

Oliveira e Bresson: o “ver” e o “ser” da Sétima Arte

Fabiana Carelli, Fátima Bueno e Maria Zilda da Cunha (orgs.), *Texto e tela: ensaios de literatura e cinema*, S. Paulo, FFLCH-USP, 2014, pp. 15-31. ISBN: 978-85-7506-241-8

Maria do Rosário Lupi Bello

Ao longo de uma extensa entrevista concedida a Antoine de Baecque e Jacques Parsi, o realizador (director) de cinema português Manoel de Oliveira (que tem 102 anos de idade e continua no activo), referiu alguns dos seus cineastas preferidos: Eisenstein, Dreyer, Fellini, Rossellini, Welles, Renoir, Truffaut, Bresson, para dar apenas alguns exemplos.

Com a presente comunicação gostaria de destacar o modo como a herança de Robert Bresson, é “visível” no percurso criativo de Manoel de Oliveira, desde logo por ter sido a descoberta do valor de um procedimento muito usado pelo realizador francês – a câmara fixa – a influenciar profundamente o estilo oliveiriano. “A primeira vez que notei que a câmara fixa criava uma grande força, foi em *Le Procés de Jeanne d’Arc*, de Bresson. Sensibilizou-me muito. Cria uma estabilidade, uma força, uma coerência muito grandes”. (Baecque; Parsi, 1999: 180) Estabilidade, força e coerência são, de facto, valores constantemente procurados por Oliveira, e frequentemente – talvez não possamos dizer sempre – encontrados na sua obra. A abordagem comparativa que aqui se faz procura não apenas tornar evidentes tais procedimentos, mas sobretudo demonstrar o dinamismo criativo que deles emana, do qual é possível extrair ilações significativas acerca das características pessoalíssimas da obra de Manoel de Oliveira.

Vale a pena começar por evocar as duas tríades de conceitos que melhor sintetizam as “profissões de fé” de um e de outro destes realizadores. Diz Bresson:

“Encontrar um parentesco entre imagem, som e silêncio¹. Dar-lhes o ar de estarem bem juntos, de terem escolhido o seu lugar [...]” (52). Nesta relação “familiar” faz Bresson consistir a homogeneidade da obra cinematográfica, como se pode verificar pela leitura

¹ O sublinhado é meu.

atenta das suas *Notas sobre o Cinematógrafo*. A cada passo é possível encontrar a árdua tentativa de esclarecer a importância e a natureza da dinâmica produzida por uma particularíssima relação entre **imagens** e **sons**, que se quer radicalmente respeitadora do valor e independência de cada elemento:

O que é para o olhar não deve ser redundante com o que é para o ouvido [...]. Se o olho é inteiramente conquistado, não dar nada ou quase nada ao ouvido. Não se pode ser ao mesmo tempo todo olhar e todo ouvidos. [...] Um som não deve nunca vir em auxílio de uma imagem, nem uma imagem em auxílio de um som. (54-56).

“O cinema sonoro inventou o silêncio” (Bresson, 2000: 44). Desta asserção parte o realizador francês para anexar, aos dois elementos anteriores, esse terceiro grande factor da criação fílmica: **o silêncio**. Mas de que fala Bresson quando fala de silêncio? Para Bresson o silêncio é sempre “musical”: harmónico, expressivo, dinâmico; nunca vazio, carente, estático. Está umbilicalmente ligado ao ruído, à palavra, nasce por último, como uma ressonância melódica, espécie de eco do que é dito e ouvido, na sequência dessa voz que é “alma feita carne” (Bresson, 2000: 59), desse som que se dirige para o interior, ao contrário da exterioridade para que o olhar se dirige². “Silêncio musical, por um efeito de ressonância. A última sílaba da última palavra, ou o último ruído, como uma nota suspensa” (Bresson, 2000: 86). É sobretudo a este silêncio, reverberação do som que permanece, que Bresson se refere habitualmente. E chega a esclarecer, para o distinguir do silêncio total: “Silêncio absoluto e silêncio obtido pelo *pianissimo* dos ruídos” (44). Toda a aposta do cineasta está no valor das relações: “Do choque e do encadeamento das imagens e dos sons deve nascer uma harmonia de relações” (Bresson, 2000: 89).

À tríade bressoniana de **imagem, som e silêncio** é interessante contrapor a de Manoel de Oliveira: **imagem, palavra e música**. Não é por acaso que a semelhança é flagrante, e é ainda mais significativo que a identificação não seja total. Na subtil diferença entre estas duas espécies de fórmulas sintéticas é possível encontrar muito do que simultaneamente aproxima e afasta os dois realizadores.

² Cf. Bresson, 2000: 55.

Ao contrário do que nos anos 70 se defendia no universo do cinema em Portugal, Oliveira arrisca demonstrar, com a *Tetralogia dos Amores Frustrados* (*O Passado e o Presente*, *Benilde ou a Virgem Mãe*, *Amor de Perdição*, *Francisca*), que considera a **palavra** e a **música** elementos tão intrinsecamente cinematográficos como a imagem. A condição – idêntica à de Bresson – é que sejam colocados em interação uns com os outros, e tomados pelo que realmente são. A palavra pode, assim, ganhar o peso físico de um objecto, se filmada na corporalidade da letra escrita ou ouvida como um valor em si mesmo, e não como mero complemento da imagem. Também a música é assumida como uma dimensão fulcral do filme, tanto que Oliveira, sempre muito exigente no que à banda sonora e musical dos seus filmes diz respeito, afirma que “Não é bom fazer um filme, e depois uma música para um filme. É conveniente que cada elemento seja independente” (Baecque; Parsi, 1999: 175).

Oliveira, de facto, fala de palavra e não de som. A palavra ganha, no cinema oliveiriano, um lugar que, de alguma forma – para o melhor e para o pior – nunca chega a ter no de Bresson. É importante relembrar, neste ponto, que qualquer um dos dois cineastas se caracteriza pelo extensíssimo número de obras adaptadas da literatura, de que dão testemunho, precisamente, muitas das palavras encontradas nos seus filmes. Mas, no caso de Oliveira, o valor da palavra é indissociável da relação que estabelece com o teatro.

Afirma Manoel de Oliveira:

Gosto das palavras, mesmo quando são triviais, sob a condição de alcançarem um sentido nobre e novo, é o caso de Rossellini, por vezes. Se se tomam à letra, não se progride. Hoje, defendo o teatro [...]. Quando falo de teatro, é no sentido da representação da vida. Tudo o que não é a vida é teatro, mesmo um quadro. O teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que dou a teatro no cinema é o de representação da vida. Graças ao cinema, tudo pode ser representado. [...]. A palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem. (Baecque; Parsi, 1999: 70)

Para o cineasta português, o cinema, “pelas suas possibilidades”, isto é, pela capacidade de fixação e, portanto, de eternização, amplia aquilo que o teatro é: palavra encarnada, representação da vida³.

Robert Bresson assume, a este propósito, uma posição diametralmente oposta. O seu objectivo é a não-representação, e portanto o seu método constitui-se por oposição ao do teatro. É desta concepção de cinema – ao qual Bresson chama, como é sabido, o Cinematógrafo, para o distinguir precisamente do cinema da representação – que nasce um modo muito próprio de dirigir os actores: uma aposta no gesto “automático” do “modelo”, cuja expressividade se deseja absolutamente não emotiva nem psicológica, antes presencial; o que é procurado é o “‘falar visível’ dos corpos, dos objectos, das casas, das ruas, das árvores, dos campos” (Bresson, 2000: 25). Ao efeito de “parecer” que a encenação produz, Bresson opõe o “ser” que a mera presença evoca. E é taxativo na distinção que faz:

Duas espécies de filmes: os que empregam os meios do teatro (actores, encenação, etc.) e se servem da câmara para *reproduzir*; aqueles que utilizam os meios do cinematógrafo e se servem da câmara para *criar*. (Bresson, 2000: 17)

Deste modo, como afirma Jean-Louis Provoyeur, as imagens de Bresson são “desnarrativizadas” (Provoyeur, 2003: 15), recaindo sobre a montagem – aquela que o realizador faz e a que o espectador (re)faz intelectualmente – toda a “responsabilidade” narrativa. Neste sentido, como nota o mesmo autor, a montagem tem para Bresson um valor eisensteiniano: é o processo de ‘pensamento’ do qual nasce o cinema, através da justaposição de imagens que não têm valor absoluto em si mesmas mas antes se determinam reciprocamente.

Bresson não tem qualquer *parti pris* contra a arte dramática, mas opõe-se, isso sim, a um cinema que procure “instalar-se” sobre o universo teatral, abastardando-o por o retirar

³ Na mesma entrevista afirma também Oliveira: “O espectáculo passa pela palavra porque é a vida. É a representação da vida, o teatro, a cena. São as três máquinas, os três olhos que se vêm no começo de *O Meu Caso*: o cinema, a televisão, o vídeo.” (Baecque, Parsi, 1999: 73)

inevitavelmente ao seu contexto natural, através da construção de um universo artificial, onde a fisicidade dos seus elementos não pode existir de modo idêntico ao do teatro.

Não é um pormenor, no entanto, que Oliveira não fale propriamente de *reprodução*, ao defender a base teatral do cinema, mas antes de *fixação*: o seu gesto é de natureza ontológica (e não meramente técnica) – procura resgatar o espectáculo da sua condição mortal, tenta devolver à cena, lugar que torna visível e sensível a verdade da existência, uma espécie de permanente actualidade. A isso chama Oliveira “a força específica do cinema”, a possibilidade de “enriquecimento” que ele traz. Oliveira tem, obviamente, tal como Bresson, a noção da essencial diferença de natureza entre as duas artes, nomeadamente no que à materialidade dos seus elementos diz respeito. Porém, o seu percurso não é de afastamento mas de aproximação, não é a tentativa de criação de um acto totalmente “outro”, mas sim a constatação de que a pura fixação do “mesmo” o transforma radicalmente, a ponto de o “recriar”:

Eu desejava sublinhar o poder que uma arte tem sobre outra, e fixar um registo impossível no teatro e que constitui a força específica do cinema. [...] Aproximar cinema e teatro que, de um ponto de vista material, são abissalmente diferentes. O cinema é o fantasma desta matéria, da realidade física, mais real, contudo, que a realidade em si mesma, na medida em que esta, uma vez que é efémera, nos escapa a cada instante, enquanto que o cinema, se bem que impalpável e imaterial, aprisiona por um certo tempo, à falta de para sempre. (Baecque; Parsi, 1999: 81)

Que o cinema seja a “Sétima Arte” não é, portanto, para Manoel de Oliveira, um mero acaso. É a sétima porque tinha de vir por último, depois das outras, para lhes atribuir essa desejada “fixação no imponderável”. O material que é fixado pelo cinema é, pois, essencialmente, essa palavra que é “a vida, a representação da vida”⁴, “a coisa mais rica

⁴ À pergunta: “Como funciona a palavra?” responde Oliveira: “O espectáculo passa pela palavra porque é a vida. É a representação da vida, o teatro, a cena” (Baecque; Parsi, 1999: 72)

do mecanismo humano”⁵. Por isso afirma também Manoel de Oliveira que é a palavra que implica o movimento, é ela que é dinâmica.⁶

Uma das obras de Manoel de Oliveira que mais explicitamente lida com este particular conceito de palavra é o filme *Palavra e Utopia* (2000), onde tal conceito é levado ao seu valor máximo. Abordando biograficamente a figura do padre António Vieira, o filme está totalmente centrado na força e beleza da palavra como coincidente com a vida do famoso pregador. Assim, da filmagem da palavra enquanto letra manuscrita ou impressa (em filmes como *Amor de Perdição*, *O Dia do Desespero*, *A Carta*), Oliveira passa para a filmagem da palavra tornada plenamente carne, na figura do padre Vieira. Diz José de Matos-Cruz: “A palavra exemplar de Vieira é um paradigma do cinema de Oliveira: simbólica, reveladora, impetuosa, acutilante, poderosa, instrumento ou tormento. Assim falada e transfigurada, é também excelsa e a excelência do deslumbramento. Aquele que Fernando Pessoa considerou ‘o imperador da língua portuguesa’ suscita ao mestre do imaginário a mais requintada fusão entre o verbo e o olhar, o testemunho e a narrativa”.⁷

Poderia objectar-se que Robert Bresson não se afasta tanto como pode parecer de uma certa posição de afinidade entre cinema e palavra. Ele pertence, de facto, à geração que se refere ao acto de filmagem com a expressão de Alexandre Astruc, “*caméra stylo*”, e, portanto, essa sua concepção de cinema como escrita sublinha, de algum modo, a preponderância do elemento linguístico. Até certo ponto é verdade, na medida em que Bresson afirmava – nomeadamente no caso do *Journal d’Un Curé de Campagne*, filme profusamente falado, ou antes, escrito e lido – o seu propósito de adaptar transpondo o livro “frase por frase”. Mas bastará um olhar atento a esta obra para se perceber que essa fidelidade assumida pelo realizador francês não pretendia ser a mera ilustração visual do material literário encontrado, mas antes a sua profunda transformação numa “escrita” de natureza radicalmente diferente: a “sua”, a do “seu” cinema, a do “seu” sentir⁸.

⁵ Cf. Decaux, 1983: 46.

⁶ Esta afirmação fez Oliveira numa entrevista que me concedeu na Quinta das Lágrimas, em Coimbra, no dia 25 de Outubro de 1996, tal como cito em *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de ‘Amor de Perdição’*. Cf. Bello, 2005: 342.

⁷ *Apud* Bello, 2005: 390-391.

⁸ Diz Bresson (2000: 36): “Cinematógrafo: nova maneira de escrever, logo, de sentir”.

Oliveira nunca subscreveu este conceito de cinema como “escrita” – pelo menos no sentido em que esta geração de franceses o fez –, mas é impossível não notar aqui a presença de dois aspectos em que a sua fraternidade estética com Bresson claramente se evidencia. Por um lado, através de um idêntico conceito de liberdade criativa que aposta na fidelidade absoluta ao texto como ponto de apoio mais seguro. Se para Bresson o respeito pelo texto prévio é, como diz Bazin, “um momento dialéctico da criação de um estilo”, o mesmo se passa com Oliveira. Interrogado por Antoine de Baecque e Jacques Parsi com a seguinte pergunta: “Esse desejo do maior rigor, o seu respeito pelo texto ou pela crónica não se arrisca a minar a sua inspiração?”, Manoel de Oliveira responde que, pelo contrário, “o rigor conduz à inspiração artística” (Baecque; Parsi, 1999: 78).

Por outro lado, é de notar que do específico estilo bressoniano que acima se referiu faz seguramente parte um uso novo da palavra – Bresson não pede aos actores-modelos que “representem” o texto, mas apenas que o “digam”, o que se torna, paradoxalmente, o motivo pelo qual esse mesmo texto se re-escreve, no filme, de modo surpreendentemente original. Ora este “dizer” do texto, em lugar da sua representação “realista”, é também um traço marcante da esmagadora maioria das obras de Oliveira – embora com a diferença, já referida, de o realizador português desejar atribuir a essa palavra não “realista” uma força centrípeta idêntica à que ela assume no palco⁹. Mas é certo que não é por acaso que algumas das críticas feitas a Bresson foram idênticas às que constantemente surgem em relação às obras de Oliveira: lentidão dos diálogos, inexpressividade dos actores, tom monocórdico, demasiada imposição do texto, falta de “acção”, etc.

⁹ Vale a pena lembrar aqui a diferença estabelecida por Hegel entre o modo narrativo e o modo dramático, através da conhecida oposição entre aquilo a que chamou, respectivamente, a “totalidade dos objectos” e o “movimento total da acção”. O drama procura, de facto, como esclarece Aguiar e Silva (1990: 206-207), “representar também [tal como a narrativa] a totalidade da vida, mas através de acções humanas que se opõem, de forma que o fulcro daquela totalidade reside na colisão dramática” e não na permanente relação da cena com o “estado geral do mundo”. Ora o cinema, pela sua capacidade de traduzir a realidade do universo físico, captando todos os seus elementos através da sua particular aptidão para a iconicidade, nomeadamente temporal, estabelece com o real uma relação de tipo profundamente narrativo. Tal facto nota-se, nomeadamente, nas relações que a cena fílmica estabelece com o “fora de campo” (evidenciando uma força de tipo centrífugo), enquanto que a cena dramática concentra em si própria a sua energia de significação (através de um tipo de força que se pode, assim, chamar centrípeta).

Porém, essa diferença subtil no modo como cada um dos realizadores usa a presença imponente do texto tem implicações que não são de somenos importância.

Como acabou de ser dito, o facto de a palavra oliveiriana chegar ao ecrã ‘revestida’ da sua força representativa e dramática contribui para a inevitável sensação de teatralidade que Bresson liminarmente rejeita. Robert Bresson procura a virgindade da palavra, o seu aparecimento inesperado e “despido” na cena. Este é, aliás, um dos pontos fortes da sua concepção de arte e de vida: “Filmar um filme é ir a um encontro. Nada de inesperado que não seja secretamente esperado por ti” (Bresson, 2000: 91). Produzir na tela esta misteriosa conjunção de espera e surpresa¹⁰ é um dos seus permanentes objectivos e julgo ser possível dizer que é também aqui que reside um dos seus maiores fascínios. Tal como a genial escritora brasileira de origem eslava, Clarice Lispector, que afirmava usar um perfume barato chamado “Imprevisto”, quando, desejosa de mais, resolvia sair à rua – esperando, assim, que a promessa do perfume pudesse acontecer¹¹ – também Bresson procurava criar imagens, sons e palavras que pudessem “criar expectativas para as satisfazer plenamente” (Bresson, 2000: 90).

Ora, o desejo de recriar constantemente essa espera leva o realizador francês a apostar num tipo de **imagem** que seja, de algum modo, a anti-imagem, isto é, que contenha em si mesma a capacidade de surpreender – surpreender por revelar a beleza ou a tristeza da realidade e não a beleza ou a tristeza de uma fotografia (ou imagem, ou retrato) da realidade¹².

Manoel de Oliveira busca igualmente uma imagem cinematográfica que “fale” mais da vida e da existência do que de si própria. Usando embora um termo idêntico ao do crítico francês André Bazin, “transparência”, Oliveira refere-se a um processo oposto. De facto, quando Bazin fala de transparência, pensa no apagamento da mediação que, como um

¹⁰ Bresson faz deste princípio um método essencial de trabalho: “Provocar o inesperado. Esperá-lo” (Bresson, 2000: 87).

¹¹ Este episódio é contado por uma das biógrafas de Clarice Lispector, Nadia Gotlib, no livro *Clarice: uma vida que se conta*. S. Paulo, Ed. Ática, 1995, p. 313.

¹² Cf. Bresson, 2000: 63.

vidro sem impurezas, permite olhar claramente o objecto. Quando Oliveira usa o mesmo termo pensa sobretudo no objecto focado – quanto mais capaz for a representação cinematográfica de contribuir para a revelação dessa verdade, tanto mais “transparente” ela se torna. Dessa transparência faz parte o testemunho claro de que o cinema não coincide com a realidade, mas sim com a sua encenação, e que só esta é capaz de penetrar no real. “O cinema de transparência é de facto aquele que é mais manipulado, mais sofisticado. Diria mais ‘artístico’”(AAVV, 1983: 35). “O objectivo do cinema é mostrar o que se vê. Se, no teatro, há muitas coisas que não se vêem, o cinema, esse, tem o dever de mostrar o que se não vê no teatro.” (Baecque; Parsi, 1999: 52).

Se atrás ficou bem clara a idêntica preocupação de ambos os realizadores de respeitarem a palavra recolhida da obra literária – de tal forma que podemos afirmar que Oliveira segue na esteira de Bresson ao querer a todo o custo preservar o texto de qualquer “abuso” na passagem para o ecrã – torna-se agora, por outro lado, mais clara uma divergência de fundo sobre aquilo em que consiste, efectivamente, esse texto filmado, exposto na materialidade da imagem cinematográfica: espera e espanto surpreendido pela descoberta da matéria de que são feitos homens e mulheres, como diz Bresson, ou representação (“ostensiva”) do espectáculo que a vida é, como afirma Oliveira?

Note-se que a abordagem de Robert Bresson se dirige sobretudo ao valor profundamente *cognitivo* da imagem cinematográfica – a sua capacidade de revelar a essência do humano (“atingir esse ‘coração do coração’ que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia”¹³). Manoel de Oliveira, por seu turno, enfatiza a dimensão *ontológica* da sétima arte, a renovada possibilidade de uma quase eternização dos traços que a existência fornece. A sua aposta é a de *mostrar* o que se vê, ao contrário de Bresson, que procura *dizer*, dando a ver o que se é. Por isso o território oliveiriano é o da *opsis* que Bresson recusa

¹³ Na íntegra, é esta a afirmação a que me refiro: “Não filmar para ilustrar uma tese, ou para mostrar homens e mulheres apenas no seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria de que são feitos. Atingir esse ‘coração do coração’ que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia” (Bresson, 2000: 43)

(quando diz que aquilo que faz nada tem que ver com espectáculo, mas sim com a escrita), preferindo a *lexis* cinematográfica.

Mas consideremos agora o terceiro elemento das tríades acima referidas (imagem, som e **silêncio** em Bresson; imagem, palavra e **música** em Oliveira).

Já ficou anteriormente referido que, para Robert Bresson, o silêncio não é sinónimo de vazio sonoro, mas antes forma específica – harmónica, musical – do ruído. Neste sentido, a aproximação a Oliveira (ou vice-versa) é evidente. Oliveira colhe no realizador francês essa noção de co-existência de estratos que não devem anular-se nem sequer meramente complementar-se, mas antes entrecruzar-se e interagir de modo dinâmico.

Para Manoel de Oliveira, música e silêncio nunca se colocaram como alternativa, nem o silêncio foi visto como a almejada meta num percurso de depuração sonora cada vez mais radical. O ponto essencial, para o realizador português, é o da indispensável independência desses três elementos, que devem casar-se de modo perfeito, sem que qualquer um deles tenha de pagar o preço de uma indigna subordinação.

Não é, certamente, por acaso que Oliveira fala de “imagem, palavra e música”, em vez de “imagem, som e silêncio”. Observámos atrás o valor corpóreo, teatral e explicitamente literário da palavra no cinema de Oliveira, fenómeno algo diverso do que sucede na estética de Bresson. Vale a pena acrescentar agora que a forma que o *silêncio* assume na sua cinematografia é a da paragem contemplativa. Para Manoel de Oliveira, mais importante do que a busca progressiva de uma sonoridade harmónica e cada vez mais rarefeita, é essencial “silenciar” o olhar que o correr das imagens torna inevitavelmente sucessivo, ruidoso, distractivo. É esse o “silêncio” que o realizador português busca: a fixação do mutável, para que o espírito o possa captar, absorver plenamente. Mais uma vez estamos diante de uma concepção de cinema que tem na sua raiz uma particularíssima sensibilidade ao fenómeno temporal. Julgo que tanto a novidade e a genialidade do realizador, como a dificuldade que a sua obra para tantos constitui, assentam sobretudo nesta concepção de temporalidade.

Toda a ascese estética de Robert Bresson está ancorada numa essencial convicção – que, se não for admitida, impedirá a compreensão da sua arte: a realidade é a face visível do Mistério, e o ser humano é a forma na qual esse mesmo Mistério se insinua de modo mais poderoso, independentemente do próprio homem. Daqui nasce toda a sua teorização a favor dos “modelos”, corpos que acolhem esse abraço misterioso (“movimento de fora para dentro”), e contra os “actores”, profissionais que julgam poder criar eles próprios o transcendente (“movimento de dentro para fora”). “O importante não é o que me mostram mas o que me escondem, e sobretudo o que não suspeitam que existe neles” (Bresson, 2000: 16). O que Bresson constantemente persegue é o vislumbre desse Mistério, que uma ‘actuação’ pode obscurecer. Partindo de uma posição humilde, de quem não tem a pretensão de “criar”, mas sim de dar espaço e forma ao que previamente existe, Bresson valoriza o gesto automático e casual, do qual transparece, subitamente, um espantoso imprevisto. É preciso “tirar as coisas do hábito, descloroformizar” (Bresson, 2000: 117), a fim de que, sem paliativos, elas possam ser admiradas, veneradas por aquilo que contêm.

Não há dúvida de que neste ponto radica o essencial do que aproxima Bresson de Oliveira (ou vice-versa). Também é esta verdade misteriosa que o realizador português admite constantemente perseguir¹⁴. Apelida-o por vezes de “fantástico”, o que não será certamente por acaso: “O fantástico é a sombra da realidade... Existimos com tudo o que nos rodeia, que existe à nossa volta e que não vemos” (BP 59).

Nesta afirmação do cineasta português evidencia-se uma posição que, do ponto de vista epistemológico, não é exactamente idêntica à de Robert Bresson, como já acima se acenou. Oliveira não acredita exactamente na capacidade do cinema para “revelar” o mistério da realidade. Acha que a realidade inspira a ficção, e que o cinema, como arte

¹⁴ Durante a conversa com A. Baecque e J. Parsi (1999: 65), afirma a certa altura Oliveira: “A minha dúvida põe-se no que eu penso. Estamos perante um grande mistério”. E acrescenta: “Um dia, falava com André Bazin a respeito de Jean Renoir, de quem ele gostava muito e eu também porque Renoir fala do mistério, sempre o mistério... e eu perguntei: ‘E René Clair?’ Bazin respondeu-me: ‘René Clair? É demasiado claro (em francês, clair)’”.

ficcional que é, só pode mostrar o que das coisas se *vê*, mas nunca o que elas eventualmente *são*. A frase que o realizador repete sobre o facto de o cinema não ser a realidade mas sim o fantasma dessa realidade é de grande capacidade expressiva: o cinema regista e guarda formas exteriores de qualquer coisa que já morreu, mas cuja sombra é, pelo menos, possível aprisionar. Aquilo que o cinema pode revelar, através dos seus ritos¹⁵ e formas, é “apenas” a presença “fantástica” desse mistério; não é dado ao cinema qualquer possibilidade de nele penetrar, de favorecer o seu conhecimento. Esta é, para Oliveira, a ontologia do acto cinematográfico. “Na vida há sempre algo escondido, de enigmático” (Baecque; Parsi, 1999: 52). “Tudo existe e nada existe. Tudo é mistério.” Por isso, à sugestão de Baecque e Parsi, “Mas Deus nunca se mostra. Permanece sempre o desconhecido. O que vemos de concreto é o mundo, é o universo”, responde Oliveira: “Sim, certamente. Só há a graça. Só há a fé” (Baecque; Parsi, 1999: 167) – o que faz, ironicamente, lembrar o próprio Bresson.

Porém, a frase que Robert Bresson coloca na boca do jovem sacerdote de Ambricourt, no final de *Diário de um Pároco de Aldeia*, tem, quer textual, quer contextualmente, uma significativa *nuance* de diferença: “Tudo é graça”. A asserção de Bresson é essencialmente positiva, afirmativa, enquanto que a de Oliveira assume uma indisfarçável ausência, uma escondida tristeza, a estóica aceitação de uma espécie de mal menor – nada podemos saber, apenas podemos guardar e olhar o que desse imenso enigma se desprende como forma etérea, e a essa impenetrável evidência chamamos fé.

Deste modo, embora ambos os realizadores tenham a coragem de deixar que as suas obras testemunhem o aspecto misterioso da vida, da dor e do mal (a amargura pelo limite da condição humana é nos dois patente), a intuição de Bresson – que aparentemente pode surgir como mais dramática, quase desesperada, em terríveis histórias de sofrimento e suicídio – tem dentro uma proposta mais poderosa, porque ultimamente mais positiva. Para Robert Bresson o cinema pode fazer mais do que fixar e dar a ver a sombra do real; pode “provocar o inesperado”, renovar a existência, fazer “acontecer”. Assim, Bresson

¹⁵ É interessante ver o que afirma Oliveira sobre a importância do rito e sobre o valor que, por essa razão, o cinema japonês tem. Cf. Baecque; Parsi, 1999: 42.

nem afirma que tudo existe nem se conforma que nada exista – acredita que a existência fala de outra coisa, daquilo (ou d’Aquele) a que Paul Schrader chama “The Wholly Other”(Schrader, 1988: 70); “a cada palavra, a cada olhar, a cada gesto algo mais subjaz”. (Bresson, 2000: 32) É esse “algo mais” que Bresson não cessa de buscar, propondo ao espectador a experiência desse encontro. Se “filmar um filme é ir a um encontro” (Bresson, 2000: 91) também visioná-lo se torna idêntica possibilidade. Daí o exigentíssimo rigor da cinematografia bressoniana: um esforço constante para não ocultar o acontecimento que a arte pode propiciar, o de um espanto comovido pela “presença real”, como diria George Steiner, que habita o filme.

Na verdade, é inegável que, quer por circunstâncias epocais, quer por algum tipo de identificação pessoal, ou até mesmo por aquele tipo de “casualidade” que tantas vezes une o sentir de artistas temporal e geograficamente próximos ou distantes, Robert Bresson e Manoel de Oliveira reflectem, nas respectivas obras, pontos de contacto, correspondências e também alguns distanciamentos que, olhados de perto, favorecem uma maior tomada de consciência sobre as características e o valor das suas criações. No modo como ambos dão à palavra lugar de eleição e na forma como procuram um silêncio que seja também música e contemplação, tanto Bresson como Oliveira se mostram homens sobretudo interessados na própria existência, artistas comprometidos esteticamente e existencialmente com a verdade da vida, na qual consiste o valor que acima de tudo prezam. Pode parecer evidente ou ingénuo fazer uma tal afirmação, mas a verdade é que, num tempo herdeiro daquela Modernidade que tende a tomar a arte pela própria redenção, é fortemente provocador encontrar cineastas que têm a lucidez e a coragem de não deificar a sua obra, de não fazerem consistir no cinema a razão da própria existência, mas antes de se colocarem ao serviço de uma espécie de missão a que reconhecem não poder “escapar”.

OBRAS CITADAS

- AAVV – *Manoel de Oliveira*. Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1981.
- BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques – *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto, Campo das Letras, 1999.
- BAZIN, André – *O que é o Cinema?* Lisboa, Livros horizonte, 1992.
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi – *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de 'Amor de Perdição'*. Lisboa, FCT – Gulbenkian, 2005.
- BRESSON, Robert – *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto, Porto Editora, 2000
- Folhas da Cinemateca*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2001.
- DECAUX, Emmanuel – “Rencontre: Manoel de Oliveira”. In: *Cinématographe*, 1983, nº91, Julho-Agosto, pp. 36-46.
- MATOS-CRUZ, José de – *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1996.
- MONTEIRO, Paulo Filipe – “A escrita e os escritores no cinema português”. In: *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*. Pisa/Roma, 2005, vol. VII, pp. 63-78.
- PROVOYEUR, Jean-Louis – *Le Cinéma de Robert Bresson. De l'effet de réel à l'effet de sublime*. Paris, L'Harmattan, 2003.
- SCHRADER, Paul – *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, Da Capo Press, 1988.