização: Manoel de Oliveira

Fotografia: Jacques Bourguin

Som: Jean-Paul Mugel

Iluminação: Claude Pezet

Assistente de realização: François Ede

Montagem: Janine Verneau, Françoise Besnier

Assistente de imagem: Jacques Gaudin

Misturas: Gilles Missir.

Produção: FR3/INA, para a série *Regard sur la France*

Produtor: Yves Valéro

Assistente de produção: Marie-Hélène Noquet

Cópia: 16mm, cor

Duração: 58 minutos

Estreia: 7 de outubro de 1984 na FR3.

Lisboa Cultural (1983) e *Nice... à propos de Jean Vigo* são filmes estritamente contemporâneos. No desenrolar da sua obra - fora o caso singular de *Visita ou Memórias e Confissões* (1982-2015), a que estes dois filmes sucedem de perto -, Manoel de Oliveira coloca-os, com *Francisca* (1981), entre o final do que então nomeou ele mesmo como ciclo "dos amores frustrados", e a transposição cinematográfica integral do *Le Soulier de satin* (O Sapato de Cetim, 1985), espécie de repercussão claudeliana e prolongamento "francês" (no sentido em que essa é a língua do filme, subtilmente adaptado ao contexto do Portugal da época) da "tetralogia portuguesa".

São dois filmes de encomenda, duas encomendas explicáveis pela notoriedade internacional alcançada por Oliveira com *Amor de Perdição* (1978), depois, com *Francisca*, e que, apesar (escreve ele em 1984) de estar totalmente voltado "para a ficção e para o [seu] projecto-chave *NON* ou a *Vã Glória de Mandar*

NICE A PROPOS DE JEAN VIGO

Pourquoi Nice ? J'ai choisi Nice non pas parce que j'avais une grande connaissance des lieux, mais surtout parce que la ville me faisait immédiatement penser à un film qui m'était familier : "A propos de Nice" de Jean Vigo. Je rendais de la sorte hommage à un réalisateur dont les débuts cinématographiques ressemblaient aux miens, et d'ailleurs nos premiers films datent de la même époque, tous deux des documentaires : "A propos de Nice" 1930, et "Douro, faina fluvial" 1931, ce que je vins à savoir beaucoup plus tard seulement, quand je connus ses films et sa biographie.

A partir de là, ne disposant que de douze jours de tournage, moi qui étais déjà très éloigné, aussi bien dans les conceptions cinématographiques d'alors que des films de court métrage (maintenant que me passionnent les longues expositions), je trouvais très saine cette petite aventure (je dirai : ce petit impromptu) sur une ville que je ne connaissais pas sinon au travers de ce magnifique et séducteur impromptu de Jean Vigo.

Ce fut une bonne occasion de mieux connaître Nice d'aujourd'hui et de m'approcher plus intimement de Jean Vigo, ayant même eu la chance de faire la connaissance de Luce Vigo, une dame pleine de charme, rencontre dont il est né une bonne amitié.

Outre cela, j'ai pensé que pour ce qui était du regard étranger sur la France, ce regard portugais serait plus complet si j'avais recours, comme je l'ai fait, à d'autres compatriotes qui habitent Nice, en recueillant leurs impressions sur la France.

Manoel de OLIVEIRA

Dossier de apresentação do filme *Nice... à propos de Jean Vigo* (1983) de Manoel de Oliveira

(1990)", não recusou: "Não podia recusá-los. Fiz os filmes" (1988). Oliveira argumenta porém, em declarações anteriores ou posteriores, o quanto lhe foi difícil, à época, "ver-se de novo e subitamente arrastado para um género do qual [se] tinha afastado" (1984), género que designa, ele próprio, como "documentário" e que (como diz em 1981) "actualmente deixou de [lhe] interessar".

São dois filmes rodados em 16 mm para séries de documentários televisivos e, nos dois casos, por iniciativa de televisões estrangeiras: no primeiro caso, a televisão pública italiana e a sua série «Capitais Culturais da Europa», em co-produção com a RTP; no segundo, a televisão pública francesa, para a série «Olhares sobre a França». Não é de espantar que se trate das duas nações europeias que tiveram, então, um papel determinante - e um papel, para cada um dos dois países, singular - na legitimação estrangeira da obra de

Oliveira: França, que celebrou sobretudo *Amor de Perdição*, e Itália que acarinhou principalmente *Francisca*. Desta origem televisiva, *Lisboa Cultural* e *Nice... à propos de Jean Vigo* preservam um traço comum, o formato standard de 58 minutos, que irrompe então como uma imposição num cineasta que - é o mínimo que podemos dizer - nunca se deixou levar, tanto de 1931 a 1982, como mais tarde, pela estandardização dos formatos!

São, finalmente, dois filmes que - diga-se sem juízos prévios sobre o modo como o cineasta procede relativamente ao que filma - se apoiam sobre a matéria proporcionada por duas cidades que têm em comum o facto de não serem, para Oliveira, tão familiares como aquela onde vive, a sua cidade, de que fez o suporte para a sua entrada no cinema, cinquenta anos antes [*Douro, Faina Fluvial* (1931)], e, vinte e cinco anos antes, para a sua primeira experiência da cor [*O Pintor e a Cidade* (1956)].



Fotografia de rodagem do filme *Nice... à propos de Jean Vigo* (1983) de Manoel de Oliveira

Eis uma primeira objectivação possível do lugar que parece agrupar estes filmes quer no âmbito da obra quer, aliás, dos horários de projecção concebidos pelos programadores das retrospectivas, fazendo com que sejam frequentemente vistos “lado a lado” pelos espectadores e com que sejam assim reunidos, por mim próprio, neste único texto.

Subjectivamente - dito de outro modo, em termos de recepção -, os dois filmes partilham ainda, para além do facto de serem pouco mostrados, uma certa marginalidade, seja por serem vistos como secundários - por um efeito de contexto que decore da radicalidade poderosa das invenções formais dos filmes que os enquadram, de *Amor de Perdição* a *Mon Cas* (1986) -, seja por serem vistos como concessões a uma “estética televisiva”. Poderemos dizer que os filmes foram vítimas (e *Lisboa Cultural* desde logo) de uma cegueira dos espectadores tanto sobre o seu alcance na orientação do trabalho do cineasta, como quanto aos gestos artísticos que comportam. Gestos artísticos como, em *Lisboa Cultural*, a subtilidade do tratamento cruzado, nos mesmos planos, de camadas de passado (o lugar geográfico, as velhas pedras), da herança artística (quaisquer que sejam as artes) e dos discursos dos estudiosos de hoje acerca deste material.

Importa, sobretudo, não perder o aparecimento de Alexandre Herculano (do quadro que o representa) entre o actor Diogo Dória, que lê um dos poemas de Herculano e um texto de Oliveira Martins sobre o escritor, e o historiador Joel

Serrão, que comenta a importância da sua obra no contexto do Portugal romântico. Ou, ainda outro exemplo, a elegância do encadeamento da leitura, pelo mesmo Diogo Dória, num plano rodado no cimo das muralhas do Castelo de São Jorge, onde tivera lugar o cerco de Lisboa, de excertos da crónica deste cerco, escrita no século XV por Fernão Lopes, acompanhada pelo comentário de António José Saraiva, fazendo aí de “figura tutelar” da cidade. Grande lição, se preciso fosse, sobre o “documentário” como encenação, dada por um cineasta que se reivindicava, então, totalmente orientado “para a ficção”.

Lisboa Cultural apresenta-se, de facto, não como um documentário sobre a cidade, mesmo se documenta, no presente e ao mesmo tempo, lugares da cidade e a sua elite literária e universitária de que Oliveira mobiliza como actores nada menos do que dezassete representantes, cada um dos quais encontrando nos espaços e monumentos de Lisboa o seu lugar próprio de intervenção sobre o passado, tendo em conta o período, a obra ou o género artístico a que cada intervenção se refere. Porque se trata de uma “crónica da história cultural portuguesa” (1984) fundada sobre uma forte intenção: “Pretendi reter tudo o que fosse novo e recusei tudo o que não fosse português” (2008). Enquanto *work in progress* de atelier, o cineasta percebeu a encomenda como possibilidade de reflexão matricial para um filme futuro sobre Portugal, partilhando os dois filmes o mesmo limite temporal (o 25 de Abril de 1974): o filme porvir é *NON ou a Vã Glória de Mandar*, o famoso “projecto-chave” para o qual Oliveira está “completamente na ficção” e que se tornará, ele próprio, o princípio de uma longa e insistente empresa de releitura do romance nacional [até a *O Velho do Restelo* (2014)], numa fase, diríamos, pós-camiliana, posterior à inquirição do romantismo e da melancolia portuguesas em filmes que se reportam à obra e à vida de Camilo. Com o escape obrigatório para Lisboa, após alguma hesitação acerca de que cidade filmar (Porto ou Lisboa?), *Lisboa Cultural* marca o momento em que se estabelece em toda a obra o início de uma “nacionalização” do décor oliveiriano que será constituído a partir daí, para além do Porto e do Norte, pela totalidade das paisagens de Portugal.

Não seremos, por isso, indiferentes à dupla presença do grande pensador de Portugal que é Eduardo Lourenço em *Lisboa Cultural* (presença inaugural, depois de termos ouvido os versos de Cesário Verde, Eduardo Lourenço, tendo por fundo a Torre de Belém, começa: “Nós, portugueses, nunca tivemos muito tempo para ocupar o espaço do nosso próprio sonho”...), como em *Nice... à propos de Jean Vigo* (onde a sua presença é central, entre a cidade e os portugueses que aí vivem).

Em *Nice... à propos de Jean Vigo*, por detrás das aparências da cidade e daquilo em que se tornou depois de Vigo a ter filmado, cidade vista através daquela ironia oliveiriana que bem conhecemos e que se desenvolve até à Guimarães dos turistas do século XXI [O *Conquistador Conquistado* (2012), em *Centro Histórico*], Oliveira vai rebuscar, em nome da compreensão de Nice, os portugueses que aí se escondem (os portugueses de Nice que não são “os estrangeiros” de quem Jean Vigo nos diz, no seu plano de trabalho, que “aqui [em Nice], tudo é feito em função deles”), com essa arte inteligentemente marrana, observável nos portugueses da diáspora, que articula adaptação ao país de acolhimento e manutenção, para si e entre si, de uma cultura própria: é o povo português de Nice que (após a mediação de três figuras intelectuais ou artísticas, desde logo o próprio filho do cineasta, Manuel Casimiro, pintor; Eduardo Lourenço, que nos oferece um delicioso lapso ao chamar o seu grande livro “labirinto da solidão”, dizendo, por duas vezes, “solidão” em vez de “saudade”, solidão dos portugueses em Nice?; e um jovem antropólogo que estuda a cultura popular portuguesa no estrangeiro), Oliveira encontra num clube português que não tem outro nome senão... Camões.

Em *Nice... à propos de Jean Vigo* a construção articulada de materiais heterogéneos é diversa da de *Lisboa Cultural*: trata-se, de facto, de uma homenagem a Jean Vigo e a *À propos de Nice*, o seu filme de 1929-1930, primeiro filme então realizado em condições próximas às de *Douro*. Como o seu título o indica, o filme de Oliveira, *Nice... à propos de Jean Vigo*, é um documentário sobre Jean Vigo e o seu filme, de que Oliveira utiliza citações, mais do que um documentário sobre Nice..., como *Lisboa*

Cultural é um filme sobre a história da cultura portuguesa antes de ser um filme sobre Lisboa.

Em *Lisboa Cultural* todas as artes se veem citadas (poesia, prosa, teatro, crónica histórica, pintura, arquitectura, música)... à excepção de uma só, ... o cinema. Em *Nice... à propos de Jean Vigo*, o cinema é a arte central de todas as citações. É que *Douro*, *Faina Fluvial* pertence, como se sabe, à família das “sinfonias urbanas” e do cinema de montagem vanguardista da viragem dos anos 1920 para os anos 30 (juntamente com filmes de Alberto Cavalcanti, Walter Ruttmann, Dziga Vertov, Joris Ivens e, em 1929-1930, *À propos de Nice*, de Jean Vigo, cujo operador de câmara, Boris Kaufman, é irmão de Dziga Vertov), em que o jovem principiante Oliveira encontrou tanto uma influência como uma pertença.

Lisboa Cultural orientava-se para um filme porvir e, mais longe ainda, para um vasto programa de trabalho a manter (Camões, o padre Vieira, D. Sebastião e o sebastianismo...). No mesmo ano, com *Nice... à propos de Jean Vigo*, decorridos cinquenta anos sobre o que foi um momento da história do cinema, Oliveira (nascido em 1908), que evolui doravante num novo tempo da modernidade, saúde, saudando Vigo (nascido em 1905, morto em 1934), o que este momento foi no seu tempo - essencial, livre, inventivo, corrosivo -, do mesmo modo que lança um adeus fraternal a esse cinema de montagem das origens, numa interpretação livre, uma vez que ela isenta as imagens de Jean Vigo de uma das frases de Vigo para o plano de trabalho do seu filme de 1929, frases pelas quais Oliveira decide abrir o seu próprio filme: “O todo está, aliás, votado à morte.” E *Nice... à propos de Jean Vigo*, assim aberto, conclui-se, após o testemunho de Luce Vigo, por um plano de Jean Vigo aos 3 anos (a idade de Luce quando seu pai morreu), pintado em 1908 por Grandjuan, pintor anarquista amigo de seu pai, anarquista ele próprio e falecido na prisão: um sinal, ainda, da irredutível liberdade de Manoel de Oliveira, da sua característica irreverência, mesmo nos formatos de 58 minutos.

Jacques Lemièrre
Lille, novembro de 2015.