



INQUIETUDE 1998

Realização: Manoel de Oliveira

Argumento e diálogos: Manoel de Oliveira a partir de *Os Imortais*, de Hélder Prista Monteiro, *Suzy*, de António Patrício e *A Mãe de um Rio*, de Agustina Bessa-Luís

Direcção de fotografia: Renato Berta

Montagem: Valérie Loiseleux

Música: Rachmaninov (Concerto para piano no 2), Aristide Bruant *Les Marcheuses* (piano: José Luís Borges Coelho), Tango (piano: Luís Lopes), Música litúrgica grega (piano: Jean-François Auger)

Som: Philippe Morel

Misturas: Jean-François Auger

Assistente de realização: José Maria Vaz da Silva

Anotação: Júlia Buísel

Decoração e Guarda-roupa: Isabel Branco

Maquilhagem: Emmanuelle Fèvre

Assistente de fotografia: Jean-Paul Toraille

Assistente de som: Yvan Dacquay

Interpretação: Luís Miguel Cintra (o filho), José Pinto (o pai), Isabel Ruth (Marta), Diogo Dória (ele), David Cardoso (o amigo), Leonor Silveira (Suzy), Rita Blanco (Gaby), Leonor Baldaque (Fisalina), Ricardo Trêpa (o noivo), Irene Papas (a Mãe de um Rio).

Produção: Madragoa Filmes (Portugal), Gemini Films (França), Wanda Films, Light Night

Cópia: 35mm, cor

Duração: 110 minutos

Estreia comercial: Lisboa, 30 de outubro de 1998, nos cinemas AC Santos, Fonte Nova e Saldanha.

DETALHE E CONJUNTO

Oliveira foi um criador de formas, um grande artista capaz de correr grandes riscos. A porta



aberta para o pensamento que os filmes de Oliveira oferecem ao nosso olhar constitui um dos maiores merecimentos do seu trabalho artístico que exclui todas as estratégias do tipo “agarrar os espectadores”, como o rapace subjuga a sua presa. Sabe-se a que ponto os detalhes - histórias infra ordinárias e fragmentos de vida anedóticos - interessaram o cineasta, podendo esse interesse estar mesmo na origem de alguns argumentos de projectos cinematográficos, como acontece com *Viagem ao Princípio do Mundo* (1995) e *Je rentre à la maison* (Vou para Casa, 2001). Oliveira valorizava a originalidade, no duplo sentido da busca das origens subjacentes aos acontecimentos dos quais só resta o que cresce após uma devastação e de reconquista de uma aptidão para o espanto, de uma vocação para a ingenuidade, de um gosto pelo estranhamento. Tendo atravessado um século de cinema, Oliveira lançou-se numa singular reavaliação da história da arte cinematográfica,

colocando-se questões às quais os cineastas deram respostas as mais das vezes superficiais (como sejam a da relação entre o cinema e as outras artes ou a do desejo de escavar os alicerces de uma arte total); por outro lado, dedicou-se a estudar contradições cuja aparência é amiúde duvidosa (tais como a oposição entre ficção e documentário ou a “impressão de realidade” engendrada pela acumulação de efeitos destinados a camuflar o artifício e a dissimular o processo de fabricação das imagens).

Marcado pelo discurso humanista do segundo modernismo e pela luz que o pensamento de escritores como José Régio ou Adolfo Casais Monteiro derramou sobre os seus primeiros filmes (realizados, convém lembrá-lo, na idade dita madura), Oliveira alimentou inquietações artísticas que se polarizaram em torno de *faits-divers* a seu ver significativos. Significativos tanto por serem



Fotogramas do filme *Inquietude* (1998) de Manoel de Oliveira.

portadores de significações sociais, políticas ou éticas não moldadas pelo pensamento dominante, como por nos falarem de modo peculiar acerca do sofrimento humano. *Amor de Perdição* (1978), uma das suas obras maiores, é a adaptação de um romance baseado na expansão de uma espécie de *fait-divers*: Camilo encarcerado descobre, nos arquivos da Cadeia da Relação, notícia dos amores funestos de um parente relativamente próximo. Mais recentemente nos ecrãs, *Cristóvão Colombo, O Enigma* (2007), é uma adaptação da narrativa de uma pesquisa mais ou menos estapafúrdia acerca da origem do descobridor do Novo Mundo e o objecto que daí resulta propõe-nos uma meditação sobre o apagamento do rasto de um “grande homem”. *O Convento* (1995) inspira-se na história extravagante de um investigador que tenta reconstituir a origem ibérica de Shakespeare, a partir de provas tão escassas quanto a possibilidade de o nome do grande dramaturgo ser tão-só a distorção de Jacques Pires; como o desejo de saber se confunde com outros desejos menos castos, o filme apresenta-se como uma alegoria da luta entre o bem e o mal cujo desenlace é um regresso, tão inesperado quanto necessário, a uma normalidade alterada. *NON ou a Vã Glória de Mandar* (1990), o grande fresco sobre as batalhas perdidas da história de Portugal, filme anti-heróico por excelência, mas contudo atravessado por um sopro épico, apresenta-se como uma ficção que acompanha a marcha para a morte de um oficial anónimo, verdadeiro soldado desconhecido de quem o filme seria o túmulo; ferido

durante uma emboscada, o soldado, que acabou de relatar a sua versão das glórias e derrotas do povo português no decorrer da história, acaba por sucumbir no hospital ao mesmo tempo que o regime político que moldou a sua visão histórica se desmorona. Essa morte é ao mesmo tempo um *fait-divers* e um detalhe de suma importância.

Se cito o *NON* antes de abordar o modo como Manoel de Oliveira levou à tela a novela *Suze* de António Patrício é porque, para além das altas ambições de um projecto longamente acalentado, *A Vã Glória de Mandar* constitui uma primeira tentativa de filme feito de episódios, cujo funcionamento não assenta nem na montagem paralela (agora muito em voga no cinema *mainstream*, em razão da intensa influência dos folhetins televisivos), nem na estrutura do filme composto por *sketches* (muito em voga nos anos 50, 60). Há algo de muito buñueliano na maneira como *Inquietude* foi construído, o que não é surpreendente dada a admiração que Oliveira nutria pelo realizador surrealista, ele mesmo imbuído das estruturas narrativas do romance picaresco. *Inquietude* é um tríptico e, à imagem dos muitos trípticos da história da pintura (de Memling a Van der Weyden, passando por Bosch), o painel central encerra as intenções primeiras do artista e magnetiza todos os signos que o emolduram. Atrevo-me a afirmar - correndo o risco de contrariar algumas afirmações do próprio autor - que, para a reflexão sobre a morte que *Inquietude* nos propõe, a história sem história da *cocotte*, da mulher tida como leviana, mas dotada de uma capacidade sobre-humana de enfrentar a morte e a vida como puros detalhes, é o pilar principal do filme. O episódio *Suze*, delicadamente engastado no conjunto, funciona como centro de gravidade dramática de uma obra meditativa, baudelaireana nos seus momentos mais perturbantes, económica na sugestão do sumptuoso. O tom e a luz que lhe são próprios obrigam a uma releitura do primeiro movimento do filme, que consiste numa transposição de uma peça de Prista Monteiro [também autor do texto que serviu de base ao *A Caixa* (1994)], intitulada *Os Imortais*; donde resulta um episódio cómico e auto-irónico que, para além de uma encenação do *Déjeuner*

sur l'herbe de Manet (a qual, por contaminação, se torna a primeira *vanitas* do filme), formula uma pergunta incómoda: “como não falhar na morte quando se viveu demasiado e demasiado bem?” Mas também contagiam o último andamento da partitura fílmica (adaptação de um texto curto de Agustina Bessa-Luís) e dele fazem emergir propostas desconcertantes: a imaculada aldeã desta écloga anacrónica, que se confronta com uma missão incomum devido aos seus dedos de ouro, tem de renunciar aos amores mundanos (personificados pelo neto do cineasta) para assumir a sua sobre-humanidade e assegurar a permanência de alguns signos, tal como a cortesã cidadina e debochada, que possui uma aptidão para relativizar tudo, tem de sacrificar a sua vida e afogar na lama libidinal para ser apenas um pressentimento de sobre-humanidade colocado à disposição dos homens e assegurar a permanência de outros tantos sinais. As três figuras da renúncia que *Inquietude* nos oferece só são decifráveis graças ao efeito de humana sobre-humanidade que provém da figura de *Suze*, a única que se inscreve numa matriz social suficientemente credível, a única que é impressão de carne sobre tela.

António Patrício é um escritor português pouco prolífico que a ordem literária vigente arrumou sob a pacata etiqueta de “simbolista”. Nado em 1877 na tortuosa rua dos Caldeireiros, em pleno coração do Porto, faleceu em 1930 na longínqua Macau, onde a sua aventurosa carreira de diplomata (iniciada sob a 1ª República e acabada já no regime salazarista nascente) o conduziu.

Serão Inquieto (datado de 1910, ano da implantação da 1ª República) é o título da compilação que inclui o conto *Suze* e também a sua única obra de inspiração romanesca (sendo o resto da sua obra constituído por poemas e peças de teatro). Encetou e terminou uma formação em medicina em razão do seu interesse pela psiquiatria, mas porventura nunca exerceu. Graças à revolução republicana, enveredou por uma carreira diplomática que o leva aos quatro cantos do planeta: Cantão, Manaus, Bremen, Atenas, Istambul, Caracas... Cultivou o dandismo de maneira notória - passeava-se com um espelhinho atado

ao chapéu de coco para corrigir o nó da gravata sempre que tinha de apertar a mão de alguém - e uma postura *blasée* - certa vez desmaiara a bordo e, mal o médico prontamente o declarou morto, soergueu a cabeça e sussurrou à esposa: “Não faças caso. É uma besta!” A sua feroz ironia aterrorizava os círculos literários republicanos onde evoluiu. Da vida dizia que era uma contínua iniciação, da morte que só dela os humanos são donos. E do seu país, enraizado decadentismo *oblige*, que era um barco naufragado com a tripulação desde há séculos à espera. Tendo Portugal sido intensamente francófilo até aos anos oitenta do século XX, a influência das ideias, das formas e das modas vindas de além Pireneus, na sua obra nada tem de espantoso. Mais forte do que uma mera influência, a presença da cultura francesa é gritante no tecido escritural de *Suze*, cujo estilo, feito de rupturas, de excursos e de pequenas explosões da sintaxe, incorpora inúmeras referências à civilização francesa e aos costumes parisienses, bem como palavras em francês ao correr do texto. A própria *Suze*, a *cocotte*, sustentada por ricaços desprezíveis e desprezados, mulher leviana com pesados custos de representação, parece uma figura de importação. Por outro lado, a carne espectral de *Suze*, personagem fértil em brancas impuras, em cinzentos sugestivos, em cinzas frias, parece uma criação colada ao próprio nascimento do cinema. Mulher fatal, é-o sobretudo para consigo mesma pois se, *vamp avant la lettre* (um tudo nada anterior a Irma Vep), ela vampiriza a bolsa dos machos, é para melhor os alimentar com o seu próprio sangue. Todavia, Oliveira não tomou o partido demasiado simplista de fazer uma transposição exacta da mulher, não muito bela mas extremamente sedutora, do texto de Patrício. Da mulher da ficção patriciana resta sobretudo uma longa boquilha e umas dolorosas volutas... Tendo o papel de *Suze* sido confiado a Leonor Silveira no auge da sua beleza e da sua cinegenia, jorram preocupações assaz diferentes das muito egocêntricas do narrador. Não apenas o escândalo da predação se acentua no filme de Oliveira como, sobretudo, a crítica dos costumes burgueses (os da sua própria classe social) e de uma portugalidade assente nas aparências produz ressonâncias bem mais amargas. “Era fácil

Inquietude
Com efeito *Inquietude* é uma forma tripartida de representação da nossa latente obsessão de tocar a imortalidade.
Com efeito este filme *Inquietude* bem pode ser uma forma tripartida de mostrar o desejo latente nos mortais de tocar a imortalidade.

Texto de Manoel de Oliveira sobre o filme *Inquietude* (1998), depositado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira – Fundação de Serralves.

mostrar como, violentando o temperamento, esta substituição se repercute até nos gestos, na nossa maneira de andar e de vestir. E, isto em todas as classes, porque ninguém é suficientemente forte para se bastar a si mesmo; todos precisam da consideração dos outros, da opinião pública, e vão vivendo sob a garra do preconceito, que os desengonça e deforma, que os raquitiza e anula, como os saltimbancos às crianças.” A *mise en scène* deste trecho de *Suze* (uma divagação do narrador) é muito significativa, pois surge na boca de jovens burgueses à saída do mui burguês *décor* do Museu de Serralves, onde Oliveira “instalou” um salão de chá; *Suze*, cortejada por um torpe nababo, afaga com o olhar o narrador, seu confidente e amante fervoroso, sem poder cumprimentá-lo abertamente em público para não perturbar o jogo das aparências tão caro aos portugueses. No momento em que, no seu esplêndido apartamento repleto de frescos, *Suze* toca e trauteia um fragmento de *Pierreuses*, de Aristide Bruant, para divertir o narrador seu amante – *Rameiras/Andantes/ Caminham de noite/ Pela calçada/ Na*

escuridão/.../ Cabelos frisados/ Rins quebrados/ Seios desencantados/ Pés cansados - ficamos perplexos com o contraste entre o sombrio destino das prostitutas de rua e a gaiola dourada onde a *cocotte* se fechou, esse não lugar social que lhe permite escolher a sua morte bem mais do que os abastados escolhem a sua vida e gozar imensamente ao vê-los desfalecer nos seus braços. É importante sublinhar que Oliveira não se exclui desse “lote” que a altivez paradoxal de *Suze* varre com comentários ofensivos. Um pouco mais tarde, numa sequência no Casino - que transpõe um passo da narrativa original em que *Suze* é descrita como talismã de um jogador inveterado - Oliveira e sua mulher Maria Isabel dançam o tango *Adios Muchachos* - será pertinente, no absoluto, tomar esta referência como datação do tempo diegético do filme? - e eis-nos diante de outra *Vanitas*, um outro momento de meditação sobre a efemeridade da vida em que o realizador se encena a si mesmo. Porém as duas mais belas *Vanitas* de *Inquietude* são pura criação do cineasta: primeiro, o plano pasmoso em que, depois de ter tecido breves comentários sobre a vida e a sua condição, *Suze*, cruelmente incisiva, filmada em plano aproximado, remata o seu discurso com a sua frase favorita - “C’est un détail...” - senta-se, a seguir levanta-se e sai do enquadramento deixando-nos perante a evidência da sua ausência iminente, da sua ausência presente, da sua ausência essencial, a fim de que nos confrontemos com esse “entre” e esse “vazio” que é matéria de cinema; segundo, o plano devastador em que *Suze*, vestida com um roupão intensamente vermelho, está sentada na beira da cama, curvada de cansaço sobre os joelhos, deixando-nos estremeecer perante uma mancha de sangue encimada por um quadro que representa uma espécie de ninfa voluptuosa e nua. Por muito que Oliveira, nas suas declarações acerca de *Inquietude*, tente cobrir a sua personagem de epítetos pejorativos, a mulher que este filme oferece ao nosso olhar e ao nosso pensamento diz-nos mais sobre o seu Pigmalião do que Pigmalião poderia confessar-nos sem ferir os ouvidos puritanos da sua *entourage*. De resto, Oliveira de bom grado confessa ter gozado do estatuto de *bon vivant* que a sua origem social abastada lhe outorgava.

E, a propósito, recordem-se as cenas alusivas aos antros de perdição em *Porto da Minha Infância* (2001). O que nos leva a um último ponto de primaríssima relevância no que toca à adaptação de *Suze*: o modo como Oliveira resolve o problema da transposição de um texto narrado na primeira pessoa. Quando o episódio *Suze* começa, estamos nos camarotes do Teatro S. João que o realizador regularmente frequentou na sua mocidade. O narrador e o seu companheiro/confidente aplaudem sem convicção a peça que foi representada - *Os Imortais* de Prista Monteiro, primeiro episódio de *Inquietude*, que aliás sofreu um tratamento muito pouco teatral -, pois o seu olhar é cativado por duas jovens sedutoras, *Suze* e sua amiga, também elas pretensamente espectadoras da peça. O primeiro segmento do filme apresenta-se pois como um longo preâmbulo (que se debruça sobre um assunto que “inquieta” o realizador através de uma representação cômica) anterior à descoberta de *Suze*. Uma vez acabado o segundo segmento, encontramos-nos com o inconsolável narrador que declina remorsos e reflexões amargas motivados pela morte de *Suze*; ora é a propósito do desaparecimento e do sentido da personagem da puta de luxo que a terceira história, bastante menos “imoral” do que a da *cocotte*, emerge durante uma conversa com o confidente (espectador da ligação perigosa à qual a morte acabou de pôr fim). Não resisto a acrescentar que, por causa da justaposição *Suze/Fisalina*, o último andamento do filme lembra o tom e o alcance de *The Immortal Story* (Uma História Imortal, 1968) de Orson Welles, narrativa fílmica que relata o imoral procedimento de um velho e rico mercador de Macau que decide forçar a realidade a ponto de transformar uma lenda em história verdadeira.

Manoel de Oliveira possuía a muito rara qualidade de fazer das suas obras objectos muito mais audaciosos e complexos do que os seus discursos - outrora muito lacónicos, mais recentemente guiados por um gosto salutar pela provocação - sobre o trabalho de criação. Foi amiúde acusado de não ser claro ao nível do empenhamento político. Foi por vezes acusado de não ter tomado partido no decorrer da revolução de Abril, pois que escolheu praticar, nessa precisa

época, um cinema literário e supostamente “desconectado da realidade” do país. Ora, da mesma forma que, em *Amor de Perdição*, ele muito diz acerca da burguesia impiedosa e retrógrada e sobre a inconsistência dos jovens burgueses que, robespierrianos como Simão nos bancos da universidade quando as suas ideias são inconsequentes, só conseguem aceder a uma verdadeira tomada de consciência em contacto com outra classe social, portadora de outros valores e aspirações, em *Inquietude* Oliveira desmantela o pensamento politicamente correcto dominante ao estabelecer paralelos entre duas mulheres, cuja conduta, diversamente desviante, se afirma como fonte de inquietude, logo de perplexidade, logo de reflexão, e como corpo onde se joga um questionamento dos antagonismos superficiais, tais como feminino *versus* masculino e morte *versus* vida.

Uma das linhas temáticas mais férteis da obra de Oliveira é a que trata do sentimento humano de ser destinado a tarefas, missões, destinos, deveres absolutamente sobre-humanos que, embora sejam a expressão da própria vida, parecem bem maiores do que aqueles que têm de os cumprir. Isto é válido para os apaixonados de *Amor de Perdição* como para a histórica *Benilde* (1975), para o rei Sebastião do *Quinto Império* (2004) como para os amantes estelares d’*O Sapato de Cetim* (1985), para todas as personagens do *Acto da Primavera* (1963) como para Job convocado em *O Meu Caso* (1986), para a estranha *Alfreda* do *Espelho Mágico* (2005) como para *Suze* e *Fisalina* em *Inquietude*.

Através de dispositivos que evoluíram ao correr do tempo, nomeadamente a opção, essencial e controversa, por não dirigir os actores, Manoel de Oliveira perseguiu a vida no artifício, ou seja nesse mínimo vital “assustador e problemático” que se oferece a nós, aquém e além das máscaras que nos constituem como pessoas.

Regina Guimarães
(1.ª versão do texto in *Manoel de Oliveira: L’invention cinématographique à l’épreuve de la littérature*, Cahiers Textuels, Paris, Hermann, 2015, p. 29-35).