



SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA 2009

Realização: Manoel de Oliveira

Argumento e diálogos: Manoel de Oliveira, a partir do conto homónimo de Eça de Queiroz e citação de poema de Fernando Pessoa/ Alberto Caeiro, "Ontem à tarde um homem das cidades" (*O Guardador de Rebanhos*, XXXII)

Direção de fotografia: Sabine Lancelin

Música: Claude Debussy (*Arabesque*, interpretado à harpa por Ana Paula Miranda)

Som: Henri Maïkoff

Direção artística: Christian Marti, José Pedro Penha

Guarda-roupa: Adelaide Trêpa

Montagem: Manoel de Oliveira, Catherine Krassovsky

Misturas: Richard Casals

Assistente de realização: Bruno Sequeira

Anotação: Júlia Buísel

Interpretação: Ricardo Trêpa (Macário), Catarina Wallenstein (Luísa Vilaça), Diogo Dória (o tio de Macário), Júlia Buísel (D. Vilaça), Leonor Silveira (a mulher no comboio), Filipe Vargas (o amigo), Miguel Seabra (o notário), Ana Paula Miranda (a intérprete), Rogério Samora (o homem do chapéu de palha), Luís Miguel Cintra, Miguel Guilherme, Paulo Matos, Glória de Matos, Carlos Santos.

Produção: Filmes do Tejo II (Portugal), Les Films de l'Après-Midi (França), Eddie Saeta S.A. (Espanha), com a participação do Ministério da Cultura - Instituto Cinema, Audiovisual (Portugal), Centre National de la Cinématographie, Eurimages, co-financiamento RTP (Portugal), ZDF/Arte (Alemanha), Televisió de Catalunya (Espanha)

Produtores: François d'Artemare, Maria João Mayer, Luis Miñarro

Diretor de produção: João Montalverne

Produtor executivo: Jacques Arhex

Imagem: Dolby Digital, cor

Duração: 63 minutos

Estreia mundial: Festival de Berlim, 9 de fevereiro de 2009

Estreia comercial: 23 de abril de 2009.



Fotogramas do filme *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009) de Manoel de Oliveira.

O PREÇO DO AMOR

Farão as louras perder o Norte a Oliveira? Ou, pelo contrário, fa-lo-ão esquecer-se do Sul, latino e mediterrânico, para melhor encontrar o Norte, por certo dreyeriano, mas por motivos diferentes, mesmo se a obsessão pelas louras no mundo latino tenha a sua história e as suas razões, que Buñuel explorou com graça e Oliveira revisitou - *Belle Toujours* (2006). Graças também a Claudel, no *Le Soulier de satin* (O Sapato de Cetim, 1985), com Marie-Christine Barrault e Patricia Barzyk, sem esquecer Catherine Deneuve - *O Convento* (1995), *Um Filme Falado* (2003). O cinema de Oliveira é atravessado, desde sempre, por uma dupla paixão: o país, Portugal, na sua realidade presente e passada (as viagens, a expansão linguística e colonial, a partir de um território tão pequeno); e as mulheres, amadas pelos homens, prontos a tudo por elas - *Amor de Perdição* (1978), *Francisca* (1981). Este gosto pela conquista à escala

nacional (a História de Portugal) e íntima (a loura, neste caso), é olhado com a mesma lucidez amarga. *Singularidades de uma Rapariga Loura*, parafraseando um dos filmes de Oliveira, poderia chamar-se *NON ou a Vã Glória de Amar*, tanto o amor tudo comanda, mesmo se o seu comando é por vezes cruel, propício a certas desilusões.

Maravilhoso título este, *Singularidades de uma Rapariga Loura*, extraído de um conto de Eça de Queiroz, escrito em 1874 [...]. A acção desenrola-se em Lisboa, no início do século XIX, e Oliveira preservou a estrutura da narrativa, assim como uma paixão fetichista por certos detalhes, reproduzidos com a minúcia de um copista atento (o leque da jovem, ornamentado com um dragão e encimado por uma penugem azul). No conto, o homem narra a sua história a um desconhecido (o belo provérbio: "O que não contas a tua mulher, o que não contas ao teu amigo, conta-o a um estranho na estalagem",

Singularidades de Uma Rapariga Loura

O TAL CONTO DE
EÇA DE QUEIROZ
DE QUE RÉGIO FALOU
AO MESTRE.

Um abraço,

é tomado a Eça de Queiroz), conquanto o confidente seja um homem idoso e a história de amor remonte a um passado longínquo. Oliveira preferiu a companhia de uma mulher para receber a história (Leonor Silveira). João Bénard da Costa, amigo do cineasta recentemente desaparecido, disse a propósito de três temas centrais em Oliveira (o medo, a culpa, o sexo), que três escritores portugueses (Camilo Castelo Branco, José Régio, Agustina Bessa-Luís) "são o fio de Ariadne que guia Oliveira no labirinto dos seus mistérios (*Cinémathèque*, n.º 9, Primavera 1996). Seria conveniente somar Eça de Queiroz.

Singularidades de uma Rapariga Loura, em guisa de piscar de olho à sequência final, é uma pequena jóia. O prazer da duração breve, elegância lúdica da narrativa maravilhosamente cinzelada. Estas confidências num comboio (magnífica delicadeza do primeiro plano onde as personagens aguardam que o revisor acabe o seu trabalho e saia do compartimento para começarem a falar-nos) recorda a estrutura de *Cet obscur objet du désir* (Este Obscuro Objecto do Desejo, 1977), outra variação sobre as relações entre um homem, contador e actor da sua história, e uma mulher, objecto das suas torpezas.

Sabemos da paixão de Oliveira pela sua cidade, o Porto, pelas cidades (Paris de *Belle Toujours*, com a sua distribuição de monumentos - de Joana d'Arc, aos mortos, etc.). *Singularidades de uma Rapariga Loura* é ritmado por uma série de vistas sobre Lisboa, idênticas quanto ao enquadramento, mas tomadas a diferentes momentos do dia. Aí podemos ver, sobretudo aqueles que conhecem a cidade, uma colina filmada a partir de outra colina, em frente, tendo entre elas, em baixo, como num vale, uma rua que conduz à Baixa, não longe do Tejo, onde se desenrola a cena final na joalheria. Oliveira tem também um gosto pelas casas. Adaptar um conto, adoptá-lo, é habitar a casa do escritor, em sentido figurado e em sentido próprio. Veja-se a cena espantosa no Círculo Literário, homenagem concreta a Eça de Queiroz (onde vemos o seu retrato), segundo o princípio, sintetizado, de *O Dia do Desespero* (1992). Pois que esta história de amor, numa cidade, é também uma história de casas, de edifícios como o apartamento onde vive a jovem rapariga ou o escritório, do outro lado da rua, de onde o rapaz a vê pela primeira vez,

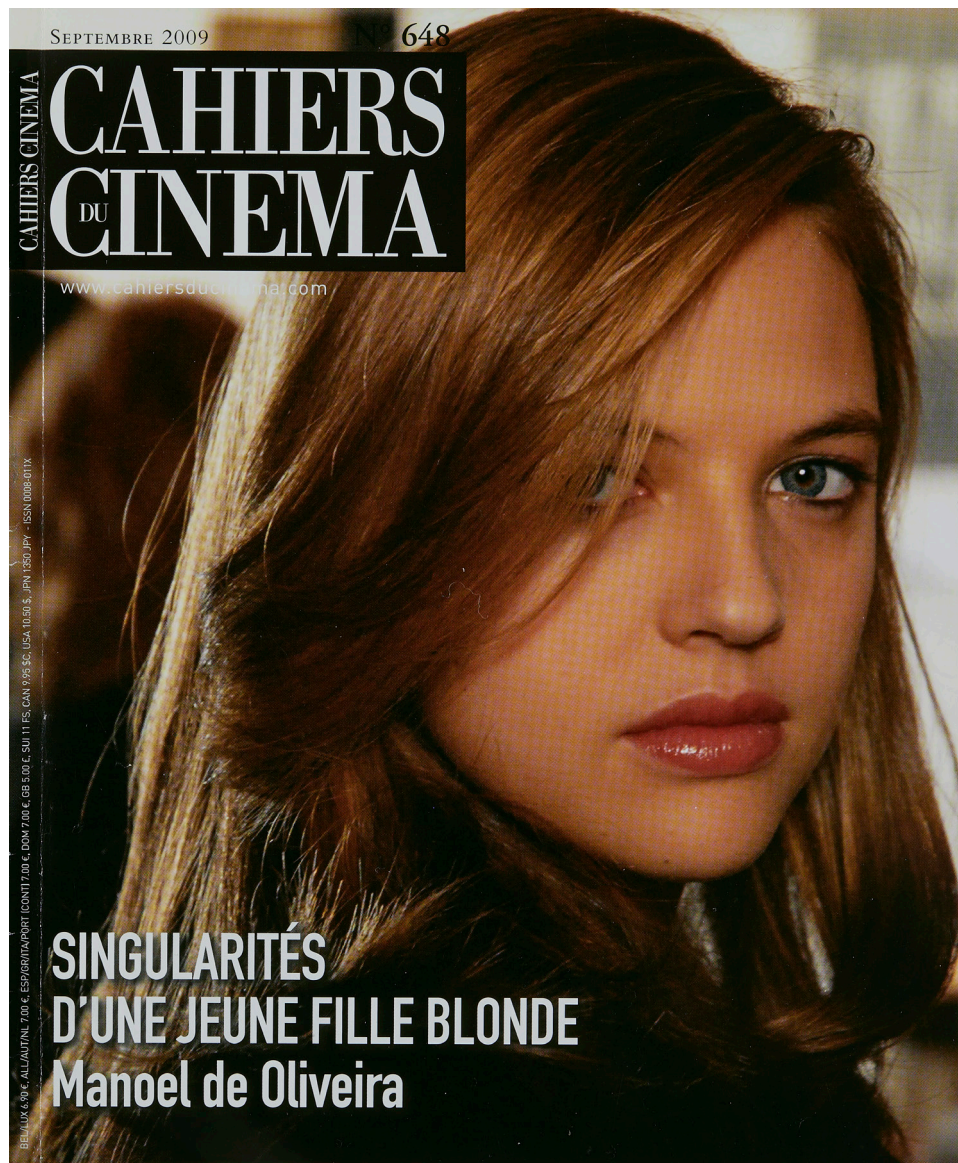
de uma janela para a outra. O nascimento do amor é alimentado por uma paixão pelo quadro, pelo enquadramento (um quadro pendurado na parede, por detrás dela), um gosto pela presença dissimulada (a cortina, o leque), ou seja, todo um jogo de sedução, de arrebatamento, já presente na cena inaugural de *Francisca*. Este jogo malicioso de ocultação e enquadramento, próprio à natureza do cinema e à natureza do homem, tomado pelo desejo mantido à distância pela paixão do olhar e pelo prazer do ver, desenvolve-se em dois tempos. Olhar horizontal do homem para a mulher enquadrada (apartamento no mesmo andar), de seguida, olhar em contrapicado para a janela, a partir da rua, segundo a figura do vale, do fosso, antes abolido pela paixão do olhar, em conformidade às vistas sobre a cidade para o espectador.

Por ter vivido em França, Eça de Queiroz terá sido influenciado, segundo Oliveira, por escritores da corrente naturalista (Maupassant). Esta marca discreta estrutura toda a narrativa. Porque, se há uma simetria no encontro amoroso, no jogo de sedução de uma janela para a outra, frente-a-frente, há uma dissimetria fundamental pelo facto de o jovem rapaz estar no trabalho e ela no seu apartamento, inactiva. Dois mundos se confrontam, um espaço privado e familiar (a mãe e a filha) e um espaço familiar e profissional (o tio e o sobrinho, um pequeno comércio). Este fosso não só não será jamais ultrapassado, como irá estruturar toda a relação amorosa, sobretudo na sua face sombria. Que acontece ao sentimento amoroso quando é determinado pela condição humana? Se o amor tem por escoramento um jogo de janelas, o seu desenvolvimento passa por um jogo de vitrinas. A montra de um restaurante, onde se lê o menu ao lado de uma gravura que representa um teatro à italiana, a montra da joalheria, as montras das muitas lojas na rua, entre os dois edifícios onde o jovem espreita a amada à janela.

Do mesmo modo que o jovem apaixonado está preso ao mundo do comércio (a loja do tio, onde trabalha como contabilista) e dos negócios (enviado de uma empresa a Cabo Verde), a casa da amada é marcada pelo selo da cultura (o quadro por detrás dela), confirmado pelos outros lugares que frequenta, nomeadamente o recital com o poema lido por Luís Miguel Cintra. De quem o apresentador destaca

SINGULARITÉS
D'UNE JEUNE FILLE BLONDE
Manoel de Oliveira

Monte Hellman en tournage



os méritos e a notoriedade, descrevendo-o, na ficção, como um actor célebre da vida cultural lisboeta, o que ele é na realidade, como se estivéssemos face ao genérico do filme de Guitry. Bela ideia também a de confiar o papel do tio a Diogo Dória, um dos dois apaixonados em *Francisca*, aqui refeito dos seus casos amorosos por se dedicar unicamente ao comércio. Homem avisado e lúcido, fortalecido pela sua experiência passada (*Francisca*), impede o sobrinho de amar ou previne-o dos perigos do amor (expulsa-o, para o afastar da formosa rapariga), antes de pensar novamente e de ver nele o jovem apaixonado que ele próprio fora. O facto do papel de jovem apaixonado ser interpretado por um membro da família de Oliveira (o seu neto, Ricardo Trêpa), reforça esta figura da transmissão e da delegação privada num mundo familiar, até à confidente do seu relato, o ouvido atento de Leonor Silveira, filmada aqui segundo o modelo do final de *Gertrud* (Gertrudes, 1964), como um possível epílogo de *Vale Abraão* (1993), no tom de "também eu amei".

Na cena central do sarau, o poema de Pessoa lido por Cintra celebra a aspiração do homem a viver a sua vida como uma flor, devendo tudo à natureza e nada à sociedade. Toda a narrativa conduz esta esperança de quietude a uma doce ilusão, devorada pelos demónios do contingente. A estrutura do espaço e a arquitetura da *mise en scène* mostram até que ponto o poema soa no vazio, nomeadamente graças à magnífica profundidade de campo, com a mesa de jogo em primeiro plano, onde estão o jovem e a rapariga louira (jogo de dinheiro, jogo do amor e da sorte, com aquele que ganha e o que perde) e, ao fundo, visto através do portal, o recitante do poema e, no intervalo, uma sala vazia. Esta estrutura espacial retoma a organização de todo o filme (as vistas de Lisboa) e recorda, concretamente, o frente-a-frente da casa de família da jovem rapariga, lugar idealizado de um amor puro, como uma flor à janela, e o comércio em face, onde trabalha o jovem contabilista, separados pelo fosso invisível da rua pedonal em baixo, ornada de montras comerciais, ângulo morto desta história de amor.

Como é, na verdade, esta rapariga louira? Oliveira, pouco buñueliano neste ponto, acaba por atribuir pouca importância aos seus cabelos, estando mais fascinado pelos seus lábios carnudos e sensuais. Um dos momentos inauditos, de uma beleza aterradora,

é o do abraço dos amantes na entrada do prédio da jovem mulher. Ela desce a escadaria, o raio de luz da porta de entrada vem imprimir-se no campo, materializando a chegada do homem, concluindo-se o abraço com um *insert* da perna da jovem que se levanta como manifestação sensível do seu prazer. Curioso desvio, porém, já que poderíamos ver neste movimento de erecção da perna a inscrição visível do movimento do homem, no mesmo momento. Mas porquê mostra-lo nela, quando se reporta a ele? Belo indício, este plano de corte, que podemos pôr ao mesmo nível dos melhores *inserts* de Lubitsch. Porquê pretender, assim, desapossar o homem da sua virilidade? Não da sua virilidade sexual, mas da outra, já que vemos o nosso apaixonado ansioso por ter dinheiro para desposar a bela rapariga e manter o seu estatuto social. Subtilmente, como no conto, o filme distribui indícios, como o episódio da visita da jovem rapariga à loja e o balde de água fria do tio, ou o da sala de jogo com a moeda misteriosamente desaparecida, até à joalheria, onde o apaixonado pela primeira vez abre os olhos (rosto, primeiro disfarçado, depois desvelado, a sua perna treinada, e finalmente esse plano surpreendente, de uma audácia incrível, em que está sentada de pernas abertas), o seu coração é, antes de mais, um caso de desposseção: amparar-se do homem para melhor o despojar do seu estatuto social, erguido sobre a sua fortuna. Assim, o dinheiro necessário ao amor vê-se confrontado com o amor ao dinheiro sem necessidade aparente.

A ingenuidade sentimental do herói de Oliveira acaba onde começa a lucidez da mulher em Mizoguchi, mais alerta e bem mais ágil para se amparar ao orgulho viril dos homens, aureolada pelo dinheiro deles - como aquela que em *Akassen Chitai* (A Rua da Vergonha, 1955) toma emprestado aos homens para criar o seu pequeno negócio sem jamais os reembolsar. Neste intervalo, distanciando-se de Mizoguchi, onde a mulher age às claras e teoriza o seu comportamento - *Gion No Shimai* (As Irmãs de Gion, 1936), amar os homens quando têm dinheiro -, Oliveira, como primo distante de Buñuel e de Hitchcock, prefere deixar à mulher os seus actos misteriosos, segundo uma arte da queda, simultaneamente narrativa e bíblica, que se assemelha, para o herói masculino, a uma cruel saída do Éden amoroso.

Charles Tesson

(in *Cahiers du Cinéma*, n.º 648, setembro de 2009, p. 14-16).