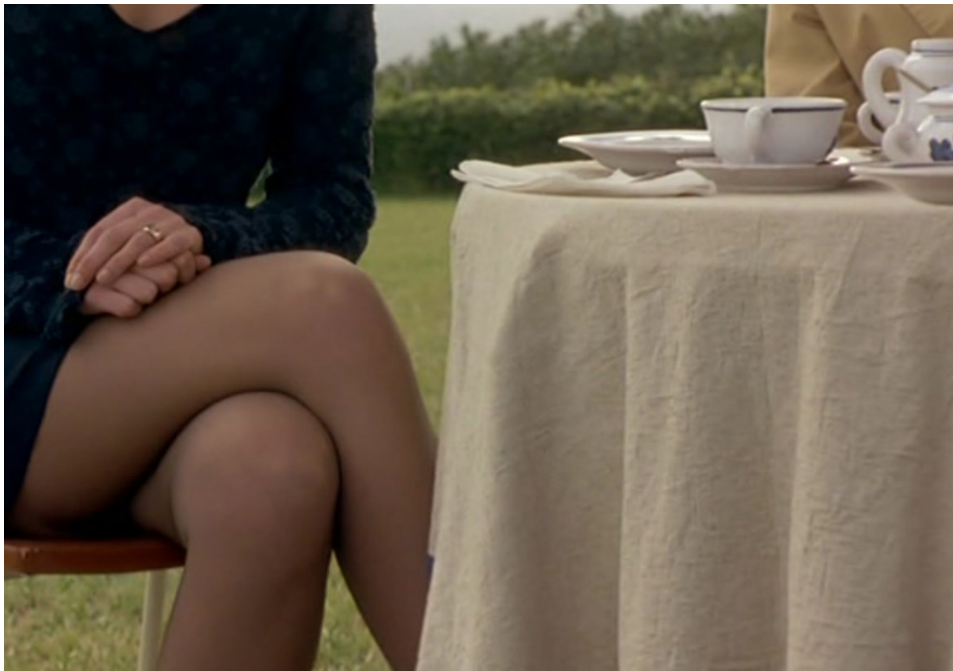




Fotograma do filme *Party* (1996) de Manoel de Oliveira.

PARTY 1996

Realização e argumento: Manoel de Oliveira

Diálogos: Agustina Bessa-Luís

Fotografia: Renato Berta

Decoração: Maria José Branco

Guarda-roupa: Isabel Branco

Som: Henri Maïkoff

Montagem: Valérie Loiseleux

Assistente de realização: José Maria Vaz da Silva

Anotação: Júlia Buísel

Interpretação: Michel Piccoli (Michel), Irene Papas (Irène), Leonor Silveira (Leonor), Rogério Samora (Rogério), Sofia Alves (senhora no *garden party*), etc.

Produção: Paulo Branco para a Madragoa Filmes e Gemini Films

Cópia: 35mm, cor

Duração: 91 minutos

Estreia mundial: Festival de Veneza, setembro de 1996.

Estreia em Portugal: Casa das Artes (Porto), a 1 de novembro de 1996.

INTRODUÇÃO AOS DIÁLOGOS DO FILME PARTY, DE MANOEL DE OLIVEIRA

Toda a palavra que não se entende pela parábola não tem raiz no homem que dialoga. É assim que devemos entender a ilha de S. Miguel, a terra, e as personagens que nela vivem.

O marido, assegurado pelos seus antepassados, e a quem só o amor ensina a pobreza e os meios que ela inventa para reagir e prosperar talvez. O velho visitante é um deus extraviado. E até o peixe empalhado na mesa faustosa e sem alimentos, quer fazer notar um erotismo fossilizado.



Fotografia de rodagem do filme *Party* (1996) de Manoel de Oliveira.

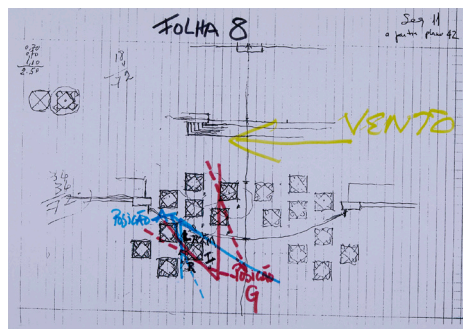
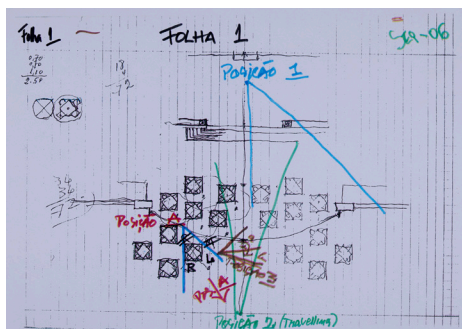
O que faz resultar um texto é o facto de não partir de intenções reservadas. A sua força, colhida do interior, multiplica-se em variados campos e sentidos.

É um belo texto. Podia ser melhor, mas, nesse caso, mais afinado e não tão poderoso e capaz de fazer parar as pessoas no caminho. Os actores deram-lhe uma outra vida. Uma outra vida é o que todos queremos, em todas as circunstâncias, felizes ou desgraçadas.

O modo como o filme *Party* foi visto pela crítica diz-nos como o espírito europeu perdeu muito da sua agilidade. O discurso em volta do amor da alma, que é paixão de reinar, e dos corpos, que é propor mistérios para se possuir o que se ama, não atinge senão camadas superficiais do entendimento. Alguém disse, em tempos mais ágeis e conhecedores, que há pessoas que

nunca se apaixonavam se não ouvissem nunca falar de amor. Não é o caso do fino aventureiro, preso nas artes dos seus próprios desejos e que vai à poesia dos líricos persas para descrever o seu estado de amante. Não se trata, portanto, de *marivaudage* nem dum caso de comédia de boulevard. O que pode induzir em erro é a interpretação de Michel Piccoli, possivelmente a mais exemplar da sua carreira. Há nele uma forma de desespero que encontra a sua estação própria, a que lhe dá melhores frutos, o amor, que o filme não chega para seguir em todas as suas consequências.

Não são os diálogos que são importantes: é a espécie de gosto perdulário que eles suscitam nos personagens. Quando o jovem marido confessa que está pobre, está a dizer que o diálogo se estancou e resta a vida do casal, sem heroicidade e entregue ao seu próprio cerimonial.



Plano de rodagem do filme *Party* (1996), depositado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira – Fundação de Serralves.

Party é um filme que não nos assombra, como tudo o que é infalível no fundo do coração e que nós todos sabemos que lá existe, sem mistura das paixões.

Agustina Bessa-Luís
(in *Party - Garden-Party dos Açores*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996, p. 7).

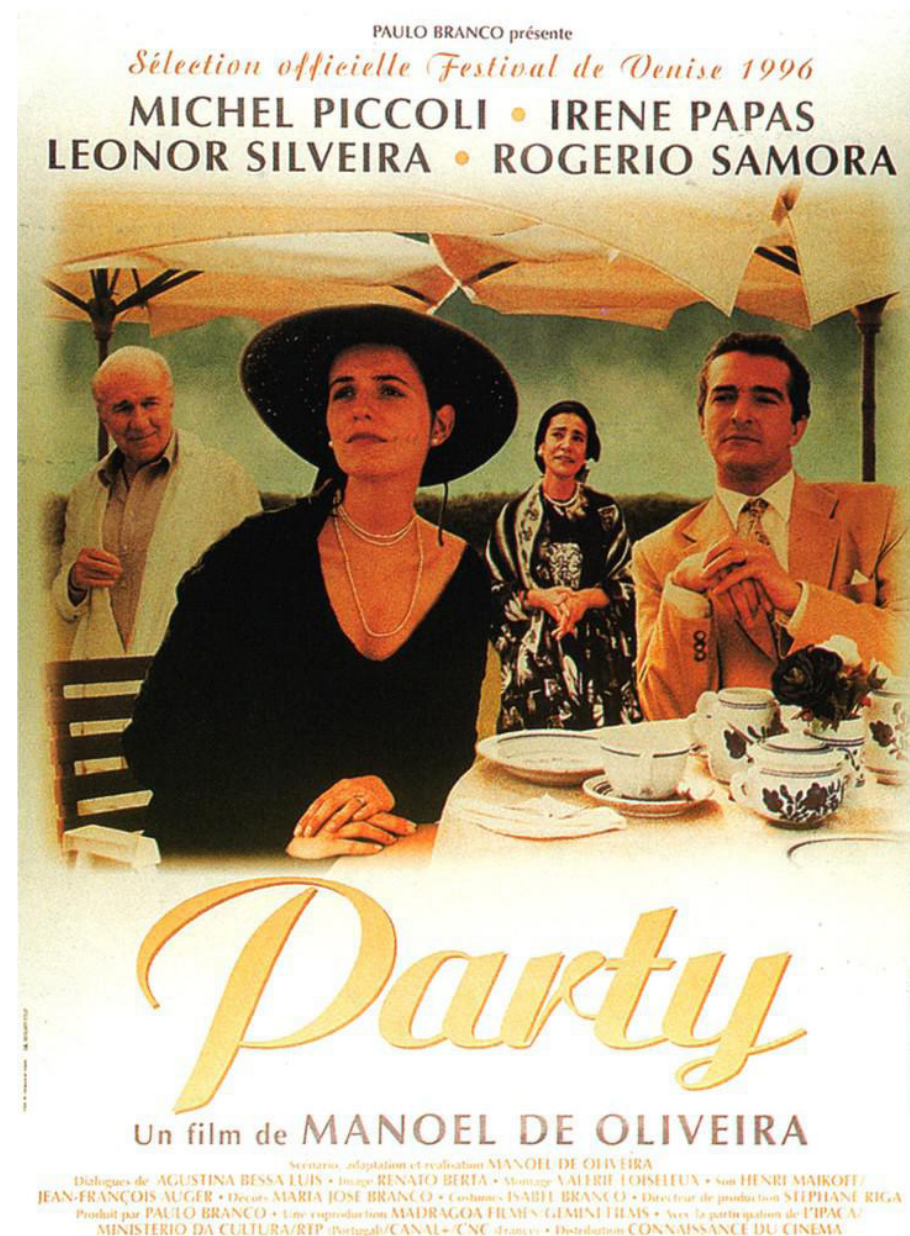
QUE QUER UMA MULHER?

Suponho que este último filme de Manoel de Oliveira lhe ocorreu um pouco à revelia das suas próprias intenções. Ele interpôs-se por motivos circunstanciais no caminho de um outro projecto, o da *Viagem ao Fim do Mundo* [que viria a estreiar um ano depois, como *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997)], que Oliveira retomou posteriormente, e que está neste momento a concretizar. Embora não esteja inteiramente no segredo dos deuses (mas nem os próprios deuses conhecem até ao fim os seus segredos...), suponho que *Party* tem uma espécie de dupla origem. Por um lado, uma frase do *Fausto* em que se diz “eu sou a parte da parte, e não do todo”, ou algo semelhante, que no momento em que escrevo não estou em circunstâncias de apurar. E é daí que surge em Oliveira a intuição de que, no confronto entre o homem e a mulher, cada um é a parte de uma parte, e nenhum dos dois está em condições de vir a ser a parte de um Todo. Esta ideia diabólica (no sentido etimológico, em que é o diabólico que impede o simbólico)

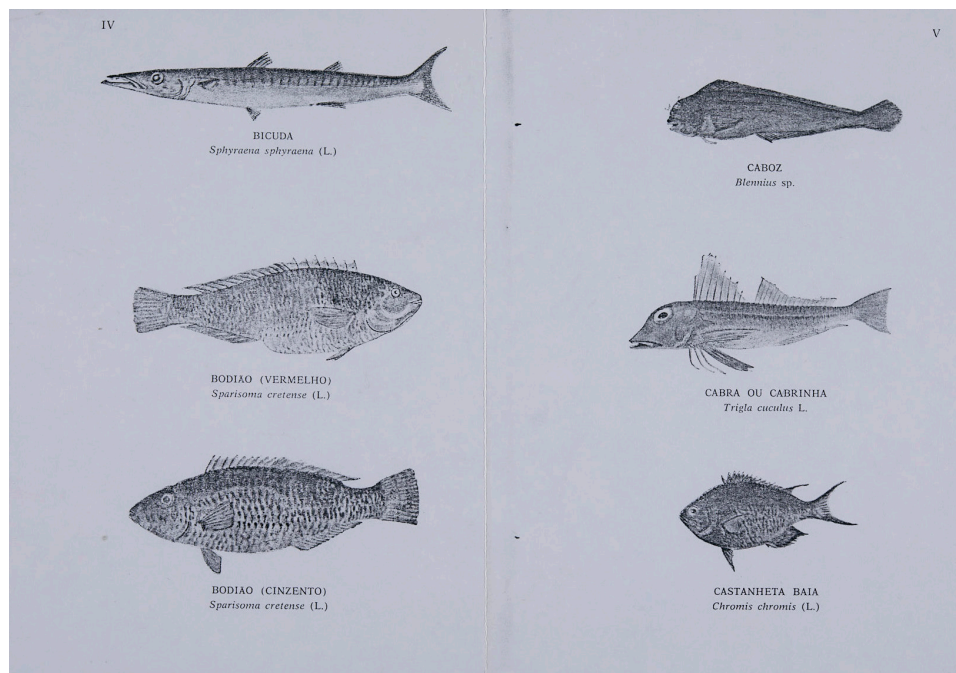
aponta para a impossibilidade de um amor de tipo fusional. Aqui, o Demónio, se me não enganar, vem directamente do discurso de Diótima em *O Banquete*: “amar não é procurar nem a metade nem o todo de si próprio”. Ou, para usarmos a linguagem dos maoístas, quer dizer não apenas que o Dois precede o Um, mas que o Dois impede o Um – ou, por outras palavras, que o conflito é inevitável. Oliveira, retomando as referências da tradição cinematográfica, dirá que se trata de uma comédia sobre a guerra dos sexos. Mas, como veremos, é muito mais do que isso.

Na lógica de que o Dois precede o Um, está certo que eu diga que este filme tem uma dupla origem (como, aliás, tem uma dupla autoria, a de uma mulher e de um homem, Agustina e Manoel). É aqui que poderei contar o que eu próprio presenciei. Há cerca de dois anos, nem tanto, Agustina Bessa-Luís foi convidada por uma associação de psicanalistas latino-americanas, de formação lacaniana, a fazer uma conferência sobre “as novas formas de relação conjugal”. Isto passava-se na Maison de l’Amérique Latine, em Paris, no Boulevard Saint-Michel. Como é óbvio, lá estava eu a ouvir Agustina – o que é sempre uma festa de inteligência, cultura e humor. E Manoel de Oliveira apareceu. No final, foram para um canto conversar, e suponho que foi nessa ocasião que ele lhe terá sugerido a ideia deste filme.

É evidente que seria incapaz de resumir o que Agustina disse nessa noite. Mas os psicanalistas



Cartaz do filme *Party* (1996) de Manoel de Oliveira.



Documento do filme *Party* (1996), depositado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira – Fundação de Serralves.

presentes, manifestamente estimulados, provocados e desafiados por tudo o que estava a ser dito, retiveram pelo menos duas coisas: a primeira é que o casamento é fundamentalmente uma sageza das instituições que o exercício lúcido do hábito vem reforçar. Ostensivamente anti-romântica, e, portanto, na lógica anti-fusional, Agustina poderá mesmo pensar que no casamento a ideia do amor só pode trazer problemas e complicações (estou a simplificar, é claro). A segunda coisa é o que resta deste enredo: o sexo. Enquanto resto de uma operação, o sexo está sempre em excesso, é sempre excesso – e, por isso, como Agustina gosta de dizer em termos de uma frieza cortante, o sexual é algo de intratável, de indomesticável, de enigmático.

Se analisarmos a personagem de Leonor Silveira no filme *Party*, ela desenvolve admiravelmente (e, por vezes, no limite do sublime)

o que foi teorizado, nos termos teoricamente sempre selvagens, por Agustina Bessa-Luís. Há nela, como também em Irene Papas, uma desconcertante violência serena na exposição do sexual. Leonor dirá que pertence a uma geração que não nasceu para o prazer da leitura mas para o prazer do sexo (Piccoli, intérprete espantoso, sublinhará o que há de sexual na pronúncia do “s” de “sexo”), que antes de poder amar terá de dormir com múltiplos homens, e que um apaixonado que em Coimbra pretendia escrever-lhe versos póstumos não entendera que a única coisa que ela queria era ir para a cama com ele. Irene Papas perguntará a Rogério Samora se ele se sente chocado ao imaginar o contacto das mucosas – e acentua que se limita a usar uma linguagem científica.

Mas, ao mesmo tempo, Leonor (note-se que as personagens têm o mesmo nome dos actores)

vive extremamente bem, e até com o adequado fio de bovarismo nostálgico, a ideia do casamento como instituição. E o final é precisamente a aceitação desse princípio de realidade. Rogério irá dizer-lhe que ela perde ficando com ele porque ele está arruinado (a sua personagem deixa de ter o poder do dinheiro). Leonor responderá que esta é a coisa mais excitante que ele lhe disse na vida – o que os psicanalistas do auditório de Agustina traduziriam deste modo: o desejo relança-se pela prova da castração (ausência do dinheiro-como-atestado-de-virilidade).

Há, contudo, na personagem de Leonor uma terceira dimensão. Ela é extremamente sensível à ideia de que o que existe de maravilhoso não é o amor, mas a possibilidade do amor, isto é, o amor como pura virtualidade (não vou por agora distinguir entre o virtual e o possível). Em linguagem de Platão, “este homem, como aqueles que desejam, deseja o que não tem actual nem presente”. Quando ela casou com Rogério, segundo este conta, disse-lhe logo que não estava apaixonada por ele, mas por um outro, só que esse outro era Alexandre o Grande – o que nos remete para casa dos amores virtuais. Ah!, exclama Irene, não sabia que ela era uma profissional nestas matérias. Mas existem neste domínio profissionais absolutos: são os sedutores. É aqui que entra em cena Michel Piccoli, a teorizar o amor como pura possibilidade (e, ao mesmo tempo, porque a interpretação de Piccoli é deslumbrante de inteligência, a mostrar o cómico irresistível disto). E Leonor não resiste à fascinação desta terceira hipótese. O simples facto de ela ser colocada é uma espécie de crime, é uma conspiração contra a sociedade. E todo o filme se constrói como uma história policial (o que Leonor sublinha quando diz: ninguém saía, como nas histórias de detectives): que se passou de real ou virtual, no passeio entre Leonor e Michel durante o *garden-party*? Michel dirá tudo, mas ninguém ouve o que ele diz: foi a ocorrência de um desejo sem destinatário, um puro desejo que ignora a quem se dirige – e que funciona, estamos mesmo a vê-lo, como um vento de vendaval a interromper um *garden-party*.

Gostaria ainda de sublinhar que existe uma alternativa, que é a de Irene. Aparentemente, ela é de um cinismo máximo: chega mesmo a propor a Leonor que os siga, porque a cama dá para os três. Mas ela incarna a relação amorosa como hábito que esconde uma verdadeira paixão, e é isso que desarma Michel: “Não sabia que me amavas até esse ponto.”

No filme, o texto magnífico de Agustina (só os idiotas podem pensar que o texto tem banalidades ou filosofices, o que apenas revela total incapacidade de leitura; só os idiotas pensam que ele é excessivo: o excesso do texto é o excesso do sexo) serve para Oliveira colocar mais uma vez uma das duas ou três questões essenciais da sua obra. Explico melhor. Michel, ao desencadear a hipótese do puro desejo, vai-se confrontar com a única questão que a sua inteligência não pode resolver: que quer uma mulher? Sócrates perguntará: “é da natureza do Amor ser amor de alguma coisa ou de nada?”.

Daí que este filme, aparentemente um divertimento, acabe por ser um dos mais sérios, mais trágicos, mais belos e mais perturbantes da obra de Manoel de Oliveira. Se o espaço fosse maior, gostaria de mostrar duas coisas ainda (mas ficará para melhor ocasião): que a realização não é uma ilustração correcta de um texto teatral, mas uma subtilíssima e sempre inventiva enunciação-por-imagens desse texto. E a segunda seria evidenciar como este *Party* de Oliveira é, de certo modo, a versão em atmosfera pós-moderna (que Agustina sublinha a cada passo) da *Gertrud* (Gertrudes, 1964) de Dreyer (como uma rotação das posições teóricas e libidinais que diz tudo sobre o amor contemporâneo). Há mesmo sobreposição de imagens: nos dois filmes, em dada altura, vemos a mulher como pura sombra; nestes lugares coincidentes de uma outra alegoria da caverna, é o puro desejo que aí nos atinge. Veja *Party* ou releia *O Banquete*.

Eduardo Prado Coelho
(in *Público [Leituras & Sons]*, 5 de outubro de 1996, p. 12).