



## **Conversas com Jacques Parsi a propósito de Manoel de Oliveira**

Renata Soares Junqueira<sup>1</sup>

Edimara Lisboa<sup>2</sup>

Fernanda Camargo<sup>3</sup>

Mariana Copertino<sup>4</sup>

*(Tradução do francês por Pedro Maciel Guimarães e revisão textual por Renata Soares Junqueira)*

**1. Recentemente você veio ao Brasil para participar de debates e seminários sobre o cineasta português Manoel de Oliveira em contexto universitário. Conte-nos um pouco sobre essa experiência de interlocução com espectadores e pesquisadores do meio acadêmico. O diálogo nesse contexto se diferencia das participações em festivais de cinema?**

Durante minha fala na Universidade de São Paulo e no seminário em Araraquara, me impressionou o grau de escuta e atenção dos pesquisadores. Fiquei impressionado, até mesmo intimidado, pela importância que atribuíam às minhas falas – mas ao mesmo tempo, como tudo acontecia com a maior das gentilezas, me senti muito à vontade. O diálogo com os pesquisadores de São Paulo e de Araraquara está muito mais próximo daqueles que eu tive quando das retrospectivas da obra de Manoel de Oliveira (em Paris, Lyon, Estrasburgo, Milão) que daqueles tidos em época de festivais. Durante as retrospectivas, as pessoas estão interessadas pela obra, curiosas em aprofundar seus conhecimentos, em ajustar ideias pré-concebidas, assim como foi o caso durante os encontros universitários que tive no Brasil. Em festivais como Cannes e Veneza, ocasiões em que minhas falas foram limitadas – ou mesmo nem eram solicitadas, pois eu estava ali para acompanhar Oliveira –, eu observava que as pessoas estavam curiosas apenas para reunir elementos para seus artigos, quase sempre desconcertadas pelo filme que tinham acabado de ver. Os críticos e os jornalistas raramente se importavam com questões de estilo e da obra do realizador. Essas duas situações são muito distintas. Existem graus incomparáveis no que diz respeito à qualidade da escuta e nas falas.

---

<sup>1</sup> Professor Titular da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

<sup>2</sup> Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (USP/CNPq)

<sup>3</sup> Doutoranda e Mestre em Estudos Literários pela Unesp.

<sup>4</sup> Doutoranda e Mestre em Estudos Literários pela Unesp.

**2. Quem tem alguma familiaridade com a bibliografia crítica sobre Manoel de Oliveira de certeza se lembrará das tantas vezes em que você esteve do lado de cá, como entrevistador. O que você poderia nos contar sobre a ideia por trás do livro *Conversas com Manoel de Oliveira*, que você assina em coautoria com Antoine de Baecque? Houve a preocupação de atingir um público amplo e internacional, ou contava-se de partida com o leitor-cinéfilo, já com certo conhecimento sobre a estética oliveiriana?**

Os *Cahiers du cinéma* começaram em 1993 a publicação de uma coleção sob o título *Conversas com...* começando com Luis Buñuel. A partir da iniciativa de Antoine de Baecque, o segundo número foi dedicado a Oliveira, que aceitou apenas se eu participasse da entrevista. Foi assim que nasceu o livro. As entrevistas eram, a princípio, levadas por Antoine de Baecque, gravadas em fitas cassete (uma dezena, pelo que me lembro). Eu acompanhava tudo de maneira bem retraída. De Baecque começou a fazer a transcrição com uma certa desenvoltura que não agradou muito a Manoel de Oliveira. Eu tive, portanto, que retomar todo o material e fazer a transcrição o mais fielmente possível. Eu digo “a mais fiel possível” pois diferentes fatores dificultavam a transcrição literal. As entrevistas eram em francês, que Manoel falava razoavelmente, mas às vezes tinha um pouco de dificuldade. A gravação também não era nada profissional e também com momentos inaudíveis, com frases que se iniciam e não terminam ou reflexões que mudam de direcionamento, como na maior parte das conversas sem muito nexos. Uma vez a transcrição terminada, eu percebi que havia repetições, lacunas, coisas a serem melhor explicadas ou desenvolvidas, mas também pontos interessantes esquecidos durante as conversas. Retomei o texto com Manoel e completamos o que havia sido dito durante as conversas. Houve muitos acréscimos e isso enriqueceu o livro. A ideia não era de atingir um “público amplo” ou internacional, mas de trazer para o leitor cinéfilo o conhecimento das circunstâncias e bastidores da obra de Oliveira. Conhecer melhor o homem, seu meio, sua formação, suas ideias, saber o que o alimentou intelectualmente, os artistas com quem conviveu em sua juventude, suas admirações atuais, retratar sua evolução estética, precisar sua concepção de cinema e, de maneira geral, sua visão sobre os grandes assuntos da vida. Sabíamos que Manoel era um cineasta reconhecido mas, sobretudo naquela época, apenas por uma parte dos cinéfilos e de gente do cinema. Se todos os seus filmes estreavam comercialmente na França, isso não era o caso em todos os países – e até na França, eles eram relativamente pouco vistos. *Vale Abraão* tinha feito um rebuliço quando da sua apresentação no Festival de Cannes, dentro da Quinzena dos Realizadores, mas o grande público implicava com a austeridade e até com a duração de alguns de seus filmes. E, de toda maneira, um “público mais amplo” não leria uma publicação dos *Cahiers du Cinéma*.

**3. Em *Conversas com Manoel de Oliveira*, a seção introdutória de entrevistas intitula-se “A minha casa, as minhas casas”. Uma das questões da seção diz respeito à importância dos lugares e das casas nos filmes do realizador. Você poderia comentar sobre as casas que merecem relevo no cinema de Oliveira?**

## **Quais delas já tinham grande destaque nos textos literários que inspiraram alguns dos filmes oliveirianos?**

A casa é um dos temas fundamentais da obra de Manoel, o tema mais constante talvez de toda a sua filmografia. Manoel, antes de começar a escrita de um roteiro, queria saber em que casas ele iria filmar. Ele as escolhia com cuidado, não pelo valor estético, pelo seu caráter espetacular ou seu “potencial” cinematográfico, mas pela sua autenticidade, sua capacidade de revelar o caráter de uma personagem, de uma classe social, de uma época. Ele tirava fotografias e com essas fotos propunha uma decupagem de cenas. Oliveira dedicou um filme inteiro a uma casa, a sua casa, sua casa de família que ele construiu no início da década de 1940: *Visita ou Memórias e Confissões*, rodado no momento em que ele a deixava no final de 1981, início de 1982. O filme, uma vez terminado, foi guardado apenas para ser visto depois da morte do cineasta, tamanho era o seu caráter intimista. Outro indicativo da importância desse tema: um dos seus filmes mais populares chama-se justamente *Vou para Casa*, de 2000. Como vocês bem lembram, o tema da casa é longamente debatido no *Conversas com...* Para Manoel, a casa é a expressão de diversas coisas; é a expressão do *status* social, e também a expressão externa da alma do personagem, e, enfim, o refúgio, a imagem do ventre materno (*Vou para Casa*).

Manoel pedia a Agustina Bessa-Luís para situar as suas histórias (quando ele lhe pedia um romance que adaptaria em seguida) em uma casa ou em casas bem determinadas. Foi assim com *Vale Abraão*, *O Convento*, *Party...* Quanto a romances já escritos, *O Princípio da Incerteza* e *O Espelho Mágico*, ele lhe pedia conselhos, a ela ou à sua filha, Monica Baldaque. Em *Francisca*, Oliveira rodou nos mesmos lugares em que os fatos se deram, já que sua esposa era da família de José Augusto Pinto de Magalhães e é a casa autêntica assim como a capela que vemos no filme.

O interesse de Oliveira pelas casas era tão grande que, em *Benilde ou a Virgem Mãe*, ele quis rodar na mesma casa em que José Régio havia pensado para o drama homônimo. Na impossibilidade de fazê-lo, mandou construir uma réplica exata em estúdio.

### **4. Qual o papel do consultor literário nas várias etapas da criação cinematográfica? Como aconteciam os convites de Manoel de Oliveira para que você viesse a desempenhar esse papel, quase sempre articulado à tradução do e para o francês, em filmes que vão desde adaptações de obras literárias, como *A Carta* (1999), até películas em que a relação com a literatura se dá por meio de diálogos intertextuais de múltiplas origens, como *Vou Para Casa* (2001)?**

É bem vago, na realidade. Em *Amor de Perdição*, que acabara de terminar, Oliveira me pediu, na noite do nosso encontro, para fazer uma versão legendada em francês para o filme, para que ele pudesse ser visto em festivais e sair de Portugal. Depois disso, ficamos amigos e nos víamos sempre. Eu vivia em Braga, ele no Porto, a uns quarenta quilômetros um do outro. Quando tinha um projeto, conversávamos sobre ele. Quando escrevia uma cena, ele me dava a lê-la e perguntava a minha opinião; daí eu lhe dava

sugestões. Quando voltei para a França, em agosto de 1981, essa troca continuou pelo correio, depois por fax que ele enviava para o escritório do produtor Paulo Branco. Eu ia sempre nas filmagens e na sala de montagem também, operação essa que se realizava em Paris a partir do meio dos anos 1980. Foram trocas amigáveis, bem informais e foi assim durante vinte e três anos. Eu nunca tive um papel fixo.

Eu propunha músicas para certos filmes e fazia sempre a versão francesa. Eu quase nunca aparecia nos créditos, até o dia em que protestei: foi durante a estreia de *O Convento* (1995), filme para o qual eu tinha contribuído com muitas coisas, principalmente na relação com o *Segundo Fausto*, de Goethe, e na escolha das músicas. Eu não havia visto o meu nome nos créditos e já estava habituado a isso. Mas no final Manoel fez uma menção pequena a meu nome como “tradutor de diálogos”. Eu disse-lhe que não era justo. Foi a partir desse momento que ele colocou “consultor literário” ou “artístico”. Como “consultor literário”, eu participei mais ativamente de certos filmes (*O Sapato de Cetim*, *Vale Abraão*, *O Convento*, *A Carta*, *Vou pra Casa*, *O Princípio da Incerteza*). Mas em todos eu relia cada cena à medida que Manoel as escrevia. Eu lhe enviava os meus comentários, que ele aceitava ou não.

Quando nos conhecemos, ele havia acabado de terminar *Amor de Perdição*, eu lhe falei de livros importantes para mim, dos quais o tema era próximo dos “amores frustrados”. Era o *Sapato de Cetim*, *A Cartuxa de Parma* e *A Princesa de Clèves*, que ele adaptaria mais tarde em *A Carta* (1999).

Ele pensou em filmar *O Sapato de Cetim* antes mesmo de terminar a leitura. A ideia primeira era de filmar a obra integral, mas o filme duraria assim mais de 10 horas. O produtor Paulo Branco e Manoel, vendo que era um filme impossível de se explorar comercialmente, optaram por uma versão mais curta. Fiz a adaptação, cortando algumas partes do texto, de maneira a se ter pelo menos um filme de quase sete horas. Depois, trabalhei com os atores para lhes comunicar as intenções de Claudel quanto à dicção do texto, cuja versificação é bem particular. Infelizmente, tínhamos pouco tempo para ensaiar e o resultado ficou desigual... No set, eu sempre tinha o livro nas mãos, cuidando para que o texto fosse respeitado ao pé da letra.

Para *A Princesa de Cleves*, que se tornaria *A Carta*, houve primeiro o trabalho de adaptação, e transposição para o século XX, de uma intriga que se passa quatro séculos antes. Em seguida, tivemos a redação dos diálogos em francês (guardamos poucos diálogos da *Madame de La Fayette*).

Por fim, Manoel nunca leu *Jóia de Família*, romance de Agustina adaptado em *O Princípio da Incerteza*.

Para cada filme, o trabalho era quase sempre o mesmo, mas sempre com alguma diferença. Manoel não me pedia para trabalhar com ele sobre um filme, não havia nenhum convite. Aliás, eu raramente assinei contrato – só uma ou duas vezes – com o produtor para trabalhar com Manoel. Era claro que, para cada filme, eu estaria na empreitada.

**5. Das adaptações literárias de Manoel de Oliveira para o ecrã nota-se que revelam métodos diferentes de trabalho com o texto literário. *Inquietude* (1998), por exemplo, é uma narrativa cinematográfica tripartida, na qual a peça *Os***

***imortais* (1968), de Helder Prista Monteiro, o conto “Suze”, de António Patrício e o conto “A mãe de um rio”, de Agustina Bessa-Luís são organizados em sequência. *A Divina Comédia* (1991), por seu turno, compõe uma miscelânea em que textos bíblicos e fragmentos de obras de Dostoiévski, Nietzsche e José Régio estão entrelaçados. Quais métodos de trabalho com a literatura você destacaria no conjunto da obra de Manoel de Oliveira?**

O trabalho era essencialmente de associação de ideias. Oliveira havia feito assim, antes que eu o conhecesse, na trilogia dos amores frustrados – era assim que ele a chamava. Foi rodando o *Passado e o Presente* que ele pensou em *Benilde*, e *Benilde* o levou a *Amor de Perdição*, que lhe fizera ler José Régio. Uma ideia, uma história desencadeia outra e por aí vai. É o caso de *Inquietude* e de *A Divina Comédia*, mas também de *O Meu caso*, em que, após a curta peça de Régio na qual cada personagem vem expor o seu caso diante dos espectadores, chega Jó que vai fazer de seu caso uma acusação contra Deus. Com uma espécie de autoridade natural, Manoel afronta e resolve esquemas de adaptações literárias que pareciam ser um problema intransponível ou, pelo menos, bastante árduo. *Inquietude* combina uma peça de teatro, uma narrativa em primeira pessoa (a carta a uma morta) e uma narrativa em terceira pessoa. Todo o leque de possibilidades está lá.

Não há um método de trabalho oliveiriano. O cineasta é, ao mesmo tempo, de um extremo rigor na expressão cinematográfica e de uma grande liberdade. Grande liberdade para a invenção no âmbito do roteiro, principalmente.

Em *Vou para Casa*, o protagonista é um grande ator, um ator de teatro. Era preciso brincar com os personagens que ele encarnava em cena. Como o tema do retorno para casa encontra a sua ilustração máxima no personagem mítico de Ulisses, impunha-se a Manoel a ideia de fazer uma referência a James Joyce; daí veio a ideia de uma adaptação do romance no final do filme. Ulisses é o rei de Ítaca, uma ilha, então pensei em outro rei em uma ilha, Próspero, de *A tempestade*, de Shakespeare. É um rei destronado, mas potente, que tem poder sobre os elementos da natureza. Por contraste, imaginei colocá-lo em diálogo com outro rei, em seu trono mas impotente, Bérenger I de *O Rei Morre*, de Eugene Ionesco. Assim, era importante confrontar o personagem desse rei envelhecido, rodeado por duas mulheres, com o ator a quem se anuncia, no final de uma representação, a morte de duas mulheres: sua mulher e sua filha.

De resto, foi talvez com o padre João Marques, um amigo em comum de Régio e Manoel, que apareceu a maior parte das associações de textos em *A Divina Comédia*. Eu não intervim em nenhum momento desse processo.

**6. O cinema lança mão dos mais variados recursos para construir a sua narração. Articula o seu potencial de mostrar (pela composição das imagens), a decupagem, a montagem, o argumento, os diálogos, os intertítulos etc. Além de tais meios de expressão, destacam-se no cinema oliveiriano alguns narradores em *voice over* que se assemelham aos narradores literários. Este é o caso, por exemplo, das vozes narrativas em *Amor de Perdição* (1978) e do narrador em *Vale***

### **Abraão (1993). Como foram pensadas as escolhas de preservação dos narradores literários nos filmes em que você atuou como consultor?**

Eu não participei da escrita de *Amor de Perdição*, mas sei que, para não perder a riqueza do romance de Camilo Castelo Branco, Oliveira manteve os diálogos e as cartas que são a expressão dos pensamentos e dos movimentos do coração das personagens. Os movimentos físicos, os deslocamentos, as peripécias da história em si ficam para o segundo plano. Para cuidar do avanço da narrativa, Oliveira escolheu uma voz *off*, uma voz masculina que, na decupagem, ele chama de “o delator” para garantir a narração. E para não perder as passagens líricas provenientes do narrador literário, imaginou uma voz feminina, a voz da Providência. Tratava-se, portanto, de dar conta da riqueza do romance, respeitando a maior economia cinematográfica. O narrador em voz *off* só aparece em *Vale Abraão*. O romance de Agustina propõe uma narração muito difícil de ser apreendida: a cronologia é incerta, confusa, com inúmeras digressões. O recurso a um narrador dá a ilusão de uma narrativa quando não há realmente uma. Ele permite também transcrever o sabor da prosa de Agustina quando não era possível integrar tal ou qual passagem ao diálogo. É com a mesma preocupação de colocar em segundo plano as peripécias, mas com um meio de expressão diferente (Oliveira detestava refazer o que já havia feito antes) que, em *Francisca*, o que é da ordem da narrativa é relegado aos intertítulos, cartelas como no tempo do cinema mudo.

As cartelas, em *A Carta*, retomam essa preocupação de economia. Nesse filme, para reconstituir os debates interiores da princesa de Clèves (a obra da madame de La Fayette é considerada como o nosso primeiro romance de análise), Oliveira, que recusa a voz *off* como voz íntima, voz do pensamento, expressão dos sentimentos, imaginou a personagem da freira a quem a heroína vai regularmente se confiar, à maneira dos confidentes no teatro clássico).

**7. É sabido que Manoel de Oliveira entendia a arte cinematográfica como sincrética, uma vez que ela é capaz de mobilizar todas as demais manifestações artísticas. Neste sentido, a multiplicidade de linguagens tem papel fundamental na estética de Manoel de Oliveira e o teatro parece ter especial lugar nessa confluência. Como Oliveira via o teatro dentro do cinema? Havia intenção de aproximar teatro e cinema como artes complementares?**

Em *O Sapato de Cetim*, em dado momento, uma personagem diz: “O jeca<sup>5</sup> faz um teatrinho”. É a única modificação ao texto de Claudel, quando Oliveira acrescenta: “teatro, cinema, cinema, teatro, tudo isso é a mesma coisa”. Depois de *Amor de Perdição*, ele incomodava as pessoas dizendo que o cinema não existia, que era apenas um procedimento audiovisual de fixação. Ele não opunha o cinema ao teatro; para ele o cinema era a expressão moderna do teatro. Mas vejamos: o teatro é uma simulação, uma representação da vida, com atores que simulam serem personagens. A mesma coisa acontece com o cinema. Para Oliveira, se não há teatro (no sentido da

<sup>5</sup> No original, “manant”, termo pejorativo e envelhecido para designar um camponês (nota do tradutor).

simulação da vida na frente da câmera), a câmera não registra nada. É por isso que o cinema, para ele, é simplesmente uma versão aperfeiçoada do teatro tal qual o conhecemos. Em ambos os casos, há atores, personagens, figurinos, cenários, situações encenadas, diálogos escritos e improvisados.

Ele fez essa descoberta no momento da decupagem de *Benilde*. No filme anterior, *O Passado e o Presente*, ele adaptara uma peça de teatro utilizando meios tradicionais para dissimular a origem do filme: movimentos, deslocamentos, pequenas cenas mudas para responder a uma ideia preconcebida do que deve ser o cinema. A partir de *Benilde*, ele não procura mais mascarar o “teatro”, ele o reforça, assim como a artificialidade. Oliveira entende assim recusar a ideia difundida de que o cinema é a realidade e o teatro, o artifício. O cinema é uma imagem, uma imagem da realidade, encenada ou não expressamente na frente de uma câmera. Foi apenas em *O Meu Caso* que se estabeleceu uma distinção entre “teatro” e “cinema”. O teatro é concreto, material, os atores na presença do espectador; o cinema é uma imagem, uma ilusão. Mas as duas expressões têm a mesma natureza e o mesmo objetivo: ser uma simulação, uma representação da vida.

**8. O que você teria a dizer sobre a vida cultural de Manoel de Oliveira? Sabe se ele costumava ir ao teatro? Sabe se teve algum contato com o teatro épico de Brecht?**

Quando conheci Manoel de Oliveira, ele tinha 70 anos. Tinha um passado que eu não havia testemunhado. Sei que ele sempre foi muito ao cinema e ao teatro também, teatro de revista e teatro dramático. Ele teve a chance de, por intermédio de José Régio (que admirava *Douro, Faina Fluvial*), ser introduzido nos meios artísticos do Porto, sobretudo, mas também de Lisboa. Ele conheceu, através dos seus amigos, os movimentos estéticos pouco conhecidos na época. Eu não sei dizer se ele chegou a ver alguma montagem de Brecht (era inimiginável no regime de Salazar), mas ele conhecia, obviamente, o conceito de distanciamento.

**9. Outras duas linguagens frequentemente exploradas por Manoel de Oliveira são a música e a pintura. Ainda que sejam exploradas com intenções diversas, em diferentes obras, pintura e música constituem “camadas de linguagem” no cinema oliveiriano. Em filmes como *As Pinturas do Meu Irmão Julio* (1965), *Moncas* (1986) e *Os Canibais* (1988), ambas parecem ser elementos de ruptura com uma possível tradição cinematográfica, contribuindo para uma espécie de “revolução estética”. Você pode comentar um pouco essa estética experimental do cinema de Oliveira?**

Um crítico francês falou sobre *O Meu Caso* como um filme experimental, o que irritou Manoel. Ele me dizia que, na sua idade, não se faziam experimentações, faziam-se filmes. Uma experiência supõe um ensaio para ver o que dará. Oliveira era, sobretudo a partir de *Amor de Perdição*, muito seguro do cinema que fazia. Era um cinema fruto de uma longa reflexão – o contrário, portanto, de uma experiência.

A pintura intervém na maioria das vezes como um signo a ser interpretado. É o caso da *Monalisa* em *O Meu Caso*, mas também em *Visita...*, o *Guernica* em *O Meu Caso* e também em *O Pão*. A filmografia de Manoel é pródiga em citações a quadros e obras de arte. Quanto a *Os Canibais*, a música é uma maneira de sublinhar a distância entre o real e a representação.

**10. Uma das marcas do cinema de Oliveira é a oscilação do limiar entre ficção e documentário. Em muitos dos seus filmes, o realizador recorreu a documentos reais e cartas para a construção do argumento, ou, em movimento contrário, articulou pequenas narrativas para problematizar determinados aspectos da realidade. Enquanto crítico cinematográfico, como você entende a dissolução das fronteiras entre o ficcional e o documental na obra de Oliveira?**

Oliveira foi visto, durante muito tempo, como um documentarista. O regime de Salazar não lhe permitia outro meio de expressão que não fosse esse, menos caro e mais fácil de ser realizado, mas todos os projetos não realizados nesse período eram de ficções. Foi então na escola do documentário que ele se formou. Em *Douro, O Pintor e a Cidade* ou *O Pão*, o documentário deixa sempre aparecerem pequenas sequências ficcionais. No documentário, Oliveira demonstrou um grande respeito pelo real. Ele não quer intervir e vem daí uma grande vontade de objetividade que, na década de 1980, guiaria a sua reflexão sobre como filmar. Ele filma, por exemplo, atores não profissionais em *Amor de Perdição* com um olho de documentarista. Se o ator que encarna João da Cruz (que tinha uma memória excepcional, Oliveira sabia disso) começava a dizer um texto longo, ele não queria intervir e corrigir. Esse “olhar documental” o leva, principalmente depois de *Os Canibais*, a escolher com grande atenção os cenários, as casas, e se sobrepor a dificuldades que podem surgir nos momentos da filmagem. Esse olhar, também presente em *Viagem ao Princípio do Mundo*, é desprovido de qualquer complacência. Ao filmar no norte de Portugal, Oliveira vira as costas para o cinema “turístico” ou que assim pudesse parecer. Todo o itinerário do carro que leva Mastroianni em direção ao passado do protagonista-ator, passava por igrejas, capelas, quintas e paisagens que Manoel filmou, mas que foram suprimidas sistematicamente no momento da montagem. Quando *O Dia do Desespero* estreou em Portugal, os seus detratores protestaram contra o orçamento do filme, dizendo que era muito dinheiro público para ser gasto com um documentário. No entanto, *O Dia do Desespero*, para Oliveira, era em sua essência uma ficção. Como vocês vêem, a complexidade da categorização é enorme.