



O CONVENTO 1995

Realização, argumento e diálogos: Manoel de Oliveira, segundo uma ideia original de Agustina Bessa-Luís

Direção de fotografia: Mário Barroso

Som: Jean Paul Mugel

Música: Igor Stravinski, Sofia Gubaldulina, Toshiro Mayuzumi

Montagem: Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux

Decoração: Zé Branco, Ana Vaz da Silva

Guarda-roupa: Isabel Branco

Assistentes de realização: Jacques Arhex, João Fonseca

Anotação: Júlia Buísel

Caracterização: Cédric Girard, Margarida Miranda

Mistura: Jean-François Auger

Tradução: Jacques Parsi, Pierre Hodgson

Interpretação: Catherine Deneuve (Hélène), John Malkovich (Michael Padovic), Luís Miguel Cintra (Baltar),

Leonor Silveira (Piedade), Duarte de Almeida (Baltazar), Heloisa Miranda (Berta), Gilberto Gonçalves (pescador).

Produção: Paulo Branco para Madragoa Filmes (Lisboa), Gemini Films, La Sept - Cinéma (Paris), com a participação do Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), Secretaria de Estado da Cultura e Canal + (Portugal/França, 1995)

Diretor de produção: João Canijo

Cópia: 35mm, cor

Duração: 89 minutos

Estreia mundial: 6 de setembro de 1995, França

Estreia em Portugal: Amoreiras, Fonte Nova, King, Monumental, 22 de setembro de 1995.

DER ABERCLAUBE IST DIE POESIE DES LEBENS

A breve estadia num certo local proposta por Oliveira durante o tempo de projecção de alguns dos seus filmes, mais do que definir uma

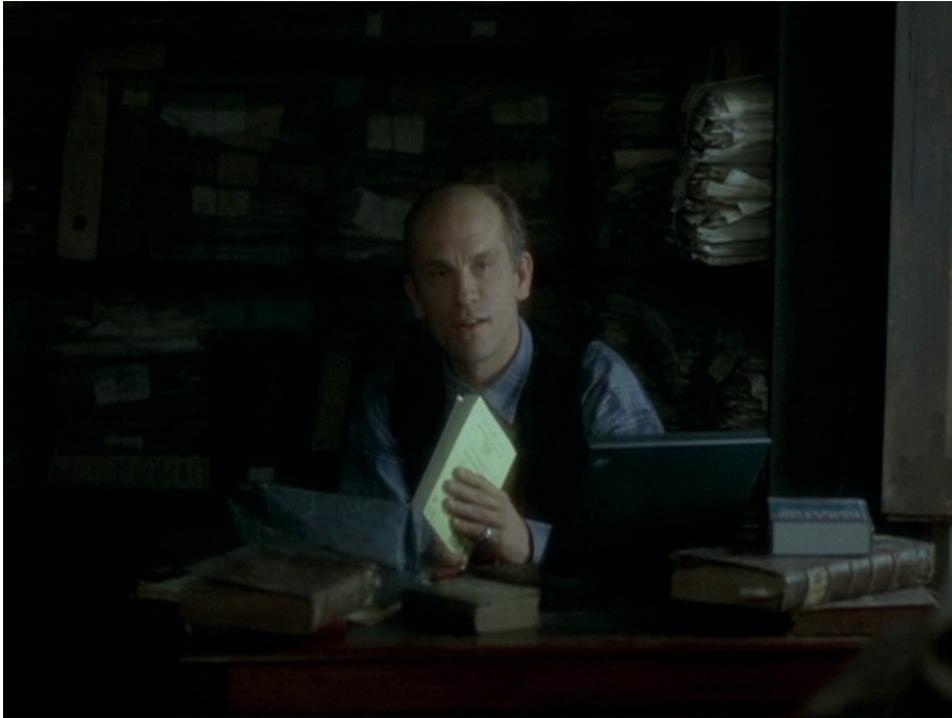


organização espacial, estabelece a forma através da qual o filme tenta articular o seu discurso. No manicómio de *A Divina Comédia* (1991), por exemplo, a encenação carnal de mitos teológicos só era possível dada a loucura declarada em cada actor, e a forma mais produtiva de diálogo entre estes consistia em não continuar o sistema de raciocínio do seu interlocutor (os duelos entre Luís Miguel Cintra e Mário Viegas), algo tenuemente parecido com a sugestão dum método de conversação surrealista por Breton no seu primeiro Manifesto. O seu último filme passa-se num convento cujas funções ancestrais (exactamente como o funcionamento primitivo do cinema) estão extintas, e só subsistem sob a forma da memória da sugestão espectral.

Os intervenientes são propositadamente escolhidos pela sua multiplicidade sexual,

linguística, social, psicológica, etc., como se o discurso, a despeito da sua extrema coerência, forçosamente resultasse da ousadia de assumir megalomaniacamente o universal, em balanço dialéctico, humorístico e parcial durante o breve tempo de aposta radical dum filme.

Aos actores é-lhes mesmo atribuída uma peculiaridade funcional que afasta o conceito limitado de "personagens" (que pressupõe, pelo contrário, uma homogeneidade das suas funções na estrutura estético-discursiva). John Malkovich e Catherine Deneuve, ambos estranhos tanto ao cinema português em geral como ao próprio Oliveira, são os "estrangeiros", aqueles cujo percurso o espectador (iniciado também nos mistérios do *Convento*) vai poder acompanhar. A própria contenção interpretativa das duas



grandes vedetas parece insinuar o propósito duma identificação. Contudo, o pescador que a dada altura surge, recria o posto dum espectador (o que se limita a ver e a partir daí adivinhar um sentido), opondo-se ao protagonismo do casal referido. O espectador entra no *Convento*, pois, de forma circular como explorador, a um mesmo tempo activo e passivo. Mas a fragmentação não termina aqui. O duo de actores portugueses representa (com interpretações mais radicalizadas) a personificação do Bem e do Mal como se fossem “personagens-conceito”, às quais a própria imaterialidade de Leonor Silveira e a calculada histrionia de Luís Miguel Cintra dão total provimento. Por fim, um último casal (o que transporta mágicas lamparinas na invisibilidade da noite) assume as funções de guia (João Bénard da Costa, o director

do “museu do cinema”) e de governanta (a brasileira Heloisa Miranda, conhecida pelos seus interesses astrológicos!) duma casa povoada por fantasmas civilizacionais.

Esboçados os papéis, Oliveira propõe um jogo entre os visitantes e os habitantes (e é essa perspectiva lúdica que apaixona o autor, bastando referir a sequência nocturna dos desencontros das portas e das luzes a abrirem e a fecharem). Jogo esse que contrapõe o masculino (no sentido da radicalidade e da certeza - Michael e Baltar nunca se confundem, aliás, nas suas posições “literárias” enquanto Fausto e Mefistófeles) e o feminino (enquanto surpresa, pragmatismo e ambiguidade - Hélène e Piedade são por várias vezes tornadas idênticas ou sobrepostas, e são elas quem despaleta a conclusão das tensões expostas).



Fotogramas do filme *O Convento* (1995) de Manoel de Oliveira

Mas quais são as regras do jogo?

NÃO FALAR. Hélène e Michael estão em processo de ruptura conjugal, na medida em que ele trocou a sexualidade dela por uma pesquisa cultural que o possa imortalizar. As infidelidades com o “diabo” e a “pureza” são, por isso, simbólicas.

NÃO VER. A relação entre Michael e Piedade não passa de virtualidade. O campo/contra-campo em que confessam uma experiência sensual comum imaterializável encontra o seu eco na sombra que substitui a imagem do beijo sonâmbulo de ambos.

NAO OUVIR. Baltar pensa que manipula o desejo de Hélène expondo a força voluptuosa da gruta-habitat luciferino e a floresta “jurássica” que conserva intacta a memória dumas Trevas anteriores a todo o Bem. Mas, na verdade, é ela quem o usa para o seu manhoso processo de vingança. A relação não passa de inter-manipulação.

NÃO VER, NÃO OUVIR, NÃO FALAR. O grande diálogo entre Piedade e Baltar é formidável. O diabo é mais estúpido do que pensa, dado o excesso da sua posição. Piedade não só é tão pura que não poderia sentir qualquer interesse por um homem, como ainda por cima reconhece em Baltar um “pai respeitoso”. Oliveira condena o Mal pela sua arrogância, o Bem pela inoperância (há mesmo uma forte insistência na imagem martirizada de Frei Agostinho da Cruz) e aniquila ambas num incêndio de teor mitológico na floresta pré-histórica, ou seja, nas bases da nossa civilização, da nossa cultura.

VER, OUVIR, FALAR. A uma dada altura do filme diz-se que nunca o pensamento pode vencer uma força como a do mar. Na cena final, Michael descobre Hélène saída das águas marinhas e abraça-a, aceitando a sua nudez. O reencontro do casal deu-se após a “morte” (para roubar um termo nietzscheano) dos conceitos (sendo em todo o processo muito relevante o papel da Arte – o *Fausto* de Goethe

– catalisador estético indomável, livremente conduzido pelas “personagens”).

Contudo, o pescador-espectador insiste que, desde então, o conhecimento científico de Michael foi substituído por um interesse nas ciências ocultas (o desejo de imortalidade assumindo uma forma outra!). As visitas à parte antiga do Convento revelavam um sagrado invisível, desaparecido (o espectador só vê mesmo os rostos inquiridores de Michael e Hélène espreitando para a frente do écran, chegando a formar-se um “olho” simbólico na fenda duma parede por onde espreitam – o olhar é de lá para cá ou de cá para lá?). Mas a sugestiva música, a iluminação diluída (enfim, por vezes mal dominada por incompetência técnica...), a própria atmosfera mística sugerem a presença inquestionável do “Espírito”. O profundo catolicismo de Oliveira revela-se assim de forma tão poética quanto pragmática: uma vida de fé não é uma existência intelectual, cultural ou ética, mas a dedicação à descoberta dum “indizível” e dum “invisível” (o sagrado) que a Razão insiste em esmagar. O casal verdadeiramente positivo do filme parece-me ser o dos subalternos (Berta e Baltazar) entregues às delícias místicas do sensual e da astrologia. Daí que enquanto Michael e Hélène saem do filme/*Convento* livres de manipulações (e nós também), quem fica como guardião do *Convento*/filme é o excêntrico casal atrás referido (tudo isto é apenas uma hipótese...). Um filme é feito à imagem da comoção e à semelhança do segredo.

Pedro Ludgero
(in *A Grande Ilusão* - Revista de Cinema, n.º 18-19,
novembro de 1995, p. 80-81).

O prof. Martins Arnaut ambiciona a ^{que julga repressar} imortalidade do seu nome e vem obcecado pela ideia de encontrar prova de que ^{Shakespeare} as famílias de ~~Shakespeare~~ eram judeus espanhóis fugidos à inquirição de Espanha para Portugal e daqui para Florença, partindo de um indício que está na acta de casamento de Isabel de Avis (de Portugal) com Filipe de Borgonha (da Bélgica).

O casal instala-se no Convento da Anábida e aqui começa a mitologia.

A mulher do Prof. Arnaut, Preciosa, começa a sentir-se afastada pela paixão do marido na busca dos tais documentos e porque o Prof. encontra uma admiração absoluta pela jovem gerente que se torna a sua grande eslaboradora.

Porém, Baltar, o guardião do Convento, apaixona-se pela Preciosa.