

A bela e o eunuco (a propósito de algumas dissonâncias na charmosa burguesia do cinema de Manoel de Oliveira)

RENATA SOARES JUNQUEIRA *

RESUMO: O cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015) parece fiel a um método disjuntivo de composição cinematográfica que provoca sistematicamente choques nos seus espectadores de modo a dificultar a identificação com o que na tela se apresenta. Neste ensaio, trataremos de um dos procedimentos que tendem a fortalecer tal método e cujo efeito sobre o espectador convém avaliar com especial cuidado em virtude do seu forte potencial irônico: é o da inserção de figuras dissonantes – coxos, mutilados e supostos eunucos – no conjunto das personagens elegantes que perfazem os requintados círculos sociais burgueses retratados em muitos dos seus filmes.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema e Teatro; Cinema Épico; Dissonâncias; Manoel de Oliveira.

ABSTRACT: The Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira (1908-2015) seems faithful to a disjunctive method of film composition that systematically causes shocks to his viewers in such a way that it makes the identification with what is shown on the screen very difficult. In this paper we will reflect on one of the procedures that tend to strengthen this method and which has an effect on the viewer that should be evaluated with special care due to its strong ironic potential: it is the insertion of dissonant figures – lame, maimed people and alleged eunuchs – in the set of elegant characters that make up the exquisite bourgeois social circles depicted in many of his films.

KEYWORDS: Film and Drama; Epic Film; Dissonances; Manoel de Oliveira.

* Departamento de Literatura – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – câmpus de Araraquara – 14800-901 – SP – Brasil. E-mail: renata@fclar.unesp.br

[...] o cinema quanto mais manipulado for,
quanto mais artificial for, mais autêntico é
(*ri-se*). Porque é essa a sua realidade intrínseca.
O espectador tem que saber que aquilo não é.
Mas que é como se fosse. É salutar e é bom que
o saiba. Porque, de contrário, estamos a querer
iludir, a dar como realidade o que o não é.
Estamos a falsear...
(OLIVEIRA, 2008, p. 83).

Remonta à década de 1960 o aparecimento de figuras humanas mutiladas, ou com deficiência congênita, no cinema de Manoel de Oliveira. Em *A caça*, curta-metragem de 1963, um rapaz vai afundando em areia movediça enquanto vários homens, chamados a socorrê-lo, desentendem-se e discutem acirradamente. Por ironia, o único homem que realmente se ocupa em tentar libertar a pobre vítima, segurando-a com um braço e estendendo o outro a alguém que o pudesse ajudar, é maneta. Quase trinta anos mais tarde, no monumental *Non ou a vã glória de mandar* (1990), o cineasta poria na boca do alferes Cabrita a narrativa da Batalha de Toro, que em 1476 os portugueses travaram contra os castelhanos. O alferes-narrador lembra, então, enfaticamente o célebre episódio do decepado, o nobre guerreiro Duarte de Almeida, “que na fúria cavaleiresca se recusa a deixar o símbolo da nação de rastos”¹. Tendo uma das mãos decepada pelo inimigo, o porta-estandarte segura o pendão português com a outra mão; uma vez decepada também a outra mão pelo cruel castelhano, resta ao bravo herói nacional segurar a haste da bandeira com a boca. No chão, pisoteadas pelos cavalos, o espectador vê as duas mãos decepadas e ensanguentadas (e em seguida verá, ainda, no campo de batalha, corpos mutilados e um até sem cabeça). Mas é no desfecho desta mesma película que nos deparamos com uma imagem fortemente simbólica, cuja intenção irônica está ainda por esclarecer. Tratado com morfina para alívio das suas dores, o alferes Cabrita, ferido em combate, tem uma visão onírica enquanto agoniza numa cama de hospital de sangue. Ele vê Dom Sebastião, com roupagem de guerreiro, aproximar-se, passando por entre duas colunas brancas, e segurar com as duas mãos a sua real espada, primeiramente apontada para cima e logo virada para baixo. O sangue escorre das suas mãos, que apertam a lâmina da espada. Esse mesmo sangue que escorre pela espada nos remete de volta à cama de hospital em que agoniza o alferes ensanguentado. O sangue de um é o sangue de outro, ambos vítimas do imperialismo guerreiro, da *vã glória de mandar*. A simbologia que envolve a imagem do rei sugere, entretanto, um outro tipo de “falta”, de ausência que Oliveira parece explorar sistematicamente, com finíssima ironia, em muitos dos seus filmes: a falta de potência sexual, que a espada virada para baixo pode insinuar². Em *Os Canibais* (1988), filme que antecede *Non ou a vã glória de mandar*, o protagonista – o nobre e misterioso Visconde de Aveleda – revela à sua amada noiva, logo na noite de núpcias, que não passa de um autômato, uma criatura toda feita de membros postiços. Daí por diante, o velho cineasta talharia, com um riso cada vez mais irônico, diversos protagonistas eunucos. Lembremos alguns deles.

¹ Cito as palavras do alferes Cabrita no filme *Non ou a vã glória de mandar*. Portugal, Espanha, França, 35mm, cor, 111', 1990.

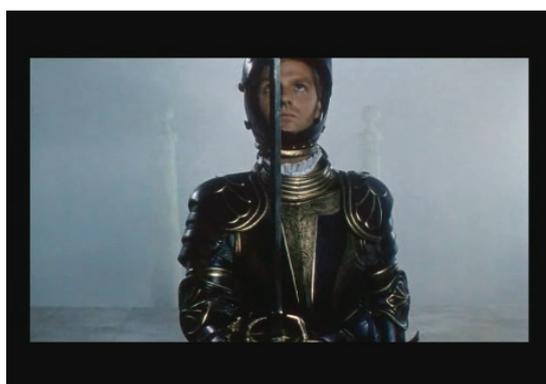
² No polo oposto ao da impotência sexual, Ema, a bela sedutora de *Vale Abraão* (1993), também coxeia.



A caça (1963)



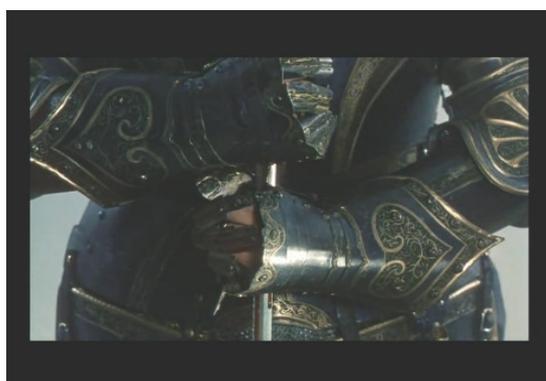
Luís Miguel Cintra no papel do Visconde
De Aveleda
Os canibais (1988)



D. Sebastião
Non ou a vã glória de mandar (1990)



Os canibais



A espada de D. Sebastião voltada para baixo
Non ou a vã glória de mandar



Os canibais

A brincadeira com o herói eunuco teve início na celebrada “tetralogia dos amores frustrados”, constituída por *O passado e o presente* (1972), *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975),

Amor de perdição (1978) e *Francisca* (1981). No primeiro desses filmes, cumpre lembrar que Vanda, a protagonista, só se apaixona pelos seus maridos depois de mortos. Em *Benilde*, o jovem Eduardo é preterido pela noiva, que se entrega a um vagabundo demente, que ela julga ser enviado de Deus³. Em *Francisca*, o casamento da protagonista com José Augusto não se consuma por razões talvez inconfessáveis. E em *Amor de perdição*, o jovem herói romântico, Simão Botelho, perdido de amor pela burguesinha Teresa de Albuquerque, não tem olhos amorosos para a pobre (e linda!) Mariana, que não se cansa de se lhe oferecer. Recordemos: na sua primeira aparição, Mariana demonstra logo o seu encantamento com a força física e a valentia do rapaz, que num acesso de fúria defende violentamente um criado de seu pai que fora humilhado por criados do vizinho (o pai de Teresa, inimigo da família Botelho). Uma bica de onde jorra água cristalina, filmada em plano-detalhe, sugere a virilidade do protagonista. No entanto, o herói parece não ter olhos nem ouvidos para os doces apelos de Mariana. É antológico o plano em que ela se aproxima da cama na qual ele convalesce – depois de um dos empregados do inimigo vizinho lhe ter acertado um tiro no braço – e oferece-lhe uma galinha assada, que a câmara capta em *close-up* como se fosse uma extensão do seu próprio órgão sexual.



O valente Simão
Amor de perdição, 1978



A pobre e bela Mariana
Amor de perdição, 1978

³ Benilde crê que a sua inesperada gravidez é, literalmente, obra do Espírito Santo.



Imagem simbólica num dos planos do episódio
de Simão no chafariz
Amor de perdição, 1978



Mariana cuida do Simão convalescente
Amor de perdição (1978)

Em *A Caixa*, de 1994, um boêmio da Mouraria, em Lisboa, *bon vivant* e namorador, apressa-se a galantear uma jovem prostituta que aparece para tomar café na taberna que costumam frequentar. A rapariga põe-no a andar depois de revelar, em alto e bom som, que o namorador não tem bom desempenho sexual. O rapaz, que é cardíaco, justifica-se: no encontro anterior, ele esquecera-se de tomar o remédio do coração, o que lhe causou uma má disposição temporária.

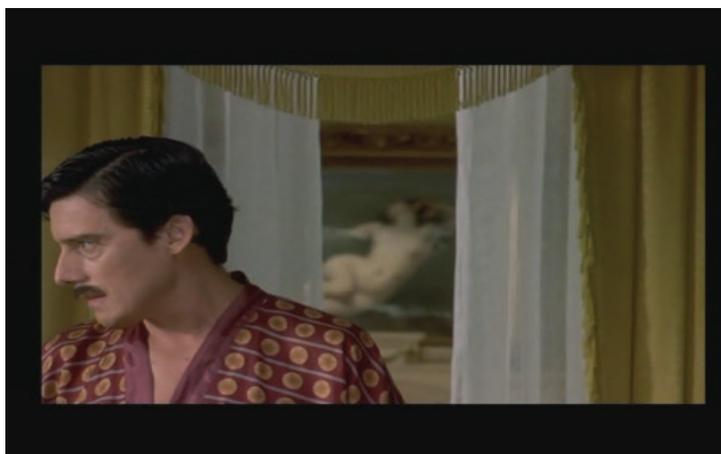
Na sequência, temos *Party*, de 1996, filme em que dois casais – Rogério e Leonor, mais jovens, e Michel e Irene, mais experientes – se reúnem em casa dos primeiros, numa ilha açoriana. O reencontro é pretexto para que o sedutor Michel (encarnado por Michel Piccoli) tente fazer a corte a Leonor (interpretada pela linda Leonor Silveira, uma das atrizes diletas de Manoel de Oliveira), que é muito mais nova do que ele. Entusiasmada com a oportunidade de escapar à tediosa rotina conjugal, Leonor retribui o flerte e oferece-se também, num plano carregado de simbolismo erótico, deixando-se fecundar, perante o olhar de Michel, por uma abundante e insinuante chuva atlântica. O experiente sedutor, todavia, reconhece afinal que

não a pode aquecer... Em seguida, Leonor e Michel voltam à sala de visitas e, reaproximando-se de Rogério e Irene (que os esperavam já ansiosos e desconfiados), informam, sem mais nem menos, que pretendem partir juntos. A reação de Irene, enciumada, é incisiva: “O que você vai fazer com Leonor?”, pergunta ela ao companheiro Michel. “Ela é trinta anos mais jovem do que eu”, sublinha ainda.



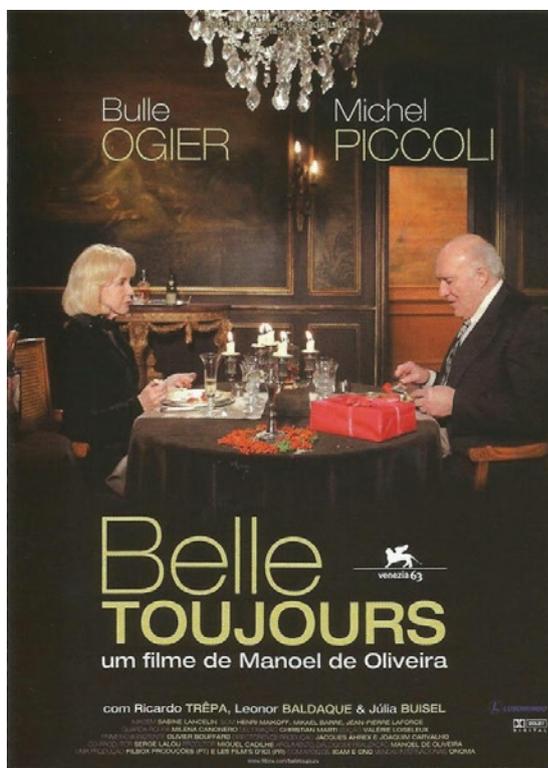
Leonor Silveira
Party (1996)

O sorriso do cineasta *farceur* esboça-se ainda mais escarninho em *Inquietude*, de 1998. Ali, o amante apaixonado (interpretado por Diogo Dória) de uma prostituta elegante, a Suze (de novo Leonor Silveira!), perde-se em reflexões filosóficas que se expressam recorrentemente num “pobre Suze!”, que acaba por cansar a mulher endeusada. No quarto de hotel em que os amantes se encontram, o apaixonado vira as costas, ostensivamente, para a mulher nua de uma pintura clássica que a maliciosa câmera de Olivera focaliza numa parede ao fundo e no centro do seu enquadramento. A sugestão é de uma ironia notável.



Diogo Dória no papel do amante de Suze
Inquietude (1998)

E ainda que os exemplos possam desdobrar-se mais e mais, numa sequência infindável de planos adoráveis, ficaremos por aqui. Mas não sem comentar um pouco mais aprofundadamente este que nos parece um dos melhores filmes da verve do Oliveira mais maduro: *Belle toujours*.



Cartaz do filme de 2006

Na sua película de 2006, Oliveira apresenta-nos mais uma das suas inteligentes brincadeiras e mais uma mostra da sua habilidade no trato com o discurso cinematográfico – um discurso que, no seu caso, é assumidamente não o da transparência, mas o de uma bem experimentada opacidade⁴. Ali, o procedimento adotado para produzir sistematicamente um efeito de distanciamento crítico no espectador é, antes de mais, o do dialogismo textual, explícito e implícito, aliado ao uso simbólico de algumas imagens que funcionam como índices da minguada virilidade do protagonista, o charmoso (mas já envelhecido) e perverso Henri Husson, que Michel Piccoli interpreta novamente depois de passados quase quarenta anos da estreia do inesquecível *Belle de jour* (1967), de Luís Buñuel. É claro que a chave mais adequada para se chegar à interpretação que aqui queremos propor é ainda a da *ironia* – esta espécie de gazua que se presta a abrir as portas da grande maioria dos filmes de Manoel de Oliveira. Vejamos.

O argumento de *Belle toujours* baseia-se no reencontro casual de Husson e Séverine, naturalmente envelhecidos pelas quatro décadas que separam o presente do filme de Oliveira das aventuras sexuais da linda burguesa sado-masquista (Séverine Sérizy, interpretada no filme de Buñuel por Catherine Deneuve) que traía o jovem marido num bordel em que se

⁴ Para um estudo da distinção entre o discurso da transparência e o da opacidade em cinema, remeto o leitor à obra imprescindível de Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico* (2008).

apresentava aos clientes com o nome fictício “belle de jour”. Mas agora quem interpreta a Séverine envelhecida é Bulle Ogier,⁵ que, aliás, também entrara num filme de Buñuel, este de 1972: *O discreto charme da burguesia*⁶. Após alguns encontros e desencontros na cidade luz – que a experiente câmara de Oliveira capta em belíssimas tomadas aéreo-panorâmicas da Torre Eiffel e da cúpula dos Inválidos –, Husson finalmente consegue levar a esquiva Séverine a um jantar à luz de velas depois de lhe prometer revelar o mistério da última conversa que tivera com o marido traído, que ficara parálítico e cego depois de ter levado um tiro de um dos amantes de “belle de jour” – tal como vimos no desfecho da película de Buñuel.

Desde logo, aliás, é bem evidente a excitação de Husson ao rever Séverine na frisa de um teatro – *l'Opéra Comique* – em que se assiste ao concerto de uma orquestra (a da Fundação Calouste Gulbenkian) que se exhibe ao longo de todo o genérico de abertura do filme. Mas aqui é preciso suspender um pouco a descrição da diegese para notar que esse genérico é apenas a primeira evidência de um outro dialogismo, agora implícito, que Manoel de Oliveira estabelece também com os seus próprios filmes. Com efeito, o plano inaugural de *Belle toujours*, no qual um maestro, de costas para a câmara, rege uma orquestra sinfônica, evoca imediatamente o plano inaugural de *Porto da minha infância* (2001), película que, a par de *O dia do desespero* (1992), *Viagem ao princípio do mundo* (1997), *Inquietude* (1998) e *Vou*

⁵ Oliveira convidou antes Catherine Deneuve, que em 2001 tinha estado com Michel Piccoli, precisamente, no seu filme *Vou para casa*. Mas a atriz declinou do novo convite. Bulle Ogier, que já tinha trabalhado com o cineasta português em *Mon cas* (1986), compôs então uma Séverine bem comedida, que insiste em afirmar ao perverso Husson que ela agora é *outra pessoa, outra mulher*, já liberta da sexualidade desequilibrada que a marcara no passado. Essa mudança inesperada (de postura e de fisionomia) veio afinal corroborar, com bastante eficácia, o estranhamento que *Belle toujours* parece querer provocar no seu espectador. O resultado lembra um pouco, aliás, o que se vê num outro filme de Luís Buñuel, *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), no qual a sensual Conchita, por quem se apaixona o protagonista (interpretado por Fernando Rey), é desde a sua primeira aparição até ao desfecho da película interpretada por duas atrizes, uma de pele clara e olhos verdes (Carole Bouquet) e outra de tipo mais mediterrânico (Ángela Molina). As duas interpretações alternam-se sistematicamente em planos sucessivos, num ritmo crescente de substituição de uma intérprete por outra, o que causa, a princípio, certa confusão ao espectador, que só aos poucos se vai familiarizando com o procedimento e percebendo-o como sugestão da “obscuridade” (ou ambiguidade) do objeto do desejo do protagonista.

⁶ Em entrevista publicada nos “Extras” do DVD que contém o filme *Belle toujours* (distribuído em Portugal pela Lusomundo), Manoel de Oliveira recorda que a atriz Bulle Ogier entrara como intérprete num filme de Buñuel no qual também aparecia um galo – imagem que por isso ele, Oliveira, incorporara também ao seu *Belle toujours* de modo a novamente evocar Luís Buñuel e enriquecer assim a homenagem que esta película quer prestar-lhe. Mas aqui há um equívoco do realizador português: Bulle Ogier trabalhou num único filme de Buñuel, *O discreto charme da burguesia*, no qual não há galo nenhum, mas apenas galinhas assadas, e de plástico, servidas num banquete em casa de um coronel. O filme em que várias galinhas e pintinhos aparecem com bastante evidência, de forma recorrente, é outro: *Os esquecidos*, de 1950. Ali a imagem de uma galinha preta surge de repente diante de um velho cego estatelado no chão, covardemente agredido por três adolescentes delinquentes. Segundo a lógica surrealista (ou a aparente falta de lógica) que Buñuel adotou em praticamente todos os seus filmes, a inesperada aparição de uma galinha preta num episódio que nada tem que ver com galos e galinhas poderia talvez sugerir a gratuidade da brutalidade e da crueldade de certas ações humanas. Manoel de Oliveira provavelmente queria referir-se a essa galinha preta de *Os esquecidos* quando falou do galo que introduziu, também abruptamente e sem qualquer lógica que não a de uma explícita e jocosa homenagem a Luís Buñuel, no desfecho do seu *Belle toujours*, em que a última crueldade do sádico Husson provoca a indignação de Séverine, que furiosa se afasta dele e assim dá azo a que apareça, à porta da saleta onde ambos jantavam à luz de velas, um curioso galo branco-acastanhado que deixa o espectador completamente embaçado.

para casa (2001), pertence ao conjunto de obras em que Oliveira glosa o tema da velhice. Em todos esses filmes os protagonistas, já velhos, mostram-se parcialmente desprovidos de capacidades relacionadas ao vigor físico juvenil como a de visão (Camilo em *O dia do desespero*), a de memória (a personagem de Michel Piccoli em *Vou para casa*) e a de virilidade (o velho cineasta Manoel em *Viagem ao princípio do mundo*, e o papá de “Os imortais”, peça teatral que compõe a diegese de *Inquietude*). A velhice não poupa nem as prostitutas⁷ interpretadas por Júlia Buisel em *Inquietude* e em *Belle toujours*.

Voltemos, então, à narrativa do filme que homenageia Buñuel. É bom lembrar, antes de mais, que já em *Belle de jour* o sedutor Husson não chega a relacionar-se sexualmente com Séverine, nem mesmo quando a encontra no bordel de Madame Anais. Flagrada pelo amigo do marido traído, a bela não hesita em lhe entregar o corpo em troca da sua discricção; mas ele então a rejeita, afirmando que o que nela o atraía era precisamente a sua virtude – a mulher prostituída já o não interessava.

O desejo sexual renasce, entretanto, no reencontro concebido por Manoel de Oliveira – até porque a Séverine madura parece uma mulher sóbria (ela agora é viúva e veste-se sempre de negro) e ainda mais misteriosa, que sai rapidamente de cena num belo mercedes preto, conduzido por um *chauffeur* que nunca se vê, quando Husson com ela se depara na saída do teatro ou no hotel Regina, onde ela se hospeda. A nobre postura, a esquivança e a aura de mistério dessa nova *passante* parisiense sobreexcitam o sedutor inveterado que, no entanto, para além de 40 anos mais velho, é agora alcoólatra. A sugestão da impotência de Husson faz-se, no discurso cinematográfico de Oliveira, por meio de imagens compensatórias que funcionam como símbolos fálicos. E se alguém objetar que a jocosidade do velho cineasta não é tanta que chegue a sugestões dessa natureza, lembraremos aqui o seu primeiro filme, *Douro, faina fluvial* (1931), quando a faina é interrompida para o almoço dos trabalhadores e, na sequência do *close-up* de um rapaz que olha libidinosamente para a barriga da perna (mostrada também em grande plano) da rapariga que lhe prepara a refeição, vemos, imediatamente, o plano de uma coluna, um padrão de pedra ao pé do rio, imagem que provavelmente não seria justaposta à do olhar libidinoso e à da perna à mostra se não tivesse, também ela, conotação erótica.

Do mesmo modo, em *Belle toujours*, há duas sequências de planos que se repetem significativamente quando Husson perde de vista a desejada Séverine à porta do Hotel Regina. Na primeira vez em que isso ocorre, logo após a fuga da beldade no seu mercedes preto, o frustrado Husson dirige o seu olhar à estátua equestre de Joana d’Arc, que fica defronte ao hotel na *Place des Pyramides*. Vemos então, em plano médio, a escultura dourada da valente Donzela de Orléans – uma bela virago – montada a cavalo e empunhando uma bandeira. O plano é imediatamente seguido de um outro que mostra, em panorâmica aérea, a Torre Eiffel com o seu farol giratório iluminando a cidade em transição crepuscular.⁸ Na segunda

⁷ Leonor Baldaque, a neta de Agustina Bessa-Luís, interpreta também uma (jovem) prostituta em *Porto da minha infância* e em *Belle toujours*.

⁸ Oliveira usa essa tomada da Torre Eiffel, ora crepuscular ora noturna, como elemento narrativo que indica a temporalidade: a imagem da torre iluminada, recorrente como um refrão visual, sempre sucede eventos diurnos,

vez em que Husson deixa o Hotel Regina sem ter encontrado a sua severa Séverine, uma luva cai-lhe da mão defronte a porta giratória do hotel e ele, então, após abaixar-se para apanhar a peça caída, volta novamente o seu olhar, agora mais perscrutador e malicioso, à mesma estátua equestre então enquadrada em plano médio mais aproximado, sucedido por um *close-up* do olho do cavalo da donzela, que é visto apenas através do orifício da couraça protetora da face do animal. Em seguida, surge de novo a imagem da imponente Torre Eiffel com o seu farol giratório sobre a cidade em noite já avançada.



Henri Husson, interpretado por Michel Piccoli,
à frente do Hotel Regina
Belle toujours (2006)



A estátua equestre de Joana d'Arc
Belle toujours (2006)



Close-up do olho do cavalo da Donzela de Orléans
Belle toujours (2006)

sugerindo, assim, como um relógio, a passagem do tempo. Mas o cineasta usa-a principalmente, a meu ver, como sugestão de símbolo fálico com função compensatória, como já se explicará.



A Torre Eiffel na sua esplendorosa “ereção” noturna
Belle toujours (2006)

A sugestão erótica obtida pela justaposição da estátua equestre e da imponente torre da qual jorra luz é tão evidente que não pode passar despercebida. E remete-nos, de resto, pela figura do cavalo, a outro filme de Oliveira em que o mesmo animal é usado, também com função compensatória, como símbolo de potência sexual. Trata-se de *Francisca* (1981), filme aqui já mencionado, no qual a jovem protagonista é cortejada por dois conquistadores (José Augusto e o seu amigo Camilo Castelo Branco) que a disputam por pura vaidade masculina. Quem se casa com Fanny é José Augusto, sem, contudo, consumir sexualmente o casamento, uma vez que suspeitava da fidelidade da mulher. A impotência sexual do marido, oculta sob a máscara da honradez e do brio masculinos, é sugerida em diversos planos em que se confrontam os dois amigos e rivais; mas chama especial atenção do espectador, pela bizarria da conduta, a cena em que José Augusto invade, a cavalo, a saleta de visitas de Camilo. É como se ele ali quisesse demonstrar, à viva força, uma superioridade que afinal não tinha sobre o rival, pois que intelectualmente Camilo lhe era tão superior que chegava a captar – permita-se aqui uma interpretação ousada, mas não propriamente original – o desejo (homossexual) do amigo ciumento. Temos assim, em *Francisca*, um complexo triângulo amoroso em cujo âmbito a pobre Fanny será talvez apenas o bode expiatório de paixões violentas e inconfessáveis.

Em *Belle toujours*, o catalisador da narrativa, que estimula não propriamente as recordações do protagonista – estas são suscitadas, como já foi dito, pelo seu reencontro casual, num teatro, com Séverine Sérizy –, mas o ato mesmo de narrar ou de recontar a diegese do passado – a do filme de Buñuel –, é a personagem de um *barman* – interpretado pelo neto de Manoel de Oliveira, o ator Ricardo Trêpa –, balconista do restaurante *Royal Vendôme*, que se presta ao papel de confidente desconhecido num balcão que serve ao mesmo tempo para revelar o alcoolismo de Husson – que ali bebe, seguidas vezes, uísque duplo sem gelo – e para evocar a prostituição que se via em *Belle de jour*, no apartamento de Madame Anais. Sugestivamente, duas prostitutas, uma jovem e uma mais velha⁹, são frequentadoras desse lugar ao qual Husson se dirige com a intenção de obter do *barman* alguma informação sobre o paradeiro de Séverine – ele vira-a, de fugida, saindo do restaurante na mesma noite

⁹ Interpretadas, respectivamente, por Leonor Baldaque e Júlia Buisel.

do reencontro no teatro –; enquanto fala ao *barman*, que lhe serve de confidente,¹⁰ as duas mulheres da vida espreitam-no, com curiosidade e interesse, tentando escutar a conversa. Quando ambas finalmente se aproximam para o abordar, ele com delicadeza as reencaminha de volta à mesa em que estavam e pede ao *barman* que as sirva, por sua conta, da bebida que quiserem. Aqui o cineasta *farceur* parece induzir-nos já à suspeita de que álcool e sexo não fazem uma boa combinação... E não por acaso a pintura que chama a atenção de Husson num quadro, numa das paredes do belo restaurante/bar, e que a câmera capta em grande plano, é a de uma mulher nua, vista pelas costas sobre uma cama – ou seja, com as costas voltadas para o observador da tela. De resto, também a música deste filme, a 8ª sinfonia de Dvorak, cujos movimentos 2º e 3º a Orquestra da Fundação Calouste Gulbenkian, regida pelo maestro Lawrence Foster, interpreta de forma magnífica, sugere o apaziguamento ou o apagar mesmo do fogo sexual através da mudança do agitado *scherzo* (2º movimento) para a valsa graciosa e serena (3º movimento).

Mas, já agora, convém explicar melhor o que entendemos por *função compensatória* de certas imagens que, no filme, funcionam, segundo a nossa interpretação, como símbolos fálicos. Também convém explicar, aliás, que os objetos artísticos que a câmera privilegia em grandes planos e em planos detalhados, ou ainda em tomadas grandiloquentes como a da Torre Eiffel iluminada (filmada do alto da *Tour Montparnasse 56*), seja qual for a arte de que se trate – a arquitetura da torre, a pintura dos quadros que ornamentam o restaurante *Royal Vendôme* ou o salão reservado do hotel em que Husson janta com Séverine, ou a escultura da estátua equestre de Joana d’Arc e da estatueta de deusa marinha que Oliveira elege como a imagem derradeira do filme –, são esses objetos os elementos disjuntivos que sistematicamente interrompem a diegese para comentar os acontecimentos com maior ou menor ironia. Vejamos isso com mais atenção.

Já vimos como a impotência sexual do velho e alcoólatra Husson é sugerida por alguns desses elementos: a mulher nua da pintura do *Royal Vendôme*, que só lhe mostra as costas, e o despachar delicadamente as duas prostitutas que ali se lhe oferecem. De maneira compensatória, o cineasta *farceur* insiste na fixação e na repetição de certos planos visuais em cujo centro se insinuem figuras simbólicas como a da Torre Eiffel com o seu poderoso farol giratório, a da cúpula do Palácio dos Inválidos com o seu zimbório dourado, a da virago Joana d’Arc montada a cavalo e segurando uma haste em riste. Agora retomemos a diegese para ver como se desdobram essas figuras simbólicas quando as duas personagens finalmente se veem, *tête-à-tête*, num jantar à luz de velas.

Husson de novo revê Séverine, casualmente, defronte à *Mis en Demeure*, uma loja de móveis e objetos de decoração finos. Ali mesmo, na rua, consegue convencê-la – mas não sem evidente resistência da dama – a encontrar-se com ele para um jantar, valendo-se para

¹⁰ A facilidade com que Husson faz confidências ao *barman* suscita comentários deste, que revela ser também o confidente de vários outros clientes do lugar, para os quais parece ser mais fácil contar segredos inconfessáveis a um desconhecido do que a um amigo. Curioso é que esta mesma prática e o mesmo comentário acerca dela seriam retomados num outro filme de Oliveira, posterior a *Belle toujours*: em *Singularidades de uma rapariga loura*, de 2009, Macário, o protagonista, conta a uma desconhecida, numa viagem de comboio, a sua desventurada história de amor.

tanto de um argumento que o espectador só conhecerá mais tarde porque a conversa que se desenrola à frente dessa loja apenas se revela visualmente, com as falas das personagens quase inteiramente abafadas pelos ruídos urbanos da rua movimentada. Só mesmo durante o jantar, servido à grande e à francesa no luxuoso salão privativo de um hotel, ao espectador é revelada a estratégia do perverso Husson: para convencer a dama a comparecer, ele prometera-lhe revelar aquilo que se mantivera em segredo durante quatro décadas e que a deixava extremamente angustiada, isto é, o que o sádico amigo dissera na sua última visita ao marido cego e paralítico. Revelara-lhe Husson tudo o que sabia acerca da vida dupla de Séverine? Por que razão Pierre Sérizy, no filme de Buñuel, vertera, depois dessa última conversa com Husson, uma lágrima que a mulher vê escorrer-lhe pelo rosto por trás dos óculos escuros?

A resposta, afinal, não nos será dada, porque tudo o que o desfecho do filme de Oliveira revela é que Husson, ainda que envelhecido, não perdeu o seu sadismo. À mesa, terminado já o jantar, ele lança à queima-roupa um silogismo dialético que provoca a indignação da convidada e a sua brusca reação de levantar da mesa estrepitosamente e abandonar sem detença aquele lugar (esquecendo-se até da sua própria bolsa, que fica largada no chão). Eis o perverso silogismo: “Pense bem no que lhe vou dizer. Ou eu contei tudo ao seu marido, ou não lhe revelei nada do que sabia. E agora diga: qual destas duas confissões é verdadeira e qual é mentirosa?” (OLIVEIRA, 2006). Após a indignada saída de cena de Séverine, Husson ainda comete mais um último ato de perversidade: aos garçons e ao *maitre d’hôtel*, que entram no salão para então desmontar o cenário que o sedutor achara adequado a esse promissor reencontro à luz de velas, ele oferece a gorjeta que retira não do seu próprio bolso, mas da bolsa que Séverine deixara cair no chão ao abandonar o lugar. É assim que vinga a sua própria frustração, que uma análise mais cuidadosa do cenário em que se dá esse inesquecível jantar (digno de uma antologia dos melhores encontros gastronômicos da história mundial do cinema) poderá ajudar-nos a compreender melhor. Vamos a isso.

No cenário preparado para o jantar há uma profusão de símbolos fálicos e de figuras eróticas. Sobre a mesa, um candelabro com cinco velas acesas, além de, num balde de gelo, uma garrafa de *champagne*; cai do teto um luxuoso candeeiro de cristal, que também lança uma luz suave sobre o ambiente; atrás da mesa, um biombo tríplice, de tecido aveludado com imagens de galhos, folhas e aves bordadas; de um lado da mesa, que está posta sobre um grande tapete persa, uma enorme janela com reposteiros rubros, bem abertos, por cujas vidraças os comensais podem ver alguns edifícios parisienses (as mesmas vidraças funcionam também como espelho através do qual o espectador vê o movimento das figuras humanas no interior da saleta de jantar); e do outro lado da mesa veem-se, nas paredes do recinto, algumas obras de pintura dentre as quais se destaca uma figuração mítica de sátiros e uma ninfa, *seminus*, ao redor de uma mesa. Assim que Séverine chega o jantar é servido por dois garçons sob a supervisão de um *maitre d’hotel*. Tudo muito delicado e condizente com o requinte do ambiente. E esse cenário de requinte, pleno de conotação erótica, é que vai falar por si, uma vez que durante todo o jantar o sedutor Husson não se sente capaz de pronunciar uma palavra sequer. Afogado no seu copo de uísque sem gelo – ele pede ao

maitre que deixe a garrafa sobre a mesa para se ir servindo à vontade – e embasbacado com a beleza de Séverine, que mesmo mais madura continua muito bela – “sempre bela, *belle toujours*”, elogia-a ele quando ela chega –, o velho sedutor tem que se contentar com o prazer de saborear as delícias que os garçons vão servindo durante o jantar e com *olhar* fascinado ora para a dama, ora para a janela, ora para os objetos que constituem o *décor* do ambiente. A ausência absoluta de diálogo durante toda a refeição chega a impacientar o espectador, provocando-lhe um estranhamento ou uma desconfiança que somente a eloquência do cenário pode amenizar. Com efeito, dada a incapacidade de expressão *ativa* do sedutor, os seus desejos eróticos manifestam-se, para além do seu olhar concupiscente e da canalização libidinosa para os prazeres do paladar, através do potencial expressivo do *décor* artístico do ambiente.

Somente depois do jantar, quando Husson pede ao *maitre* e aos seus ajudantes que deixem a sala e propõe à conviva apagarem as luzes para, à luz de velas¹¹, falarem sobre o inquietante passado, só então é que o diálogo se desenvolve até ao lance sádico do silogismo já mencionado e da brusca retirada de Séverine. Ao longo desse diálogo, ela revela a sua vontade de aconchegar a sua alma no retiro de um convento, insistindo em que nada mais tem da aventureira do passado, enquanto ele, por sua vez, admite que para si o convento-refúgio é o álcool. Ele tenta ainda ressuscitar o passado ao oferecer-lhe uma caixinha misteriosa igual à que ela um dia vira nas mãos de um cliente oriental do bordel de Madame Anais – no filme de Buñuel – e que muito gozo lhe dera¹², mas ela fecha decididamente a caixinha, tirando assim do grande sedutor a última esperança. Vêm então o silogismo e a retirada de Séverine, imediatamente seguidos do aparecimento, na porta da saleta, do galo que Oliveira foi buscar ao cinema de Buñuel e que aqui também sugere, em tom surrealista, a gratuidade da crueldade humana.

Com Séverine já fora de cena, resta a Husson acender o seu charuto com a chama de uma das velas renovadas do candelabro que o *maitre d'hotel* oportunamente lhe oferece. Mas ele próprio abandonará também a sala – depois de recompensar os empregados de mesa com a gorjeta sacada da bolsa de Séverine – para que se proceda então à desmontagem do cenário criado pelo grande *farceur*. Supervisionados pelo *maitre*, os garçons arranjam o desconcerto deixado pela dama, retiram da mesa a louça já usada e, pasmados com o estranhíssimo comportamento de Husson, tiram de cena, finalmente, o último candelabro, deixando o ambiente quase inteiramente às escuras. É então que a câmara de Oliveira se aproxima de

¹¹ Mas convém reparar, neste ponto, que as velas do candelabro já estavam então bastante consumidas, com a sua chama quase a extinguir-se.

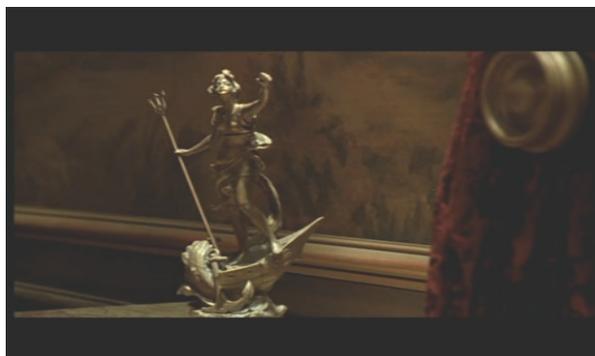
¹² Em *Belle de jour* essa caixa, quando aberta, deixava ouvir um misterioso zumbido, sem que o espectador jamais soubesse o que havia dentro dela. Ao transpor para o seu filme esse objeto – uma verdadeira relíquia – que Husson descobre na montra da loja *Mis en Demeure*, Manoel de Oliveira deixa o seu espectador intrigado com a ruptura da verossimilhança da diegese, uma vez que não seria possível a Husson ter conhecimento de um episódio vivido somente por Séverine, no passado, na intimidade do bordel de Madame Anais – segredo que ela fazia questão de guardar a sete chaves. Quem, pois, o teria posto a par do episódio da caixinha oriental? Aqui podemos entrever o riso do cineasta *farceur*, que parece querer revelar, à socapa, que o seu filme não pretende ser mais que um artifício que se ostenta como tal – uma brincadeira, em última análise, feita de uma revisão do cinema de Luís Buñuel.

uma estatueta de deusa marinha – será Tétis, a deusa da fecundidade da água?¹³ – posta sobre uma pequena mesa ao pé da janela e fixa-se nela em grande plano, sublinhando-a como imagem derradeira do filme. A deusa, em pé sobre um pequeno barco e segurando uma longa forquilha, sugere mais uma expressão da virago que já anteriormente notáramos na estátua de Joana d’Arc. E aqui, à guisa de conclusão, parece-nos entrever a solução para o enigma do cineasta *farceur*: a virago implica sorrateiramente, também por compensação, o seu oposto, o homem efeminado. Isso explica, quiçá, a crueldade de Henri Husson para com a sempre bela Séverine Sérizy, ao mesmo tempo em que nos revela com que humor fino o velho Manoel ameniza a profunda melancolia de certas frases ditas pelas suas personagens envelhecidas: “– [...] um passado mal vivido, a velhice como futuro e a impossibilidade de remediar o que gostaríamos de ter feito de outra forma [...]”; “– [...] é essa boa memória tudo o que me resta hoje”; “– Fiz do álcool o meu convento”; “– As nossas vidas também se apagarão um dia, como a chama destas velas”; “– [...] esse fogo já não arde em mim. Eu estou viúva e só. Só, com a minha alma. Ela pede-me guarida. Diga-me que melhor refúgio posso dar à minha alma que um convento?”.

Como disse Michel Piccoli (2006) em entrevista concedida quando do lançamento do filme, Oliveira e Buñuel são cineastas cheios de um grande pudor, “mas um pudor que permite ir aos jardins mais secretos da nossa existência”.



O enigmático galo de *Belle toujours*.



A imagem derradeira de *Belle toujours*.

¹³ Maria do Rosário Lupi Bello (2012, p. 9) vê essa estatueta como imagem de Diana, a caçadora, numa leitura coerente segundo a qual não se pode saber ao certo, neste filme, quem é caça e quem é caçador, parecendo-lhe Séverine tão ardilosa quanto o donjuanesco Husson. Segundo a sua interpretação, o tiro de Husson saiu pela culatra. A nossa leitura, note-se, não é divergente da sua, mas está centrada em Husson e não em Séverine.

JUNQUEIRA, R. S. The Beauty and the Eunuch (on Some Dissonances in the Charming Bourgeoisie of Manoel de Oliveira's Work). *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 9, n. 1, p. 164–179, 2017.

Referências

LUPI BELLO, M. R. De Kessel a Buñuel e Oliveira: quando o cinema responde à literatura. *CASA*, Araraquara, v. 10, n. 12, p. 1-9, 2012. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/casa>. Acesso em: 23 dez. 2016.

OLIVEIRA, M. de. *Non ou a vã glória de mandar*. Portugal, Espanha, França, filme de ficção, 35mm, cor, 111', 1990.

_____. *Belle toujours*. Portugal, França, filme de ficção, 35mm, cor, 68', 2006.

_____. *A caça*. Portugal, filme de ficção, 16mm, cor, 21'20", 1964. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DnxQPdLT6NA>>. Acesso em 22 out. 2016.

_____. *Amor de Perdição*, Portugal, Ver Filmes, filme de ficção, 16mm, 1978. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=u2IOqt2WVV8>>. Acesso em 18 nov. 2016.

_____. *Inquietude*. Portugal, Lusomundo, filme de ficção, DVD, 1998.

_____. *Os canibais*. Portugal, DVD Independente, filme de ficção, DVD, 1988.

_____. *Party*. Portugal, Cinema Português, filme de ficção, DVD, 1996.

_____. Uma entrevista com Manoel de Oliveira. In: OLIVEIRA, M. de, BÉNARD DA COSTA, J. *Manoel de Oliveira: cem anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008. p. 25-117.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Recebido em: 17/03/2017

Aceito em: 02/05/2017