



TEMPO E
NARRATIVA
NO CINEMA
DE
MANOEL
DE OLIVEIRA

MARIA DO ROSÁRIO
LUPI BELLO

LISBOA
TINTA-DA-CHINA
MMXXI

© 2022, Maria do Rosário Lupi Bello
e Edições tinta-da-china, Lda.
Palacete da Quinta dos Ulmeiros
Alameda das Linhas de Torres, 152 , E.10
1750-149 Lisboa
Tels: 21 726 90 28/9
E-mail: info@tintadachina.pt
www.tintadachina.pt

Título: *Tempo e Narrativa*
no Cinema de Manoel de Oliveira
Autora: Maria do Rosário Lupi Bello
Prefácio: Sérgio Dias Branco
Revisão: Tinta-da-china
Composição: Tinta-da-china
Capa: Tinta-da-china (V. Tavares)

1.ª edição: Maio de 2022

ISBN 978-989-671-
Depósito Legal n.º /22

Ao Manuel Frederico

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	11
PREFÁCIO	13
PALAVRAS PRÉVIAS	19
CAPÍTULO I	33
UMA INTRODUÇÃO: CINEMA, TEMPO E NARRATIVA	
Breves considerações sobre a temporalidade e o cinema	33
A narratividade no cinema de Manoel de Oliveira: mito e viagem	64
CAPÍTULO II	75
«A ETERNIDADE É PARADA».	
NOTAS SOBRE A ESTÉTICA FÍLMICA OLIVEIRIANA	
A persistência da imagem	75
Um cinema duplamente icónico — o espectador que olha e é olhado	86
Uma palavra que se vê e (se) move — entre narrativa, teatro e cinema	94
Lirismo e música, a «estrutura do invisível»	107
CAPÍTULO III	111
UMA CONCEPÇÃO AGÔNICA E DISSIDENTE DA (SÉTIMA) ARTE	
Inquietude e desejo	120
O conceito de «derrota» como juízo sobre a existência	125
A ironia como recurso e estratégia — uma comédia trágica e divina	135
«Alguém nos prometeu alguma coisa? Então porque esperamos?»	138

CAPÍTULO IV	141
ESTA VIDA DEU MUITOS FILMES:	
OLHAR O TEMPO NA HISTÓRIA DE UMA OBRA	
<i>NON, ou a Vã Glória de Mandar</i> (1990) – o sentido do tempo e da história	141
Entre <i>Acto da Primavera</i> (1963) e <i>A Caça</i> (1964): a intersecção de diferentes planos temporais	150
<i>A Tetralogia dos Amores Frustrados</i> (1972-1981) – o fracasso da paixão e a intemporalidade do amor	158
<i>Le Soulier de Satin</i> (1985) ou o desejo como abertura intemporal e infinita	169
De <i>A Divina Comédia</i> (1991) a <i>O Dia do Desespero</i> (1992) – todos os instantes num só	178
<i>Vale Abraão</i> (1993): pode o «non» vencer o tempo?	185
<i>A Caixa</i> (1994), fábula sobre a intemporalidade do humano	192
<i>Palavra e Utopia</i> (2000): quando o valor do tempo se mede no espaço	206
<i>Vou para Casa</i> (2001): o tempo de regressar	215
<i>Singularidades de Uma Rapariga Loura</i> (2009) – a fuga ao próprio tempo e ao tempo escondido do outro	219
<i>O Gebo e a Sombra</i> (2012) ou o drama claro-escuro do tempo da vida	227
<i>Visita ou Memórias e Confissões</i> (1982): a casa, espaço de suspensão do tempo	233
CAPÍTULO V	245
OLIVEIRA EM DIÁLOGO COM OUTROS CINEASTAS:	
DREYER, BRESSON E BUÑUEL	
A instável estabilidade: aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira	245

Oliveira e Bresson: o «ver» e o «ser» na sétima arte	260
<i>Belle Toujours</i> (2006): de Kessel a Buñuel e a Oliveira, ou a «adaptação» como diálogo	286
REFLEXÕES FINAIS	305
NOTAS	313
BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA	325

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos vão, antes de mais, para todos aqueles com quem aprendi a ver e a admirar a obra de Manoel de Oliveira — colegas, investigadores, realizadores, actores, críticos, alguns amigos cinéfilos e também estudantes. Neste último caso destaco o grupo liderado pela Professora Renata Junqueira, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), no qual encontrei investigadores de alta qualidade e profundo conhecimento, com quem pude aprender e discutir tantos aspectos da obra de Oliveira... Tenho muito a agradecer também aos que, de modo mais ou menos directo, me ajudaram na revisão destas páginas, dando sugestões amigas e construtivas: a Fátima, oliveiriana entusiasmada, o Padre João, amigo inteligente e sempre atento e disponível, o Pedro e o Alberto, que se prestaram a avaliar as reflexões de pendor filosófico, a Madalena, que reviu atentamente o texto com a missão de verificar notas, referências bibliográficas e outros aspectos formais, fazendo também algumas sugestões pertinentes. Agradeço ao Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), da Universidade Católica Portuguesa, pelo apoio dado a esta edição, bem como aos dois revisores anónimos da Universidade Católica Editora, pela generosidade das suas avaliações e pelas argutas e úteis observações feitas. Ao Sérgio, colega e profundo conhecedor de cinema, que me deu o grande prazer de redigir o Prefácio, envio o meu especial reconhecimento.

A todos os outros cuja colaboração foi, através dos vínculos familiares e de amizade, mais indirecta mas não menos decisiva, deixo o meu abraço de gratidão. De entre todos, o meu obrigada mais total vai para o meu marido, a quem dedico este livro.

PREFÁCIO

Era Serge Daney que falava de Manoel de Oliveira como uma árvore, plantada há muito tempo. Tinha em mente a árvore do início de *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990). Não sabemos se a câmara se aproxima dela, contemplando-a, ou se é atraída para ela, de forma inescapável. Talvez seja as duas coisas. Esta árvore, como imagem cristalizada do tempo e da história, é comentada nesta importante adição aos estudos sobre o cinema de Oliveira escrita por Maria do Rosário Lupi Bello. A importância deste estudo reside, desde logo, no foco escolhido: a articulação entre a temporalidade e a narratividade no universo oliveiriano. Repare-se que *temporalidade* e *narratividade* decorrem, mas distinguem-se, das palavras «tempo» e «narrativa» que encontramos no subtítulo deste livro. Temporalidade e narratividade assinalam uma abordagem em que o tempo e a narrativa são analisados como processos estéticos, abertos à interpretação e ao enquadramento histórico-social.

É esse embasamento teórico que encontramos no primeiro capítulo. A metodologia é eclética e rigorosa, recorrendo a conceitos da teoria da literatura e do cinema. O cinema de Oliveira estabeleceu uma relação contrapontual e dialéctica entre o fílmico e o literário, a imagem e a palavra. Por essa razão, esta metodologia é particularmente ajustada ao objecto de estudo, uma obra que podemos considerar como completa desde a morte do cineasta a 2 de Abril de 2015 e da estreia póstuma de *Visita ou Memórias e Confissões* (1982), por desejo do próprio. O que sobressai nestas páginas é a sensação de que a riqueza desta obra completa a torna inesgotável nas leituras e nos sentidos que permite elaborar e descobrir. Esta capacidade de dizer muito, com desenvoltura e densidade, sem ter a veleidade de pensar que está a dizer tudo, é um dos méritos deste volume.

Os restantes quatro capítulos fazem uma análise detalhada da obra fílmica de Oliveira, desvendando o modo como o tempo surge nela narrativizado e com um significado escatológico em jeito de interrogação, simultaneamente histórico e existencial. O segundo capítulo é um conjunto de notas sobre a estética fílmica oliveiriana, a construção de um olhar enlevado e profundo, no qual o movimento não abdica de uma dimensão estática que se abre à eternidade. O substrato desta estética é uma concepção da arte que é dissecada no terceiro capítulo: conjuga a experimentação de temas e formas com a expressão da agonia humana, aplicada ao cinema mas transcendendo-a. O quarto capítulo debruça-se sobre um conjunto de filmes da extensa obra do realizador nos quais o tempo como questão artística e existencial tem uma espessura notória. O estudo termina com o quinto capítulo dedicado ao diálogo entre o cinema de Oliveira e o de outros cineastas, em particular o dinamarquês Carl Theodor Dreyer, o espanhol Luis Buñuel, e o francês Robert Bresson — sem negar ou desvalorizar a influência do soviético Sergei M. Eisenstein, por exemplo —, mas deixando bem claro que, se há aproximações, também há afastamentos.

Tempo e Narrativa no Cinema de Manoel de Oliveira aceita o desafio que Oliveira nos lança através do seu cinema. Se há algo que ele preservou e desenvolveu ao longo da sua obra, pelo menos desde *Douro, Faina Fluvial* (1931), foi a capacidade de documentar e, ao mesmo tempo, apresentar múltiplos pontos de vista que moldam o que o filme nos mostra. A estética oliveiriana não se baseia na transparência do registo, mas também não é artificial. É um cinema em permanente construção que desafia o que se pensa como evidente, apresentando-nos palavras, imagens, sons, música, gestos, rituais que pedem uma consideração provisória em vez de um reconhecimento imediato. Podemos descrevê-lo, então, como uma *pedagogia da incerteza*. Como a autora refere nas palavras prévias que se seguem: trata-se de um cinema simples e

profundo, primitivo e moderno, que põe em causa o comodismo do espectador, não só do ponto de vista formal e narrativo mas também estético, ideológico, existencial.

A exposição retrospectiva sobre a obra de Oliveira apresentada no Museu de Serralves em 2008 incluiu um seminário com o título «Manoel de Oliveira: O moderno paradoxal». Isto é, trata-se de um cinema que revela o primitivo como moderno de maneira paradoxal. A luminosidade e a escuridão memoriais das origens do cinema habitam-no e indiciam o que há a (re)descobrir. É o passado e o presente. Através de um foco limitado, necessário para o aprofundamento, este livro tem a grande virtude de nos dar a conhecer esta *consciência do tempo* que provém do trabalho criativo sobre a narrativa fílmica nos filmes de Oliveira.

SÉRGIO DIAS BRANCO

Fixar o instante, reter o tempo que passa vertiginosamente tem sido um privilégio proporcionado pela tecnologia desde os primórdios da fotografia, que remontam a 1826. Com a invenção do cinematógrafo, em 1895, os primeiros realizadores de cinema alcançaram a façanha de reproduzir imagens em movimento. Atenuavam assim uma angústia — a da efemeridade da vida — que assombra a humanidade desde sempre, e de modo ainda mais intenso nos tempos modernos, que imprimem à vida civilizada um ritmo pautado pelo movimento implacável, sem pausas, das engrenagens, progressivamente aperfeiçoadas com o intuito de acelerar a obsolescência de tudo, bem de acordo com os parâmetros ditados pela sociedade industrial. Aparentemente, ficava resolvido, com o desenvolvimento das técnicas fotográficas e cinematográficas, o problema que um grande poeta do simbolismo português, Camilo Pessanha, expressou em dois versos lapidares de um dos temporais poemas da sua *Clepsidra*: «Imagens que passais pela retina / Dos meus olhos, por que não vos fixais?» Passado o ímpeto futurista dos primeiros filmes, entusiastas da modernidade, os artistas do cinema moderno retomam e glosam incansavelmente, cada qual a seu modo, o mote da angústia da aceleração. Os filmes de maturidade de Manoel de Oliveira (1908-2015) dão-nos dessa tendência exemplos preciosos. É por isso que, ao propor-se refletir sobre Tempo e Narrativa no Cinema de Manoel de Oliveira, Maria do Rosário Lupi Bello vem, certa, tocar no cerne de uma problemática que será, provavelmente, a mais profícua do centenário realizador português que atravessou o século xx e adentrou o XXI fazendo cinema. As lições desse Mestre do tempo e da temporalidade revêem-se neste livro, translúcidas, iluminadas pelo olhar penetrante da autora.

RENATA SOARES JUNQUEIRA
UNESP, ARARAQUARA (SÃO PAULO – BRASIL)

PALAVRAS PRÉVIAS

Os dois guerreiros mais poderosos são a paciência e o tempo.

TOLSTOY

Não é fácil falar do cinema de Manoel de Oliveira. Não é fácil pelas melhores e mais óbvias razões, e pelas mais complexas e menos evidentes. No primeiro caso, porque se trata inegavelmente de um artista de génio, com uma obra imensa, rica, variada e irregular, que atravessa quase todo o século xx e chega à segunda década do XXI; no segundo, porque Oliveira continua a ser uma figura problemática e polémica no contexto do cinema nacional e, até certo ponto, embora em menor grau, também no internacional.

A sua obra impõe-se, no entanto, a quem se dispõe a prestar-lhe a devida atenção. Muitos dos que a recebem com hesitação e perplexidade sentem depois crescer uma adesão quase involuntária a uma específica forma de olhar e de oferecer o mundo, a qualquer coisa não plenamente explicável mas profundamente convincente, bela e sólida que atravessa toda a sua obra e que exige o espaço e a disponibilidade de um novo olhar. Para mim, como para tantos, tratou-se da experiência de um «encontro», com toda a força persuasiva nele contida, e com a extraordinária demonstração de que um verdadeiro «autor» interpela de forma intensa e nunca morre.

A maior força de Oliveira está nessa «qualquer coisa» que só se encontra conhecendo o conjunto da sua obra. O seu cinema não é comparável a nenhum outro; na sua surpreendente diversidade — «nunca (mas nunca) caiu em redundância», sublinha José Manuel Costa¹ — exhibe a marca pessoalíssima de um *auteur*, sendo atravessado por uma constante e original estabilidade, im-

pressão digital do seu ser de homem e de artista. Como afirma Thomas Brandlmeier, «quem se envolve com Oliveira rapidamente sucumbe ao fascínio da sua obra. O seu tratamento do tempo fílmico é único. Ele usou elipses, saltos, desvios, transferências de som e imagem muito antes de David Lynch, Otar Iosseliani ou Pedro Almodóvar»².

Manoel de Oliveira consegue ser simultaneamente profundo e muito simples; sarcástico sem ser corrosivo; inovador e tradicional; árido e caloroso; impiedoso e cheio de humanidade; provocador e comunicativo; lúcido e profundamente poético; ético mas não moralista; carnal e de uma radical espiritualidade. A sua ironia acre e despreziosa não é muito portuguesa — nada tem de eciana ou saramaguiana, porque nunca se coloca do lado dos «eleitos» nem se assume exterior ao país a que pertence —, o que em parte explica a dificuldade de aceitação pelo público nacional. No entanto, o fundo do seu olhar é mais lusitano do que o de muitas outras obras aparentemente mais «nossas», porque incide naqueles traços nacionais que habitualmente nos são invisíveis e que só a posição «ascética» de alguns ou a perspectiva «estrangeira» de outros conseguem detectar — como aconteceu a um Sokurov, na sua vinda a Portugal, comparando a peculiar situação dos portugueses na Europa com a dos japoneses na Ásia, devido à potência dessa espécie de tristeza escondida, como uma mola sempre pronta a disparar. Sendo profundamente portuguesa, a obra de Manoel de Oliveira não deixa de evidenciar determinados traços «graníticos», mais próprios de culturas nórdicas e eslavas do que de países do sul da Europa, e de manifestar pontos de ligação com artistas de origens muito diversas. Se quisermos pensar, para já, em escritores internacionais, mais do que em cineastas, será útil lembrar nomes tão diversos como Clarice Lispector, Flannery O'Connor e, sobretudo, Fiódor Dostoiévski.

O conjunto destas características e o modo absolutamente único de lhes dar forma torna difícil a classificação da sua obra,

que é vasta e variada, com claras oscilações de qualidade e de intensidade, mas transversalmente marcada por uma assinatura inconfundível. O crítico português Vasco Câmara falou uma vez da «ligeireza grave» do cinema de Oliveira, enquanto o jornalista e crítico italiano Ugo Casiraghi se referiu em 1975, no jornal *Unità*, a propósito do filme *A Caça*, à sua «beleza áspera» (sem dívida devedora, em parte, ao seu carácter de homem nortenho). Bénard da Costa falava da profunda unidade «temática e obsessional» da sua obra, e João César Monteiro sublinhava o seu lado «transgressivo», característico de todo o acto de filmar, apontando a sua dimensão sagrada e antimoralista («quando simula uma moral é só para melhor a destruir»)³. José Manuel Costa, no texto já referido, afirma por seu turno: «Um modo de filmar que, em suma, dá-nos sempre a coisa juntamente com a sua representação — o que estará na origem da sensação mista de presença física e de estranhamento dos atos e das coisas que é uma das suas marcas maiores.»

Outros apontam uma confluência entre estilo cinematográfico primitivo e modernidade radical. António-Pedro Vasconcelos considera-o simultaneamente clássico e vanguardista, conservador e anarquista. Thomas Brandlmeier sublinha que «Oliveira esteve sempre à frente do seu tempo, desde o cinema vanguardista dos anos 1920 até ao cinema pós-moderno reflexivo e distanciado. Os jovens diretores ainda podem aprender com ele. Pode-se falar mesmo em vanguardismo idoso». Para o cineasta João Botelho, seu explícito admirador, que realça a dimensão metódica e rigorosa da sua personalidade e da sua obra, «Oliveira é o mais novo entre nós. E ao mesmo tempo é Méliès. É o estilo cinematográfico de um jovem de vinte anos»⁴.

Por outro lado, há uma dimensão de «manufatura» que é intrínseca a Oliveira, como se a sua herança de industrial do norte, apto a «meter as mãos na massa», não pudesse ser desligada do seu acto de criação estética. Num dos vídeos disponíveis no *site*

da Casa do Cinema Manoel de Oliveira ouvimos o cineasta fazer uma comparação significativa: «A arquitetura é igual ao cinema, porque uma coisa é o trabalho de gabinete, outra coisa é o trabalho de construção real. São coisas diferentes.» Oliveira concebeu-se inequivocamente como homem de «construção real».

A sua obra tem uma espécie de dupla camada: num primeiro momento tudo pode parecer excessivamente óbvio, por vezes quase simplista, outras vezes vagamente doutoral ou incomodamente didático. Mas um segundo olhar, mais atento à ironia e aos sentidos ocultos, confronta-se com uma forma de destruição daquilo que se vira a um nível mais superficial. O espectador que julgara perceber com excessiva facilidade fica perplexo com o aparecer da irrisão, do humor «deslocado», do sarcasmo, da coerência de fundo, da profundidade significativa e da ambiguidade; aquele para quem a perplexidade e a «excentricidade» tinham sido o pólo de atracção, talvez essencialmente lúdico, simultaneamente enigmático e complexo, encontra-se súbita e involuntariamente movido pela provocação existencial da obra. Todos, porém, necessitam de aceitar que a condição para «ver Oliveira» é sair do registo do cinema como forma de entretenimento, mesmo que de qualidade, aceitando entrar no território da arte, com toda a exigência de trabalho pessoal e de «estranheza» que ela implica. Até porque Oliveira «filma para dividir», como afirma João Mário Grilo, ou seja, provoca o espectador a uma decisão, e a forma dessa provocação passa necessariamente pela incomodidade.

Ora esse não é um desafio simples, numa época em que o gosto pelo cinema está quase completamente refém das regras do entretenimento, do negócio do espectáculo — o *show business*, como tão honestamente é definido nos Estados Unidos da América. Mesmo muitas das pessoas que arriscam ver cinema de maior qualidade mostram-se relutantes em ver filmes «difíceis», cuja estrutura não obedeça à lógica instaurada nos anos 50,

quando um aparente naturalismo se fazia acompanhar de uma gramática narrativa bem definida e bem ritmada, tacitamente aceite pelo «grande público», essa massa humana consumidora, tendencialmente voraz, hedonista e existencialmente preguiçosa. Para alguns o «verdadeiro cinema» morreu aí, e quase toda a produção posterior padece da falta de autêntico valor artístico — pelo que mais vale apostar nos filmes «bem feitos», que divertem ou distraem com eficácia e, se possível, com algum desafio emocional ou intelectual.

Mas há um outro tipo de dificuldade, mais ontológica, que torna problemática a adesão à obra de Oliveira (como à de tantos dos «maiores» da sétima arte: Bergman, Dreyer, Tarkovski, Bresson, Buñuel, Ozu, para dar apenas alguns exemplos). É que, sendo o cinema a forma de arte que mais se aproxima da experiência da vida, devido à captação temporal da existência, torna-se particularmente difícil aceitar as obras cinematográficas que «contrariam» os dados intuitivos de tal experiência, por criarem paragens temporais excessivas, ou usarem formas de representação não realistas, ou introduzirem qualquer outro tipo de elemento estético declaradamente distinto da vida «real». Não me refiro aqui à fantasia ou à imaginação criativa de tantas obras: mesmo um filme de ficção científica, se usar uma narrativa de ritmo e formas realistas, pode evitar o tipo de estranheza a que aqui se alude, ao facilitar a imersão do espectador na obra. A dificuldade tem mais que ver com a existência de factores que, de alguma forma, interrompem a impressão do «natural» fluxo temporal, criando no espectador uma «distância» e uma incomodidade que só podem ser vencidas por uma profunda disponibilidade interior.

Além disso, Oliveira escapa a padrões cinematográficos conhecidos e, como se diz mais frequentemente no Brasil, «prazerosos». O seu cinema é sempre desinstalador, não apenas do ponto de vista formal e narrativo, mas também estético, ideológico, existencial.

É conhecida a afirmação de Manoel de Oliveira ao dizer que não era um homem político, embora os seus filmes o sejam. E são-no sem dúvida, da forma menos sectária e mais pertinente que a política, arte da vida humana em sociedade, pode assumir. Despreocupado em relação ao «politicamente correcto» — seja ele o da linguagem a usar, o das causas a defender ou o do pensamento dominante a professar —, Oliveira foi, acima de tudo, um homem livre. Para Paulo José Miranda, tal liberdade era sobretudo direccionada numa incessante busca interior, uma «metafísica da identidade»: «Repetir-se a si mesmo até à exaustão, como quem escava a terra em busca de si mesmo.»⁵ Os que o conheceram mais de perto apontam-lhe a simplicidade, a bondade, o sentido de humor, a intuição, o humanismo, como é o caso de Jacques Parsi, que o entrevistou com Antoine de Baecque, e que forneceu, no seu livro sobre o cineasta, tantos dados biográficos e filmográficos decisivos; ou como António Reis, que afirmava que, para lá das diferenças ideológicas, se encontravam unidos num ponto: o «Amor pela Arte e pelos Homens». Luís Miguel Cintra não se cansa de sublinhar o pudor, o respeito e a amizade que sempre sentiu da parte do cineasta, a quem interessavam mais as pessoas do que os actores; Alves Costa, por seu turno, considerava que as duas maiores qualidades da pessoa do realizador eram a modéstia e a sinceridade. E todos, ou quase todos, sublinham o seu lado sensual e provocador, quase iconoclasta, o seu sentido de humor por vezes mordaz, a sua energia inesgotável, a sua inteireza moral e a imensa e resiliente força do seu carácter.

É bem verdade que, para Oliveira, filmar era viver; segundo Agustina Bessa-Luís, que o definiu como «refugiado da vida no cinema», essa era mesmo a condição para poder viver. O seu amor ao cinema não era, porém, vivido como «religião» (embora, num certo sentido, se lhe pudesse comparar), na medida em que nunca considerou a sétima arte como tábuas de salvação ou como

valor superior à vida. Dizia mesmo que na arte «não há santidade», uma vez que aquela é feita dos limites e da vaidade humanos: «A arte é uma coisa mundana; nela, não há santidade. É a vaidade. A vaidade acompanha sempre o homem.»⁶ Mas fazer filmes era a sua forma de expressão e de realização, o seu modo pessoalíssimo e desassossegado (que se recusa «a afastar do enleio intrincado do viver humano», como diz Sérgio Dias Branco⁷) de olhar e de lutar, de respirar e de interrogar o mundo — de forma obsessiva e por vezes quase violenta —, contribuindo desejavelmente para o bem dos homens. Manuel S. Fonseca, num debate ao vivo na Cinemateca em 2019, afirmou mesmo que esta «vontade de transmitir alguma coisa» se tornou «predominante em relação à forma de o fazer» e que, tal como Rossellini, Oliveira chegou ao ponto em que já não precisava de fazer filmes «bem feitos», pois a sua grandeza estava em alguma coisa para além da perfeição estética. Via na sua tarefa de artista a responsabilidade de uma missão a cumprir, e essa consciência agudizou-se com o passar do tempo, sentindo-se nas suas últimas obras o crescimento desta espécie de urgência comunicativa.

Fazer justiça ao cinema de Manoel de Oliveira implica aceitar um risco. O risco de que fala George Steiner, quando se refere ao acto de «leitura», de recepção da obra artística, como aquele cuja condição é estar disposto a abrir a porta, à noite, a um estranho, sem saber se este virá destruir ou incendiar a nossa casa. O risco de que falava Gertrude Himmelfarb a propósito das aulas de Lionel Trilling, o qual, lembrando a frase de Nietzsche em que este definia o ser humano como «uma corda esticada sobre um abismo», alertava para o perigo de, pelo contrário, encarar o estudo da obra de arte como mero exercício académico que reduz o «grito selvagem» de «terror, paixão, mistério, raiva, êxtase, desespero» do artista a simples forma ou puro discurso, eventualmente sofisticado e interessante, causando assim o efeito oposto ao que este pretendia: «a socialização do anti-social, ou

a aculturação do anticultural, ou a legitimação do subversivo»⁸. Aceitar verdadeiramente este risco implica dizer «eu», que é a única forma dentro da qual uma obra de arte pode ser acolhida e respondida; a manutenção da leitura no mar vago e misterioso das possibilidades é, ainda, uma subtil fuga a essa provocação exercida pela arte no seu receptor. Neste sentido, só uma leitura pessoal e concreta, com a sua inevitável incompletude, pode fazer justiça à obra encontrada.

Por isso, o estudo que aqui se propõe pretende escapar a uma análise predominantemente formalista, que possa reduzir o filme a mero «artefacto» ou a simples «estrutura» — como tão frequentemente se viu acontecer em relação à literatura e a outras artes ao longo do século xx e que pode detectar-se, ainda no século XXI, em certas posições diante do cinema —, uma vez que tal atitude esvazia a sétima arte do seu maior potencial. A opção feita vai por outro caminho, que não coincide exactamente com a posição teórica dos *Film Studies* (que exigem a filiação a uma determinada corrente ou teoria interpretativa) nem com a abordagem resultante da prática do cinema (impossível a quem não seja cineasta ou técnico de cinema), mas procura cruzar saberes que provêm de ambas as vias e se intersectam com outras disciplinas, aproveitando as sinergias que resultam dessa dinâmica e assim fecundam o pensamento interpretativo e a análise estética. Trata-se de uma perspectiva que é possível aproximar do domínio abrangente da Teoria dos Cineastas, na medida em que procura olhar o objecto de estudo (a obra oliveiriana) antes de mais de forma directa, através do visionamento atento, da «exposição» pessoal e desarmada, sistemática e crítica mas igualmente acolhedora, em relação a cada um e ao conjunto dos filmes; mas que ao mesmo tempo tem em consideração o pensamento que, na esteira de Jacques Aumont, admite que, como sublinham André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, um cineasta não pode evitar a reflexão sobre os atos

artísticos envoltos na sua própria actividade cinematográfica, e, mais ainda, «a própria criação artística traz consigo reflexões de cunho teórico sobre a arte, pelo menos desde o Renascimento, momento em que os artistas não podiam mais negar as influências mútuas entre si e, portanto, não podiam ser negadas as observações e reflexões de uns para com os outros»⁹.

Assim, tanto a «teoria» implícita no labor criativo de Manoel de Oliveira quanto aquela que ele mesmo exprimiu, em discursos mais ou menos longos, mais ou menos organizados e sistemáticos, mas sempre de algum modo iluminadores (e, portanto, bem contrastantes com a dimensão tumultuosa, enigmática, metafórica e densa da sua própria obra artística), é trazida «a jogo» nestes textos, procurando colocar em diálogo a filosofia e a crítica subjacentes à criação do cineasta, a sua interacção com outros pensadores e artistas (muito particularmente os três realizadores que são abordados no último capítulo deste livro), bem como a herança reflexiva e crítica de tantos estudiosos da sua obra, dentro e fora do mundo académico.

Acima de tudo procura-se trazer à discussão um conjunto de pensamentos, reflexões e hipóteses que se propõem não cair na tentação de «forçar» a obra de arte a subjugar-se a grelhas ou «esquemas» (formais, ideológicos, estéticos ou outros) que corram o risco de a limitar ou sufocar, esvaziando-a do potencial existencial a que Trilling e Himmelfarb se referiam, mas antes sirvam para surpreender, para abrir caminhos possíveis, sugerir portas de entrada nesse universo complexo, rico e provocador, eventualmente desmontando preconceitos ou abalando sistemas herméticos. Daí, também, decorre boa parte da justificação para a ampliação da proposta de leitura que aqui se faz, assente no significado do tratamento do tempo, o qual remete para uma dimensão de abertura praticamente ilimitada e infinita, impossível de ser esgotada por qualquer tipo de análise, por mais estruturada, clarificadora e organizada que possa ser.

O cinema, arte impura e heterogênea, tem, por natureza, uma sugestão antiautotética que é preciso levar em conta: fala da vida «directamente», é «expressão da vida», como afirmava o próprio Oliveira, ou, como dizia talvez com mais propriedade Pasolini, exprime a realidade através da própria realidade, reproduzindo os seus «índices sensíveis». Nesta sua específica natureza profundamente icónica e na relação umbilical que ela estabelece com a experiência da temporalidade está porventura a sua maior potência comunicativa, à qual de algum modo aqui se procura responder, lançando pistas e sugestões, levantando perguntas, propondo interpretações.

Manoel de Oliveira afirmava exprimir em todos os seus filmes a batalha contra a morte («Sou um grande lutador contra a morte. Passei a vida a observar a agonia, cada vez com mais experiência, com cada vez mais vontade de mostrá-la.») e dizia em relação a um dos seus autores de eleição, Camilo Castelo Branco, que a maior dificuldade era falar dele com aquele tipo de objectividade que respeita a dor. É uma idêntica preocupação que aqui me move, no momento em que me disponho a decompor alguns dos seus filmes, com o desejo de fazer emergir aspectos constitutivos da especificidade da sua criação artística. Noutro contexto¹⁰ moveu-me o desejo de — homenageando sobretudo o artista, na sua inevitável relação com a obra — encontrar um ponto sintético através do qual se possa olhar o homem, correndo assim o risco de uma certa, talvez necessária, simplificação; o meu intuito vai agora na direcção contrária, mais analítica do que sintética, que não está isenta de outro tipo de riscos, mas que pretende acima de tudo colaborar para os estudos (universitários e não só) já existentes sobre esta grande figura do universo cultural português, bem como para todas as louváveis iniciativas que em torno dela se têm desenvolvido — particularmente através da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema e da ainda jovem mas já muito dinâmica Casa do Cinema Manoel de Oliveira, em

Serralves — e desejavelmente aprofundar caminhos já iniciados ou favorecer novas abordagens.

No seu livro de 2002 sobre *Manoel de Oliveira*, Jacques Parsi interroga-se repetidas vezes sobre a razão da descrença dos portugueses no Mestre e contrasta esta suspeita nacional com o reconhecimento que o realizador tem obtido em vários países estrangeiros. Para tal, cita listas de prémios, homenagens e os mais variados e rasgados elogios feitos em França e noutros países europeus e não só à figura do realizador português, afirmando que «não há nada de português, no domínio da cultura, que tenha hoje a notoriedade de Manoel de Oliveira em França»¹¹. Entre outros exemplos, explica que, aquando da morte de Robert Bresson, o jornal *Libération* de 22 de Dezembro de 1999 publicou as reacções do ministro da Cultura, do primeiro-ministro e... de Manoel de Oliveira. Por seu turno, o *Le Nouvel Observateur* lançou, no mesmo ano, uma sondagem intitulada «O século xx julgado por aqueles que o fizeram». Manoel de Oliveira constava na lista das personalidades a quem foi pedida uma declaração sobre este século, na véspera da passagem para o ano 2000, ao lado de nomes como o Dalai Lama, Shimon Peres, Elie Wiesel, vários Prémios Nobel, entre outros, tendo sido o único cineasta escolhido — o que aliás, como afirma Parsi, atesta que «a imagem do realizador vai muito para além da sua obra»¹².

Idêntico entusiasmo e reconhecimento chegou sempre de Itália. Ugo Casiraghi relatava já em 1975 que o fundador do jornal *Quinzaine* costumava dizer que, no momento das selecções culturais (para festivais e outros eventos) importava descobrir «o lampejo de talento — três segundos (e é muito) de génio», sendo que o «pai do cinema português» tinha já dado muito mais do que três segundos à sétima arte. E estavam ainda para chegar os anos da produção mais intensa, até ao ritmo de um filme por ano...

O que aqui se propõe é, pois, uma leitura possível da obra do cineasta, através da recolha reestruturada do conjunto de artigos

e outras publicações feitos ao longo dos últimos 15 anos, acrescidos de novos ensaios e sobretudo da introdução de um fio condutor que enforma uma perspectiva pessoal e global desta obra, assente naquela componente decisiva no cinema que é a temporalidade, com as implicações significativas que da sua representação decorrem, e na específica forma «narrativa» que ela assume no caso da sétima arte.

Tratando-se de um livro que nasceu no seio de um contexto académico, ele está necessariamente marcado por esse ambiente, pelas suas implicações e exigências e talvez, até, por alguns dos seus «tiques» e hábitos. Mas foi minha intenção, além de oferecer uma contribuição válida aos estudos oliveirianos, alargá-lo a um âmbito não especializado e torná-lo também interessante e útil para quem, fora desse universo, se interesse pela obra do cineasta. Assim, os diversos capítulos poderão ter várias formas de acolhimento e de pertinência consoante o tipo de leitor. O capítulo mais teórico — e, nesse sentido, também o mais dirigido ao mundo académico — é, sem dúvida, o primeiro, sobre a relação entre cinema, tempo e narrativa, no qual se procura, de forma necessariamente sintética, lançar as bases, de raiz filosófica, que sustentam a perspectiva adoptada na análise levada a cabo; os capítulos II e III apresentam ao leitor, primeiramente, as fundamentais características estéticas do cinema oliveiriano, e procuram, depois, descortinar aspectos importantes da posição pessoal e existencial do artista, que se manifestam nessas características. O capítulo IV, «Esta vida deu muitos filmes: olhar o tempo na história de uma obra», é porventura aquele que se dirige a um espectro mais amplo de leitores, já que consiste num conjunto de leituras feitas sobre grande parte dos filmes do cineasta, assentes nos pressupostos enunciados antes — nele se pode atestar, de forma mais substancial, a validade da linha interpretativa fundamental que aqui se defende. Por fim, antes das Reflexões Finais, oferece-se, no capítulo V, uma breve abor-

dagem à relação entre a obra de Manoel de Oliveira e a de outros três realizadores da sua preferência: Carl Dreyer, Robert Bresson e Luis Buñuel, que terão particular pertinência para quem se mova ou se interesse pelos estudos de cinema, em particular pelas teorias e poéticas dos cineastas.

No tratamento da dimensão temporal está, como se procura argumentar e exemplificar neste livro, muito — ou mesmo o essencial — daquilo que faz de Oliveira um mestre e um grande e peculiar «narrador», conceito este eventualmente discutível ou mesmo polémico, que a seu tempo procurarei justificar. Está, por isso mesmo, aquilo que mais define a sua obra, o aspecto que lhe dá mais consistência e originalidade, que é mais revelador da sua cosmovisão, permitindo a identificação das suas ideias fortes, a que João Bénard da Costa chamava «obsessivas». João Botelho tem repetidas vezes afirmado que «o cinema não são histórias, é onde se coloca a câmara», é o modo de as filmar (e qualquer narrativa é, em si mesma, um particular e concreto «modo» de dar a ver), e que é na originalíssima e única «forma de filmar» que se distingue a obra de Oliveira. É bem verdade que é aí que está a marca do artista, a sua impressão digital, o seu estilo inconfundível e inimitável, a sua contribuição única para o mundo; essa marca tão pessoal denota precisamente uma certa maneira de olhar, uma certa forma de ver e relacionar os elementos da realidade, um particular modo de sentir o tempo e o espaço, uma específica modalidade de adesão ao real, de interpretação da vida e da morte. Estas duas dimensões não podem conceber-se separadamente. Oliveira filmava de uma certa forma porque via e sentia o mundo de um certo modo, e por isso, como artista que era, fazia a arte que fazia e não outra. A sétima arte oliveiriana é nova e original porque a sua perspectiva, ficcional e construída, introduz quem a vê à «verdade» escondida de um «outro» mundo — que é o mesmo que dizer, a uma «outra» dimensão do nosso mesmo mundo — e é isso que cativa e conquista, esse universo

novo entrevisto, semidesconhecido, vivo, imprevisto, dinâmico e temporal — tantas vezes fortemente «histórico» —, que surge diante dos olhos do espectador como se as mesmas coisas de sempre pudessem ser encontradas de uma maneira nova.

Chama-se aqui «narrativa» à visão desse mundo original e novo captado *em acção*, de um modo que só o cinema pode fazer, e que o cinema de Oliveira fez de forma tão singular. Muitos falaram já disso, e bem. A todos — quer quando concordei, quer quando discordei — devo alguma coisa, pois não há pensamento solitário nem linguagem que não seja intersubjectiva. O que aqui vai escrito é também, por isso mesmo, agradecimento a todos os amantes e estudiosos de Oliveira, naquela forma dialogante que é a da reflexão e da interpretação; se alguma pretensão de novidade pode ter, ela prende-se com um pessoal e específico olhar (tão específico e único como é cada um de nós, dentro do seu insuperável limite), que procura identificar a «trave-mestra» dessa obra e perscrutar-lhe os «comos» e os «porquês», como que «revirando» o tecido onde tantos desenhos já foram bordados (por outros estudos e outros olhares), por forma a encontrar, no reverso, os pontos de ligação que sustentam o todo. Trata-se de uma atitude que é, acima de tudo, de responsabilidade e de gratidão, e que não esquece que a arte é sempre, de alguma forma, misteriosa e indizível, e portanto nenhuma leitura, por mais minuciosa e séria que pretenda ser, pode alguma vez acreditar «esgotá-la».

CAPÍTULO I

UMA INTRODUÇÃO: CINEMA, TEMPO E NARRATIVA

Life may sometimes appear as a book of science. Life may sometimes appear as a book of metaphysics. But life is always a novel. Our existence is still a story. That is because a story has behind it not merely intellect which is partly mechanical, but will, which is in its essence divine.

G.K. CHESTERTON

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEMPORALIDADE E O CINEMA

A concepção da sétima arte que subjaz a este livro assume, antes de mais, uma pertença e uma filiação teóricas: a admissão de que o cinema é, acima de tudo, um processo ou uma forma de arte que torna visível o fenómeno da temporalidade. Nessa capacidade consiste a sua mais específica natureza e a sua distinção mais pertinente em relação às outras expressões artísticas, bem como a sua maior potência estética, com todas as implicações formais e de conteúdo que daí advêm.

Por outro lado, é precisamente através da sua dimensão temporal que a sétima arte encontra o ponto de contacto mais fecundo com as outras artes, muito particularmente com a literatura e com a música, expressões estéticas profundamente dependentes do fluxo temporal enquanto *durée*, enquanto transformação contínua, ou seja, definidas pela sua intrínseca narratividade (enquanto qualidade enunciativa que torna visível a experiência da temporalidade). Este é o caso, de facto, da literatura estritamente narrativa — romances, novelas, contos —, já que tanto o texto dramático como o texto lírico estabelecem com o filme relações que não têm necessariamente na representação da temporalidade o seu eixo crucial.

O cinema é, de facto, por inerência, uma arte «narrativa». Não porque deva, de algum modo, submeter-se ao imperativo formal

de «contar uma história» — embora o faça com particular apêndice e persuasividade, razão que explica o poderoso sucesso comercial do «cinema narrativo», em sentido estrito — mas porque, pela sua própria natureza, enquanto registo do «acontecer» em acção, não pode escapar a uma «crono-lógica», a um complexo conjunto de leis e implicações de natureza temporal, que são por isso mesmo, ao nível profundo, de carácter narrativo. Se é verdade que a enunciação fílmica pode subverter e manipular estas leis — com uma liberdade cuja amplitude confirma a especificidade do próprio território —, é também certo que a imagem em movimento dá forma a sequências, frequentemente causais, de acontecimentos ou, como diria Gilles Deleuze, a «blocos de movimento/duração» cujas coordenadas são sempre espaço-temporais. O filósofo francês sublinha, aliás, esta dimensão da «história» que está implicada em qualquer forma de arte, ou até mesmo na própria ciência, porquanto qualquer acto criativo contém a proposta de uma lógica global, de um significado: «Eu digo que faço filosofia, isto é, que tento inventar conceitos, vocês que fazem cinema o que é que fazem? Vocês inventam, não conceitos — que não é o vosso assunto —, mas blocos de movimento/duração. Se se constrói um bloco de movimento/duração, talvez se faça cinema. Não cabe aqui a questão de invocar uma história ou de a recusar. *Tudo tem uma história*. Também a filosofia conta histórias. Histórias com conceitos. *O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração*. A pintura inventa um outro tipo de blocos completamente diferente. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de blocos, eles também particulares. Ao lado de tudo isto, a ciência é não menos criativa. Não vejo grandes oposições entre as ciências e as artes.»¹

Gostaria, porém, de esclarecer que, como já pude defender noutra âmbito², o conceito de narrativa que aqui é proposto vai mais longe do que a concepção lata de organização de uma

«história», sem deixar de estabelecer com ela inevitáveis e pertinentes relações. Defende-se aqui um conceito de narrativa estreitamente ligado à *acção* humana e à respectiva *experiência do tempo* que nela está implicada. A narrativa é, neste sentido, a «estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade», na linha da teoria de Paul Ricoeur sobre a *narratividade* enquanto modo de configuração das acções humanas. Ricoeur defende que só podemos compreender os mecanismos narrativos porque a nossa própria experiência do tempo é «narrativa» — essas são as «condições últimas de inteligibilidade de uma história»: «A literatura seria para sempre incompreensível se não configurasse aquilo que já é figurado na acção humana.»³

Entre fluxo temporal e narratividade verifica-se uma inalienável indissociabilidade, que acontece em dois sentidos contrários e complementares: por um lado, se a experiência humana não pode escapar à contingência temporal, toda e qualquer expressão artística que exprima um processo de transformação, isto é, que manifeste a existência de um *antes* e um *depois*, está, por natureza, dependente da sucessividade temporal; por outro lado, a expressão narrativa só tem uma recepção inteligente por parte do homem pelo simples facto de reproduzir, de algum modo, aquele aspecto da realidade que a manifesta como sujeita a um inevitável fluxo temporal. Como sublinha Paul Ricoeur, «O tempo torna-se humano na medida em que é articulado de maneira narrativa; a narrativa é significativa na medida em que desenha os traços da experiência temporal»⁴.

Uma das tendências modernas⁵ no que ao cinema diz respeito — e que encontra as suas raízes na própria definição de modernidade cinematográfica — afirma poder dispensar o seu lado narrativo, o qual para muitos é identificado com uma suposta dimensão «literária», ou apenas «verbal», que terá contaminado excessivamente, do ponto de vista estético e formal, a sétima arte, obscurecendo o seu verdadeiro potencial, de natureza essencialmente visual e

imagética (como defende David Bordwell de *On the History of Film Style*, de 1997). Peter Greenaway é um dos mais famosos promotores desta teoria, mas não será por acaso que o realizador britânico começou por desejar ser pintor e que a sua contraproposta «fílmica» assenta sobretudo em projectos multimédia marcadamente caracterizados por códigos pictóricos e musicais — como atesta, entre outros casos, a famosa reprodução da *Última Ceia*, uma *performance* que consistiu na superimposição de imagens digitais e de projecções sobre a pintura de Leonardo da Vinci, acompanhada pela música do compositor Marco Robino.

Mas é sobretudo, embora não exclusivamente, ao nível da experiência temporal que a diferença entre essa obra de Greenaway e outra qualquer obra cinematográfica se pode compreender, na medida em que a experiência temporal expressa pela narrativa não dispensa a impressão sequencial, a representação do fluxo do tempo enquanto ordenação significativa, inteligível, e portanto a inevitável relação entre sentido e temporalidade. Não é agora o momento de avaliar em profundidade esta distinção, na qual emerge também a diversidade de uma arte como a pintura, que, como bem esclareceu André Bazin, se «opõe» à realidade que a cerca — já que a moldura do quadro é centrípeta, chamando o olhar para o seu interior, enquanto o ecrã é centrífugo, remetendo implicitamente para o mundo à sua volta. Bastará, neste momento, sublinhar que essa dimensão de relação com o exterior (ou seja, com o contexto) é também marca indelével de qualquer obra narrativa, representação da interacção dinâmica do homem com o seu meio — com a «totalidade dos objectos», para usar a fórmula hegeliana —, interacção essa que se revela essencial para a compreensão da própria natureza da acção humana.

Obviamente que a questão da temporalidade é uma questão de quase inabarcável complexidade. A própria filosofia, como alerta o mesmo Ricoeur, não consegue responder a essa e à outra grande questão da humanidade, o mal. Santo Agostinho formu-

lara já esta dificuldade de forma inequívoca, como é sabido: «O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.» O tempo é simultaneamente um mistério e um conceito quotidiano, envolvido em todas as dimensões da existência humana. Não podemos compreendê-lo plenamente, mas não podemos deixar de reconhecer a sua «presença» e as suas óbvias implicações e consequências.

Não temos, pois, a pretensão de tratar directamente a vastíssima problemática do tempo, nem das suas variadas implicações no que toca à sétima arte. Move-nos antes — com a consciência de que é necessário assumir uma certa convencionalidade e uma determinada perspectiva, entre muitas, para poder tocar num assunto de que é muito difícil, senão «impossível», falar — o desejo de abordar a *experiência do tempo* enquanto dimensão fulcral do fenómeno cinematográfico em geral e, sobretudo, enquanto específica configuração *narrativa e significativa* na estilística olivieriana em particular.

Paul Ricoeur distingue três estágios na narrativa: a prefiguração, a configuração e a refiguração. A *prefiguração* diz respeito ao momento anterior à formalização e acentua a dimensão atávica da narrativa, enquanto modo de estruturação do tempo, indispensável a uma consciência colectiva. A *configuração* é o acto formalizador da narrativa, que evidencia o trabalho do autor — trabalho esse que tem uma inalienável dimensão intersubjectiva, uma vez que qualquer obra se constitui em relação com outras obras — e implica a necessária selecção dos factos a narrar, segundo os imperativos formais da inteligibilidade e da síntese, em sucessivos momentos que ora encaminham para o fim, ora suspendem a intriga, ora invertem o seu trajecto. A *refiguração* corresponde ao acto de leitura ou interpretação da obra, portanto o seu protagonista é o receptor. A narrativa é, pois, um percurso faseado (experiência, criação, recepção) e deve levar em

consideração não apenas as estruturas universais da consciência, presentes na prefiguração, quanto o horizonte de expectativas do receptor (*Erwartungshorizont*, na expressão de Gadamer), que se confronta com a obra: «O leitor não recebe somente o sentido de uma história contada, mas também o mundo projectado pelo texto; e aquilo que o leitor confronta com este mundo do texto é o seu mundo vivido.»⁶

Está em causa, nesta explanação, a dimensão imprescindível da «apropriação de sentidos», ou seja, o *significado* (ou significados) que emerge(m) no acto de recepção da obra — acto eminentemente pessoal —, e que, desta forma, a realiza, a cumpre. É neste sentido que tomamos o conceito de *experiência* como processo indispensável ao conhecimento. Só através do reconhecimento do sentido, da experiência feita de um valor «para mim» é que posso «guardar» aquilo que vejo e vivo.

Monika Fludernik enfatiza precisamente o valor experiencial e cognitivo da narrativa: «a narrativa é uma actividade perceptual que organiza os dados segundo um padrão especial que representa e explica a experiência»⁷. A narrativa acarreta, portanto, uma dimensão de «juízo» sobre a natureza dos eventos, demonstrando, desta forma, como é que é possível conhecê-los e, portanto, narrá-los. A narratividade centra-se, pois, «numa experiência de natureza antropomórfica»⁸ — assim, a questão crucial da narrativa deixa de ser a *acção* (embora a narrativa a inclua necessariamente) para se tornar a *existência*, deixa de ser a *plot* para se tornar a *experiência cognitiva*. A própria consciência de si e a unidade da pessoa reside na construção de uma narrativa, como argumenta Alaisdar MacIntyre⁹: «[...] it has become necessary to say something of the concomitant concept of selfhood, a concept of a self whose unity resides in the unity of a narrative which links birth to life to death as narrative beginning to middle to end».

Porém, Walter Benjamin, no seu famoso ensaio de 1936 intitulado «O Narrador» afirma que «a arte de narrar está em extin-

ção». E acrescenta pouco depois, indiciando o valor comunicacional da narrativa: «É como se uma capacidade que nos parecia inalienável, a mais segura de todas, nos tivesse sido tirada: a capacidade de trocar experiências.»¹⁰ Este fenómeno revela, segundo Benjamin, a natureza da crise moderna, que abriu espaço à vivência solitária do indivíduo (*Erlebnis*), em consequência do enfraquecimento da experiência colectiva (*Erfahrung*). Mas o problema não está apenas na perda de uma certa forma de capacidade comunicativa. A origem da crise está na perda de capacidade da própria *experiência*: «Uma das causas deste fenómeno é evidente: a experiência está em crise e assim continuará indefinidamente. Sempre que olhamos o jornal, verificamos que essa crise se aprofunda mais, que, de um dia para o outro, não só a imagem do mundo exterior mas também a do mundo moral sofreram transformações até aí consideradas impossíveis.»¹¹

Ora por que razão se narra alguma coisa? Não apenas porque se «sabe» alguma coisa, mas sobretudo porque alguma coisa «aconteceu», «*me* aconteceu». Esta categoria — o «acontecimento» —, absolutamente central na gramática narrativa, testemunha que a raiz profunda do conhecimento é sempre um «encontro», o reconhecimento de um valor «para si» no facto acontecido e vivido. A experiência resulta precisamente do exercício desse juízo capaz de valorizar e, portanto, de guardar e de comunicar. Sem a possibilidade de emitir esse juízo, de validade intersubjectiva, os eventos vividos não são «encontro», não se tornam «acontecimento» pessoal e não são, portanto, transmissíveis.

Este conceito de «acontecimento» não coincide, pois, de forma alguma com o conceito de «informação» que um qualquer relato produz. O mundo moderno, continua Benjamin, tornou-se pródigo em informação, obcecado com proliferação. Mas a informação não implica a resposta do «eu», é um fenómeno do imediato, do próximo e do literal, e vem acompanhada da respectiva explicação, que tem de ser plausível, «só é válida enquanto

actualidade» e «só vive nesse momento». «A narrativa é muito diferente; não se gasta. Conserva toda a sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois.»¹²

A narrativa permanece no tempo, nele nasce e nele vive, nele se desenvolve, é fruto da distância temporal que caracteriza o relato do homem sedentário ou da distância espacial típica do narrador errante, defende Benjamin. Tal como a história do antigo Egito narrada por Heródoto, ela pode ser comparada «aos grãos de cereal que, durante milhares de anos, foram conservados hermeticamente fechados nas câmaras das pirâmides e que mantêm, até aos dias de hoje, a sua força germinativa»¹³. Trata-se, pois, de um organismo vivo e actuante, que exige a presença do terreno pessoal — de um «eu» disponível, descontraído e sem pressa — para que possa ser fertilizado e germinar.

«O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência», afirma também Benjamin: é condição da experiência esse aparente «vazio» em que o homem parece esquecer-se de si próprio porque vive uma relação natural com o tempo e com o espaço. Por isso Benjamin diz que se perde a arte de narrar «porque já ninguém tece ou fia enquanto escuta [as histórias]»¹⁴.

A mesma coisa afirma Manoel de Oliveira quando, interrogado por Leon Cakoff, refere a situação de «escravatura» a que foi levado o operariado, impossibilitado que ficou de ouvir e de pensar. «Prefiro o artesanato, porque já se dizia que, enquanto espremia o seu azeite, La Fontaine imaginava [...] suas fábulas. O artesanato não corta o pensamento. Já o operário é cativo no seu trabalho frente à máquina e não pode largar-se ao pensamento. Quer dizer, em meu ponto de vista, por mais benefícios que se possa dar ao operariado, este será sempre como uma espécie de robô, enquanto no artesanato os homens têm o pensamento livre»¹⁵.

Para Benjamin¹⁶, a narrativa é ela própria uma forma artesanal de comunicação, que «mergulha as coisas na vida do narrador para depois as ir aí buscar de novo. Por isso a narrativa tem gra-

vadas as marcas do narrador»: nasce da experiência de um «eu» concreto e pessoal, que a transmite a outro(s) como idêntica proposta; o seu âmbito não é, pois, o da definição abstracta, da pura informação ou do puro raciocínio, mas sim o daquela forma de percepção que permite a mudança. E nesta possibilidade de mudança consiste, afinal, a principal e mais pertinente diferença.

Ora é talvez a falta deste «eu» que, no tempo moderno, dificulta a existência ou, pelo menos, a valorização da narrativa. O «eu» não pode resumir-se ao âmbito da explicação lógica ou funcional, é um território mais vasto e complexo, no qual têm lugar factores e forças variados — que, para simplificar, podemos resumir em intelecto e emoção, ou em razão e sentimento —, indispensáveis à recepção do acontecimento, à transformação do facto em evento pessoal e/ou social, em experiência concreta, em mudança pessoal, em autoconsciência. Alguma coisa desta capacidade de juízo — e da correspondente humanidade que dele decorre — parece, no nosso tempo, ter enfraquecido, ao ponto de um autor como Aharon Appelfeld, sobrevivente dos campos de concentração nazis, ter chegado a afirmar que «a Shoah não foi tanto, para os Judeus, a prova do silêncio de Deus quanto o incrível acontecimento do *Homo absconditus*»¹⁷.

Por outro lado, num mundo como o actual, dominado pelo «fazer» em vez do «ser» e, como afirma Lipovetsky¹⁸, «pelas lógicas do espectáculo, do novo e da sedução, que são as que caracterizam a moda», tudo se torna objecto de consumo, de distracção, de entretenimento ou, na melhor das hipóteses, de informação. Deixa de haver espaço e disponibilidade para que os eventos sejam ajuizados, confrontados com as exigências últimas do humano (exigência de justiça, de beleza, de verdade, de bem, de felicidade), e portanto o que acontece não gera experiência real, não fecunda o humano nem constrói a sociedade. Este é o mundo que «perdeu», ou que vai perdendo, a narrativa — tal como um certo solipsismo da literatura moderna

pode confirmar, ou como alguma teorização antinarrativa do cinema parece demonstrar.

Assim, a nova sociedade, que exige o próximo e o imediato (em vez do distante no tempo e/ou no espaço, que constituem a matéria narrativa, segundo Benjamin), através da variadíssima oferta de actividades profissionais e lúdicas, é, paradoxalmente, lugar de escravidão, gerador da incapacidade do uso pleno da razão e do coração — ou melhor, desse «coração inteligente», feito precisamente de razão e de emoção, a que o filósofo Alain Finkielkraut¹⁹ se refere, lembrando a sabedoria do rei David —, dois «instrumentos» indispensáveis à transformação dos *factos* em *experiências* significativas e, portanto, como acima se defendeu, contáveis.

O cineasta Andrei Tarkovski considera a descoberta da sétima arte como o nascimento de um «novo princípio estético» que, pela primeira vez, possibilita ao ser humano a captação do tempo — «milagre» que permite alargar o campo de reflexão sobre ele. Segundo Tarkovski, é o tempo «actual», em decurso, que se torna captável e preservável: «For the first time in the history of the arts, in the history of culture, man found the means *to take an impression of time*. And simultaneously the possibilities of reproducing that time on screen as often as he wanted, to repeat it and go back to it. He acquired a matrix for *actual time*. Once seen and recorded, time could now be preserved in metal boxes over a long period (theoretically forever).»²⁰

Para Manoel de Oliveira o cinema é, por definição, movimento, e o movimento é o tempo²¹. A gramática cinematográfica, o arquitrato fílmico, encontra-se na relação entre os planos, o que manifesta a sua intrínseca estrutura «narrativa»: Como afirma Randal Johnson, «The cinema started with movement, «*kino*», but the real difference between photography and the cinema is not movement, it is the context of each shot. Each shot resembles a photograph, but it is within a context, while

the photograph is out of context. The context is within the photograph, while in the cinema the context is outside of the shot, it is in the relationship between shots»²².

Notemos que, em Oliveira, esta relação não se inscreve naquilo a que Deleuze chamava o «regime orgânico», feito para criar verosimilhança, mas antes se aproxima do «regime cristalino», onde a narrativa não tem como função primeira fazer avançar o movimento.²³ Por outro lado, a imagem pode existir sem movimento, enquanto o som não. Neste sentido, defende Johnson, o som será mais cinematográfico do que a imagem — e também aqui radica o valor que Oliveira atribui à palavra e à música, que considera equivalentes à própria imagem.

Esta concepção do cinema a que podemos chamar eminentemente «narrativa» — na medida em que é à ligação sequencial criada pela relação entre os planos que o cineasta atribui a especificidade da sétima arte, a sua natureza temporal e cinésica, em vez de à imagem por si só — permite compreender com maior profundidade a estética oliveiriana, o seu desinteresse pela sugestão de isocronia (mais do que pela cronologia), o valor dado ao plano fixo, o peso conferido à palavra, a recusa do naturalismo, a composição teatral da *mise-en-scène*. Por outro lado, na obra de Oliveira os traços de um certo conceito de teatralidade convivem com as marcas enunciativas e a visão poética de uma muito particular narrativa visual, onde o tratamento do tempo, intrinsecamente dependente da concepção existencial que o cineasta tem dele, é elemento-chave.

Bergson esclareceu que falar da « duração » das coisas é testemunhar a sua mudança. É a nossa consciência que introduz a ideia de sucessão nas coisas exteriores, que na realidade nos são dadas «individualmente», em simultaneidade. Ora o cinema potencia este fenómeno, na medida em que não apenas acentua a impressão de sucessividade no espaço mas ainda parece fazer «coincidir» a *durée* interior com a *durée* exterior, já que a sua

recepção é tendencialmente isocrónica — aquilo que vivemos, ao ver um filme, «é» aquilo que acontece *no* filme. A narrativa cinematográfica, enquanto forma de expressão espaço-temporal que é, coloca-nos na posição de espectadores que testemunham a simultaneidade dos momentos no espaço (isto é, a visibilidade do presente, dos «traços» do tempo que «fica») e que simultaneamente vivem essa visão enquanto consciência, enquanto *continuum* (evidência do tempo que «passa»). Neste sentido, o cinema é a forma mais narrativa de todas, segundo a sua etimologia, pois ao permitir «ver» o tempo na sua dupla configuração, favorece a maior tomada de consciência sobre ele, o maior grau de conhecimento possível.

Além disso, o cinema pode jogar com este seu potencial dirigindo-o em sentidos diversos: intensificando a experiência isocrónica de «adesão» ao que «(re)acontece» (que é, de um certo ponto de vista, a tendência natural da imagem em movimento), ou, pelo contrário, acentuando a percepção da distância entre as coisas visionadas, exteriores, e a consciência interior delas. O cinema de Manoel de Oliveira opera precisamente esta disjunção, apelando a uma posição profundamente reflexiva por parte do espectador, como adiante poderemos verificar. Tal disjunção é obtida através de um específico tratamento da temporalidade, por um lado (um tratamento tendente a intensificar a «visão» desse tempo) e, por outro, através da introdução de um código «estranho» à narrativa — o código teatral — que interage com ela por forma a potenciar o seu valor cognitivo.

De facto, a narrativa não só se caracteriza pela sucessão de eventos dentro de uma lógica temporal — a *crono-lógica* —, como arrasta consigo a noção de um tempo passado (contar alguma coisa implica necessariamente que essa coisa já tenha acontecido, ainda que possa tratar-se de um passado muito recente) e tem, portanto, como parceiro permanente o conceito de *memória*. «Narração implica memória [...]. Ora o que é recordar? É ter uma *imagem* do passado», afirma Ricoeur²⁴. Já Santo Agostinho

esclarecera que a possibilidade que temos de medir aquilo que já passou decorre do facto de as coisas que passam deixarem em nós um «vestígio», uma «imagem» que, essa sim, permanece: «Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles factos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios. Por conseguinte a minha infância, que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém, a sua imagem quando a evoco e se torna objecto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória.»²⁵ Tarkovski, por seu turno, sublinha: «O tempo e a memória fundem-se um no outro como as duas faces de uma mesma medalha. Não existe memória sem tempo. [...] Privado de memória, o ser humano torna-se prisioneiro de uma existência feita de ilusões. Torna-se então incapaz de estabelecer uma ligação entre ele e o mundo, e fica condenado à loucura.»²⁶

—

Representação da realidade e do fluir temporal, a narrativa pressupõe, pois, esta capacidade humana da memória, que permite «arquivar» as imagens e os conceitos essenciais ao trabalho da relação e do estabelecimento das causalidades²⁷. Ricoeur esclarece que a memória estabelece, na temporalidade da narrativa, o percurso inverso ao da ordem natural do tempo, já que a recordação («*recollection*») recapitula as condições iniciais do curso da acção nas suas consequências finais: «Deste modo, uma intriga estabelece a acção humana não apenas no tempo [...], mas também na memória. A memória, conseqüentemente, *repete* o curso dos eventos de acordo com uma ordem que é a contraparte do tempo que «se estende» entre um início e um fim.»²⁸

Pode, assim, deduzir-se acerca da particular apetência da imagem filmica para, através da experiência de tempo que faculta

(e que é simultaneamente experiência do tempo e tempo como experiência), conectar consciência, evento, memória e história. Ao ser-nos devolvida (enquanto vinda do passado) uma porção de tempo «visível», espécie de memória exteriorizada, objectivizada, de uma série de eventos espaço-temporais —, ou seja, de uma história —, o passado é como que actualizado, transformado numa forma de presente, passível de ser «(re)visto» e, assim, de tornar-se consciente e significativo. A memória torna-se *facto*; fazer memória é experimentar, através do visionamento do filme, a exteriorização (especializada, homogénea, presentificada) de uma *durée* que, sendo passada, é por inerência interior, heterogénea, sucessiva. Por isso, afirma Oliveira que o cinema consiste em «memórias lembradas»²⁹. Memórias lembradas entre as quais se constrói uma ligação, pois que a memória funciona por fulgurações soltas, que a narrativa interliga.

Para Andrei Tarkovski³⁰, o maior potencial do cinema é precisamente a possibilidade de imprimir este fenómeno no celulóide de uma forma específica e «literal», «efectiva», «*factual*»: «In what form does cinema print time? Let us define it as *factual*. [...] *Time, printed in its factual forms and manifestations*: such is the supreme idea of cinema as an art.»

O cinema consegue, desta forma — como Baudelaire sonhara —, o «milagre» de operar a simultaneidade da presença e da ausência. Os eventos que constituem a intriga fílmica não estão a acontecer «agora» — são sempre factos já acontecidos — mas a nossa experiência deles é presente. Diante de nós desenrola-se um mundo passado que nos é dado contemplar, partilhando a sua duração re-actualizada. Neste sentido, o cinema é um veículo potente de transformação de memórias em factos visíveis e concretos, tornando-os experiências presentes. Se «lembrar» é ter uma imagem do passado, como Santo Agostinho demonstra e Paul Ricoeur retoma³¹, então talvez nenhuma outra forma de arte tenha tão evidente capacidade de trazer o passado ao presente como o cinema tem.

Na entrevista dada a Leon Cakoff³², Manoel de Oliveira refere-se a esta possibilidade nos seguintes termos: «O cinema dá a viver o que a gente não viveu. Entra-se para a tela como se entrássemos numa rua, numa casa. É a vida outra vez a desenrolar-se, com um poder de assimilação mais real que o do próprio sonho [...]. E tornou-se ainda mais extraordinário quando ganhou som e voz. Então, tem-se tudo. Como dizia o filósofo: «O que se ouve e o que se cheira não é menos verdadeiro do que aquilo que se vê.»

Tal «prodígio» consiste numa das maiores contribuições que uma arte pode fornecer ao ser humano, não apenas porque a oportunidade de (re)viver o (ou melhor, *um*) passado é conquistada, mas sobretudo porque aquilo que é conquistado é exactamente, como Tarkovski tão bem explica, a consciência da própria «condição para a existência do nosso eu», o «estado» que permite a realização do ser humano enquanto pessoa, pois é para que o ser humano possa «ser» que o tempo existe. Linearidade temporal, acção, história e evolução não são, em sentido estrito, «tempo» — são antes consequências daquilo que o tempo verdadeiramente é: «a chama em que vive a salamandra da alma humana»: «Time is necessary to man, so that, made flesh, he may be able to realize himself as a personality. But I am not thinking of linear time, meaning the possibility of getting something done, performing some action. The action is a result, and what I am considering is the cause which makes man incarnate in a moral sense. History is still not Time; nor is evolution. They are both consequences. Time is a state: the flame in which there lives the salamander of the human soul.»³³

—

Nesta espécie de verdadeira oferta de uma nova oportunidade de tempo, de vida consciente e autoconsciente, está certamente boa parte do fascínio que o cinema exerce, e que levou um estudioso como Stanley Cavell (1979) a interrogar-se acerca da

«misteriosa» popularidade da sétima arte, que não pode ser comparada com a de nenhuma outra forma artística, atravessando e cativando todo o tipo de pessoas: «Rich and poor, those who care about no (other) art and those who live on the promise of art, those whose pride is education and those whose pride is power or practicality — all care about movies, await them, respond to them, are grateful for some of them.»

O ser humano revela uma espécie de adaptação natural às coisas que podem durar para sempre. A memória é o instrumento que a natureza lhe ofereceu para que essa sua «vocação» se cumpra. Mas não se consegue memorizar o que não se compreende — a dificuldade em lembrar o que não se compreendeu é precisamente o que define o trauma. O valor da narrativa é o de fornecer uma chave de compreensão e, por consequência, a possibilidade cognitiva de uma memória construtiva. É também nesse sentido que André Bazin fala, na sua famosa obra *Qu'Est-ce que le Cinéma?*, da possibilidade que a sétima arte oferece de «conquistar» o tempo, segundo o profundo desejo humano de vencer a morte. Ao oferecer ao ser humano a experiência renovada da sua condição, colocando-o na posição privilegiada para «ver», avaliar e ajuizar a sua existência, o cinema manifesta-se como fenómeno de natureza espiritual.

Por outro lado, o cinema é um *medium* profundamente icónico, já que reproduz os aspectos físicos da realidade de uma forma «directa», capturando os seus índices sensíveis e a sua natureza mutável. Panofsky afirmava por isso que o *medium* dos filmes é a realidade física enquanto tal, e Bazin³⁴ dizia que «o cinema é por essência uma dramaturgia da natureza», estando comprometido em comunicar apenas através do real. Nenhum destes críticos nega a dimensão transformativa do cinema enquanto fenómeno estético que é, nem confunde o cinema enquanto arte com a realidade em si mesma. Ambos procuram enfatizar aquela que é simultaneamente a maior força e a maior fraqueza do cinema:

o facto de que ele não pode escapar à captação da aparência das coisas, sendo o seu *medium* a fotografia e o seu assunto a realidade. Como relembrou o próprio Stanley Cavell, o cinema consiste numa «sucessão de projecções automáticas do mundo», cuja natureza é inescapavelmente temporal e icónica.

Muitos cineastas e teóricos do cinema têm procurado voltar à assunção de Santo Agostinho sobre o facto de o tempo não poder ser definido pelo movimento, já que o tempo pode ser medido mesmo perante a inexistência de movimento³⁵. De 2011, o filme *Elena* de Zvyagintsev — obra perturbadora sobre a vida e a morte e sobre a tensão social numa sociedade em que o dinheiro se tornou o principal factor de distinção e valorização — é um muito clarificador exemplo deste facto: um longo plano inicial mostra um pássaro poisado no ramo de uma árvore enquanto a luz se modifica e o tempo passa da aurora à manhã e desta ao pleno dia. A perfeição com que o realizador faz coincidir, neste filme, o tempo fílmico com o tempo existencial atribui à obra uma força vital absolutamente avassaladora.

Por seu turno, Pasolini afirmava que o cinema exprime a realidade através da própria realidade. Neste sentido, ele não é *uma* linguagem, é antes *a* linguagem da realidade, já que esta (a realidade) é em si mesma temporal e dinâmica. Ao esclarecer o conceito de «imagem-movimento» — a imagem típica do cinema clássico e realista, onde o tempo é a consequência indirecta da montagem, não estando implicado na própria imagem, como acontece com a «imagem-tempo» —, Gilles Deleuze³⁶ afirmou que a imagem-movimento é a própria matéria, tal como o próprio Bergson demonstrou. Trata-se de uma matéria semiótica e não linguisticamente formada, constituindo, portanto, a primeira dimensão da semiótica. Pelo contrário, a «imagem-tempo», característica do cinema moderno, é aquela que mais directamente exprime a natureza intrinsecamente temporal da imagem que constitui o cinema.

Na entrevista que concedeu a Giuseppe Cardillo³⁷ Pasolini refere-se ao seu famoso ensaio de 1967 intitulado *Osservazioni sul Piano-sequenza*, aproximando o fenómeno cinematográfico do próprio real, ao afirmar que «a semiologia do cinema corresponde à semiologia da realidade», já que o cinema pode ser visto como um «plano-sequência infinito», tão infinito como essa mesma realidade: «Desde o momento em que nascemos até ao momento em que morremos passa diante de nós um plano-sequência infinito. Ora o cinema não é outra coisa senão uma câmara ideal colocada diante deste plano-sequência, perante este contínuo desenvolvimento de acontecimentos que passa diante dos nossos olhos desde o nascimento até à morte. Portanto, na realidade, o cinema é um hipotético e impossível plano-sequência infinito, tão infinito quanto é infinita a realidade que passa diante dos nossos olhos.»³⁸

Neste sentido, a montagem pode ser comparada à morte, uma vez que consiste no ponto final que artificialmente colocamos num fluxo contínuo de tempo. A «experiência» realizada por Sokurov com *A Arca Russa* (2002), um filme sem cortes, feito com um único plano-sequência de 96 minutos, presta homenagem a esta ideia.

A reflexão que Pasolini faz neste ensaio sobre o plano-sequência — um texto que parte do «filme-Zapruder», que registou o assassinio do presidente Kennedy — tem implicações importantes a vários níveis, nomeadamente no que toca à dimensão subjectiva que informa cada plano cinematográfico. Mas outra importante conclusão que dele se pode retirar é a demonstração de que o cinema é uma arte do presente. Segundo o realizador italiano, quando «a realidade é vista e ouvida *no seu acontecer* trata-se sempre do tempo presente», portanto o cinema «reproduz o presente». Porém, acrescenta o realizador³⁹, a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja, quando se realiza o filme concreto, é como se a morte entrasse na imagem,

transformando-a em passado e, deste modo, conferindo-lhe significado. Tal facto é uma espécie de «mal necessário», pois só retrospectivamente se podem encontrar as conexões que dão sentido àquilo que é visto: por definição, uma narrativa relata aquilo que já aconteceu. E por isso Pasolini leva este paralelismo ao seu ponto máximo: «*Só graças à morte é que a nossa vida nos serve para nos expressarmos*. Portanto, a montagem faz em relação ao material do filme (que é constituído por fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de tantos planos-sequência quantas as possíveis subjectivas infinitas) o mesmo que a morte faz em relação à vida».⁴⁰

Não por acaso é um tempo verbal do passado aquele que introduz o relato narrativo: «Era uma vez...». Trata-se, no entanto, no caso da sétima arte, de um passado que, pela própria natureza da expressão cinematográfica, a qual oferece o visionamento da realidade enquanto esta acontece, não pode deixar de ter «o modo do presente», de um «*presente histórico*»: «Mas, a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja, quando se passa do cinema ao filme (que são portanto duas coisas muito diferentes, tal como a «*langue*» é distinta da «*parole*»), acontece que o presente se torna passado (isto é, têm lugar as coordenações através das várias linguagens vivas): um passado que, por razões imanentes ao meio cinematográfico e não por opção estética, tem sempre os modos do presente (*ou seja, é um presente histórico*).»⁴¹

Esta particular correlação entre passado e presente, entre visão e realização (já que é a possibilidade de *rever* e, portanto, de *reviver* o passado que a imagem fílmica oferece), tão eloquentemente explicada por Pasolini, constitui, na verdade, um elemento decisivo da especificidade do fenómeno cinematográfico. Se o cinema fosse mero e puro passado não teria suficiente pertinência. Como relembra Edmundo Cordeiro⁴², «*c'est le mouvement pris sur le vif*», segundo o relato do jornalista no *La Poste* aquando das primeiras projecções dos Lumière para o público.

Foi por «esse pedaço de tempo real e passado poder saltar para o nosso presente» que o público desprevenido e virgem de cinema se assustou. Re-actualizando o passado, ele torna-se, no filme, memória viva e actuante, respondendo ao desejo de vida e de eternidade do ser humano.

Também desse desejo humano e dessa capacidade de «perceber» a realidade, de encontrar o real através do próprio olhar, no qual «a visão chega a coincidir com uma verdadeira e própria ‘realização’ da natureza» falava o «pintor-filósofo» Paul Cézanne⁴³: «Tudo aquilo que vemos não é verdadeiro, dispersa-se, espalha-se, vai-se. A natureza é sempre a mesma mas nada resta dela, daquilo que nos aparece. A nossa arte deve dar-lhe a respiração da duração, com os elementos, a aparência de todas as suas mudanças. Deve fazer-nos saboreá-la como eterna. O que existe por baixo dela? Talvez nada. Talvez tudo.»

Noutro âmbito, afirmara também Cézanne: «Para nós, homens, a natureza está mais na profundidade do que na superfície», e portanto é necessário exercitar o olhar para poder penetrar nessa profundidade, ou seja, é necessário aceitar um trabalho, o trabalho da consciência. Por isso escreve Cézanne à mãe em 1874, como relata Esposito⁴⁴: «Tenho de trabalhar sempre, mas não para chegar ao finito, que é o que suscita a admiração dos imbecis. Aquilo que o vulgo mais aprecia não é mais do que o resultado do ofício de um artesão, e torna não artística e banal cada obra. Não devo procurar terminar senão pelo prazer de fazer coisas mais verdadeiras e mais sábias.»

O real, portanto, só se oferece «à força de se olhar», e é na relação com ele que o olho é educado, de forma que o mundo «venha ao ser» em vez de ser visto, na obra, como mero reflexo especular e passivo, e possa, assim, ganhar significado e sentido.

O cineasta alemão Wim Wenders esclarece que a relação entre a imagem e o sentido não pode reduzir-se, no cinema, a uma pura opção estética ou a uma estratégia formal, mas constitui antes

uma exigência implicada na própria arte, inerente a ela. Em *A Lógica das Imagens*, no capítulo «Histórias Impossíveis», Wenders⁴⁵ explica que desejava ser pintor porque o que o atraía era a noção de espaço, mas acabou por sentir que «não ‘progredia’ como pintor», porque nos quadros faltava alguma coisa, «faltava o conceito, a concepção de tempo». Concebia-se, assim, como «pintor do espaço à procura do tempo», sem qualquer intuito de se tornar um narrador (literário ou fílmico). Porém, é logo no seu primeiro filme, *Silver City* — feito de dez planos que captavam paisagens urbanas em que «não mexia a câmara e nada acontecia» —, que o realizador se dá conta de um «problema»: embora tivesse criteriosamente preparado cada plano, um deles, que era um pouco diferente — pois «tratava-se de uma paisagem vazia com carris de comboio» —, viria a trazer consigo uma grande e «desagradável» surpresa: «[Paisagem] vazia até ao momento em que, dois minutos mais tarde, alguém vindo da direita apareceu a correr na imagem, passando a alguns metros da câmara, saltou sobre os carris, atravessou a imagem e desapareceu de novo pela esquerda. E, no mesmo instante em que deixa a imagem, o comboio entra de rompante pela direita, de modo ainda mais surpreendente do que o desconhecido que acabara de passar [...]». Nesta ‘acção’ diminuta — um homem atravessa, pouco antes da passagem do comboio, a linha férrea — começa repentinamente uma ‘história’. Que se passa com o homem, é perseguido, queria talvez suicidar-se, porque é que ele tem tanta pressa? Etc., etc. A paz da ‘paisagem com comboio’ fora perturbada. Julgo que comecei exactamente neste instante a ser um narrador. E com isto começaram também todos os meus problemas, pois, pela primeira vez, acontecia alguma coisa num terreno que eu próprio tinha preparado.»

É a dimensão de «acontecimento» que, ao irromper na experiência cinematográfica de Wim Wenders, exprime a ontologia do objecto: está-se no território da narrativa, desse registo

espácio-temporal que manifesta a experiência humana da temporalidade através da transformação. O acontecimento, facto ultimamente imprevisto e imprevisível pelo homem, é o «motor» de qualquer narrativa, já que consiste no evento que promove a mudança, a transição de um estado para outro estado. E, sobretudo, é ele que desperta no ser humano a pergunta, a exigência de sentido. Por isso, continua Wenders⁴⁶: «Tive assim, pela primeira vez, que me confrontar criticamente com a ordenação dos planos, com uma dramaturgia. A minha ideia inocente de colocar uma série de imagens fílmicas, de planos fixos atrás uns dos outros sem «ordenação», desvanecera-se. No filme, o contexto criado pela montagem, que era apenas a ordenação destas imagens — o seu seguimento ou combinação numa sequência —, era o primeiro passo para a narração. As pessoas veriam logo uma relação mais rebuscada entre as imagens enquanto intenção para contar alguma coisa. E, contudo, esta não era a minha intenção. Eu queria pura e simplesmente combinar Tempo e Espaço; contudo, a partir daquele instante, tinha de contar uma história. Desde então e até hoje, existe para mim uma oposição entre imagens e histórias. Como se trabalhassem umas contra as outras, sem se excluir mutuamente. As imagens interessaram-me, todavia, sempre mais, e que elas queiram — logo que tenham uma ordem — contar uma história, é para mim até hoje um problema.»

Wenders refere-se, obviamente, a imagens temporalizadas, bem como à sua justaposição sequencial e lógica. O cinema não pode deixar de «contar histórias», não pode prescindir da sua dimensão narrativa, não sobrevive à ausência total de ordem e de significado — não por uma decisão prévia, mas por uma constatação posterior, *de facto*. O «acontecimento», a «sucessão cronológica», a «sequência causal» e a «finalidade ou sentido» são, de facto, atributos inalienáveis de uma arte que existe no tempo, como é o caso do cinema.

Ao capturar a experiência que fazemos da passagem do tempo, o cinema faz emergir um dado da própria natureza humana: a sua condição de expectativa, de espera — da qual fala com particular propriedade o filósofo francês Alain Finkielkraut⁴⁷, quando afirma que «o imprevisto é a nossa lei» — e a sua situação de «dependência» (nas palavras de Finkielkraut, «estamos ‘condenados’ ao acontecimento»). Na verdade, as coisas acontecem, mesmo se não estão no programa. Nós tentamos fingir que não foi nada e dominar a realidade, porque essa espera é simultaneamente desejada e angustiante, mas de pouco serve: apenas podemos participar desta realidade. Participar e conhecer, procurar apreendê-la, compreendê-la.

Para Kierkegaard⁴⁸, esta atitude de expectativa, esta condição de «expectância» e «inquietação», é característica de um ser temporal, que vive «no» tempo: «That an expectancy is essentially only temporal makes for restlessness in expectancy. Without restlessness time does not really exist; it does not exist for the animal, which is completely devoid of restlessness; and the clock that tells the time cannot do so when the restlessness ceases.»

Estudos recentes, como o de Karin Kukkonen («Bayesian Narrative: Probability, plot and the shape of the fictional world»), procuram aplicar as teorias cognitivas de Bayes à construção do mundo narrativo, por forma a descortinar o modo como o encontro do leitor com o texto dá inevitavelmente forma a uma quantidade de juízos de probabilidade, os quais constituem o resultado indispensável à manutenção da leitura por parte do receptor. Mas mais pertinente, para a problemática agora em análise, é verificar que tais estudos apontam para a paradoxal conclusão de que a condição indispensável ao sucesso da narrativa está nos chamados «*prediction errors*», ou seja, é no elevado fracasso das probabilidades construídas pelo leitor que está a potencialidade da narrativa. «A narrative’s probability design cues readers to revise or maintain their expectations for its fur-

ther development and *leads readers to accept outcomes as inevitable that seemed distinctly unlikely* at the beginning of the narrative.»⁴⁹

O confronto com o que era «unlikely» — ou mesmo completamente inesperado — faz parte da ontologia narrativa, porque, como definia Boécio, o acontecimento é sempre inesperado, é *inopinatum eventum*, e é nessa característica de surpresa que está o seu traço específico. Se os eventos não trouxessem consigo nada de inesperado não seriam sentidos como «novos» nem teriam a força de «factos»: um facto emerge sempre de «outro lado», não pode ser concebido como puro artefacto humano, nem pode ser definido como plenamente «possuído» pelo homem, mas antes de algum modo o possui, o «pro-voca», o muda. Tempo e espaço são o território do «acontecimento», o qual reclama, para a sua plena efectivação, o trabalho da consciência e do juízo por parte do ser humano. Por esta razão, Robert Bresson fazia deste princípio um método essencial de trabalho, e incitava, nas suas famosas *Notas sobre o Cinematógrafo* (2000: 87): «Provocar o inesperado. Esperá-lo.»

No caso de Manoel de Oliveira, como iremos ver, a visibilidade do inesperado faz-se sentir na própria enunciação fílmica, que, tanto pela *mise-en-scène* teatral, quanto pelo ritmo, pela *performance* dos actores, pelas interjeições dirigidas ao espectador, entre outros aspectos, nos coloca diante de um mundo cuja «estranheza» tende a agudizar a atenção e o olhar, favorecendo, assim, a espera. Neste sentido, talvez se possa dizer que o «evento» oliveiriano não se restringe aos factos que acontecem mas antes se materializa, desde logo, no próprio estilo fílmico, na forma atribuída ao universo filmado e à sua evolução no tempo.

Esta, podemos dizê-lo claramente, é a grande potência de qualquer narrativa (literária, fílmica ou de outra natureza): representar a condição temporal da humanidade, na sua contingência de espera e de curiosidade, de desejo que «aconteça» e de exigência de que esse acontecimento ultrapasse a expectativa,

de que se revele sempre, de algum modo, surpreendente e novo, capaz de mudança. Por isso mesmo, narrar é um ato cognoscitivo que se baseia neste tipo de experiência, contar é conhecer e dar a conhecer — e não há conhecimento sem a convicção que nasce da surpresa, sem o espanto do inesperado, sem o reconhecimento de que a alteridade do facto acontecido ultimamente nos «convém». Hermann Broch dizia que «o conhecimento é a única moral do romance», mas a frase seria igualmente verdadeira se aplicada a qualquer outra forma narrativa.

Esta «conveniência» do acontecimento provém de uma concepção da temporalidade que admite a sua dimensão «intencional», ou seja, possuindo uma finalidade determinada e, portanto, também significativa. Como lembra Jean-Luc Marion no livro *The Erotic Phenomenon*, a grande questão da humanidade não é «Será que existo?» mas sim «Será que sou amado?». Neste sentido, só uma percepção do tempo como algo «oferecido», «dado», como «dom» facultado gratuitamente para uma finalidade boa, é que permite descortinar a presença de um significado positivo, a possibilidade de um amor, que se revela na experiência humana da temporalidade. Joseph Kickasola aborda esta noção de forma muito persuasiva, concentrando-se em três experiências cinematográficas do tempo: «Cinematic Flow as Honoring Order», «Cinematic Flow as Gifted Surprise» e «The Dialogical/Indeterminate Time of Human Encounter».

Num interessante artigo sobre o filme dinamarquês *Ordet*, intitulado «The Fullness of Time: Kierkegaardian themes in Dreyer's *Ordet*»⁵⁰, Daniel Watts refere-se à noção kierkegaardiana de «momento», o qual, tão efémero como um piscar de olhos, pode ser definido como um ponto intermédio, uma «crise», um «turning point», enquanto consciência de passagem de uma espécie de fronteira temporal («temporal threshold»). Tal fronteira resulta da intersecção entre tempo e eternidade, como se no instante a que chamamos «momento» a nossa experiência do fluxo

do tempo fosse interrompida, oferecendo-nos uma perspectiva global e eterna, uma espécie de epifania ou revelação. Watts⁵¹ esclarece a conotação que lhe é atribuída por Heidegger, que vai ainda mais longe: «In Heidegger's terms, the moment is a phenomenon 'in the phenomenological sense' rather than 'in the ordinary sense': that is, it is not an appearance itself, the phenomenal content of an experience, but rather a *way* in which things can manifest themselves to us.»

Embora as duas definições não sejam totalmente idênticas, ambas apontam na direcção de uma espécie de síntese significativa: é como se o momento condensasse as três dimensões da experiência temporal — a consciência do *passado*, que traz os acontecimentos ao *presente* e os lança no *futuro*, iluminando esse «todo» de acordo com o seu sentido escondido e global.

Ora é pertinente notar que Manoel de Oliveira se refere variadas vezes ao valor que atribui à noção de momento, ressaltando precisamente esta dimensão temporal sintética, e ao mesmo tempo — curiosamente — definindo-o a partir da experiência da sua origem. Uma origem que aponta para uma liberdade criativa e para um Criador: «A ideia de momento é muito importante. Cada um de nós é o filho dos seus pais, mas não unicamente filho ou filha dos pais. Os nossos irmãos e irmãs têm os mesmos pais. Somos, cada um, o filho dos nossos pais e de 'aquele momento'. Um momento que não é o do nosso irmão. É estranho, mas a vida é assim. Há digamos, uma escolha do momento para que alguém seja o próprio. É o realizador, é a escolha. A realização depende da escolha. Como nós. Temos um realizador que não se vê e que escolheu o momento. Esta reflexão é muito importante. [...] Aconteceu-me mesmo pensar que, no fim, todos os instantes da vida humana seriam concentrados num único momento. É a razão porque tudo é actual, tudo se torna actual. Entre cada momento há, claro, uma certa distância, mas, no infinito, isso reduz-se a um ponto. Tomar momentos diferentes estimula-me

muito. As coisas que são passado, são também presentes. É um dado que não é meu, mas do construtor universal.»⁵² Na definição de Oliveira, identifica-se a noção de uma positividade que coincide com uma actualidade: «tudo se torna actual», presente, possível, realizável ou realizado, existente. Para Watts, o momento, enquanto plenitude de tempo («fullness of time») potencia a expectativa enquanto abertura à possibilidade, enquanto espera positiva, lançada na direcção de um futuro desejável e confiável.

Para Oliveira, tal como para Kierkegaard, o teatro (ou a sua fixação através do cinema) pode favorecer uma experiência em que «o tempo é tocado pelo eterno». Oliveira vai até mais longe no seu credo artístico: «Poderíamos dizer que a câmara só pode filmar a eternidade [...] ao tomar o presente por eterno, pois que acompanha, desde a primeira hora, a criação, e a acompanhará para sempre.»⁵³

Belle Toujours é um dos filmes oliveirianos que testemunha a forma como o realizador provoca o espectador a situações-limite no que toca à expectativa que um filme pode construir: a cena do jantar em que os dois convivas se mantêm calados durante largos, longuíssimos minutos, é uma espécie de contraponto da fulguração revelatória do momento. Impaciente na sua espera, o espectador absorve, com maior consciência e autoconsciência, o acontecimento que «explode» na troca de palavras posterior, sendo como que devolvido a si próprio com uma potência superior à daquela que existiria se a cena tivesse seguido os *timings* e o ritmo habituais. O jogo temporal está ao serviço de uma revelação, e é no tempo que ela se manifesta, é de espera e de tempo que ela é feita, de um tempo olhado sob a perspectiva do eterno.

Se é verdade o que afirma Finkielkraut, ou seja, que a condição humana é a da espera — à qual só o inesperado responde —, então é razoável admitir que o tempo, «lugar» onde o acontecimento se produz, contenha em si uma possibilidade positiva. Mais do

que isto: se é no tempo que o imprevisto acontece e que a «crise» se resolve, e se o cinema é a arte do tempo, é admissível a hipótese de que o cinema possa ser igualmente lugar por excelência da experiência da novidade e da descoberta, do conhecimento e do acontecimento, da verificação da plenitude temporal da existência, ou seja, da sua significação.

Notemos um último aspecto, nesta breve reflexão introdutória, aspecto aliás decisivo para a compreensão da relação entre o cinema e a temporalidade, e que é particularmente evidente na obra de Manoel de Oliveira: o facto de a narrativa ter como ponto de partida os sentidos e como ponto de chegada — tal como afirma a própria Narratologia — a construção de «um outro mundo possível». Mais do que forma de comunicação do abstracto, a narrativa exhibe uma natural «vocação» para o concreto, para a representação dos «índices sensíveis» do real, que, como defende Pasolini, constituem, no caso do cinema, a sua própria matéria.

A escritora americana Flannery O'Connor, que frequentemente era convidada a proferir palestras sobre o valor da literatura, e em particular da narrativa, gostava de sublinhar que escrever bem resulta de uma visão da vida globalmente entendida como «contável», ou seja, representável através desse modo artístico que dá visibilidade ao tempo através da corporização e sequencialização verbal dos acontecimentos, e que pouco ou nada tem que ver com o domínio da pura abstracção, típica do pensamento filosófico. Na tentação da abstracção consistia, para O'Connor, o erro mais frequente dos aspirantes a escritores: «The world of the fiction writer is full of matter, and this is what the beginning fiction writers are loath to create. They are concerned primarily with unfleshed ideas and emotions. They are apt to be reformers and to want to write because they are possessed not by a story but by the bare bones of some abstract notion. They are conscious of problems, not of people, of ques-

tions and issues, not of the texture of existence, of case stories and of everything that has a sociological smack, instead of with all those concrete details of life that make actual the mystery of our position on earth.»⁵⁴

Para exemplificar a virtude oposta, a do verdadeiro escritor, O'Connor citava, entre outros, Flaubert, dando o exemplo de uma cena em que Emma Bovary tocava piano, enquanto, pela janela aberta, as notas musicais faziam parar, de folha na mão e chinelos às riscas nos pés, o funcionário da justiça que passava pela rua. E acrescentava: «It's always necessary to remember that the fiction writer is much less *immediately* concerned with grand ideas and bristling emotions than he is with putting list slippers on clerks.»⁵⁵ Por isso a narrativa é, na sua opinião, uma verdadeira «arte encarnatória», uma forma artística que dá «carne» à limitada contingência do ser humano: «The fact is that the materials of the fiction writer are the humblest. Fiction is about everything human and we are made of dust, and if you scorn getting yourself dusty, then you shouldn't try to write fiction. It's not a grand enough job for you.»⁵⁶

Frequentes vezes se verifica que, a propósito do fenómeno da adaptação cinematográfica, tende a referir-se a passagem do carácter «abstracto» da palavra para o valor «concreto» da imagem fílmica — como se à literatura coubesse «pensar» o mundo e ao cinema «mostrá-lo». Porém, tal comparação carece de precisão e de real fundamento, e os recentes estudos de Filosofia e Cinema estão aí para o demonstrar. Não apenas a palavra é elemento preponderante do próprio cinema, mas além disso o universo literário narrativo é, desde logo — como indicia O'Connor e como argumenta, entre outros, o teórico polaco Roman Ingarden — «intuição imaginária», sugestão de visibilidade que encontra a possível «percepção sensível» na representação cinematográfica. A isto aludia, por exemplo, o escritor Joseph Conrad, quando afirmava que o escritor de ficção deseja é que o leitor «veja», que

seja capaz de dar forma corporal aos conceitos lidos e imaginados. Também a isto se referia Oliveira quando relatava uma conversa com Paulo Rocha, durante a qual se interrogava: «Como chegar ao espiritual senão pelos sentidos?»⁵⁷ Por outro lado, é inegável que, embora radicada na fisicidade do real (sua origem e sua matéria), a imagem temporalizada pode construir ou remeter para um elevado grau de abstracção, pode mesmo «dar a ver» o invisível, proporcionar a «visão» do inefável e do espiritual.

Na verdade, tanto a imagem cinematográfica como o signo verbal da literatura possuem valor icónico — ainda que alguns autores não se dispensem de sublinhar que o possuem em grau variado, de acordo com os diversos modos de recepção. Afirmo o teórico McFarlane, tornando evidente que a oposição entre palavra e imagem não coincide com a diferença entre abstracção e concretude, mas sim entre dimensão conceptual e dimensão perceptual: «O signo verbal, com a sua baixa iconicidade e a sua elevada função simbólica, funciona *conceptualmente*, enquanto o signo cinematográfico, com a sua elevada iconicidade e a sua incerta função simbólica, funciona directamente, sensorialmente, *perceptualmente*». O concreto e o icónico são, de qualquer modo, atributos tanto da palavra escrita quanto da palavra vista e ouvida no cinema.

Ricoeur fala, a este propósito, do «aumento icónico da realidade» produzido pela arte, o qual tanto a literatura quanto a pintura e as artes visuais podem produzir, revelando um real mais real do que o da realidade ordinária, na medida em que a arte não opera uma simples reduplicação da realidade, mas antes proporciona uma verdadeira metamorfose estética, que a evidencia. Escrever (ou seja, também, pintar, filmar) é «re-escrever» a realidade de modo estético, transfigurador e revelador da sua essência.

Mas o aspecto que importa aqui ressaltar tem que ver com a ontologia do próprio fenómeno e da sua recepção. A «re-escrita» que qualquer arte narrativa leva a cabo proporciona uma recep-

ção de natureza *experencial*, e não apenas intelectual ou teórica, uma vez que o leitor ou espectador é convocado a «entrar» num mundo concreto, com a multiplicidade de sugestões (de natureza sensorial, emocional, estética, racional) que ele lhe dirige e que só a totalidade da obra ilumina. No caso do cinema, tal fenómeno é particularmente evidente, na medida em que o espectador se encontra perante uma forma de *comunicação* (talvez se deva dizer, com maior justiça, atendendo à especificidade do fenómeno cinematográfico, de *comunhão*, dada a dimensão isocrónica que constitui a recepção da imagem fílmica) que favorece aquele tipo de experiência sensível que mais se pode aproximar da própria vivência do real — a vivência do fluir de uma temporalidade que se apresenta fornecendo de forma perceptual índices espaciais e temporais idênticos aos da vida: lugares visíveis, pessoas que se movem, ruídos e vozes que se ouvem e, sobretudo, a dependência do curso do tempo tal como ele se impõe (e que não corresponde exactamente ao fenómeno da leitura de um romance, onde o leitor pode adequar a recepção temporal do mesmo à sua própria velocidade, introduzindo alterações, regressos e avanços, etc.). Aquilo que é dado ao espectador é a experiência de um mundo em acção, através da visão de um passado presentificado que se desenrola diante dos seus olhos e que o arrasta a uma participação isocrónica. Tal participação, se acontecida no território do «verdadeiro» cinema — capaz de convocar a liberdade sem propriamente a manipular —, favorece uma autêntica experiência estética e existencial, a possibilidade de uma mudança, de uma transformação pessoal.

Até certo ponto a experiência cinematográfica assemelha-se à onírica, pois o espectador não tem a possibilidade de agir, em sentido estrito, sobre esse tempo que passa — como dizia a filósofa espanhola María Zambrano, «sob o sonho, sob o tempo, o homem não dispõe de si. Por isso padece a sua própria realidade». Porém, alerta a filósofa, «o sonho pede realidade»⁵⁸ — nesta

medida, o filme pode estimular fortemente o espectador a uma tomada de decisão sobre a própria vida, já que o faz participar de uma experiência que, para ser compreensível, exige a interpretação do tempo, o conhecimento de si no tempo. Esta é uma característica inalienável de todas as formas de arte narrativa — o favorecimento de uma perspectiva que possibilita o acto indispensável à mudança: o juízo, a compreensão do valor existencial e significativo do acontecido. E este é precisamente um traço transversal à obra de Oliveira, visível no forte apelo que faz ao próprio espectador, constantemente solicitando a sua resposta, ao intensificar esta potencialidade da narrativa fílmica (a qual o próprio cineasta afirma partir e mesmo depender do sensível), consubstanciando-a em específicas características estéticas, estilísticas e retóricas.

A NARRATIVIDADE NO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA: MITO E VIAGEM

Em muito do que acima foi explanado está já implicada a defesa que aqui se faz de uma particular forma de narratividade — tanto implícita, nas características formais e estilísticas, quanto explicitamente assumida — que se torna presente no cinema oliveiriano.

Ao longo das páginas deste livro procuraremos demonstrar como a grande preocupação do cineasta em relação à sua arte foi a de que ela pudesse favorecer um certo modo de «ver» e «interrogar» o real, de oferecer a possibilidade de uma profunda tomada de consciência acerca daquilo que, do real, é captável através desse «processo audiovisual de fixação» em que consiste a sétima arte. «Nós temos pouco para fixar», esclarece Manoel de Oliveira⁵⁹; e esse pouco que existe pode ser visto, enquanto vestígio misterioso do tempo que «fica», em dois «lugares» essenciais, no que toca à obra de Oliveira: no «rito» ou ritual, isto é, no gesto que é representação, que codifica um significado; e no «mito»,

ou seja, no registo «histórico» encontrável naquela forma da narrativa concreta e autêntica, que permanece fiel ao que «existe».

A dimensão intrinsecamente narrativa do cinema não é, para muitos realizadores, a chave de volta da sua arte, já o dissemos, mesmo quando ela é tácita e criativamente integrada na economia da obra. É bem verdade que o conceito de «história» pode ser tomado no seu sentido mais fraco (a mera intriga, a história ou historieta) ou na sua acepção mais forte (a visibilidade significativa da transformação). Oliveira não deixa margem para dúvidas: várias vezes respondeu que adaptava livros «por causa da história». Para ele uma verdadeira história é forte como um corpo: orgânica, coesa, concreta, unitária. É famosa a sua resposta à pergunta sobre o porquê da adaptação literal do *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco: virando o livro, não caía uma única página. E é também significativo que afirme ser o próprio livro uma realidade «histórica», com tanto peso quanto um facto real: «Eu tomo a palavra histórico em relação ao livro. O livro é uma obra de ficção mas cuja fonte é real.»⁶⁰

Sobre a natureza do seu cinema esclareceu ele, na famosa entrevista «Le ciel est historique», que não faz cinema «realista» mas sim «histórico». Quando lhe é dito que, ao fazer filmes que reproduzem uma época, ele deveria ser realista, Oliveira contesta que não. Porquê? «Parce que, si nous connaissons précisément les objets ou les costumes d'une époque, nous ne savons rien, en revanche, des gestes, des postures, de la façon de parler des gens dans ces temps-là...» Ou seja, na arte o realismo é impossível, porque o passado não se conhece enquanto tal. Mas a «verdade» pode ser defendida através do «histórico», do concreto, do real — vestígios que, desse passado, atravessam o tempo e chegam até nós, carregando consigo a estranheza da distância, tanto espacial quanto temporal (estranheza essa que é o alimento da narrativa). Oliveira mostra-se, nessa entrevista, muito lúcido sobre a questão da «concretude» do cinema, que acabámos de

considerar acima: «Certes, mais je parle ici du concret. Car ce n'est pas l'abstraction, mais précisément ce concret-là qui nous amène au temps. C'est un verre de tel siècle, ou c'est un verre d'aujourd'hui, ou c'est un verre d'hier posé ici aujourd'hui, sur une table qui est là, maintenant... C'est un jeu à la fois compliqué et concret. Le verre est peut-être du XVIIIe, mais si on l'utilise aujourd'hui, ce n'est pas la même chose... C'est ce que j'appelle historique au cinéma. Et cela n'a rien à voir avec le réalisme.»

—

Aliás, essa dimensão concreta coincide, não com o suposto «realismo», como esclarece o cineasta, mas antes com a «poesia» da existência, como virá a explicar mais do que uma vez, a propósito do retrato de um mundo apresentado como grosseiro e rude, encontrável no filme *A Caixa*: «Para mim, volto a uma expressão grosseira: o que é poético é, como o disse sempre, o que sai da merda. É o caso da Virgem, quando Claudel diz que ela era mentruada. É aí que está a poesia. É o que sai naturalmente, e não o que é fabricado.»⁶¹

O facto de Oliveira, homem do real e da história, nunca se ter colocado do lado da abstracção, do antinarrativo, da anti-história — antes pelo contrário — é decisivo na forma como olha a sétima arte e no modo particularíssimo como constrói a sua obra, na qual se configura um específico olhar sobre a existência, um imenso pudor e uma grande curiosidade acerca da realidade, e o sentimento de uma missão quanto ao papel da criação artística.

O escritor britânico, nascido na África do Sul, J. R. R. Tolkien argumentava que os mitos, longe de serem mentira ou pura imaginação, eram a melhor maneira de transmitir certas verdades — de forma concreta, «carnal», narrativa —, que, de outra forma, seriam incompreensíveis. Tal ideia aproxima-se da noção de «ontologia arcaica» ou «primitiva» (referente àquilo que é principal e do princípio) defendida por Mircea Eliade⁶² e manifestada na

narrativa ideal, ou seja, nos mitos enquanto revelação do mundo através de modelos exemplares, que suprem quaisquer outras formas de realidade. Oliveira tem uma idêntica concepção do mitológico: nada tem que ver com fantasia ou alienação subjetiva (os próprios entrevistadores da conversa atrás referida, da revista *Chimères*, têm dificuldade em compreender, sugerindo que «la mythologie est une tricherie»), mas sim, pelo contrário, com objectividade e verdade «encarnada». Não se trata de sonho ou pura imaginação — dimensões do real que, por não serem históricas e concretas, Oliveira nunca tentaria filmar —, antes da forma residual e concreta de um facto acontecido, de um evento cujo significado último é de dimensão escatológica, impossível de ser compreendido plenamente no presente. E por isso mesmo se deve filmar: porque é aquilo que, do passado e do seu mistério, pode ser «tocado», visto e encontrado hoje. Até porque «le temps vraiment on ne le connaît pas! Pour le connaître il faut arriver à sa fin, à la fin des temps»⁶³. Só olhado retrospectivamente, ou seja, narrativamente, é que o tempo ganha pleno significado.

O histórico, portanto, não é o mero passado, é antes aquilo que, desse passado, é encontrável no presente, aquilo que está, que existe: o céu é histórico porque está. A sua presença é concreta e visível (não imaginada), existe e está «viva». Captar o que assim existe, o que vive, independentemente das nossas opiniões sobre esses factos ou realidades, é, para o cineasta, a maior verdade, a pura objectividade. Tarefa e missão do cinema é a oferta da possibilidade dessa experiência. «Comment peut-on être objectif? L'objectivité consiste à être proche de l'événement, de ce qui s'est passé; dans un film, c'est se rapprocher des chroniqueurs, des gens qui ont rapporté l'événement. C'est la seule manière d'être objectif. C'est aussi une façon de fuir notre tendance à imposer aux événements une logique personnelle.»⁶⁴

Vale a pena voltar a Walter Benjamin e ao seu famoso texto sobre o narrador para confirmar algumas dessas implicações. Antes de

mais no que toca à questão da experiência. Como já foi sublinhado, Benjamin afirma que a arte de narrar está em vias de extinção; por uma série de circunstâncias, entre elas a da guerra, «as acções da experiência estão em baixa». É a própria capacidade de fazer experiência da realidade que enfraqueceu, na óptica de Benjamin. Sem a riqueza de uma tradição ou sem a descoberta de novos mundos, nada resta de interessante a comunicar. Ou, se quisermos dizer ao contrário: é preciso a força da história (com a sua distância temporal) ou a aventura da Viagem (que implica a distância espacial) para que algo aconteça que valha a pena ser narrado.

História e viagem são, precisamente, dois marcos salientes na obra de Manoel de Oliveira. A primeira, como acabámos de ver, por ser o testemunho da potência e da objectividade dos factos, que Oliveira explicitamente preza, enquanto lugares da manifestação do humano (tão concretos e objectivos como é objectivo um livro) e, portanto, realidades imprescindíveis para quem se interroga antes de mais sobre a própria cultura (como se verifica nos vários filmes do cineasta sobre a história de Portugal) e ultimamente sobre a globalidade da existência. «A realidade é a grande inspiradora da ficção, que corresponde à possibilidade do verdadeiro», esclarece o cineasta⁶⁵; a segunda, por ser a forma peripatética da aprendizagem e do conhecimento, que Oliveira por vezes declina na modalidade da «visita», como atestam à evidência as obras *Porto da Minha Infância*, *Um Filme Falado*, *Viagem ao Princípio do Mundo* ou o filme póstumo *Visita ou Memórias e Confissões*. Ao realizador-narrador interessam claramente estes dois âmbitos de recolha de experiência(s), que o próprio afirma serem o ponto de partida da criação artística.

Note-se como a noção de «viagem» — e a sua correlata noção de «visita» — se torna frequentemente a metáfora desta atitude narrativa, enquanto processo de aquisição e transmissão de conhecimento. Sara Ri e Matthieu Santelli⁶⁶ referem-se a Manoel de Oliveira como «o visitante», aquele que deseja obsessivamen-

te ver e dar a ver, não tanto porque «já» sabe, quanto porque deseja percorrer com os seus espectadores esse caminho em direcção àquilo que considera dever ser (re)visto. «La visite n'est donc pas un simple prétexte scénaristique: Oliveira est un visiteur comme on dit de quelqu'un qu'il est obsessionnel, c'est-à-dire que la visite structure son rapport au monde et *a fortiori*, sa position d'auteur au sein de l'œuvre. Visiter, c'est en premier lieu aller voir quelque chose (un lieu ou une œuvre) que nous préexiste. Le cinéaste fait donc figure de passeur ou de guide qui se tient en retrait de sa propre œuvre, qui emmène le spectateur en visite, exactement comme *Voyage au Début du Monde* où il tient le rôle du chauffeur. Il a, vis-à-vis de ses personnages, moins une posture de demiurge créateur qui s'amuserait de leur souffrance que celle d'un visiteur, amical mais doté d'un sens critique, qui ne peut connaître leur pensées, ou seulement indirectement par ce qu'ils veulent bien lui confier.»

Na verdade, são precisamente os filmes de viagem da obra oliveiriana, viagem em sentido estrito ou em sentido simbólico, que se estabelecem nesse território da distância que é caracterizado por Walter Benjamin como sendo o da narrativa autêntica, e implicam esse movimento (para «trás» e para «dentro») que é o da tomada de consciência, movimento do olhar e da palavra, do teatro e da narrativa, que é condição da experiência. Sem esse «sentido crítico», sem essa capacidade de olhar e de entrar dentro do acontecimento para o «avaliar», para lhe determinar a origem e, portanto, o significado, não existe verdadeira experiência. Por outro lado, a produção da experiência vai a par da exigência de a comunicar. O narrador nasce desta dupla condição: a da capacidade de «ver» e a da consequente exigência de «dizer».

Deste modo, como afirma Benjamin, «o narrador é um homem que sabe dar conselhos», e essa dimensão é preponderante na obra oliveiriana, por vezes assumindo um tom explicitamente «didáctico», como acontece em *Non, ou A Vã Glória de Mandar* ou

Um Filme Falado, para dar dois exemplos flagrantes. E Benjamin antecipa a nossa possível objecção: «Se, no entanto ‘dar conselhos’ começa hoje a soar-nos como coisa antiquada, isso deve-se ao facto de a comunicação da experiência ser cada vez menor. Em consequência disso, não sabemos dar conselhos, nem a nós nem aos outros. Conselho é mais uma proposta do que a resposta a uma pergunta, é a continuação de uma história começada (ainda que esteja a desenrolar-se). Para pedirmos um conselho deveríamos, antes de mais, saber narrar a história (já sem contar que alguém só está receptivo a um conselho quando for capaz de expor abertamente a sua situação). O conselho, que é tecido na substância da vida vivida, é sabedoria. A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade — a sabedoria — está a morrer.»⁶⁷

—

Não é possível não reconhecer que tanto a obra quanto a própria pessoa do realizador português testemunham esta dimensão sapiencial. Oliveira foi um homem sábio, o que não coincide exactamente com um pensador, ou com um homem de vasta cultura, um erudito ou um teórico, características que não eram definitivamente as suas. A sua sabedoria nascia sobretudo de uma prodigiosa intuição e de uma grande curiosidade, aliadas a uma consciência ética de pendor didáctico, repassada de sentido de responsabilidade e de talento artístico. Como afirmam os que com ele trabalharam de perto, nunca cedeu um milímetro naqueles que eram os seus valores ou o seu credo artístico, demonstrando sempre um respeito intransigente pelos outros, particularmente os artistas, mas também os seus espectadores — capazes, ou não, de apreciar e compreender a sua obra. Tal respeito manifestava-se nomeadamente no zelo que tinha em transmitir, por vezes de modo explícito, as intuições de «verdade» que considerava essenciais, facto que, como o próprio Benjamin afirma, parece hoje algo de antiquado.

Ao pensarmos no cinema de Manoel de Oliveira, podemos dar-nos conta de que muitos dos seus «conselhos» — frequentemente pronunciados em tom de sarcásticas «ameaças» — foram realmente sugestões sobre a continuação de uma história que ainda está a desenrolar-se e a ser narrada, hipóteses em aberto lançadas à liberdade do espectador, o qual tem a sua própria história, e a do seu tempo, para «escrever». Basta pensar no modo como terminam tantos dos seus filmes: não é «sugestão» provocadora o braço maneta em *A Caça*, ou as imagens apocalípticas de *Acto da Primavera*? Não é «sugestão» a data da morte do tenente Cabrita em *Non* ou a misteriosa «caixinha» em *A Caixa*? E que dizer do grande plano final do rosto do neto do actor de *Vou para Casa* ou a explosão do navio em *Um Filme Falado*? Tudo isto para não falar da bizarra última cena de *Singularidades...* Em todos estes e outros casos, que adiante retomaremos — e não esqueçamos que tudo, numa narrativa, está condicionado por tudo o resto, e que o início tem de ser lido à luz do fim —, há uma função retórica, uma proposta interpretativa que pretende agir sobre o receptor, desinstalando-o, instando-o a uma decisão.

Por outro lado, é pertinente que Walter Benjamin faça coincidir a «sabedoria» com o «lado épico da verdade». A sabedoria oliveiriana tem de facto a forma da épica: é narrativa e é grandiosa, constrói mundos e acredita na sua possível grandeza — uma grandeza definida a pinceladas de ironia e a contracorrente, como se comprova na insólita defesa do fracasso acima da vitória, no *Non* — nomeadamente no que toca à cultura e à história nacionais, mas sempre ultimamente crente numa possibilidade positiva, ainda que evidenciando nostalgia por aquilo que o tempo e as vicissitudes humanas fizeram perder. Como afirmou já João Mário Grilo, Oliveira nunca falou da «pequenez» de Portugal (e, neste sentido, a sua ironia não se insere numa certa forma de portugalidade moderna, pós-geração de 70), mas sim de uma grandeza nostálgica. O seu cinema nun-

ca desistiu dessa hipótese, e se é verdade que frequentemente criticou, ironizou, desconstruiu, acusou, fê-lo por um teimoso ímpeto de esperança, a qual, como referiu o próprio realizador perante Bento XVI, em Lisboa⁶⁸, citando o Padre António Vieira, é «a última coisa que a natureza deixou ao homem», a esse mesmo homem que «caminha na esperança, apesar de todos os negativismos».

Para Benjamin, a nova forma de comunicação que se estabeleceu de modo predominante na sociedade moderna, a «informação», é grandemente responsável pelo definhamento da épica e da narrativa, como já relembrámos⁶⁹. Recebemos constantemente notícias do mundo inteiro, e «no entanto, somos tão pobres em histórias maravilhosas! Isto, porque nenhum acontecimento nos chega que não esteja impregnado de explicações. Por outras palavras, quase nada do que acontece é favorável à narrativa e quase tudo o é à informação».

Pelo contrário, a narrativa não se explica, nem acredita no valor da explicação, porque o sentido é amplo, não dispensa o empenhamento pessoal, a energia do desejo e do compromisso, e está saturada de mistério. Conta Oliveira a Antoine de Baecque e Jacques Parsi: «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*)... isto explica bem a relação entre René Clair e Renoir. Quer dizer que René Clair mostra o que é claro, o que é explicável. Renoir mostra o mistério, a profundidade do nosso desconhecido.»⁷⁰

—

Também neste sentido foi Oliveira «narrativo», nada «informativo» (ao contrário do que se pode dizer da maior parte do cinema comercial, assente na «historieta», no circuito fechado, na lógica

simplista): filmou sempre o que se vê e o que, do visível, não se vê, o que pode relativamente compreender-se e o que é incompreensível, o que se conhece e o que se deseja conhecer. E, como era também seu costume, soube ironizar sobre as falsas seguranças e os falsos «discursos», a superficialidade das explicações que nada produzem, que não unem, não esclarecem, que não passam de ruído mundano, como quando dá um exemplo que remete claramente para a situação representada em *Um Filme Falado*: «Acontece que o que se explica não se compreende. Chega-se ao absurdo. As pessoas falam, mas não se compreendem. Olhe o mundo à sua volta. Mesmo na União Europeia cada um fala para si, ninguém se entende.»⁷¹

Oliveira assumiu sempre a perspectiva do verdadeiro contador de histórias, que tão fortes dissemelhanças apresenta em relação ao cientista ou mesmo ao filósofo: não filmava para «esclarecer» mas sim para interrogar; não captava para «dissecar» mas sim para aprofundar; não dava a ver para «saciar» mas sim para significar — porque, como acreditava, a natureza está mais na profundidade do que na superfície. A sua visão da história de Portugal e a forma da Viagem (tanto concreta quanto metafórica) que deu a vários dos seus filmes testemunham a sua relação com o real: inquieto e atento, crente na força «carnal» dos factos e no mistério do tempo (como qualquer narrador), seduzido pelo humano e curioso sobre o mal, interrogante... Viajante de imagens que era, tinha a atenção colocada no destino, a sua luta em relação ao tempo revela uma dimensão paradoxal, a favor e contra, porque o seu movimento segue o tempo, apoia-se e confia nele, como Nicolas Truffinet, em *Mondes Imaginaires*, também soube compreender.

Os próximos capítulos fazem, pois, a sugestão de uma viagem através da obra de Manoel de Oliveira, partindo das questões até agora levantadas — bem como daquelas que dessas irão nascer —, e que constituirão, desejavelmente, os trilhos que vão permi-

tir guiar-nos no caminho por esse território denso, luxuriante, provocador e misterioso que é o da sua criação.

CAPÍTULO II

«A ETERNIDADE É PARADA» —
NOTAS SOBRE A ESTÉTICA FÍLMICA OLIVEIRIANA

Não conheço nenhum povo mais ligado ao tempo do que o português.

Em Portugal, o passado não existe, porque é experimentado como
algo muito presente.

INÁCIO ARAÚJO (MACHADO, 2005: 103)

A PERSISTÊNCIA DA IMAGEM

Vale a pena partir de uma frase de Pier Paolo Pasolini para arriscar penetrar no estudo de algumas das características mais marcantes do cinema de Manoel de Oliveira, nomeadamente no seu modo particularíssimo de tratar a temporalidade, que é visível, entre outros aspectos, no ritmo tendencialmente lento (ou em aparente desacordo com o «necessário», o «natural» ou o expectável), no seu hieratismo, na sua «artificialidade teatral»: «uma técnica que seja frontal, simples, hierática, privada de natureza e de naturalismo, não pode ser senão uma técnica sacra»¹.

A técnica e o estilo oliveirianos, caracterizados, de forma predominante, pelo uso frequente dos planos fixos, pelo ritmo lento, por uma estética antinaturalista e despojada de artifícios técnico-formais, evidenciam esta origem e esta finalidade: buscam a expressão do inefável, a sublimação do contingente, a contemplação do eterno — numa palavra, são representação do sagrado.

De facto, no ano de 2007 o jornal *O Sol* publicou uma entrevista (republicada novamente a 2 de Abril de 2015, aquando da morte de Oliveira) em que o realizador usou a frase que dá o título a este capítulo: «a eternidade é parada». Esta afirmação — que não pode deixar de causar perplexidade e até, eventualmente, favorecer uma certa forma de ironia mordaz acerca da obra do

cineasta — revela-se fundamental para a compreensão da estilística oliveiriana.

Manoel de Oliveira foi sempre claro acerca da razão que o fez retardar o ritmo do movimento e da acção no seu cinema. Interrogado por Antoine de Baecque e Jacques Parsi acerca da diferença entre a montagem rápida de *Douro, Faina Fluvial* (1931) e os planos longos, alguns de dez minutos, de *Le Soulier de Satin* (1985), o cineasta responde: «Sim, *Douro* tem apenas vinte minutos, e o outro dura quase sete horas! Aí está outra diferença! Sabe, quando se é muito jovem, é-se mais impaciente. Acham-se os planos muito longos. No *Douro*, cansava-me muito depressa ao ver um plano, e cortava constantemente. Era muito mais inquieto. Hoje, estou mais estável e creio-me mais ponderado. Cada gesto é uma aventura. Precisamente, convém eliminar o mais possível, a fim de atingir o que faz a especificidade abstracta do cinema. O que mexe, o que muda é sempre atraente para a juventude. Mas, com o tempo, adquire-se uma certa sabedoria, uma certa filosofia da vida, uma certa desilusão. É-se mais sensível a um certo mistério contido nas coisas. [...] Li um filósofo chinês, que dizia que na China deixavam quase toda a liberdade às crianças até aos seis anos. Assim tomam gosto pela vida. Se as constrangiam, não podiam adquirir o mesmo gosto pela vida. Só depois se começa a introduzir regras. Creio que com o cinema se passa, inicialmente, a mesma coisa. É preciso saber exercer toda a liberdade, a fim de guardar depois o essencial. Inicialmente, mexe-se muito exteriormente, depois interiormente.»²

A tendência para a lentidão, característica do cinema de Oliveira, é, pois, fruto de uma decisão consciente e deliberada, enraizada no propósito de favorecer a emergência do mistério, a sua «visibilidade» interior, dinâmica e profunda — a mesma de que falava um pintor como Cézanne — por oposição à ilusão do movimento exterior — aquela que, como dizia também o pintor francês, mais não dá a ver senão o ofício do artesão, ou, como

poderia dizer Oliveira, testemunha a mera capacidade técnica do realizador (e Oliveira foi sempre explícito na recusa do virtuosismo técnico, dos efeitos especiais, de um esteticismo puramente formal). Pelo contrário, o propósito do cineasta está, como no caso do pintor, em «fazer coisas mais verdadeiras e mais sábias», que exigem a quem as vê o treino, talvez mesmo a ascese, do olhar. Na famosa entrevista «Le ciel est historique», responde a Raymond Bellour e a Philippe Tancelin: «J'ai longtemps pensé que le cinéma était avant tout un regard; mais c'est un regard qui tantôt regarde, tantôt s'arrête de regarder.»³

Neste sentido, o cinema de Oliveira assume-se como *extático* — o olhar aprofunda-se em direcção à *stasis*, origem e destino do movimento das coisas, e é a acção que se intromete na fixação do real, não é a paragem que interrompe o curso dos eventos, sendo o espectador levado ao desafio de um olhar que de vez em quando se interrompe⁴. A necessidade de acção é o fruto (bom) do (mau) limite humano, da sua condição de ser temporal, que não «é» mas «está sendo». Como afirmava o músico Stravinsky, «por causa da sua natureza, o homem está destinado a suportar o passar do tempo, sem conseguir que o presente seja estável»⁵. É essa impossível, essa instável estabilidade que o cinema de Oliveira persegue, com todos os inerentes riscos, dificuldades, sucessos e insucessos.

Nesta óptica, torna-se claro que, para Manoel de Oliveira, a eternidade é parada não porque nela pouco ou nada aconteça, mas sim porque nela acontece *tudo* — é nela que tudo «mexe interiormente», que tudo *é*, de forma absoluta e perfeita. Não admira, pois, que o cineasta afirme também que «a verdade é fixa, ou seja, o plano fixo é o mais próximo da objectividade»⁶, o que nos faz pensar em outras obras movidas pela mesma intenção, como acontece na famosa *Anunciação* de Leonardo da Vinci, que Oliveira refere, ou noutras anunciações, como as de Caravaggio, Botticelli, Tiziano ou mesmo do nosso Frei Carlos, em que o

anjo Gabriel parece parado no ar, num tempo fixo ou suspenso. Este é o ideal da neutralidade, perseguido pelo cineasta, que afirma desejar «desaparecer», ficar esquecido pelo espectador, em favor daquilo que dá a ver e a pensar, enquanto «preso» na sua *stasis* original e genuína. A montagem é, neste sentido, uma espécie de «mal necessário», usado para favorecer a revelação daquilo que é impossível aos homens, ela é a condição ditada pelo limite humano, simultaneamente contingente e inalienável, tal como o próprio tempo. O seu fundamento é — diferentemente da eternidade e da plentitude da *stasis* — fragmentário, parcial, incompleto, como incompleto e parcial é o nosso olhar sobre o real.

Pasolini trata a questão da necessidade da artificialidade da montagem no seu célebre artigo «Osservazioni sul Piano-sequenza», de 1967, em que analisa o «filme-Zapruder», que registou o assassinato do presidente Kennedy, defendendo que aquilo que ali vemos é uma «subjectiva» («o plano-sequência típico é uma subjectiva»), ou seja, faltam, para o pleno conhecimento daquele facto, todos os outros ângulos visuais. «A subjectiva é portanto o máximo limite realístico de toda a técnica audiovisual», afirma Pasolini⁷. Porém, enquanto, para Pasolini, a objectividade necessita, não apenas do conjunto de todos os ângulos, mas do estabelecimento das suas verdadeiras relações — facto que implica que uma coisa só pode ser compreendida depois de ter acontecido, o que o leva a dizer que a morte é, tal como a montagem, a condição necessária para o sentido, já que este só pode ser retrospectivo —, para o realizador português há uma espécie de aceitação, ou desejo de aceitação, do limite da vida. Esta posição estende-se, portanto, ao limite do cinema, da arte — sem, no entanto, desistir de encontrar, dentro desse limite, a perspectiva mais verdadeira, leal e completa (e, eventualmente, «inexplicável»), aquela que, dentro da condição instável do movimento e da mudança, busca a estabilidade daquilo que é fixo, imutável e misterioso. «[M]ais do que isso seria entrar na sabe-

doria dos deuses, coisa que não somos», admite Oliveira⁸, ao explicar porque escolhe um determinado livro para filmar, em detrimento de outro, ou uma determinada posição da câmara, em vez de outra: «Quando me encontro no cenário e não sei onde pôr a câmara, mas, em certo momento, digo: «É aqui». Não sei porque a coloquei ali, mas isso tem a sua razão, é ali que a câmara deve estar. [...] São forças estranhas que não podemos explicar; não há razão plausível. Podemos, enfim, forçar uma razão, dizer que o livro é bem escrito, que afirma isto e aquilo outro, mas há outros livros tão bem escritos como aquele e que também dizem coisas tão importantes quanto aquela... É que não podemos, de modo nenhum, abarcar o mundo todo. Nem fazer um filme, ou encontrar um livro, que fale de todo o processo da vida em si, ou da história em si. Essas são coisas tão vastas que nos obrigam a repartir e a fazer um bocadinho, um mínimo, um átomo, que é sempre um universo. Explicar mais do que isso seria entrar na sabedoria dos deuses, coisa que não somos.»⁹

Aqui radica também parte da explicação sobre aquela dimensão «anacrónica» tantas vezes referida em relação ao cinema de Oliveira, quer no que ao próprio estilo diz respeito, quer em relação à construção de espaços que parecem colocar, lado a lado, distintas épocas, e que tem sido vista como sinal de uma específica atitude de modernidade, na medida em que a sua obra exhibe ostensivamente os sinais e a artificialidade da própria construção artística — a começar por esta recusa de um certo «realismo» em termos epocais. Mas tal característica, que, como já referimos, levou Mathias Lavin a classificar Oliveira como um realizador «moderno arcaico» e Brandlmeier a referir o seu «vanguardismo idoso», resulta de uma profunda consciência da complexidade do fenómeno temporal, visível tanto na clara noção de que passado e presente não são entidades ontologicamente estanques, quanto numa concepção sintética e escatológica do próprio tempo: «Aconteceu-me mesmo pensar que, no fim, todos os instantes

da vida humana seriam concentrados num único momento. É a razão porque tudo é actual, tudo se torna actual. Entre cada momento há, claro, uma certa distância, mas, no infinito, isso reduz-se a um ponto. Tomar momentos diferentes estimula-me muito. As coisas que são passado são também presente. É um jogo que não é meu, mas do construtor universal.»¹⁰

O cinema de Oliveira busca a representação deste presente infinito e ilimitado espacialmente, sempre actual e sempre novo, pleno de dinamismo mas aparentemente «quieto» e concentrado num único «ponto» onde tudo converge: «um átomo que é um universo». A sua estética arrisca, assim, levar o potencial fílmico — enquanto arte que captura o tempo «em forma de facto» — ao seu ponto mais exigente e abstracto: é a «forma» do próprio mistério que Oliveira pretende captar, a sua intemporalidade e a sua razoabilidade, a sua presença e a sua permanência.

O realizador admite que não foi assim desde o primeiro momento da sua carreira, mas explica que desde cedo tomou consciência do que realmente queria fazer: «Enquanto o *Douro* é um filme de montagem, *O Pintor* é um filme de êxtases. Eu descobri n' *O Pintor e a Cidade* que o tempo é um elemento muito importante. A imagem rápida tem um efeito, mas a imagem quando persiste ganha outra forma. É uma obra fundamental na minha carreira, na mudança da minha reflexão sobre o cinema. É a primeira vez que eu volto as costas a um cinema de montagem.»¹¹

Esta «persistência da imagem» é, como afirma Oliveira, «uma outra forma», a forma que passou a definir a obra do cineasta português, tornando-a inconfundível e conferindo-lhe uma identidade muito particular. E é o próprio a admitir explicitamente que o seu caminho é pessoalíssimo, intencional e até pioneiro: «Porque essa noção de plano longo, extremamente longo, não a fui buscar a outros filmes que conhecia. Não se faziam planos assim em parte nenhuma do mundo, em nenhuma cinematografia. Em 1956 não se faziam ou eu não os conhecia.»¹²

É, pois, essencial compreender que esse «desejo de imagem» a que se referiu Mário Barroso,¹³ o colaborador de tantos anos, a propósito do cinema do mestre, não pode ser compreendido fora da noção de «permanência». A imagem oliveiriana busca a sua própria transfiguração através da duração, de um sentimento de tempo de tal forma intenso e pesado que seja capaz de produzir no espectador uma espécie de subversão da habitual visão cinematográfica, uma interrogação que o leve à possibilidade de um novo olhar.

Curiosamente, o crítico de cinema Serge Daney, ao falar do valor da duração de um filme como o *Amor de Perdição* (1978) de Oliveira, refere-se à coincidência entre a lentidão e a rapidez (essa rapidez autêntica, que não é a da montagem, e que mais não significa senão uma riqueza ontológica, porque muito acontece num tempo aparentemente lento), entrando em linha de conta — como não podia deixar de ser, se atendermos ao que atrás referimos a propósito da possibilidade de contagem do tempo — com o elemento do espaço: «*Amor de Perdição* é um dos raros filmes cuja duração é a sua própria matéria. Como todos os grandes filmes é, ao mesmo tempo, [...] muito lento e de uma rapidez incrível, [...] onde o desdobrar do texto se faz a par com uma constante reinvenção do espaço.»¹⁴

Por outro lado, esta particular identidade faz consistir o «fazer cinema» com o «pensar cinema», marca absolutamente indelével na produção oliveiriana, para quem a arte é «coisa mental» — tal como era a pintura para um artista como Leonardo da Vinci, por exemplo —, o que determinou de forma clara a história do cinema português e até, talvez, a história de outras formas de arte nacionais.

Inácio Araújo, no capítulo «Uma nova aventura lusitana», do livro sobre Manoel de Oliveira atrás referido, organizado por Álvaro Machado e publicado no Brasil em 2005, refere precisamente estas duas dimensões, que não por acaso se interligam e

se justificam mutuamente: a noção de uma simultaneidade temporal e a aposta num cinema de «reflexão ativa», não sentimental nem saudosista: «Havia mais, no entanto: um mistério do tempo que vinha de *Amor de Perdição*, talvez antes, e mostrava-se cada vez mais evidente: o tempo não existe, não o tempo cronológico. O tempo são coisas que se deixam associar. Em *Non*, havia pelo menos três eras implicadas: a da derrota na África, a da descolonoização e a do filme, que parecia apontar para uma época futura, a partir da reflexão sobre o passado português. Mas uma reflexão ativa, não apenas saudosa e lamentosa, isto é, voltada ao passado. [...] em *Vou para Casa* [...] filmou aquele par de sapatos inesquecível que, como bem disse Jorge Coli, parecia concentrar todos os passos daquele homem, os já dados e os ainda por dar. E também na França houve *A Carta*, em que o tempo se desdobra em várias direcções. [...] É porque, de algum modo misterioso, o tempo não passa, resiste, persiste em nós. Para isso existem os livros. E também os filmes.»¹⁵ E adiante acrescenta, referindo-se ao valor dessa «lentidão» imagética oliveiriana: «Imagens que muitos não suportam, porque parecem às vezes chegar fatigadas ao celulóide, depois de um percurso difícil, cheio de percalços; imagens que, para existir, precisam retrazar certas vezes todo o percurso de uma civilização. Mas que chegam, finalmente, calmas, nada esbaforidas, nada apressadas. É como se chegassem um pouco atrasadas, mas com uma tal segurança de si que se impõem aos nossos olhos como verdadeiras. E com tal leveza que se impõem pela poesia.»¹⁶

Na mesma obra, numa entrevista concedida a Leon Cakoff¹⁷, Oliveira refere-se ao facilitismo típico da modernidade («a modernidade encaminha tudo para a facilidade, para a rapidez e superficialidade») e conclui, fazendo lembrar o juízo de Benjamin sobre a perda da capacidade de narrar: «Estamos a perder o usufruto da inteligência e do pensamento». Acrescenta seguidamente: «Numa recente reunião na Sociedade Internacional da Críti-

ca, onde premiaram algumas figuras das artes e da arquitectura com ‘globos de ouro’, o arquiteto Álvaro Siza Vieira, ao agradecer o prêmio, disse a certa altura: ‘A arquitetura deve ser pensada como Manoel de Oliveira pensa os seus filmes.’ Eu fiquei muito lisonjeado, mas, de fato, acredito no que ele disse, que a arte deve ser pensada, e bem pensada. A facilidade não é resultado de um pensamento, de uma afluência de ideias que convergem em determinado sentido e nos permite adentrar o contexto certo.»

Porém, é fundamental perceber que Oliveira não faz a defesa de um cinema «teórico» ou puramente intelectual. A sua posição é de natureza estética e existencial, manifesta uma visão de raiz tomasiana («a arte é a razão em acto») e tem um propósito último de natureza retórica: é a própria vida que exige a atenção, como tão bem esclarecia Simone Weil, é a vida que fica corrompida nos filmes que cedem à «facilidade», a uma rapidez ilusória. A escritora e filósofa francesa defendia que «há algo na nossa alma que a faz repelir a verdadeira atenção muito mais violentamente do que repugna à carne a fadiga». A sociedade moderna fez do conforto, do jogo, do entretenimento e da qualidade de vida verdadeiros e sacrossantos ideais, que acentuaram esta instintividade para o facilitismo próprio da natureza humana, assim desincentivando ou mesmo impedindo o confronto sério e empenhado com o real. É contra isto que se erige o cinema de Oliveira, clamando a necessidade absoluta da presença de um *espectador* activo e cooperante, essencial para o pleno cumprimento do diálogo que a obra instaura, em vez da sua recepção por massas acéfalas desejosas de divertimento e de alienação.

Para Oliveira, a arte mais não faz do que «obedecer» à realidade vital, não é ela a determinar o processo, nem este é mais do que a expressão de uma cultura (enquanto organismo vivo, constituinte do humano), pelo que seria errado conceber o cinema do mestre português como pura reflexão, teoria, ou, pior ainda, introspecção: «Parece que estamos a falar por nós próprios, mas

não: somos, na verdade, uma expressão da nossa cultura, resultado daquilo que ouvimos e aprendemos, do que lemos e conhecemos, daquilo que vivemos. Enfim, parece que estamos aqui a deitar fora nossa pequena sabedoria, mas, na prática, o cinema não é uma invenção nossa, e o cinema não inventa a vida, mas a reproduz imitando-a, segundo uma certa perspectiva, segundo o diretor 'a' ou o diretor 'b'.»¹⁸

Se o cinema é forma mimética do real — segundo o conceito aristotélico — já que «reproduz a vida imitando-a», então é a própria vida que se apresenta densa de significado, exigente, reclamando a aprendizagem do olhar. Ele é, enquanto arte temporal, imitação da acção dos homens, «a única que simula a vida real», que recupera a essência da vida sob a forma de um passado presentificado, de uma memória revivida, lembrada: é «a única memória histórica ou ficcional que repõe as coisas como se fôra a própria vida»¹⁹. E já que é em acção que o Homem se conhece, o cinema torna-se, através desta memória re-presentificada, forma de arte eminentemente narrativa e profundamente cognitiva. Se «visualizar é fazer acreditar», segundo Oliveira, e se «não se pode pensar sem uma imagem» (como tantas vezes defendeu), por maioria de razão se torna possível crer naquela imagem (ou imagens) que reproduz(em) a vida dando a ver o que ela «é», e, assim, favorecendo a sua re-vivência.

É fundamental compreender que esta concepção da temporalidade não coincide exactamente com aquilo que se convencionou chamar «cinema contemplativo». Tais filmes operam, como bem explica Rick Warner,²⁰ essencialmente em «chave não narrativa», potenciando até ao limite aquilo a que Gilles Deleuze chamou «imagem-tempo», a tendência que caracterizou grande parte da inovação cinematográfica dos filmes modernos do pós-Segunda Guerra Mundial. Esse «cinema contemplativo», muitas vezes identificado com o — ou próximo do — chamado *slow cinema*, é normalmente minimalista e, como explica Warner, é fre-

quentemente caracterizado por uma «sparseness of *mise-en-scène*, a systematic reduction and rarefaction so that each element in play, down to the merest sound, the humblest object, and the subtlest gesture, can be charged with immense expressive force». O efeito é frequentemente hipnótico, meditativo, tranquilo, cheio de virtuosismo, na tentativa de oferecer a visão da sucessão dos mínimos e concretos instantes da vida. Tal visão, que tende a desenvolver-se lenta e intensamente, até ao ponto da «explosão» epifânica, assenta numa concepção «miraculosa» do cinema enquanto *medium*, cuja condição estética é em si mesmo contemplativa, capaz de operar no espectador uma radical transformação do olhar, habilitando-o à potência da percepção quotidiana do minimalismo do milagre (cuja raiz etimológica, *miraculum*, *mirari*, aponta precisamente para a capacidade do espanto, de um olhar que se «maravilha com»).

O cinema de Oliveira faz fronteira com o universo do *slow cinema*, mas assenta numa concepção dramaturgica e espectacular da arte, que imediatamente a remete para um âmbito estético diverso. Não é tanto a dinâmica evolutiva em si mesma, o desdobramento do «acontecimento» da vida nas suas micro-unidades, que Oliveira pretende captar; o seu objectivo é sobretudo — como adiante, no capítulo V se procurará demonstrar, ao confrontar a estética oliveiriana com a bressoniana — o de dar a «ver» o enigma e a ontologia do real através da captação dos seus traços «teatrais», perceptíveis na superfície codificada e ritualizada da realidade terrena. Por isso, tanto as coisas como sobretudo as pessoas, são, ao mesmo tempo, tão «estranhamente» outras quanto potentemente elas próprias, na obra de Oliveira. E é pela mesma razão que, embora repassado de mistério, o seu cinema não transmite tanto o milagre *em acção*, quanto procura suscitar no espectador o eventual reconhecimento da *presença* do transcendente na imanência visível e «tocável». É ao espectador que é oferecida a responsabilidade de acolher o milagre, é ele o «lugar» onde o miraculoso pode acontecer.

A sua obra vive, pois, de uma espécie de tensão irresolúvel, onde o vector dramático se instaura sobre uma lógica narrativa: embora a composição da sua imagem seja explicitamente teatral, a temporalidade instaurada não é a da cena enquanto lugar centrípeto de um tempo que passa (a «pastness of the present»), mas sim aquela que só o cinema, arte que captura o tempo, pode oferecer: a experiência de uma temporalidade que persiste e que fica (a «presentness of the past»), habilitando o espectador a esse acto impossível que é o de «ver» (e portanto pensar sobre) o próprio tempo. Neste sentido, o espectador oliveiriano aproxima-se muito daquele a que Raymond Bellour chamou «pensive spectator», criado por esse «efeito de suspensão» que trava temporariamente o decurso natural do filme, a sua sucessão narrativa, assim permitindo que o espectador reflecta, dramaticamente, tanto sobre o conteúdo daquilo que vê quanto sobre o papel da própria arte cinematográfica nesse processo.

UM CINEMA DUPLAMENTE ICÓNICO –
O ESPECTADOR QUE OLHA E É OLHADO

Paul Schrader, autor de *Transcendental Style in Film*, traça uma comparação entre o cinema de Dreyer e o de Bresson que é útil para a compreensão do cinema de Oliveira: «Dreyer's preference for disparity places him in the tradition of Northern European art and theology, just as Bresson's striving for *stasis* places him in the Southern European Byzantine tradition.»²¹ Oliveira faz parte, tal como Bresson, da tradição bizantina do sul da Europa, e esse facto tem implicações claras no seu estilo.

Mais adiante abordaremos algumas pontes e outras tantas diferenças que podem ser estabelecidas entre o cinema de Oliveira — um cinema do olhar, do «ver» — e o de Bresson — um cinema do «ser». Para já, vale a pena lembrar aquilo que Pavel Florenskij diz, no seu livro *Iconostase*, ao referir-se aos ícones ortodoxos.

O filósofo russo fala de «perspectiva invertida», pois que não é o artista ou o espectador a ditar o ponto de vista, são antes as coisas figuradas que vêm ao seu encontro — e daí a sacralidade desse tipo de obra de arte, que deve ser conservado nas igrejas, já que é mais «presentificação» do que «representação» do divino, é uma Sua forma de presença, um Seu modo de (nos) olhar.

Ora o cinema de Manoel de Oliveira tem uma dimensão icónica assinalável, em dois sentidos distintos e complementares. Antes de mais, na medida em que se insere na sua própria gramática este olhar «de dentro para fora».

Na sua obra de 2013 sobre o que é «ver e fazer ver», intitulada *Homo Spectator*, Marie-José Mondzain contrapõe à definição do ser humano como *Homo sapiens* (o homem que sabe) a ideia do homem que vê, *Homo spectator*. Referindo-se às primeiras pinturas rupestres, a autora afirma que «a Paleontologia descobre o homem no momento em que ele se faz ver dando a ver aquilo que nos quis mostrar», um homem que «se apresenta àqueles que virão depois dele como um espectador»: «La naissance de son regard est son adresse au nôtre. Si nous avons quelque chose de cet ancêtre lointain, c'est parce qu'il a laissé ses traces. Des traces de ses gestes, de sa technicité, de son ingéniosité, de l'intelligence dans l'adresse. Mais si la paléontologie nous apprend ce que cet homme savait faire, je propose de faire voir ce que cet homme voyait. Plus encore, je souhaite mettre en scène une fiction vraisemblable et montrer que cet homme se présente aux millénaires qui le suivront comme un spectateur.»²²

O termo grego *opsis* refere-se, por contraposição ao termo *logos* — que é palavra, mas também pensamento ou razão —, à operação de ver, ou seja, ao órgão da visão, mas também ao «espectáculo que é o seu objecto no exercício do próprio órgão»²³. O espectador existe não apenas porque o mundo é espectáculo — e pressupõe, portanto, um destinatário que o olhe —, mas também porque ele próprio (espectador) é *para si mesmo* espectá-

culo e, conseqüentemente, a sua acção pode (deve) ser captada, ajuizada e compreendida. «Le spectateur n'est plus alors l'homme qui se sert de ses yeux quand tous ses autres sens sont au repos mais le *théatès*, celui qui regarde ou contemple ce que le monde ou un autre homme lui donne à sentir pour le lui faire comprendre. C'est un citoyen pris dans le spectacle d'une action qui agit sur lui et dont il fait à son tour quelque chose. Ce quelque chose, qu'il doit à la puissance du *logos* et non au pouvoir de ses yeux, fait de lui un citoyen en mesure de juger ce qu'il voit et de décider ce qu'il veut avec d'autres.»²⁴

Na verdade, a etimologia da palavra teatro (*theatron*) assenta precisamente neste pressuposto: na ideia de que se encena aquilo que do mundo se pode ver, o que implica também que o mundo se apresenta como «cenário» que exige ou que «deseja» ser visto, ou seja, olhado e compreendido (no duplo sentido de abarcado e entendido). O espectador é, assim, aquele que, por via do *logos*, se empenha em interpretar e ajuizar aquilo que vê e em tirar desse juízo as ilações necessárias à sua vida e ao seu agir. O espectador nasceu, como defende Mondzain, quando o homem das cavernas *se afastou* para olhar para as mãos que imprimira na parede. A imagem é fruto da separação e da alteridade, pressupõe afastamento e distância, perspectiva. Ao retirar a mão para ver, o homem das cavernas «cenarizou» a composição do seu primeiro olhar, transformando a imagem em imagem cénica. Por outro lado, o nome *anthropos* significa que, ao contrário dos outros animais, que não examinam nem contemplam o que vêem, o Homem, ao mesmo tempo que vê, contempla e analisa o que viu.

Oliveira tem da arte e da própria realidade esta concepção «espectacular». A dimensão teatral que caracteriza o seu cinema radica precisamente numa concepção shakespeariana da realidade enquanto palco («The world is a stage», ouvimos dizer em *As You Like It*, acto II, cena VII), ou seja, o mundo é «cena» constituída por ritos e códigos interpretáveis, na qual se move o Homem

ao longo do tempo, ao longo das estações do seu próprio tempo pessoal, desde o nascimento e a infância até à idade adulta e à velhice, desde o tempo da memória ao tempo do esquecimento e da morte. Assim, diante de quem vê um filme, desenrola-se este mundo composto cenicamente, um mundo que não finge ser a realidade, mas é antes o seu «espelho», a sua refração metamorfoseada e significativa, oferecida ao olhar inteligente de quem a vê. Neste sentido, como diz Oliveira, «tudo o que não é a vida é teatro». Teatro ou cinema, tanto faz (já que o cinema «apenas» capta e «fixa» esse teatro): é refração encenada e codificada da vida, oferecida a um ser que a pode e quer contemplar.

Assim, para Oliveira, *ver* é a acção mais importante do Homem. O Homem vê porque pensa, pensa porque vê. Manoel de Oliveira citou em diversas ocasiões a ideia aristoteliana: «a alma não consegue pensar sem imagens», o que é o mesmo que dizer que o pensamento é visual. O trabalho da vida é este — aprender a ver, para aprender a viver.

Ora é precisamente a este espectador, indivíduo consciente e racional, capaz de decidir e de agir perante um mundo que observa em acção, reflectido na arte, que se dirige sempre o cineasta Manoel de Oliveira. Por isso afirma repetidamente não se dirigir a «públicos» mas sim a «espectadores» individuais e concretos, que transforma em explícitos destinatários dos seus filmes, fazendo uso de formas de interpelação que, pelo grau de exigência e por vezes mesmo de incomodidade que podem atingir, parecem instaurar, paradoxalmente, uma condição de distância entre a obra e o seu receptor. Mas um olhar atento à sua gramática fílmica não pode deixar de encontrar a constante presença do narratário, inscrito num discurso cuja arquitectura ficcional é permanentemente desconstruída pelo diálogo aberto com o espectador, repetidamente chamado a penetrar no território «proibido» da diegese: «O meu ponto de vista é, precisamente, de pôr o espectador dentro, na caixa e na acção. Assim,

o espectador passa de uma atitude passiva e manipulada para uma atitude activa em que ele próprio deve tirar as suas conclusões e fazer a crítica do que vê.»²⁵

Prova disso são os diversos procedimentos de interpelação «directa» ao espectador, que testemunham a dimensão profundamente comunicativa da obra oliveiriana, entre os quais se destaca a frequência com que usa o «regard caméra», decisivo processo de interpelação à acção do espectador, ao qual Oliveira recorre desde o início do seu cinema e que não pode ser reduzido a um mero artifício estilístico para tornar evidente a condição de representação artística, mas deve antes ser olhado como mecanismo essencialmente retórico. «Falar frente à câmara, é dirigir-se ao espectador. É ele quem está na nossa frente. Há uma dinâmica entre a imagem e o espectador. A construção de um filme ou de um quadro não está completa sem esta dinâmica, sem o olhar de cada um.»²⁶ É conhecida esta importância que Oliveira sempre atribuiu ao papel do espectador — o indivíduo particular e concreto —, distinguindo-o da noção de público, a massa indistinta e amorfa.

Outra evidência deste mesmo traço estilístico e retórico são as numerosas cenas causadoras de estranheza ou perplexidade que povoam o cinema oliveiriano — damos como exemplos a entrada de um cavalo na sala onde se encontram Camilo Castelo Branco e Augusto Pinto de Magalhães, em *Francisca* (1981), ou a cena em que uma personagem de *Vale Abraão* (1993) atira um gato contra a câmara, ou ainda a buñueliana aparição de um galo na porta de um hotel, no final de *Belle Toujours* (2006), entre muitos outros casos que poderiam referir-se.

Em terceiro lugar, não pode deixar de mencionar-se o uso de finais de irrisão e de choque, como acontece com o braço amputado da personagem de *A Caça* (1964), ou com o desfecho violento de *Um Filme Falado* (2003) — desfecho não visto, tão-só entrevisto através do olhar do comandante, que olha atônito a

explosão do navio —, ou ainda a cena final de *Singularidades de Uma Rapariga Loura* (2009), que nos coloca perante a estranha e inestética posição da dita rapariga, produzindo, com esse gesto, um prodigioso salto em termos de perspectiva do espectador (ao fazer-nos passar de uma história narrada pelo protagonista masculino para a situação pessoal da personagem feminina, até este momento relegada para um estatuto secundário e «objectificada», como aliás acontecia no próprio conto de Eça de Queirós).

O espectador faz intrinsecamente parte da gramática fílmica deste cinema, o seu olhar e a sua potencial acção determinam muito do que nela tem lugar, condicionam a forma e a construção artística da obra, a qual exhibe as marcas de um narratário omnipresente, constantemente chamado à cena. O espectador encontra-se, assim, na situação daquele que olha — sendo levado a olhar também a própria (re)acção — e que é, simultaneamente, olhado, instigado, desafiado, provocado.

Sobre o espectador cai, pois, a permanente e exigente responsabilidade de completar a obra, de interligar passado, presente e futuro, descortinando o seu possível significado. Não havendo, da parte de Oliveira, um tratamento psicológico das personagens, o espectador torna-se o «lugar» desse trabalho, o «palco» onde a batalha última se deve travar, a fim de que alguma meta se possa atingir.

Além disso, é fundamental compreender de que natureza é o olhar a que o espectador é solicitado, e a que tipo de objecto se dirige. A imagem natural é invisível, só o ícone oferece visibilidade ao enigma. Como esclarece Marie-José Mondzain, a relação «económica» do ícone artificial com a imagem natural é a da função da visibilidade na sua ligação com a imagem invisível, que é a única verdadeira. E acrescenta Mondzain²⁷: «L'essence de l'image n'est pas la visibilité, c'est son économie et elle seule qui est visible en son iconicité. La visibilité appartient à la définition de l'icône et non pas à celle de l'image. [...] L'icône vise la

ressemblance avec son prototype sans prétendre entretenir avec lui la relation de similitude que celui-ci entretien avec sa propre substance.»²⁸

—

O antinaturalismo da obra oliveiriana radica na percepção deste fenómeno: não se trata de criar uma «falsa semelhança» entre as imagens e o seu «protótipo», mas sim de, tendo consciência de que só a imagem icónica dá visibilidade ao mistério e à substância do real, oferecer ao espectador um cinema de máxima iconicidade.

Por outro lado, Paul Ricoeur²⁹ discute a questão da iconicidade da imagem num sentido algo distinto do anterior, recorrendo a Platão e à comparação estabelecida, no *Fedro*, entre pintura e escrita. Para o filósofo grego, as imagens de ambas — pintura e escrita — são mais fracas e menos reais do que os seres vivos, na medida em que apenas reproduzem a sua sombra, exteriorizando e, portanto, contrariando o processo interior da reminiscência. O resultado torna-se uma simples memorização, que não coincide com a realidade mas apenas com a semelhança dela: não se trata de sabedoria, mas da sua aparência. Ricoeur propõe um diverso conceito de pintura que não coincide com a mera reduplicação umbrática da realidade, mas antes se define como «aumento icónico» dessa realidade, através da estratégia de reconstrução do real com base num alfabeto óptico limitado: «Deste modo, o principal efeito da pintura é resistir à tendência entrópica da visão ordinária — a imagem umbrática de Platão — e aumentar o sentido do universo apreendendo-o na rede dos seus signos abreviados. Este efeito de saturação e culminação, dentro do pequeníssimo espaço de uma moldura e na superfície de uma tela bidimensional, em oposição à erosão óptica própria da visão ordinária, é o que é significado por aumento icónico. [...] A iconicidade significa, pois, a revelação de um real mais real

que a realidade ordinária.»³⁰

De acordo com esta concepção de iconicidade como «aumento estético da realidade», a própria escrita surge como «um caso particular de iconicidade», segundo o filósofo francês, na medida em que «a inscrição do discurso é a transcrição do mundo e a transcrição não é reduplicação, mas metamorfose», metamorfose essa que evidencia a própria realidade. Escrever é re-escrever a realidade de modo estético e revelador da sua essência. Continua Ricoeur³¹: «O valor positivo da mediação material pelos signos escritos pode atribuir-se, tanto na escrita como na pintura, à invenção de sistemas de notação que apresentam propriedades analíticas: descontinuidade, número finito e poder combinatório.»

Torna-se, pois, possível deduzir acerca da forte iconicidade dessa particular «escrita» que é a imagem cinematográfica, e que alguns autores comparam com a linguagem verbal a fim de destacar as suas características específicas: «O signo verbal, com a sua baixa iconicidade e a sua elevada função simbólica, funciona *conceptualmente*, enquanto o signo cinematográfico, com a sua elevada iconicidade e a sua incerta função simbólica, funciona directamente, sensorialmente, *perceptualmente*.»³²

—

Desta dimensão «perceptual» faz parte a cor, sinal indesmentível da presença da luz, que é a matéria de que é feita a imagem cinematográfica. Mondzain³³ lembra a frase de Aristóteles em *Tratado da Alma*: «O objecto da vista é o visível. O visível é cor e é também o que é possível de enunciar pela palavra apesar de não ter nome.» Mais do que poder dos olhos, o visível é sobretudo poder do pensamento, da capacidade humana de ajuizar e guardar para si, tornando próprio aquilo que é visto.

O cinema exhibe os índices sensíveis da realidade, dentro da dimensão temporal em que eles existem, não deixando de se tratar de um sistema de «escrita» e de palavra, que metamorfoseia o pró-

prio real — como, aliás, o realizador Manoel de Oliveira não se cansa de repetir, sublinhando sempre a distinção entre realidade e ficção, vida e arte. «A ficção é o espelho da verdade»³⁴, a sua re-fracção metamorfoseada em cujo «aumento estético» se reflecte o verdadeiro. «A realidade é a grande inspiradora da ficção, que corresponde à possibilidade do verdadeiro», diz também Oliveira. É através da combinação dos signos artísticos, do «sistema de notação» da arte, que pode conhecer-se alguma coisa do real: «Conhece-se a estrutura. [...] A substância, essa, perde-se.»³⁵

A «escrita» oliveiriana, voluntária e explicitamente elaborada e «artificial», atentatória da suspensão da descrença e de outros tradicionais códigos narrativos e cinematográficos, é estetizante sem ser esteticista, precisamente porque por um lado assume o peso de uma icónica estética da «não-ilusão», como diria João Mário Grilo,³⁶ e, por outro, exhibe as marcas de um forte compromisso ético-político, visível nesse propósito retórico que exige a resposta do espectador para se dar por cumprida.

Se o valor daquilo que é «dito» é óbvio para o espectador de Oliveira, tanto mais se poderá dizer da beleza plástica que habita os seus filmes. Esta talvez seja, aliás, a característica mais pacífica da sua arte, aquela em que tanto admiradores como críticos mordazes estão de acordo: a imponência das imagens, carregadas de uma admirável plasticidade, autênticos «quadros» dinâmicos a três dimensões. Também este elemento encontra, na explicação desse realizador, que constantemente reafirma querer «chegar ao espiritual pelos sentidos», a sua plena possibilidade de compreensão.

UMA PALAVRA QUE SE VÊ E (SE) MOVE – ENTRE NARRATIVA, TEATRO E CINEMA

É importante compreender a concepção de fundo que Oliveira tem da vida e da arte para se poder entender o valor que para ele tem a palavra. A sua permanente defesa do teatro como arte fun-

damental e como base estética do cinema (o cinema mais não faz do que fixar o teatro, defende repetidas vezes o cineasta) é mais ontológica do que genológica. O teatro opera na realidade — que se manifesta como «legível», como «*theatron*» a ser acolhido e interpretado — aquela transformação necessária para que se produza a sua visibilidade autêntica. É fá-lo através da composição desse mundo num sistema de códigos e ritos que, se não permitem a plena compreensão da sua misteriosa «substância», favorecem seguramente o contacto com a sua «estrutura» enigmática e «espectacular», com aquilo que de «visível» o mundo apresenta. O cinema de Oliveira afirma, pois, esta condição de visibilidade que é a encenação, a composição «teatral» da existência no microcosmos da cena, que assim se torna lugar de questionação e demanda, eventualmente de revelação.

Também Jean-Luc Godard defendia de forma muito semelhante: «Não vejo diferença entre o teatro e o cinema. Tudo é teatro. A questão é perceber o que é que teatro significa. É isso que geralmente não é compreendido. Como é que se há-de chamar o lugar onde um filme é feito senão teatro?»³⁷ No caso da recepção da obra de Oliveira verifica-se também com frequência esta dificuldade em compreender que aquilo a que é chamado um estilo «teatral» não é tanto, ou tão-só, um estilo (embora o seja também, inegavelmente, como Renata Junqueira, mais do que nenhum outro crítico, tão bem soube demonstrar)³⁸ quanto um pressuposto ontológico. A arte é sempre, de algum modo, «teatro». Só a vida em si mesma não o é, e nisso se distingue da arte.

«Tudo o que não é vida é teatro, mesmo um quadro», diz também Oliveira. «O teatro é a síntese de todas as artes.»³⁹ Por isso, o cineasta valoriza os ritos e os rituais, como atrás foi aludido, pois eles permitem decifrar alguma coisa da própria vida, a qual é puro enigma. O ritual permite transportar o acontecimento enigmático do passado para o presente, «reactiva-o», se assim se pode dizer, «presentifica-o», tornando-o susceptível de novo olhar.

Ora é precisamente neste contexto que o valor da palavra surge como decisivo. A palavra, diz Oliveira, «é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do Homem»⁴⁰. Oliveira afirma também que a palavra é o mecanismo mais rico da natureza humana — é aquele sistema, aquele conjunto de códigos que torna visível o humano, a sua natureza, a sua ontologia, o papel decisivo que nele constitui a razão e a consciência. O Homem é um ser de palavras, usa as palavras para conhecer e para viver, enquanto instrumento (simultaneamente maravilhoso e frágil) de relação com a realidade. A palavra é, por isso, tal como o teatro em sentido estrito, «*theatron*» do humano, expressão da vida. «O espectáculo passa pela palavra porque [ela] é a vida»⁴¹, e — poderíamos acrescentar — a vida torna-se própria, humana, consciente, através das palavras. Pode afirmar-se que a força de um sujeito está na intensidade da sua autoconsciência, e tal autoconsciência passa precisamente pela palavra, não pode ter lugar fora dela.

O teatro é simultaneamente «acção» — como bem sublinha E. M. Forster:⁴² «no teatro toda a felicidade e a tristeza tomam a forma de uma acção, e esta é a forma de conhecimento que lhe é própria» —, e «visão». A palavra é parte integrante da acção dramática, na medida em que é performativa — no teatro as personagens «fazem coisas com palavras» — e simultaneamente faz «ver» o significado, é gnoseológica, permitindo, assim, a contemplação do mistério. Ela é, portanto, simultaneamente, aquilo que de mais realista e mais teatral existe na expressão artística. Como já foi lembrado, S. Tomás dizia que a arte é «a razão em acto»: a arte (incluindo a arte da palavra) é gesto, dinamismo, é pedaço de vida, não pode ser reduzida a discurso. Palavra poética (artística) e vida andam a par.

Jean-Luc Godard fala desta aliança entre vida e arte, ou entre realismo e ficção, a propósito do cinema: «Há dois tipos de cinema, há Flaherty e há Eisenstein. Isto é o mesmo que dizer, há

realismo documental e há teatro, mas ultimamente, ao mais alto nível, eles são uma e a mesma coisa. O que pretendo dizer é que através do realismo documental chega-se à estrutura do teatro e através da imaginação teatral e da ficção chega-se à realidade da vida. Para confirmar isto, veja-se a obra dos grandes realizadores, como eles passam alternadamente do realismo para o teatro e vice-versa.»⁴³

O cinema de Manoel de Oliveira é exactamente feito destes dois elementos-base, que têm a uni-los a palavra, a palavra enquanto «documento» ou «documentação» da existência (particularmente evidente na filmagem de textos epistolares, recurso recorrente na obra oliveiriana) e a palavra enquanto *performance* teatral. A palavra reveste-se, pois, deste duplo valor: por um lado, exprime e evidencia o enigma de que é feito o humano, dá-lhe forma significativa e atraente; por outro, e em consequência disso, *co-move*, leva à acção, transforma. Não admira, pois, que para Manoel de Oliveira a palavra seja considerada como equivalente a uma imagem, a uma paisagem, aos traços de um rosto: «tal como se pode filmar uma paisagem, pode-se filmar um texto»⁴⁴; no texto pulsa a mesma vida que vibra num rosto, num olhar.

Muito interessante é verificar que este valor dinâmico da palavra — que surge nomeadamente na explicitude da voz *off*, forma recorrente de fazer progredir os acontecimentos — não é usado sempre da mesma forma. O próprio cineasta sublinha que entre *Amor de Perdição* e *Vale Abraão* há uma grande diferença. Enquanto no primeiro o realizador se apropria da narrativa camiliana — à qual afirma sempre desejar ser fiel — fazendo dela o seu próprio relato fílmico, como a terceira voz *off* explicita («Não é Camilo que fala, não foi ele que fez o filme. A minha posição é a de dizer: ‘Eis o que Camilo escreveu.’»), no segundo «Era-me preciso conhecer os pontos fundamentais da história, a fim de a recontar e constituir blocos, digamos, que seriam ligados pela palavra». Em *Amor de Perdição*, o narrador que é Oliveira tem a

função de nos colocar diante das palavras e das imagens de um filme que é todo ele, digamos assim, relato dramatizado⁴⁵ (ainda que em segunda ou terceira mão), fornecido essencialmente pelos diálogos, enquanto *Vale Abraão* se apresenta, na sua origem, como pura narrativa, não dramatizada (a presença de diálogos é escassa), tendo «obrigado» o realizador a separar o corpo das acções (recontadas cinematograficamente) da estrutura verbal que constitui o essencial do filme e lhe confere a sua consistência e a sua unidade. Neste caso, é o acto enunciativo, a pura narração, que se vê interrompido pela acção: «Pensei da seguinte forma: no campo, junto da chaminé, dispõe-se de tempo, e há um avô que sabe uma história e vai contá-la tranquilamente, muito calmamente. Mas há um dado momento em que é a acção que, indevidamente, toma a dianteira, depois volta-se à voz.»⁴⁶

Nesta modalidade — temporal e espacial — em que vivem as histórias oliveirianas, emerge a assinatura do verdadeiro narrador «benjaminiano», como atrás defendemos, neste caso através do contexto arcaico e da eventual presença do «camponês sedentário», que relata uma experiência ancorada na memória, marcada, pois, pela distância temporal.

São múltiplas as obras de Manoel de Oliveira que apresentam cartas — *Amor de Perdição* (1978), *Francisca* (1981), *Inquietude* (1998), *A Carta* (1999), *Palavra e Utopia* (2000) —, um particularíssimo território da palavra escrita, e em todas elas o realizador escolhe, em maior ou menor grau, filmar o próprio texto — ao mesmo tempo que deixa que se oiça a voz de quem o redigiu. Com esse seu gesto, aparentemente tão «a-cinémático», Oliveira confirma o valor que atribui à fisicidade da palavra, ao seu peso simbólico, visual e sonoro, actuante.

No texto intitulado «Esta Minha Paixão», incluído na obra *Manoel de Oliveira*, organizada por Álvaro Machado, o realizador afirma, citando Molière: «A palavra serve para explicar o pensamento, mas a palavra é também o *retrato* das coisas e, do mes-

mo modo, o *retrato* do pensamento.»⁴⁷ O sublinhado em itálico é nosso, porque nos parece essencial destacar esta concepção da palavra como elemento visível: a palavra tem uma alma (pensamento) e tem um corpo (retrato), tal como uma pessoa — só a presença das duas dimensões lhe faz justiça. Referindo-se a esta mesma ideia, Mathias Lavin (2008) explica também que a potência da palavra no cinema de Oliveira passa por fazer o retrato do pensamento em palavras e assim demonstrar, graças ao cinema, que a palavra é uma imagem.

A este duplo valor da palavra, que se pode apresentar de forma pictórica na palavra escrita e/ou na modalidade corpórea e «autônoma» da palavra ouvida, feita voz, corresponde uma outra potencialidade, segundo Oliveira: a capacidade do movimento. O cinema não se distingue da fotografia e da pintura unicamente devido ao elemento temporal e ao movimento, mas também por esta intimidade de relação com a expressão verbal, ou, como diria o próprio Manoel de Oliveira,⁴⁸ porque «é a palavra que implica o movimento», é a palavra que é dinâmica, e não a imagem. É ela que *co-move*, como já sublinhámos, e portanto ela nunca é a «intrusa» no filme.

A propósito do cineasta João César Monteiro, que no seu filme *Branca de Neve* arriscou levar o primado da palavra sobre a imagem ao ponto máximo (fazendo um filme a negro, quase totalmente dependente da palavra ouvida), Manoel de Oliveira deu um testemunho em que, valorizando a radicalidade da experiência de Monteiro, afirmou o seguinte: «Não há movimento sem tempo. Logo, tempo em si já é movimento. Não há palavra sem movimento. Logo, movimento é cinema, cinema é movimento, palavra é cinema.»⁴⁹

A esta preponderância e exuberância da palavra corresponde, na estética oliveiriana, uma espécie de modéstia formal, que se acentuou no final da sua carreira, em obras feitas com enorme exiguidade de meios e técnicas, e onde as personagens se

«reduzem» a palavras tornadas pessoas (como acontece, de forma radical, em *Painéis de S. Vicente de Fora. Visão Poética* (2010) ou em *O Velho do Restelo* (2014), assim revelando as suas prioridades e os seus valores últimos.

Agustina Bessa Luís terá dito um dia que Oliveira não tinha como ideal a perfeição mas sim o «imprevisto» (e este conceito é de grande sugestividade, tanto do ponto de vista existencial como em termos de criação formal). Manoel de Oliveira é descrito pelos que com ele trabalharam como sendo um artista de grande exigência e meticuloso rigor, porém tais características nasciam mais de uma exigência ontológica do que estética em sentido estrito — nasciam mais da aposta que fazia na própria existência do que na arte em si mesma (da qual dizia, com alguma displicência, como já foi citado, que «não tem santidade»). Oliveira tinha necessidade de fazer cinema porque tinha radical necessidade de viver, e essa radicalidade manifestava-se no interesse que sempre nutriu pelo risco (como atleta, como corredor de automóveis, como cineasta). Pode dizer-se que o risco é o ponto de intersecção entre o máximo de vida e a iminência da morte, e é, portanto, também o ponto que favorece a novidade, o imprevisto, condição da existência humana («Nada de inesperado que não esperes secretamente», dizia Bresson).⁵⁰ O que Oliveira perseguia ao filmar era o totalmente novo e totalmente outro, que se faz ver no facto imprevistamente acontecido, mesmo que planeado ao detalhe. A lentidão e fixidez do seu estilo, a composição cénica das imagens, a preponderância dessa palavra «visual» — tudo se organiza como forma de criar essa tensão que o cinema pode favorecer e sustentar. Por esta razão, o que de inesperado acontecia no *plateau* também importava, sendo muitas vezes integrado pelo realizador na obra, como alguns relatam;⁵¹ e por isso também procurava suscitar o evento, a novidade, a reacção, instigando os actores e provocando, atrevidamente, as actrizes. Luís Miguel Cintra afirma que Oliveira filmava «pessoas vivas»,

para ele não havia actores — «apenas lhes pedia que existissem» — mas sim pessoas, e que o cineasta se divertia com os desafios que dava a cada um, interessando-lhe mais a forma como cada qual lidava com o seu papel do que a verosimilhança da representação. Para Cintra, «a relação com a realidade era a sua maneira de estar» e «a sua capacidade de filmar seres humanos, pessoas, é a sua maior virtude»⁵². O seu trabalho era como um acto de perseguição de qualquer coisa de inefável e misterioso, mas ao mesmo tempo real, constituinte da vida e do ser humano — «para além da matéria dos corpos, a alma»⁵³ — e cuja presença via como inexorável.

Deste olhar perscrutador e cénico faz parte, na verdade, tanto essa percepção do inefável quanto uma certa concepção da matéria. Desde o início, com *Douro, Faina Fluvial*, com *Acto da Primavera* (1963) e com *A Caça*, que se tornou evidente a força «material» do cinema de Oliveira, marcado pela presença dos corpos rudes e fortes dos trabalhadores do Douro, da crueza das figuras e das vozes dos aldeões da Curalha, e da força telúrica, pesada e lamacenta que se faz sentir no mundo onde tem lugar a tragédia do rapaz afogado no pântano.

Este traço estilístico, que se mantém ao longo da obra oliveiriana, embora metamorfoseado em estéticas e tons diversos, é sinal inconfundível do código estético e existencial deste realizador-narrador-dramaturgo: uma atenção que se dirige à matéria, ao existente, ao que tem forma e peso, e é, portanto, objecto de um olhar. Para Oliveira os sonhos e os pensamentos não se filmam, contam-se; o que se filma é o real, não tanto porque se vê — até porque o que se busca nele é o invisível, e o visível é sempre insuficiente —, mas porque é concreto, verdadeiro, e existe, ou seja, carrega consigo um mistério. Oliveira não aposta em ideias abstractas, acreditando, pelo contrário, que o verdadeiro vem sempre «da carne». Tal como uma Clarice Lispector, uma Flannery O'Connor, um Dostoiévski, tal como os

seus amados Camilo Castelo Branco e Agustina Bessa-Luís — se nos detivermos no âmbito da literatura —, ou como um Bresson, um Buñuel, um Kurosawa, um Rossellini, entre outros — se quisermos encontrar paralelos no cinema —, também em Oliveira enfrentamos uma metafísica da matéria, a «física da metafísica», como já dele foi dito.

Aspecto decisivo desta «matéria» tornada imaterial pelo cinema oliveiriano é o actor, a personagem — e também aqui transparece a concepção teatral da arte defendida pelo cineasta. Como defende o filósofo e crítico de teatro Henri Gouhier, o objectivo do teatro é «tornar presente por presenças». Porém, a mera existência do corpo do actor em cena pode não bastar para comunicar esse sentimento de uma presença. Uma presença tem de ser identificada como capaz de solicitar o «eu» do espectador, entrando em confronto/em diálogo com ele; para isso há uma condição: que tenha uma identidade, uma personalidade, que se defina como «alter», outro, um tu com o qual o espectador pode entrar em relação. Ora as personagens das obras de Oliveira são mais presenças do que actores, são mais corpos, pessoas vivas — ou a sua visibilidade fantasmática — do que representantes de figuras outras.

Neste sentido, Manoel de Oliveira aproxima-se de Robert Bresson e da sua defesa do «modelo», por oposição ao actor. Para o realizador francês não se trata de captar o «rostro expressivo do actor», ou seja, não se trata de fazer com que o rosto seja o resultado visível do jogo de representação do profissional, porque «... O JOGO DO ACTOR DESENCAMINHA OS OLHOS»⁵⁴, mas sim de captar a «essência pura», genuína, natural, desse mesmo rosto: «No rosto, nada de voluntário. *O constante, o eterno sob o accidental*»⁵⁵. O que importa captar é aquilo que dessa figura transparece *malgré soi* (e que, portanto, não é fruto da representação): «Modelo. O seu modo de ser interior. Único, inimitável.»⁵⁶ Por isso, o trabalho do cineasta em relação aos modelos é idêntico ao

do escultor perante a pedra: retirar, limpar, limar, para que surja o que existe «em profundidade e em verdade»⁵⁷. Assim, Bresson chega mesmo a enunciar: «Modelo. ‘Todo rosto’.»⁵⁸ À força de eliminar o acessório, o artificial, o instintivo, Bresson criava «modelos» que eram puras presenças, a corporização de almas individuais, feitas carne na visibilidade dos seus rostos, nos quais emergia o desconhecido, a misteriosa interioridade de cada um. A fim de atingir este efeito, Bresson insistia na repetição, no automatismo, no despojamento dos gestos e das expressões, até ao ponto de transformar as personagens em puros «seres», normalmente caracterizados por um traço preponderante, não psicológico mas sim fruto da liberdade e da escolha individuais, condensado no próprio rosto.

Tal opção não pode deixar de apresentar pontos de comparação com o uso e o papel das máscaras no teatro clássico, onde a identidade se concentra precisamente no traço expressivo e sintético do rosto. A máscara nasceu no teatro clássico como forma de condensar e revelar a identidade da personagem (embora o seu significado tenha posteriormente deslizado para o sentido contrário: o da máscara como artifício que esconde ou que confunde acerca da essência da pessoa). As máscaras de teatro simbolizavam um «em si» universal, codificando sentimentos e emoções facilmente identificáveis. Os traços expressivos acentuados tinham como objectivo que o público assimilasse as intenções e o carácter da personagem, que assim era representada de forma estereotipada, na versão daquilo a que hoje podemos chamar um «flat character». A ideia-base tinha que ver com o desejo de fazer emergir o mais próprio de si mesmo, e ao mesmo tempo de colocá-lo de forma «amplificada», visível a todos.

Boa parte da força simbólica e persuasiva da máscara no teatro pode comparar-se com a potência significativa do rosto humano no cinema. Tal potência depende da poderosa sugestão de significado que o rosto humano transmite por si só, particularmente quando

nos é dado enquanto sujeito à *durée* transformadora da imagem em movimento. Jean Leirens, em três páginas plenas de interesse e agudeza de análise, refere-se à fotogenia⁵⁹ como «o fenómeno mais perturbante do cinema», por nos «confrontar com o mistério do rosto humano», o qual, «habitado por uma presença verdadeira, atinge-nos no ponto mais vulnerável da nossa sensibilidade»⁶⁰.

O cinema de Manoel de Oliveira vive muito da atracção que a fotogenia exerce sobre o espectador, enquanto força expressiva e misteriosa, que, através da objectividade, limite e materialidade do rosto (isto é, da sua imagem, da aparência, «máscara» visível do humano), exprime o subjectivo, o imaterial, o ilimitado — a emoção, o pensamento, o desejo, o significado, o transcendente. Inúmeros grandes planos do seu cinema condensam esta dimensão, de entre os quais podemos destacar, como exemplo icónico, a Ema/Leonor Silveira de *Vale Abraão*, que confronta o espectador com o seu olhar, tão felino quanto o do próprio gato que acarícia.

Mas em Oliveira o conceito de «máscara» estende-se a outros objectos além do rosto. É traço transversal da sua obra a expressão de um sentimento trágico da existência. Como afirma George Steiner em *A Morte da Tragédia*⁶¹, é o trágico, e não a tragédia — género literário localizável temporal e espacialmente —, que é universal. Manoel de Oliveira faz-se porta-voz dessa universalidade trágica, tornando suas as palavras de Nietzsche, numa entrevista com Ruy Gardnier⁶²: «A tragédia está por detrás da máscara», já que «tudo o que é profundo precisa de uma máscara». Para o cineasta português, a própria imagem (seja ela o rosto, a palavra, uma paisagem, ou outra) é máscara, ou seja, rosto de um sentido dramático que desejamos encontrar sem que possamos, plenamente, «ver»: «a imagem é a máscara que nos dá o pensamento [o sentido, a ideia]». As suas imagens são o acesso possível, visível, ao lado invisível da existência, e nessa impossibilidade consiste boa parte da tragédia humana.

Muito do hieratismo, da artificialidade e da declamação monocórdica das personagens oliveirianas radica nesta preponderância da presença sobre a representação. Philippe Ramos, cineasta da *New Wave* francesa, afirma, a propósito desta noção de presença no cinema, a qual, tal como no caso do cineasta português, tem uma abrangência maior do que a da estrita presença humana: «La présence pour moi, c'est fondamental. Si je ne devais garder qu'un principe pour mon travail, ce serait celui-là, ce mot 'présence'. Parce que je peux l'appliquer à tout, à un paysage, à un objet, à un homme. Un personnage est gagné si, quand il ouvre la porte et qu'on le voit pour la première fois, il se passe déjà quelque chose.»⁶³

A «presença», se o é, faz «acontecer» alguma coisa, presentifica. Por isso, Kiarostami defende que a fotografia eterniza uma perda definitiva, não «um vir à presença». Para outros cineastas, como Dreyer e Bresson, esse acontecimento só é possível através da depuração do artifício (a que chamam teatro), de forma que possa emergir o autêntico. Oliveira é mais barroco: acredita que tudo é máscara (tudo é teatro, tudo é rito), na medida em que toda a realidade está envolvida numa fisicidade, numa corporalidade que só codificada pode ser submetida ao olhar atento e inteligente de quem a queira interpretar. Tal como Dreyer e Bresson, Oliveira não acredita na «representação» ou *performance* como mediação do sentido — nessa medida é tão antidramático como os seus colegas da Dinamarca e de França. Porém, a sua aposta no valor físico e material da presença humana aproxima a sua estética fílmica do valor atribuído pelo teatro à personagem condensada e revelada pela respectiva máscara. A teatralidade oliveiriana mergulha as suas raízes no teatro clássico e nos seus pressupostos ontológicos e simbólicos — os quais exibem também, na obra do cineasta português, marcas desse «distanciamento» e dessa epicização do drama que Brecht introduziu mais tarde na arte do palco (aspecto que Renata Junqueira

profundamente trata no seu livro *O Cinema Épico de Manoel de Oliveira*, de 2018) —, confrontando o espectador com a exigência de uma estética artística onde a figura humana é, estruturalmente, «presença»: simultaneamente «carne», enigma, acontecimento, provocação.

O cinema de Manoel de Oliveira não é diáfano e leve, mas sim denso, corpóreo e pesado, sem deixar de ser transparente e luminoso. João Mário Grilo fala da conjugação da opacidade com a transparência, como acontece com o Santo Sudário⁶⁴. É um cinema pesado e denso como o carvão, mas, ao contrário deste, massa negra que sufoca a luz, permite, como o diamante — mais rijo e pétreo do que o primeiro —, que a matéria se liberte do seu peso e se transfigure em qualquer coisa de imaterial. E nisto consiste a sua beleza: nesta possibilidade de transfiguração da matéria através da encarnação nela de um princípio diverso, luminoso, transmaterial.

Esse peso, simultaneamente opaco e transparente, da obra oliveiriana, é sentido antes de mais na densidade omnipresente das palavras e das vozes — visibilidade audível e tangível das almas — que atravessa despididamente toda a obra, e também na tensão das cenas, feitas dessa força centrípeta, profundamente cénica, «artificial» e teatral, que codifica e condensa o drama humano no espaço da tela, a fim de ser olhado com estupor e interrogação. E ao mesmo tempo são visíveis os traços narrativos de que já falámos, feitos desse evidente interesse, dessa curiosidade e desse desejo insaciáveis pelo sentido do mundo e pelo curso da história, apresentados por quem quer «contar» alguma coisa à volta da lareira, como legado e como descoberta pessoal, mas sobretudo como pergunta, como inquietação que é simultaneamente batalha pessoal e desafio partilhado, proposta de experiência e de juízo.

LIRISMO E MÚSICA, A «ESTRUTURA DO INVISÍVEL»

E por fim, umas breves palavras sobre a dimensão musical, «a única arte», como afirma o musicólogo Carlos Pontes Leça, «que pode dispensar inteiramente uma referência quer ao universo mental dos conceitos, juízos e raciocínios, quer ao mundo da natureza, quer ainda à realidade concreta da vida do homem»⁶⁵. Oliveira não usa a música como acompanhamento das suas obras; pelo contrário, ele atribui a esse elemento sonoro uma importância muito particular. Trata-se de um plano de significação decisivo, que merece todo o cuidado e atenção, tanto quanto as imagens e as palavras. Assim, não é por acaso que encontramos, nos filmes deste cineasta, a presença de grandes compositores, como Händel, Mozart, Bach, Beethoven, Vivaldi, Dvorák ou o português João Paes, para dar alguns exemplos. A música é, para Oliveira, assumida como uma dimensão fulcral do filme, devendo manter a sua função específica e a sua necessária autonomia: «Não é bom fazer um filme, e depois uma música para um filme. É conveniente que cada elemento seja independente.»⁶⁶

É sabido que Oliveira gosta de falar das três dimensões-base do seu cinema — palavra, imagem e música —, repetindo sempre que se entrelaçam harmonicamente embora mantendo cada uma a sua autonomia. Por vezes, porém, desdobra, por assim dizer, o elemento sonoro em dois, distinguindo a música dos restantes sons, tal como explica numa entrevista concedida a Noël Herpe e Alain Masson (2007). Nesses casos, define o cinema como um templo grego, constituído por quatro colunas e um frontão: «ce sont l'image, la parole, le son et la musique; et le fronton donne l'unité et la signification». A ideia-chave é sempre a de uma coesão interna indispensável, sem a qual o edifício que é o filme se desmoronaria.

Importante é não esquecer que à visibilidade material da palavra escrita corresponde a voz, corpo sonoro da palavra falada,

uma das vertentes «musicais» do próprio cinema oliveiriano. Para Robert Bresson, a voz é «alma feita carne»; Luís Miguel Cintra, por seu turno, costuma discordar que sejam os olhos a «janela da alma» — como habitualmente se considera — e afirma que esse lugar deve ser cedido à voz. Só a voz, portanto, pode estar no lugar da filmagem da palavra. Isto explica a forma (considerada artificial, monocórdica ou teatral) como Oliveira trata os textos e como encara a sua representação por parte dos actores, aspecto que tem constituído um ponto polémico no que toca à avaliação da obra do cineasta, já que a sua aposta não está numa particular competência performativa, mas sim na possibilidade de que o espectador possa confrontar-se com essa «palavra visual», audível e corpórea que os seus filmes colocam em cena, tão «física» quanto as próprias presenças corporais dos actores. E que se multiplica e desdobra de mil formas — em vozes *in*, *off* e *over*, por vezes repetindo o que se vê —, definindo de modo muito particular a marca criativa deste artista, o qual, como Bénard da Costa bem soube notar, mascara a sua presença autoral nesse cinema tão polifónico, «múltiplo e especular», e que Mathias Lavin⁶⁷ tão profundamente tratou.

Oliveira subscreve a definição oferecida por Leonardo da Vinci acerca da música: ela é a «estrutura do invisível». E certamente subscrevia também a definição de Shopenhauer, que afirmou que «a música exprime o que há de metafísico no mundo físico».⁶⁸ Ao receber o Prémio de Cultura Árvore da Vida — Padre Manuel Antunes, em 2007, afirmou que «a música é um elemento cultural ou artístico de essência» e «faz-nos sentir justamente o que não é visível, como, por exemplo, o céu». É neste sentido que se pode afirmar que o elemento musical parece ter, na obra de Oliveira, uma função profundamente lírica (mas não necessariamente no sentido genológico): favorece a comunicação do inefável, «transporta» quem o ouve, através da sua própria estrutura, entretecido com a imagem e com a palavra, para uma dimensão outra, estabelecendo com ela uma relação.

Fenómeno de «especulação» constituído pelos elementos do som e do tempo, como explica Stravinsky⁶⁹, a música, arte cronológica, «exige a vigilância da memória», bem como uma «vontade que se move antes de mais no abstracto para dispor-se e dar forma a uma matéria concreta». Neste sentido, estabelece com a imagem móvel — que parte do concreto para encontrar a forma de uma abstração — uma relação de sinal contrário, como se uma fosse o reverso da outra, relação essa que Manoel de Oliveira procurou sempre potenciar.

García Lorca dizia que «o teatro é poesia que salta do livro e se torna humana» — em Oliveira, esse teatro que é tudo, como foi explicado, é-o também por ser poesia (a Palavra maior, que diz o indizível, que transporta o mistério), e a música é a grande potenciadora dessa dimensão invisível que o teatro, por si só — arte da presença e do carnal —, pareceria não poder oferecer: é ela que «fecunda» os gestos e as palavras, «casando-se» com a palavra dita e ouvida (ou lida) e com a imagem vista. Se dúvidas houvesse sobre o poder musical na sua relação com a sétima arte, bastaria assistir, numa sala de cinema, à obra prima que é *Amor de Perdição* para perceber até que ponto é deste casamento feliz (o casamento, à imagem da Trindade, que associa a Imagem à Palavra através da Música) que nasce essa experiência profundamente lírica e comovente sobre a transcendência do amor.

Não deixa de ser curioso notar também que Oliveira gosta de dar a «ver» o próprio som: vários dos seus filmes incluem cenas de salas de concertos (pense-se, por exemplo, em *Belle Toujours*), imagens de músicos que preparam ou tocam os instrumentos (o mais expressivo é o de Maria João Pires em *A Divina Comédia*), gestos que indiciam a emergência audível da voz (como em *Le Soulier de Satin*), entre muitos outros recursos destinados a trazer o espectador à consciência do que ouve (e não apenas do que vê). A música é, em si mesma, invisível, mas o cinema pode captar os traços que acusam a sua presença.

E essa presença é, no cinema de Oliveira, absolutamente «endémica». Numa conversa (*online*) promovida pela Fundação de Serralves no dia 10 de Março de 2021, com a presença do grupo musical «Sensible Soccers», acerca do projecto «90 anos do *Douro Faina Fluvial*», os músicos notaram uma importante característica da obra oliveiriana: «Parece que as coisas foram pensadas para a música, não o contrário». No fundo, a música (a da composição musical, mas também a da palavra dita, tantas vezes em *off* e *over*) faz parte desse cinema — antes de se traduzir em concretas notas musicais, ela habita já o filme, e é «apenas» necessário trazê-la ao ouvido, encontrando, através da *découpage*⁷⁰, a partitura que lhe faz justiça.

CAPÍTULO III

UMA CONCEPÇÃO AGÓNICA E DISSIDENTE DA (SÉTIMA) ARTE

O homem, portanto, que faz o que deve move-se firmemente em direcção ao seu destino e à sua morte. É a derrota e não a vitória que jaz no final. Perceber isto é em si próprio uma virtude; na verdade, é uma parte necessária da coragem perceber isto. O que está envolvido nessa compreensão? O que seria percebido se as ligações entre coragem, amizade, fidelidade, a sua casa, o destino e a morte fossem compreendidas?

Certamente que a vida humana tem uma forma determinada, a forma de um certo tipo de história.

Não acontece apenas que os poemas e sagas narrem o que acontece aos homens e mulheres, mas que, na sua forma narrativa, os poemas e sagas capturem uma forma que estava já presente nas vidas que eles relatam..

MACINTYRE

A estética oliveiriana não se deixa enquadrar facilmente numa leitura estilística de tradicionais ou conservadores códigos cinematográficos que permitam ao espectador ou ao crítico a rápida identificação da sua família ideológica e artística. Pelo contrário: uma permanente experimentação temática e formal, que diverge das tendências predominantes do seu tempo, e conjuga o gosto da novidade, do discrepante e até do insólito com uma surpreendente estabilidade identitária constituem traços que caracterizam a produção deste cineasta.

Uma abordagem global à vasta produção de Oliveira permite reconhecer, de facto, a tendência para uma constante tomada de posição «a contracorrente». Como algumas vezes tem sido evidenciado, o místico *Benilde ou a Virgem Mãe* (1974) é uma obra a contracorrente do momento histórico, caracterizado por uma quase totalizante atitude político-partidária (em sentido estri-

to), tal como o anterior e arrojado *Acto da Primavera* (1963), que se apresenta — talvez mais intuitivamente, diz o realizador, do que com plena consciência — em cisão com o estilo dominante no cinema português da época, prenunciando tendências de matriz europeia, encontráveis, por exemplo, no filme posterior de Pier Paolo Pasolini *Evangelho segundo S. Mateus* (1966). *Amor de Perdição* (1978) arrisca uma novidade temático-formal disruptiva no contexto da tradição do cinema português, a contracorrente do gosto do público e da quase totalidade da crítica nacional bem pensante, e *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990) interroga provocatoriamente a leitura politicamente correcta da época sobre a história nacional, enfatizando o valor pedagógico e positivo da derrota. *Vou para Casa* (2001) apresenta-se como desafio existencial que não pode deixar de surpreender tanto o espectador que admira a vitalidade do cineasta quanto o que ironiza sobre a sua velhice, e *Um Filme Falado* (2003) arrisca um juízo cultural lúcido e pungente sobre a Europa e o risco do terrorismo, em franca divergência dos inebriantes anos pré-crise europeia; por seu turno, *Belle Toujours* (2006) leva longe a irónica interrogação sobre o sentido pessoal do amor e da vida, dialogando dialecticamente com a obra literária de Joseph Kessel e sobretudo com o filme de Buñuel *Belle de Jour*, enquanto em *O Gebo e a Sombra* (2012) Oliveira recoloca a questão socioeconómica levantada por Raul Brandão para a inscrever num contexto mais alargado, de ressonâncias escatológicas, a contracorrente de leituras puramente economicistas, ou estritamente ideológicas, sobre possíveis modelos de ordenação social. E a lista podia continuar, uma vez que o que está em causa, na obra deste realizador, é um específico olhar sobre o mundo e uma particular forma de o visionar e representar estética e cinematograficamente, que constantemente desafia convenções técnico-estilísticas, pressupostos ideológicos, valores comumente aceites, hábitos tacitamente obedecidos.

Mas talvez o ponto sintético que permita a penetração no âmago desta pessoalíssima e dissidente visão do mundo e da sétima arte esteja contido na profissão de fé do cineasta a propósito do acto de criação. Diz Manoel de Oliveira: «Todos os meus filmes mostram que, de facto, todos os homens entram em agonia no momento em que chegam ao mundo. Sou um grande lutador contra a morte. Passei a vida a observar a agonia, cada vez com mais experiência, com cada vez mais vontade de mostrá-la. Mas a morte acaba por chegar.»¹

São poucas palavras, mas as suas implicações vão mais longe do que pode parecer num primeiro relance, sobretudo se se atender ao sentido etimológico do termo usado. De origem grega, a palavra «agonia», proveniente da raiz *agon*, significa, como é sabido, luta, combate. Oliveira assume-se como um grande lutador deste combate, um verdadeiro «prot-agonista», primeiro lutador, na linha da frente de uma competição que sabe não poder ganhar, mas da qual não quer prescindir. Fazer cinema é a sua participação nessa luta, é a assunção da vida como forma de resistência e da arte como possibilidade de visão, de penetração e, portanto, também de aprendizagem (própria e alheia) em relação a esse fluxo imparável da existência a que chamamos *tempo*. Assim o afirma na entrevista dada aos *Cahiers du Cinéma* em Abril de 1993, a propósito do destaque dado ao seu filme *O Dia do Desespero* (1992): «Desconfio sempre da imaginação. [...] Todos os meus filmes são histórias de agonia, da agonia no seu sentido primeiro, no sentido grego, ‘a luta’.»

O credo oliveiriano assenta as suas bases numa definição do cinema que o aproxima de uma certa concepção de teatro, como acabámos de ver — não necessariamente em sentido estrito, enquanto específico fenómeno de dramaturgia, mas em sentido mais lato, ou seja, enquanto dimensão constituinte da definição de arte, ritualização indispensável que «dá a ver». Ora, afirma também o realizador, «o teatro é a síntese de todas as ar-

tes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a². 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 e ritualizada e, portanto, representação da vida. «O cinema, se bem que impalpável e imaterial, aprisiona por um certo tempo, à falta de para sempre»³.

O cinema parece responder, portanto, mais do que qualquer outra forma de arte, à necessidade humana de defesa contra o tempo. «Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é arrancá-lo ao rio da duração: arrumá-lo na vida» — lembrava André Bazin, a propósito da «ontologia da imagem fotográfica»⁴. Como também recentemente sublinhou o vencedor do Prémio Pessoa 2015, o escultor Rui Chafes, «não existe arte sem a ambição de parar o tempo», e o cinema manipula a temporalidade com uma versatilidade incomparável à de qualquer outra forma de arte: pode pará-lo, acelerá-lo, invertê-lo, condensá-lo... Para Manoel de Oliveira o cinema não apenas participa nesta conjunta batalha de todas as artes, mas antes — e aqui reside um importante traço da sua especificidade — permite a mais completa e profunda observação e indagação sobre a natureza dessa luta, já que «graças ao cinema, tudo pode ser representado»⁵. Neste «tudo» inclui-se a profunda contradição inerente à existência humana, que, se, por um lado, manifesta o irreprimível desejo de vida e de eternidade — que o cinema parece *quase* poder cumprir —, por outro testemunha a desproporção existencial do ser humano, que não está à altura de responder à incomensurabilidade do seu desejo.

Em grande medida, é esta lúcida e profunda consciência dramática da existência e da sua dimensão agónica que favorece, estilisticamente, alguns dos traços identitários mais característicos do cinema de Manoel de Oliveira. Se o politicamente incorrecto e tão polémico escritor Louis-Ferdinand Céline afirmava

em *Viagem ao Fim da Noite*, no seu habitual tom iconoclástico, que «A verdade é uma agonia sem fim. A verdade deste mundo é a morte. É preciso escolher: morrer ou mentir. E eu nunca me consegui matar» [e portanto, deduz-se, *escolho mentir*], já Oliveira parece afirmar, através do seu cinema, que existe uma terceira via, a de não dar tréguas a esse insidioso inimigo — a prepotência do tempo —, encontrando na própria batalha da existência a suprema forma de dignidade e de vida. Deste modo, o cineasta aproxima-se — sem totalmente se identificar — do pensamento de alguns autores contemporâneos, como, por exemplo, Martha Nussbaum, na medida em que aposta no valor das artes como forma indispensável de «cultivar a humanidade», razão pela qual faz do seu cinema o território de uma permanente questionação, provocando o seu espectador a uma exigente interacção com a obra.

Ao falar de Dostoiévski, autor da preferência de Oliveira, o filósofo russo Nikolay Berdiaev sublinha aspectos que poderiam, em grande medida, ser atribuídos também à obra do cineasta português, tanto no que toca a essa dimensão agónica quanto ao profundo cruzamento desta com o pensamento e com a direcção escatológica que ele assume, e que mais adiante trataremos: «En él todo es fogoso y dinámico, todo está en movimiento, en contradicción y lucha. Las ideas en Dostoyevski non son categorías petrificadas y estáticas, son corrientes de fuego. Todas las ideas de Dostoyevski están relacionadas com el destino del hombre, el destino del mundo, el destino de Dios. Las ideas determinan el destino. Las ideas de Dostoyevski son profundamente ontológicas, existenciales, enérgicas y dinámicas.»⁶

Por este motivo, a obra de Oliveira está ferida de uma inevitável condição de incomodidade, exigindo dos seus espectadores a disponibilidade a uma permanente desinstalação e a aceitação da convivência com um sentimento de recorrente perplexidade. Boa parte dessa perplexidade passa também por uma espécie de

surda batalha com a própria natureza deste específico meio cinematográfico (e também neste aspecto é visível a dissidência oliveiriana). Território por excelência da visibilidade do tempo e da transformação, e, portanto, também da espera e da expectativa em relação ao acontecimento, que é sempre, também, algo inesperado (e, como diz o filósofo francês Alain Finkielkraut já antes citado, «o inesperado é a nossa lei»), o cinema parece resistir à subversão desta sua natural tendência «narrativa» (e, tal como já foi explanado, este termo não é usado no seu sentido discursivo, mas sim na sua dimensão de estrutura de profundidade, ancorada na *durée* temporal) como acontece com a representação da *stasis* contemplativa que enforma tantas das obras, ou partes de obras, de Manoel de Oliveira. Cineasta eminentemente «moderno», no sentido deleuziano do termo, já que o seu cinema «ganha em vidência o que perde em acção ou reacção», como diria Deleuze⁷, Oliveira retira o acontecimento do seu húmus «natural» — o fluir de uma temporalidade isocrónica — não apenas filmando a inevitabilidade da morte, mas a própria visibilidade possível dessa morte, a sua presença sensível. Torna-se, assim, fundamental compreender o próprio conceito de morte em Oliveira.

Começemos, pois, por ouvir o próprio cineasta, quando se refere ao filme *O Dia do Desespero* (1992), sobre os últimos dias da vida de Camilo Castelo Branco e o seu suicídio. Defendendo a ideia de que a figura equivalente, em Portugal, à obra e à pessoa de Cervantes, verdadeiro paradigma da nação espanhola, é o novelista Camilo Castelo Branco, Oliveira esclarece: «Não tanto pela obra, ou por qualquer das suas personagens, mas por ele mesmo, a pessoa em si, Camilo e o drama da sua vida, o desejo de um ‘casamento’ com o Espírito, para não dizer, com a Morte. Camilo, como Cervantes, através da sua obra, mostra ter um profundo conhecimento da natureza humana. Dom Quichote [*sic*] atinge esse conhecimento pelo desengano a que chega no

final da sua aventura. Pela metafísica e pela poética de Camilo, julgo ser ele o que melhor identifica a alma portuguesa em sua aparente ‘perdição’, palavra traiçoeira que deverá ser tida, ou lida, por ‘salvação’.»⁸

É de notar que não apenas no gesto criativo, fílmico, Oliveira se mostra um dissidente, mas também o seu próprio pensamento se formula em registo de dissensão ou discrepância permanentes, atribuindo às palavras e aos conceitos conotações não habitualmente partilhadas pela comunidade sociocultural em que ele próprio se insere: o casamento com a morte é a «união ao espírito»; a perdição pode ser a forma suprema de salvação; a vida pessoal não é posse do vivente, mas sim rendição a Outro, «fracasso»; as vitórias históricas verdadeiramente decisivas coincidem — como no seu filme *Non* ficou mais claro do que nunca — com as derrotas... Esta estética do contraditório radical, aliás, na própria concepção de cinema do realizador. Nas entrevistas transcritas no volume de Randal Johnson sobre Manoel de Oliveira — onde Johnson sublinha precisamente o carácter internamente dialéctico da obra do cineasta —, Oliveira refere-se à ilusão sensorial que nos faz acreditar que o cinema é movimento, explicando ao historiador e crítico cinematográfico Jean Gili que é um erro pensar que um filme consiste apenas ou sobretudo em imagens: «As imagens são para os olhos, mas não para os ouvidos. Nós possuímos ambos os sentidos, podemos ver e podemos ouvir.»⁹

Oliveira assume possuir uma visão mental daquilo que o seu cinema deve ser, visão essa que pretende, acima de tudo, capturar os factos, aprisionar os acontecimentos, ou melhor ainda, registar os indícios de tais factos, não na sua essência real — tarefa que considera inviável — mas na sua fisionomia exterior, fantasmática. É sua convicção que a própria vida é inalcançável, e que o cinema oferece aquilo que dela se pode olhar e interrogar.

Amor de Perdição (1978) é um dos filmes em que tal credo pode

ser encontrado com maior evidência. Segundo Serge Daney, ele é «um dos raros filmes cuja duração é a sua própria matéria. Como todos os grandes filmes é, ao mesmo tempo, [...] muito lento e de uma rapidez incrível»¹⁰. O seu ritmo lento mostra-se, assim, como método de dissensão formal adequado para a representação da inexorável e fugaz passagem do tempo, colocando o espectador perante uma radicalização daquela vertente que no texto camiliano é (melo)dramática: no filme, gestos e factos exprimem a tragédia da impossibilidade de cumprimento do amor. Um exemplo emblemático, e que serve de mote para o resto do filme, é a cena, pouco depois do enamoramento mútuo, que mostra o desespero de Simão por ver o pai de Teresa a afastá-la violentamente da janela onde se namoram. Os murros que Simão dá no parapeito da sua janela não são a raiva incontida do jovem arruaceiro e rebelde da novela camiliana, mas sim um gesto de desesperada mas assumida impotência da personagem trágica, tal como o atirar-se de bruços para cima da cama, onde permanece longo tempo imóvel, apenas deixando cair um braço, símbolo indesmentível de um profundo desânimo perante o inevitável e, simultaneamente, um juízo profundamente realista sobre a impossibilidade última do amor terreno.

A visão oliveiriana deste *Romeu e Julieta* à portuguesa coloca-nos perante momentos cheios de fim, fixados e retirados ao normal decurso do tempo. A realidade apresentada em «quadros vivos» de personagens «mortas», cenas compostas e encenadas que exprimem a vacuidade das coisas terrenas, exalta o juízo camiliano acerca da inútil e falsa vaidade humana, que se fecha a si mesma num universo sufocante de onde não é possível sair. Como diz Fabienne Pascaud, «Num *décor* que cheira voluntariamente a estúdio, com uma *mise-en-scène* depurada até à abstracção, onde os gestos, deslocados, contradizem frequentemente a voz do narrador, instaura-se um ritual mágico. A única verdade é a morte em marcha»¹¹.

No caso de *Acto da Primavera*, filmado no início da carreira de Manoel de Oliveira, filme que o próprio realizador considera muito importante, já que todo o seu cinema decorre dessa intuição original, os sinais visíveis desta estética da contradição e da dissidência estão, em grande medida, nessa ligação improvável operada entre dois níveis discursivos: o da peça de cariz popular que representa a paixão de Cristo, e o dos acontecimentos de um mundo presente atingido pela guerra e ameaçado pelo exterminio, como se vê nas chocantes imagens finais e reais de mortos, feridos, explosões. A representação anacrónica e ingénua da paixão por camponeses que a vivem sem «distância» nem ironia produz no espectador um sentimento de estranheza, incomodidade e incompreensão que o desinstalam e de certo modo o reposicionam perante o mistério da violência, do sofrimento e da morte. Ficção e realidade entrelaçam-se, assim, segundo um mesmo vector de significado, que provoca o espectador a uma tomada de posição pessoal.

Se no caso de filmes como *A Caça*, *O Passado e o Presente*, *O Dia do Desespero* ou *O Estranho Caso de Angélica* a presença da morte é, tal como nos dois exemplos anteriores, figurativa e central, que dizer de tantas outras obras, onde ela se insinua por vezes de forma mais subtil mas igualmente determinante? Pensemos, a título ilustrativo, no coração retirado à jovem noiva Francisca no filme do mesmo nome, ou na agonia do tenente Cabrita em *Non*, no suicídio da Ema de *Vale Abraão*, ou na tragédia acontecida no seio da família do protagonista de *Vou para Casa* (filme que tem início com o extraordinário monólogo de um rei velho que não quer morrer), ou ainda no final violento e provocador de *Um Filme Falado*, obra verdadeiramente profética acerca do perigo do terrorismo, e portanto não apenas sobre a morte em sentido absoluto, mas até sobre a possibilidade do fim específico da Europa, sobre a extinção da cultura europeia e ocidental.

É traço transversal à obra de Oliveira a expressão de um sentimento trágico da existência. As suas imagens são imagens mentais, o acesso possível, visível, ao lado invisível da existência. Mas o seu cinema, que é filho de uma específica família estético-filosófica nacional (que vai de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós a Raul Brandão e Teixeira de Pascoaes, e de José Régio a Agustina Bessa-Luís), não encontra a sua chave de leitura na tendência mais sombria desta filiação de raízes ultra-românticas.

Esta estética dissidente e agónica está, de facto, atravessada por uma forte componente positiva, de tal modo paradoxal e inesperada que pode até passar despercebida. Talvez o exemplo mais sintético desse facto possa ser encontrado nas palavras do próprio realizador — que foi também autor de um poema intitulado, significativamente, «Elegia», onde se refere a esse Camilo que amou tanto a morte, com «[um] Amor que se tornou Desejo» — quando parafraseou o Padre António Vieira: «Terrível palavra é o *Non*. Não tem direito nem avesso. Por qualquer lado que a tomeis, sempre soa e diz o mesmo...» E terrível porquê? Porque o *Non* retira a possibilidade construtiva, nega ao ser humano a esperança, tornando o seu agir dispensável, estéril ou mesmo impossível.

INQUIETUDE E DESEJO

O cinema de Oliveira tem a forma de uma pergunta. A sua atitude é a da dúvida permanente, da incerteza — «sou um homem de fé perseguido pela dúvida», não se cansa de afirmar o cineasta. Esta condição interrogativa é assumida pelo realizador de forma dramática; não se trata de uma identificação nem sequer de uma afinidade com o «ar dos tempos», com uma cultura moderna que tácita e tranquilamente valoriza mais a pergunta do que a resposta, mais a questão do que a solução, mais a dúvida do que a convicção. Manoel de Oliveira, homem de segurança e te-

nacidade inegáveis, sabe, talvez mais intuitivamente do que de modo conceptual, que, como diria Emmanuel Mounier, nada há de mais inútil do que a resposta a uma pergunta que não se fez. Conhece, pois, o peso indispensável da pergunta, que experimenta como condição inevitável e nunca como descompromisso aburguesado ou displicente perante a eventual dificuldade ou impossibilidade da resposta. Sabe também que não se conhece catalogando e aplanando o desejo, mas, pelo contrário, perguntando e descobrindo o «porquê». Para Paulo Branco, Oliveira é, precisamente, «um cineasta do desejo», desse desejo que, como se ouve dizer em *Francisca*, é «vulgar parente da eternidade». Sem desejo, a eternidade ficaria «filha única», remetida para uma ausência de laços que impediria qualquer forma de fecunda relação com ela.

Pelo contrário, o cinema de Oliveira continuamente lança laços que ficam por desatar; está construído sobre essa interrogação permanente e veemente, que atinge o espectador com crueza, obrigando-o a partilhar a inquietação do cineasta e a responder-lhe em nome pessoal. Porque, para Oliveira, nisso consiste a lucidez e a coragem, como lembra o crítico Pedro Mexia¹²: «A angústia de saber como e porque é que isto tudo foi criado é que é lucidez. O resto são opiniões.» Em consequência, como diz João Mário Grilo, os filmes de Oliveira «são feitos para dividir». São, de facto, filmes do anticonsenso, a sua lógica é alternativa — ou a vida ou a morte, ou o bem ou o mal, ou o amor ou o ódio, ou o tudo ou o nada.

É, pois, ao espectador que é entregue a pesada responsabilidade de escolher — não poupando o espectador ao dilema existencial, Oliveira indirectamente selecciona-o: quem não esteja disposto a enfrentar a condição dramática da liberdade, não poderá apreciar a obra oliveiriana. Quem quiser escapar à dimensão inquieta e sofrida da busca, não encontrará consolo nem correspondência na crueza da sua obra. Tal como para Bresson,

que, à pergunta «mas porque é que o público não gosta dos seus filmes?» terá respondido «que público?», também no caso da obra de Oliveira é necessária esta «divisão».

Em *Il Mestiere di Vivere* o poeta italiano Cesare Pavese¹³ afirma: «L'inquietudine è più vera e tagliente quando sommuove una materia consueta» — «a inquietude é mais verdadeira e cortante quando perturba um assunto habitual». A inquietude não é, como explica o filósofo Costantino Esposito¹⁴, um particular estado de excitação psicológica ou emotiva, mas é aquilo que *corta*, na medida em que atravessa longitudinalmente e agita as coisas habituais, ou seja, os nossos dias. Aquilo a que Santo Agostinho chamava o «cor inquietum» é a matéria do nosso eu, que Pavese reconhece e descreve, e que considera coincidir sempre com uma busca: a inquietude é uma busca, uma procura. «A inquietude é pois» — continua Esposito — «a busca de si mesmo, mais precisamente a busca do ser (de ser si mesmo e do próprio ser)»¹⁵.

Ora a inquietude pode tornar-se «canto» — não apenas quando se escreve poesia ou se constrói arte, mas quando coincide com a vida e toma o ritmo da existência. «O modo através do qual a inquietude se torna procura de si e essa procura se torna canto, é o desejo.» A inquietude que busca torna-se desejo, desejo que corta, que se dirige a um destino que só é possível conhecer aceitando sofrê-lo. Nesse sentido, é «força que dirige a vida», e, assim, «quem celebra a inquietude, exalta a vida», como bem sublinha Sérgio Dias Branco¹⁶.

Em 1998, com 90 anos de idade, Manoel de Oliveira realiza um filme a que deu o título de *Inquietude*. Nele reúne três histórias díspares: a primeira, baseada na peça de 1959 de Hélder Prista Monteiro, *Os Imortais*, a segunda no conto *Suze* de António Patrício, incluído numa colectânea que teve em 1910 a primeira edição, e a terceira no conto de 1981 *A Mãe de Um Rio*, da autoria de Agustina Bessa-Luís. Oliveira afirmou explicitamente serem

obras de que gostava separada e independentemente mas que um dia resolveu juntar para dar maior extensão e consistência ao seu filme; porém, é na implícita razão que as junta que está o «segredo» da sua decisão.

Prista Monteiro, autor em que Oliveira também se inspira para realizar *A Caixa*, é conhecido como um dramaturgo do teatro do absurdo. A sua peça narra a relação entre um pai — já velho, amargurado pela perda da fama de que gozara e convencido de que a velhice é funesta, inglória e sem sentido — e um filho de meia-idade que ainda se sente suficientemente jovem para desfrutar a vida. Determinado a salvar o filho da experiência da decadência pessoal, que deixa um homem «por metade», o pai tenta convencê-lo a que se mate enquanto é tempo. No entanto, confrontado com a sistemática recusa deste, que lhe diz que o problema é que «pensa demais», o pai acaba por empurrar o próprio filho para a morte, suicidando-se em seguida.

A segunda parte do filme tem início no momento em que cai o pano sobre a história anterior, revelando o seu contexto teatral e satírico, ao mesmo tempo que dois amigos comentam entre si: «Acabámos de ver que a morte dá imortalidade. E as mulheres dão-nos a vida.» Este é o mote, algo irónico, para a história que se segue, que assim se depreende ser uma espécie de reverso da anterior. Centrada na figura de Suzy, uma prostituta que morre jovem, o filme recolhe do conto de Patrício a perspectiva centrada sobretudo no homem que por ela se apaixona e a quem escreve ardentes cartas, mesmo depois da sua morte. «A Suzy» — «a minha querida Suzy, a minha pobre Suzy», afirma repetidamente o apaixonado — «viveu a comédia humana». Viveu-a afirmando que tinha «tudo» — «tudo menos a felicidade», nas suas próprias palavras, felicidade que afirma ser apenas «*un détail*». Se o tom da primeira história é o da farsa — uma farsa cuja ironia é profundamente trágica —, o deste segundo episódio tem um teor de tristeza romântica, e a sua

ironia advém da constatação do absurdo em que consiste a condição humana que é vivida «ao de leve», como «um pormenor».

Na terceira e última parte, aquela de registo mais declaradamente lírico, entra-se no território do mito e do fantástico, com *A Mãe de Um Rio*, fábula que conta o mistério da vida. «É no silêncio da morte que nasce em nós o sentido do mistério», ouve-se dizer no início. Fisalina, uma jovem que habita numa aldeia que parece parada no tempo, constrangida pelas regras sociais que não a deixam namorar com um rapaz de fora da aldeia, entra em contacto com a «Mãe de um rio», entidade feminina que vive encerrada num lugar ermo, através da qual virá a receber o «dom» dos dedos de ouro, que é também maldição, porquanto a tornarão um ser diferente de todos os outros, criatura estrangeira, incompreendida, temida e perseguida na sua própria terra.

Colocadas em relação (uma relação «casual», como explicou Oliveira), as três histórias, entre as quais «não há fusão [...], mas antes adição», segundo Dias Branco¹⁷, fazem emergir uma mesma pergunta, uma idêntica busca, flectida em três possíveis considerações: de onde vem a vida, para onde nos guia o desejo, será que é mais para a morte do que para a vida, para essa «morte» que só aparentemente é perda, porque é «perdição» que salva? Ou virá antes do jogo do amor, do sexo e do prazer, desse «viver a vida» ligeiramente, como um galanteio, uma aposta de *poker*, «um pormenor»? Ou virá, ainda, da entrega ao transcendente e ao mistério, à renúncia da «normalidade» em prol do contacto com o enigma e o absoluto? Em cada uma destas fábulas toma corpo esta concepção da vida como tensão para alguma coisa que «aquiete» a alma, tal como afirma Dante no famoso terceto: «Cada um confusamente um bem aprende / em que ânimo aquieta, e a ele aspira; / por que de lhe chegar cada um contende.» (vv. 127-129)¹⁸

Como habitualmente, Manoel de Oliveira não responde verdadeiramente, muito menos afirmativamente, a qualquer

uma das três hipóteses desta busca. Mas equaciona-as sem subterfúgios, encara-as como reais hipóteses de «trabalho», aceita sofrê-las e, por isso mesmo, «cantá-las», representando-as artisticamente.

O CONCEITO DE «DERROTA» COMO JUÍZO SOBRE A EXISTÊNCIA

O que mais invejo nos caçadores é o inexplicável das
mãos vazias ao fim de uma jornada.

Não consigo sequer calcular essa alegria, de ter sido
vencido pela vida.

DANIEL FARIA

O polémico e controverso professor e psicólogo canadiano Jordan Peterson, que, qual Céline da actualidade, resiste até ao âmago ao «politicamente correcto» e desafia os seus contemporâneos até ao ponto do intolerável, afirma: «As coisas estão em decadência permanente. Há um elemento apocalíptico na vida humana. Falhamos constantemente em pequena escala e em escala catastrófica. Perdemos tudo o que temos, e morremos.»¹⁹

É desta consciência da inevitabilidade da derrota que fala a obra de Oliveira. O seu olhar é esmagadoramente antitriunfalista, mas nada tem de derrotista nem autocomplacente. Reconhece a derrota — «tudo se desfaz», afirma ele no diálogo com Bénard da Costa, no filme de Rita Azevedo Gomes, *A 15.ª Pedra* (2007) — subvertendo o juízo sobre ela: é na derrota que pode encontrar-se a verdadeira vitória.

Como já afirmámos, Oliveira concebe o mundo como *espectáculo*, e a possibilidade de *olhar* como acto de confirmação de uma existência misteriosa e paradoxal, mas também atraente e sedutora, que «exige» ser olhada. Para o cineasta português, a sétima arte é, pois, o território da visibilidade de uma contradição irresolúvel, patente na configuração do próprio mundo e no lugar que nele

ocupa cada ser humano: o reconhecimento de um desejo inalienável e premente, por um lado, e a admissão de uma impossível capacidade pessoal de realizá-lo, por outro. «É a derrota. A vida é uma derrota. A gente vive na derrota. Nasce contra vontade, e não é senhor do seu destino.» Na linguagem oliveiriana, falar de derrota é exactamente o contrário do derrotismo: trata-se da lucidez de quem vê e pensa a própria realidade reconhecendo uma pessoal condição de dependência que o faz avançar e desejar sempre mais. Nada mais contrário ao ar dos tempos, à lógica ilusória e voluntarista do «self-made man» e do «yes I can». É uma idêntica lucidez que leva Clarice Lispector a afirmar que o primeiro pensamento de que se lembra, ainda criança de muito poucos anos, vinha da mesma noção de dependência: «pertenço».

O crítico brasileiro Inácio Araújo, em «Uma Nova Aventura Lusitana», afirma que «aceitar a derrota implica, também, aceitar [a] sua grandeza»²⁰ — a grandeza gerada em Camões, Pessoa (e tantos outros, como o próprio Oliveira), através de uma dor feita amor e arte.

O próprio desejo pessoal exprime esta condição de «fracasso», de falta, de incapacidade estrutural de oferecer a si mesmo respostas. Deseja-se aquilo que não se pode evitar querer e que não se pode «construir» por si mesmo; deseja-se aquilo que não se pode evitar desejar, *malgré nous*. É disso que fala o também polémico escritor francês Michel Houellebecq, quando constatada, contrafeito, numa carta escrita a Bernard-Henri Lévy: «Para mim é penoso admitir que experimentei, cada vez com mais frequência, o desejo de ser amado. Um mínimo de reflexão convencia-me, naturalmente, de todas as vezes, do absurdo de tal sonho: a vida é limitada e o perdão impossível. Mas a reflexão não podia fazer nada, o desejo persistia e devo confessar que persiste até hoje.»²¹

É daqui que nasce a «tetralogia dos amores frustrados» — um quadro compósito de derrotas amorosas (relações não consu-

madras, casamentos falhados, amores funestos) que exprimem a pobreza existencial do ser humano, incapaz de dar a si próprio aquilo de que mais necessita. São frustrados estes amores oliveirianos porque são lúcidos acerca do ponto de fuga da existência: encontra-se mais além, num território não fabricado, não dominado nem dominável, totalmente «outro».

Desejo e pensamento (ou desejo e palavra) são, em Oliveira, movimento contínuo, vivência e relação. O amor configura-se como exigência e inquietação, não apenas por não ser satisfeito mas sobretudo por não encontrar em si próprio a plena satisfação. «No fundo, somos juguetes do destino», responde Manoel de Oliveira a Leon Cakoff, que lhe pergunta acerca das razões de fazer cinema. «A gente pode encontrar seja qual for a explicação, mas ela é apenas como um leteiro que não serve para mais nada, porque são profundas as razões, subterrâneas, e não estão ao alcance [da] nossa razão.»²² É também este o objecto de filmagem da obra oliveiriana: essas razões subterrâneas e profundas, incompreensíveis e imponentes, que tingem todas as imagens dos seus filmes com uma estraneidade inescapável e irresolúvel, inquietante.

Neste sentido, Oliveira é, no cinema, idêntico ao que é uma autora como Flannery O'Connor na literatura: um artista da estranheza e do desconforto, da visibilidade carnal do mistério, da dimensão trágica e impiedosa da existência e das suas mil faces de irónica comédia, farsa grotesca ou dorido melodrama. Como já lembrámos, O'Connor afirmava: «Fiction is hard if not impossible to write because fiction is so very much an incarnational art»²³, e a sua escrita assumia com audácia esta misteriosa e difícil encarnação nos factos insólitos que relatava: o bandido que assassina uma família inteira, o rapaz maneta que casa com a rapariga muda, o homem que tatua o rosto de Cristo nas costas para cativar a mulher pela qual se apaixona (e que o recusa cruelmente), o vendedor de bíblias que rouba a perna de pau da rapa-

riga que seduz... Embora radicalmente diferentes na escolha dos temas, no estilo, na expressão artística, ambos os autores dão visibilidade a um mundo povoado de seres limitados, derrotados e bizarros — de facto, que outros nomes se podem dar a personagens como, por exemplo, a mulher que só ama os maridos depois de mortos, a rapariga que julga ter engravidado virginalmente, o viúvo que interroga o coração da mulher acabada de morrer, o fotógrafo que se apaixona pelo cadáver de uma jovem noiva ou a rapariga louca que rouba compulsivamente? São seres atravessados por um limite pungente e rasgado por uma dimensão maior do que eles, marcados por um limite de medida infinita, no qual derrota e grandeza convivem estranhamente. A grande diferença entre os dois artistas está na concepção da liberdade humana: menos evidente em Oliveira, homem de coração «região», sempre em luta com a própria dúvida, de sentimento vagamente fatalista, sublinhando constantemente todas as condicionantes que fragilizam o livre arbítrio do Homem, ser entregue a um mistério que não pode controlar, e mais certa e decisiva em O'Connor, autora de profunda fé católica, amadurecida numa América predominantemente masculina e protestante, em quem a potência da sua própria liberdade se revelou decisiva.

Talvez o autor literário não português que mais transpareça da obra oliveiriana seja Dostoiévski. A sua presença desponta aqui e ali ao longo de quase toda a obra de Manoel de Oliveira, e é explícita no filme *A Divina Comédia* (1991), onde Raskólnikov e Sónia, de *Crime e Castigo*, bem como Aliócha, de *Os Irmãos Karamázov*, têm lugar de destaque. Nenhum deles é um herói triunfador, antes encarnam a fragilidade da condição humana, a dureza da batalha existencial, e a consciência (em alguns casos, como o de Raskólnikov, muito arduamente conquistada) de uma estrutural dependência de alguma coisa maior. A personagem de Aliócha — nome idêntico ao de um filho do escritor russo, que morreu criança — parece ter sido inspirada no poeta e filósofo amigo de

Dostoiévski, Vladimir Soloviev, conhecido pela forma generosa e despojada como vivia. Dostoiévski, o génio que afirmou que «a nossa certeza arde na fornalha da dúvida», foi para Oliveira fonte de inspiração permanente. Segundo o seu filho Manuel Casimiro²⁴, *Crime e Castigo* e *Os Irmãos Karamázov* eram obras de cabeceira do realizador.

A filosofia aborda este dilema existencial do ser humano, que, descobrindo-se limitado e finito ser «para a morte», reconhece que a sua realização coincide com a sua «impossibilidade» e é chamado a decidir. É o que afirma o filósofo Costantino Esposito na sua análise da filosofia de Heidegger: «A morte, enquanto possibilidade, não oferece nada ‘a ser realizado’ pelo *Dasein* e nada que ela própria possa *ser* como realidade actual. É a possibilidade da impossibilidade de cada comportamento em relação a..., de cada existência. Em antecipação, esta possibilidade [...] revela-se como a possibilidade da incomensurável impossibilidade da existência. [...] A antecipação revela-se como a possibilidade de se compreender a *mais correcta* e extrema possibilidade, ou seja, como a possibilidade de uma *existência autêntica*.»²⁵

Mas então — pergunta o filósofo — como pode o Homem que queira viver uma «existência autêntica» resistir à distração do mundo, à sua sedução, à dispersão? Só uma livre decisão — a decisão da tomada de consciência — pode levar o Homem à posse de si mesmo, ainda que tal posse coincida, dramaticamente, com a consciência da sua nulidade estrutural: «Isto só pode ser feito, diz Heidegger, por uma ‘decisão’ livre do próprio *Dasein*. E com base em que coisa será a existência livre de escolher a autenticidade em vez da inautenticidade? A existência só pode encontrar este critério ou impulso *em si mesma*, e é de tal forma imanente à existência que Heidegger lhe chama a ‘voz da consciência’. Não é o apelo de uma instância maior do que o Homem, como a lei moral ou a vocação divina, mas a ‘atestação’ da existência em si, o ‘apelo’ do poder-ser que desperta o ser para o seu próprio ‘eu’.

E de facto: ‘o que diz a consciência na sua vocação? Em rigor, nada’, porque o próprio fundamento do ser é um ‘não’, uma ‘nulidade’.»²⁶

É deste «não» que está cheio o cinema de Manoel de Oliveira. Nele transpira a angustiada «liberdade para a morte», ou seja, para a consciência da própria nulidade, de que fala o filósofo, como resultado dessa decisão de viver uma «existência autêntica»; daqui nasce, portanto, a possibilidade de escutar essa voz, escolhendo a via da «consciência», ou seja, a da própria impossibilidade, como decisão que faz anteciper a própria morte, e que assim, paradoxalmente, introduz um vector construtivo na existência.

Não admira, pois, que seja o filme *Non, ou a vã glória de mandar* (1990) aquele em que tal posição é mais evidente. Trata-se de uma obra profundamente revolucionária, que introduz uma perspectiva muito particular sobre a história de Portugal, ligando dois momentos históricos fundamentais: os Descobrimentos e a época colonial. Não é um filme histórico, em sentido estrito, é antes um filme que apresenta uma reflexão, profundamente pessoal e simbólica, sobre a história do nosso país, segundo a perspectiva das derrotas.

Tal como é habitual na obra de Oliveira, muito do que parece não é. A tonalidade pedagógica e aparentemente simplista dos diálogos e reflexões iniciais do alferes Cabrita e dos outros soldados irá progressivamente sendo metamorfoseada em ironia, absuridade e crueza, até se aproximar do sarcasmo e da irrisão, potenciados nas imagens finais, com a sangrenta morte de Cabrita e a interrogação implacável daquele olho enfaixado em ligaduras, que nos interroga, como que aterrado e incrédulo. É esta a vitória? É esta a glória? É este o mando e esta a liberdade apreoados em Alcácer Quibir, nas conquistas ultramarinas, no 25 de Abril?

Por isso pergunta João Bénard da Costa: «Porquê — para quê — então o diálogo banal e simplista que acompanha o *travelling*

que *Non* também é e que começou junto à árvore, para só acabar na clareira do último combate com os ‘turras’? A sua única evidência é a de fazer ressaltar a ausência de evidência, a ausência desse sentido que o Alferes procura. Cada história o contradiz — Viriato reduzido a cinzas; D. Afonso vestido de negro, vítima de uma queda imbecil, dir-se-ia que ditada pelo olhar estranhíssimo da princesa castelhana com quem casou — mas ele prossegue, tropeçando nelas e sem perspectiva para elas. Um a um, aqueles homens que falam, reenquadrados e desenquadrados nos seus clamores, sempre sem situação precisa nos carros que transportam, encarnam outros fantasmas, porventura a idêntica visão sem perspectiva da representação mais célebre da nossa coralidade colectiva: os Painéis de S. Vicente. Interrogam-nos e olham-nos como eles, do fundo de um mistério sem fundo a que toda a nossa história mais não fez do que tentar dar ordenação.»²⁷

O sentido nunca é, para Manoel de Oliveira, uma explicação lógica e cristalina; é sempre o emergir de um poderoso mistério que nem as palavras nem as imagens são capazes de esclarecer. Cabe-lhes apenas a humilde tarefa de o iluminar, de o fazer ver, de nos instar à coragem de o olhar. Como acontece com aquela imagem inicial da árvore, visibilidade de uma origem que não se pode captar, de uma genealogia que não se consegue plenamente recuperar mas que se sabe existir, de uma humanidade enraizada num terreno profundo e antigo, sujeita a ventos e chuvas, sol e tempestades.

Mas — e aqui afasto-me da leitura de Bénard da Costa quando afirma que este filme «postula a nossa história como história de perdição e história em negro» — não se trata de um *non* de negação ou negatividade. Oliveira deixou bem claro este significado quando, diante do papa Bento XVI, no Centro Cultural de Belém²⁸, mostrando que também no título da sua obra existia ironia e contradição, afirmou, citando o Padre António Vieira: «o *non* retira toda a esperança, que é a última coisa que a natureza deixou

ao Homem», a esse Homem que «caminha na esperança, apesar de todos os negativismos». A certeza de que a dinâmica humana é afirmativa, só podendo ser travada por uma escolha teórica e teorizada, não coincidente com a vida nem correspondente ao desejo que habita o ser humano, é uma linha que atravessa toda a obra oliveiriana, como uma espécie de segura obstinação, mais funda do que todas as hesitações, todas as obscuridades e todos os desânimos: «Acossados pelas especulações da razão, sempre se nos levantam terríveis dúvidas e descrenças, a que se procura opor a fé do Evangelho, que remove montanhas», afirmou ainda o realizador, aproximando-se assim da visão do «imperador da língua portuguesa». De facto, quando Vieira discursa sobre o «non» é para desvendar o seu sem-sentido — é terrível a palavra «non» porque não oferece via de saída, contrária a natureza humana e enclausura o Homem na sua medida.

Olhando por este prisma é um pouco mais «fácil» de compreender por que razão o cineasta afirmou: «todo o meu trabalho seria incompleto se não tivesse feito *Non*». É uma visão da própria existência, e da existencialidade humana, que está em causa nesta obra. Apoiada na «glória de mandar» a existência humana torna-se vã, violenta, injusta, negativa, estéril. A vitória do poder é, por definição, pírrica — paga-se a alto preço e não dura. Irónica e paradoxalmente, é a derrota que pode oferecer, em vez da vitória, a maior possibilidade reparadora, uma positividade durável, o encontro do ser humano consigo mesmo, com a sua natureza estruturalmente dependente, que, assim encarada, permite a verdadeira construção.

É exactamente isso que Manoel de Oliveira afirma, num «testemunho»²⁹ acerca deste filme: «O NON avança muitos anos, de maneira que estamos atrasados em relação ao NON. O NON baseia-se nas derrotas. As derrotas são mais ricas que as vitórias. As vitórias trazem a alegria, o riso, o contentamento... E muitas vezes desvarios. A derrota chama o homem a si próprio, faz pen-

sar na sua situação, no quão vão é o esforço da vitória. No meu entender, toda a ética se contrapõe de certa maneira aos impulsos instintivos e naturais do homem e portanto há uma dificuldade em manter e em resistir a esses impulsos. Esses impulsos do homem são, no fundo, de natureza poética. O homem luta para se sobrepor ao outro. As guerras são essa sobreposição. Enquanto toda a história repousa e enaltece o herói, aquele que vence, o NON põe o acento noutra ponto, que é o da dádiva. Não é o da conquista, mas é o da dádiva.»

Curiosa é a identificação da «poesia» com o impulso instintivo do ser humano, com o seu desejo de posse. Oliveira repetia muitas vezes que na arte «não há santidade», como já referimos, porque ela é fruto da vaidade humana; o impulso estético está marcado pelo limite humano, e só a ética pode levar o Homem a superar-se.

Em sentido idêntico dizia o famoso padre e pensador jesuíta Jean Daniélou que a diferença entre o artista e o santo é que o artista tende à redenção, à salvação do mundo, à salvação das coisas, sem passar através da cruz: quer realizar a beleza sem passar através do sacrifício, quer «cumprir» as coisas sem passar através da dor. Pelo contrário, o santo percebeu que para realizar as coisas, para «cumprir» as coisas, é necessário aceitar o sacrifício, a ascese — se quisermos usar a palavra de Oliveira, é necessário o esforço ético. A visão oliveiriana da história aproxima-se, pois, do ideal de santidade do cristianismo, que repousa na ideia paradoxal de que cada «eu» é um «nada» infinitamente amado, e que é dessa consciência da nulidade pessoal e do trabalho da liberdade como abandono, como pobreza de si, que pode nascer a obra maior — seja ela sob a forma histórica, científica ou estética. O papa Bento XVI, diante do qual Oliveira exprimiu o seu pensamento, parece ser mais benevolente do que Daniélou em relação à potência da arte, tendo afirmado, quando ainda era cardeal, que «a única, a verdadeira apologia do cristianismo pode

ser sintetizada em dois grandes temas: ‘Os Santos’ que a Igreja produziu, e ‘A Arte’ que germinou no seu seio»³⁰.

Manoel de Oliveira, homem de fé atormentado pela dúvida, como tantas vezes se autodefiniu, evidencia uma posição ambivalente no que toca à sua visão religiosa: desconfiado em relação às religiões, tal como céptico em relação às políticas («o Homem ou a Humanidade têm na verdade dois grandes inimigos: um é a política, outro é a religião», afirmou no mesmo testemunho), não deixou de manifestar constantemente o seu espírito profundamente religioso nem de admitir a dimensão política da sua obra. A sua instintiva resistência dirigia-se contra os fanatismos e os sectarismos de vária ordem, contra a institucionalização esquemática dos princípios e dos valores, contra a corrupção dos ideais em domínios e poderes. Mas nunca foi ambíguo em relação à sua própria identidade: «[Sou] pertencente à família cristã, de cujos valores comungo, e que são as raízes da nação portuguesa e de toda a Europa, quer queiramos quer não.»³¹

Na linha desta sua filiação, Oliveira é bem claro no diálogo que tem com Bénard da Costa (no já referido filme *A 15.ª Pedra*), durante o qual relembra o momento histórico da entrega da coroa régia por D. João IV a Nossa Senhora, gesto que o realizador comenta como revelando um traço do carácter português, uma certa «ideia de poder que nós não temos», porque dela se abdicou politicamente a favor da fé cristã em geral e da devoção mariana em particular. A conclusão desta conversa é ineludível: «hoje vivemos uma mentira».

Assim, vale a pena repetir: o conceito de «derrota» defendido por Oliveira, irmão gémeo do conceito de «dádiva» (na qual não há quaisquer resquícios de paternalismo, ao contrário do que alguns julgam entender), nada tem de derrotista — coincide com um apurado sentido dramático e mesmo trágico da existência, o que não significa que a sua obra se configure como pura tragédia. O seu gesto criativo é um gesto de renitente esperança.

Inquirido, a propósito da estreia de *Non*, acerca do sentido dos valores nos seus filmes, o cineasta responde: «Para mim, os valores espirituais são sempre os que devem dominar. Hoje em dia esses valores estão em retrocesso. [...] Mas como a questão da morte está sempre presente, acredito que, se os valores espirituais subsistirem, a tragédia acabará.»³²

A IRONIA COMO RECURSO E ESTRATÉGIA – UMA COMÉDIA TRÁGICA E DIVINA

Uma das coisas que mais impressionam, quando se atende ao modo como é recebida a obra de Manoel de Oliveira, é a escandalosa alternativa entre a leitura irónica, e até cómica, dos seus filmes, e a recepção mais «séria» e dramática dos conteúdos nela encontrados. A inteira obra de Oliveira é atravessada por um fio de humor que se metamorfoseia em diversos registos de ironia: um aparente e quase *naïf* simplismo, uma permanente subversão dos cânones estabelecidos — inclusivamente os cinematográficos —, uma atitude de paródia no tratamento dos temas mais dramáticos, uma crítica por vezes mordaz aos sistemas que considera injustos, obsoletos ou desumanos.

Por diversas vezes Oliveira tornou explícito o valor que conferia à ironia: mais do que forma de um particular temperamento, aquela constitui uma autêntica arma de sobrevivência, um atributo humano indispensável: «A vida é cheia de ironia, e a ironia é a salvação do homem. Se não fosse a ironia perante a tragédia que acompanha a nossa vida, não sei o que seria. A ironia é um suporte. Está aí, portanto, uma virtude dos homens, que nisso é diferente dos animais. Sim, a ironia é uma virtude como a da esperança, funciona como a roda sobressalente de um automóvel. Quando fura um pneu, a gente tem a outra roda como recurso.»³³

Segue-se a citação do Padre António Vieira sobre a irrazoabilidade do «non» e sobre a indispensabilidade da esperança, e Olivei-

ra remata: «Sem esperança não se sobrevive. Mas a esperança não tem garantia, é como a roda sobressalente do automóvel quando vamos de viagem: se um pneu furar, pode acontecer que, ao substituir pela roda sobressalente, o pneu desta também esteja vazio.»

Assim se exprime, em tom profundamente irónico, o credo do realizador sobre a radical fragilidade da condição humana e sobre a vertigem do viver, que não pode «agarrar-se» a nenhuma segurança própria, devendo fazer as contas com uma contingência permanente, sinal de uma intrínseca «dependência». Numa circunstância deste tipo, que Oliveira vê como simultaneamente destinada ao «fracasso» e com uma paradoxal exigência de Bem, a atitude indispensável é a da ironia, ou seja, aquele riso que fere a constatação da dimensão trágica da vida, «troçando» da presunção de auto-suficiência do ser humano, por um lado, e relembrando-o, por outro, que não é razoável ceder totalmente a essa tragédia. A ironia repõe a ordem da realidade, é «salvação» e «virtude» porque, reposicionando o olhar, permite ver melhor, permite respirar, permite dominar o medo e a dor, reconhecendo a presença de alguma coisa ultimamente positiva na existência.

No cinema de Manoel de Oliveira pode encontrar-se, como afirma Nicolas Truffinet³⁴, «uma ironia por vezes terna, por vezes mordaz em relação aos seus alter-egos». Portanto: uma auto-ironia. É importante compreender que a ironia com que Oliveira brinda os seus espectadores é a mesma com que se olha a si próprio, a mesma que usa para se relacionar com a própria existência. Não se trata, pois, de um recurso estilístico, nem de uma posição sobranceira em relação aos demais, mas sim de uma espécie de «ferramenta» existencial.

É olhando para a ironia por este prisma que se compreende a sua profunda interligação com a dimensão agónica da arte oliveiriana. O humorista português Ricardo Araújo Pereira tem repetidamente afirmado que «o ser humano ri porque sabe que vai morrer». Na abertura do primeiro congresso internacional

sobre «A Morte e as Leituras da Humana Condição», que teve lugar em Guimarães em Fevereiro de 2019, o humorista afirmou categoricamente: «Mesmo que a piada não seja sobre a morte, todas as gargalhadas na vida são sobre a morte. São sobre irmos morrer.» É da mesma natureza a ironia do realizador português, e por isso atravessa a sua obra inteira, por vezes de forma mais velada, outras com maior incidência. A alternativa não é entre a alegria ou a tristeza, mas sim entre a esperança ou o desespero, porque Oliveira sabe que a vida é triste, mas que, se não fosse triste, seria desesperada.

Uma das obras onde a profunda ligação entre ironia e morte se torna mais profunda e visível é o filme *O Passado e o Presente* (1972). História que é também metáfora da radical inquietação e insatisfação do humano e da (im)possibilidade do amor, nele a necrofilia parece ser a «forma suprema da paixão», segundo Bernard da Costa³⁵, sendo também «o primeiro filme de corporalidade vincadamente fantomática». Para o crítico, a teatralidade da representação, que na opinião de alguns é erro ou fraqueza, demonstra, afinal, ser «consentânea com o absurdo quase buñueliano daquela história. Não se trata de filmar pessoas, mas de filmar fantasmas. Fantasmas não podem falar na nossa língua nem mover-se com qualquer espécie de naturalismo».

Para Oliveira é o próprio cinema que é fantasmático, porque captura aquilo que, da realidade, permanece: a sua sombra, os seus traços diáfanos e inatingíveis, últimos resquícios de vidas que já não existem, ou que existem noutra «lugar». Mas nesses frágeis sinais deixados pelos vivos que já não o são, e captados pela máquina que resgata o teatro da sua volatilidade e da sua morte, é possível aos vivos «de agora» encontrar um mundo em acção, apaixonado por si próprio e pelo seu próprio «fim». Por isso o registo é o da sátira, uma sátira social e sexual, como afirmou no jornal *Expresso* Pedro Mexia, ou uma sátira que encena, como defende Luís de Pina, «não o artifício da realidade mas a

realidade do artifício»³⁶ — o artifício das relações humanas aburgesadas e pequenas, e desse amor pela morte que corresponde à morte do amor. Por isso, sem deixar de ser comédia satírica, *O Passado e o Presente* é também tragédia.

Humor e ironia envolvem códigos culturais que distinguem nações e povos. É interessante notar que a ironia oliveiriana é tendencialmente sentida em Portugal como «pesada», enquanto num país como o Brasil ela tende a ser lida numa linha menos «negra», mais solar e positiva, que faz emergir a comicidade presente nas obras do cineasta. Ambos os vectores são encontráveis em Oliveira, e é evidente que esta subtil divergência de leituras atesta a abertura da obra de arte, que só encontra a sua plena concretização na interpretação do leitor ou do espectador que a completa com aquilo que tem e é.

«ALGUÉM NOS PROMETEU ALGUMA COISA?
ENTÃO PORQUE ESPERAMOS?»³⁷

Gostava de terminar este primeiro capítulo com uma breve reflexão sobre a dimensão da esperança, e portanto também da espera, na obra oliveiriana.

Samuel Beckett, autor de *En attendant Godot*, afirmava que «todo o teatro é espera». A arte dramática potencia o drama da espera, a qual nas artes narrativas vai sendo progressivamente — embora nunca plenamente — respondida, através da sequência dos acontecimentos, tal como vemos suceder no cinema.

Na obra de Manoel de Oliveira, feita do cruzamento destas duas tendências essenciais, a espera é exacerbada e levada quase ao limite do (in)suportável no ecrã. O uso e «abuso» dos planos fixos, associado a uma recorrente longa duração, contraria frequentemente o ritmo natural que alterna espera e resposta, expectativa e satisfação, movimento pendular típico de qualquer forma de arte cronológica e narrativa. Assim é intensificado o

vector dramaturgico da obra, mais centrado na tensão da cena do que na sucessividade, valor esse que, para Oliveira, está investido de maior seriedade, de maior proximidade à vida. Se pudermos afirmar que qualquer narrativa, ao oferecer a «totalidade dos objectos», como defendia Hegel, plasma sempre, de alguma forma, o *mundo* onde o Homem se insere, desvelando a sua circunstância relacional, temporal e contingente, poderemos, pelo contrário, afirmar que a essência do teatro foca mais directamente o próprio *Homem*, a sua condição existencial e dramática, dependente e finita.

Ora a espera é, precisamente, condição estrutural do humano. Já nos referimos ao modo como Alain Finkielkraut fala desta condição inalienável — não podemos escapar à espera nem ao seu contraponto, porque o «inesperado é a nossa lei». Costantino Esposito, porém, adverte: nós esperamos o que já tivemos, esperamos o que já nos foi dado: ser amados. E, por outro lado, a própria realidade também nos espera, intuímos a necessidade de lhe responder. O desejo humano é precisamente o de *co-responder*, por isso a espera é como a abertura a uma iminência. Se esperamos, é porque alguma coisa nos foi prometida, acreditamos que alguma coisa nos é devida, aguardamos que se realize aquilo que secretamente desejamos, como afirma Bresson: «Filmar um filme é ir a um encontro. Nada de inesperado que não seja secretamente esperado por ti.»³⁸ E por isso se propunha produzir na tela esta misteriosa conjugação de espera e de surpresa.

Dentro do seu particularíssimo estilo mordaz, irónico, inquieto e até subversivo, Oliveira não deixou de manifestar, numa estilística que traduzia uma rebeldia à submissão ao natural fluxo do tempo, essa aposta na espera como valor maior. Não admira, pois, que tenha colocado a esperança ao lado da ironia: «A esperança é, tal como a ironia, uma virtude»³⁹, e que se tenha referido à importância da fé como condição da esperança: «Se eu não tivesse fé, não continuava a fazer filmes.»⁴⁰ A sua resiliência

radica aqui, e é (também) a partir daqui que ele faz «da fraqueza uma imensa força» — título de uma das iniciativas apresentadas na Cinemateca Portuguesa em 2019 —, enquanto forma de evidenciar a capacidade operativa do cineasta em condições tão adversas e pobres como as de Portugal. «Ao vício da alma não podemos fugir», responde ele a Leon Cakoff, «mas podemos abrigar a alma na fé»⁴¹.

Quando Manoel de Oliveira comenta, no Centro Cultural de Belém, a frase do Padre António Vieira «terrível palavra é o NON», imediatamente apresenta a sua própria visão, como já foi sublinhado: o NON é terrível porque «tira a Esperança, que é a última coisa que a natureza deixou ao homem», para lá de todas as dúvidas e negativismos.

O gesto cinematográfico de Oliveira é, pois, dentro do registo dramático do paradoxo e da ironia e através do permanente enfrentamento do tempo e da morte, um gesto de resistente esperança, que constantemente procura resgatar a existência da sua condição mortal, tentando devolver à cena, lugar da contemplação possível daquilo que dessa mesma existência se pode olhar, uma permanente e misteriosa vitalidade. Por isso faz sentido a afirmação de João Mário Grilo: «Os filmes de Oliveira não envelhecem como não envelhecem os planos dos Lumière, porque o seu tempo não é o tempo do que neles passa, mas o tempo que neles fica. Nada acontece. Tudo é.»⁴² É a nós, espectadores, estudiosos e/ou críticos da sua obra, que Oliveira entrega a tarefa de enfrentar construtivamente a lucidez original da sua visão totalizante e essencial, assumindo a *responsabilidade* (em sentido etimológico) de lhe *responder*.

CAPÍTULO IV

ESTA VIDA DEU MUITOS FILMES: OLHAR O TEMPO NA HISTÓRIA DE UMA OBRA

Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza a simples durabilidade do mundo das coisas; ada revela de forma tão espectacular que este mundo feito de coisas é o lar não mortal de seres mortais. É como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da obra de arte, de modo que um certo pressentimento de imortalidade – não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais – adquiere presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido.

HANNAH ARENDT

Neste capítulo pretendemos comentar, de forma breve e não exaustiva, alguns filmes do realizador português, destacando nelas características que se inserem na leitura que temos vindo a fazer — onde se configura uma particular forma de olhar e de representar o tempo —, que, desta forma, se desejam iluminar. A escolha feita é, obviamente, discutível, pretendendo focar algumas obras que são objecto de uma preferência pessoal. Outras tantas ficam por estudar, não por falta de interesse da nossa parte, mas sim por necessárias limitações de tempo e de espaço.

NON, OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR (1990) —
O SENTIDO DO TEMPO E DA HISTÓRIA

Começamos por este filme — desordenando a sequência cronológica que, no geral, vamos seguir — dada a crucial importância que ele assume na globalidade da obra do realizador, o qual afirmou, como já foi sublinhado: «todo o meu trabalho seria incompleto se não tivesse feito o *NON*». Parece-nos que os conceitos que subjazem a esta obra são decisivos para a compreensão da

produção oliveiriana, tanto da sua gramática conceptual e formal quanto das suas motivações profundas, estéticas e existenciais.

No ponto 2 do capítulo anterior foi já referido o conceito-base que preside à realização desta obra e à visão que nela toma corpo: tem que ver com aquilo que, para Oliveira, significa o «non», e com a pessoalíssima (e positiva) noção de «fracasso» que atravessa toda a sua obra e que, no caso deste filme, é aplicada à leitura da história nacional. O primeiro aspecto a ter em conta, portanto, é o de que a ideia subjacente a este «non» não é específica dos acontecimentos da história de Portugal, mas antes ilumina toda a obra do cineasta, tanto a concepção que ele tem da vida quanto a forma como plasma a sua arte, profundamente ancoradas numa posição afirmativa, de decisão existencial acerca da possibilidade de valor positivo da existência. Se dúvidas houvesse sobre este facto, bastaria conhecer o que Luís Miguel Cintra conta em *O Cinema'*, onde relata a «descompostura» que Oliveira lhe deu quando soube da sua recusa em ir aos Globos de Ouro: «Disse que uma pessoa, à partida, nunca pode dizer 'não'. Porque não sabe o que é que vai acontecer e está a negar que existe.»

Iniciado no final da década de 70, depois da revolução de Abril, o filme, a décima longa-metragem de Oliveira, viria a ser concluído quase duas décadas depois, numa fase em que a reflexão que se tinha proposto fazer estava já mais amadurecida e reforçada. Não se trata de um filme histórico, em sentido estrito, embora procure seguir com a máxima fidelidade todos os factos históricos conhecidos (na linha do respeito pela objectividade que sempre foi fundamental para Oliveira), com a ajuda de historiadores e especialistas, mas sim de uma obra que oferece uma determinada visão da história de Portugal (ele próprio afirma «é a minha visão, e julgo acertar»), uma reflexão e uma interpretação pessoal dessa história, num registo declaradamente simbólico.

Filme controverso, foi considerado por alguns cineastas e críticos — como Jean-Luc Godard e Serge Daney — como «a»

grande obra de Oliveira e um grande filme de sempre. Outros criticaram o que consideram ser um insuportável estilo didáctico, palavroso, pretensiosamente «filosófico».

Qualquer que seja a posição que tomemos, na apreciação desta obra, é inegável que Oliveira colocou nela grande empenho, considerando que a sua inteira produção não pode ser compreendida abdicando da interpretação deste filme exigente, que olha com ironia para os grandes momentos e as grandes derrotas e catástrofes da história de um povo. Faz, pois, todo o sentido que a imagem inicial que enche o ecrã, logo após a frase do Padre António Vieira («Terrível palavra é um *non*») e do título, seja a da copa de uma árvore, que se projecta no céu, com toda a carga simbólica que transmite essa presença simultaneamente sólida, profunda e antiga, nas suas raízes escondidas e enigmáticas, e também delicada e visível, na fragilidade e no movimento dos seus ramos e folhas, que ondeiam ao vento. Uma árvore é sempre uma genealogia, um povo, uma história, uma obra, vivendo tanto do que esconde e guarda quanto do que exhibe e oferece. Dela diz Oliveira: «É a árvore genealógica, representação de toda a humanidade desde o Génesis aos nossos dias. As guerras fratricidas que nascem aqui ou ali fazem compreender que quanto mais a vegetação se ergue alta e densa, tanto mais as raízes são extensas e fortes, as raízes etnológicas, ancoradas nas tradições, nas crenças profundas, e não submetidas às ideologias.»²

E é destas raízes fortes, ancoradas nas tradições e crenças profundas, que o realizador vai falar. O pano de fundo é, como se sabe, o da Guerra Colonial; porém, Oliveira quer realmente ir às raízes do povo português, e portanto introduz um *flashback* que nos leva à origem da nossa história e nos faz reviver depois diversos episódios da mesma, a partir de Viriato e da resistência dos lusitanos ao domínio romano. A batalha de Toro, em 1476; o projecto de D. Afonso V para a união da Península Ibérica; a morte de seu neto Afonso, filho de D. João II; D. Sebastião e a batalha

de Alcácer Quibir; ou a viagem de Vasco da Gama, são alguns dos episódios históricos visitados, e por vezes glosados ao som dos versos de Camões (de cuja obra Oliveira retira o episódio da Ilha dos Amores e a ideia do Velho do Restelo), até chegarmos à revolução dos cravos, com a qual se fechará o ciclo, em coincidência com a morte do alferes Cabrita (que, muito sintomaticamente, é professor de História).

O tom aparentemente didático e simplista, que se mantém ao longo do extenso diálogo entre o alferes Cabrita (desempenhado por Luís Miguel Cintra) e os outros militares que seguem viagem por entre a selva africana (a que dão corpo Diogo Dória, Miguel Guilherme, Luís Lucas, António Sequeira Lopes, entre outros), falando de patriotismo e liberdade, de paz e de guerra, do destino de Portugal, pretende, se lhe dermos a devida atenção, provocar o efeito oposto: há nele uma subliminar ironia e uma interrogação permanente, o confronto de posições que obrigam à abertura de todas as possibilidades, a insinuação de que as coisas talvez não sejam bem o que parecem, porque nelas habita um enigma e um mistério que não está nas nossas mãos desvendar, por mais que sobre elas falemos e discutamos. Por isso o alferes Cabrita afirma (a cerca de 40 minutos do filme) que «a verdade é algo de secreto e inexplicável», não tem sentido lógico, mas «possui um sentido último, que tudo explica», frase que repetirá 20 minutos depois, a propósito do desastre de Alcácer Quibir: «desastre que se tornou um mito, mito que se tornou uma verdade, verdade que é algo de inexplicável...»; e novamente no leito de morte do hospital, em frases entrecortadas, delirando de febre. Nesse sentido oculto repousa a positividade da história, tanto a das vitórias como sobretudo a dos fracassos, e portanto tudo se liga misteriosamente, tal como o passado e o presente (o que justifica, por exemplo, que o rosto de Viriato seja o mesmo de Cabrita e de D. João de Portugal, sobreposição que acontece com outras personagens, figuras de um mesmo povo),

sem disjunções ou dialécticas. Se dúvidas houvesse sobre a dimensão simbólica deste suposto filme «histórico», elas ficariam desfeitas pelo reconhecimento desta unidade de base, que remete o significado da obra para uma dimensão escatológica, que não deve ser reduzida a qualquer irrealismo (como diria Eduardo Lourenço), a uma leitura derrotista da história nacional ou a qualquer forma de discurso político de teor anticolonialista ou anti-imperialista (o que não significa que Oliveira não defendesse uma ou outra posição). É de uma certa concepção do humano e da história da humanidade — aqui «aplicada» ao caso português — que fala Oliveira.

Para nos adentrarmos na reflexão acerca dessa leitura pessoal, somos confrontados com as diversas posições humanas perante a vida, representadas por cada um dos vários militares. Para o furriel Manuel (Diogo Dória), diferentemente do alferes Cabrita, «a verdade não existe». Por isso, a sua justiça é a de uma necessária e visível equidade social, de uma fraternidade na igualdade: «O importante seria não haver vencedores nem vencidos, mas um simples entendimento comum, de forma que uns e outros ficassem de cabeça levantada, sem humilhação para ninguém. Isso sim, seria justo.» O soldado Salvador (Miguel Guilherme) exhibe um patriotismo algo «primário», discordando da posição mais sentimental de outro colega que só deseja ir para casa «matar saudades», e contrapõe: «Qual saudades, qual quê, o homem fez-se para guerrear!» E mais adiante acrescenta, quando conversam sobre as respectivas namoradas, uma interjeição de evidentes ressonâncias salazaristas (embora seja importante nunca esquecer que, como atrás foi dito, no cinema de Oliveira muito do que parece não é...): «eu acho que a obrigação de uma mulher é esperar pelo seu soldado. 'Adeus, até ao meu regresso!'»

A dimensão narrativa que dá corpo à obra de Oliveira, costurando em sequência os momentos dialógicos e demonstrando a sua apetência de grande narrador, tem, neste filme, particular

evidência. Conta-se aqui a história de um povo num registo que é épico, sem ser triunfalista, e que provém da sabedoria da experiência, uma sabedoria de tal modo concreta e madura que não receia virar do avesso as comuns concepções acerca daquilo em que consistem a verdade e a glória humanas. O potencial dissidente e subversivo da obra oliveiriana assume-se aqui plenamente, com uma particular argúcia: não nega o valor da história de Portugal, mas atribui-o ao que parece não valer; não renega a herança sebastianista nem o ideal do Quinto Império, mas reconfigura-os e renova-os; não abdica de um juízo sobre os eventos, mas condiciona-o a uma posição de abertura não ideológica que, embora crítica, evidencia esperança. Afirma, deste modo, uma vocação especificamente portuguesa: não a da visibilidade, não a da ambição (por isso «a morte do príncipe veio colocar um não a esta tentativa, agora pacífica, de um império ibérico», foi «Deus a pôr não a tantos sonhos de grandeza»), não a da conquista («Parecia castigo dos deuses contra ambições que não estavam pré-destinadas a Portugal») mas sim a de uma espécie de riqueza profunda, sofrida e escondida, a da figuração de uma nação anti-poder (oposta à do «Quinto Império à força, que é o das grandes potências, como os Estados Unidos e a Rússia»), capaz de contribuir, de forma muito própria, para o conhecimento e a concórdia mundiais³.

Assim, numa das suas reflexões sobre Portugal, Cabrita pergunta-se: «O que é que ficou dos grandes impérios?» ao que responde um dos companheiros: «Ruínas, sombras.» E acrescenta o alferes: «Num aspecto sim, quanto ao que era império; noutro, pelo contrário, abriu-se mais uma luz — a do desenvolvimento cultural, que deixou o seu substracto. E essa é uma dádiva que ficou para sempre no conhecimento universal [...] como uma contribuição para a civilização.» Curiosamente, tal comentário é imediatamente seguido de uma semi-interrogação, segundo o dinamismo típico da obra oliveiriana, que pretende

deixar sempre mais portas abertas do que fechadas: «...embora esta seja uma marcha enigmática, porque a meu ver não vai no sentido da eternidade».

Para Oliveira todo o sentido (o da nossa história e da história do mundo) é encontrável em Camões: «O Camões abrange um espaço imenso. Ele vê o que estava para trás, porque todo o conhecimento da época está n'Os *Lusíadas* e toda a presença histórica está lá e toda a visão futura também está, engloba tudo: a vitória, o desastre, tudo está lá. É a grande riqueza de uma obra, porque ele fala da história de Portugal, mas está a falar da história da Humanidade.»⁴

António Preto refere-se, pertinentemente, ao «retrato trans-temporal de um povo» — trata-se, pois, de verificar que retrato poderá ser esse. Para tal é também útil ouvir Oliveira falar deste filme⁵, dizendo, por exemplo, que «o 25 de Abril é um estado e um movimento profundamente fecundo, mais inconsciente que consciente. Tirando lados políticos, que perturbam sempre». E acrescenta, falando do perigo bélico que vem das religiões e das políticas: «O 25 de Abril é um movimento pacífico, de paz e harmonia. E de reconhecimento. Cria um estatuto novo na história do mundo.» Note-se: na história *do mundo*, e não apenas na de Portugal... O cineasta parece, pois, referir-se ao que subjaz ao movimento do 25 de Abril, e não aos aproveitamentos políticos e circunstanciais a que ele deu azo. Refere-se às exigências profundas que habitam o humano e que se manifestam nesse acontecimento: desejo de paz, de bem, de liberdade, de realização — e não de domínio ou conquista, não de poder ou de ideologia. É à luz destes valores e destes desejos que Oliveira procura ler a história de Portugal, acreditando que eles dizem mais sobre a missão do povo português do que muitos outros factos históricos, eventualmente mais ambíguos, impuros ou contraditórios.

Nesta linha de leitura assume inevitável importância a cena da chegada de D. Sebastião — aliás, Oliveira afirma que «Alcácer

Quibir é o ponto fulcral, é o *NON* da nossa história», o mito que condensa o seu significado profundo: é o grande fracasso que chama Portugal, mais do que nunca, ao encontro com a profundidade de si próprio. D. Sebastião não é reduzido à caricatura de mero rei louco, ingénuo e imprudente, mas antes surge como figura ambivalente, homem de fé, de amor à pátria e desejoso de grandeza; porém aprisionado pelo seu íntimo e absolutizado desejo de glória, e por isso mesmo condenado ao falhanço mais trágico. Mas, como já afirmámos, é a negatividade radical deste «non» que Oliveira quer desafiar, contrapondo-lhe um impensável «sim»: D. Sebastião apresenta-se com a espada manchada do sangue da guerra (sangue que atravessa todo o filme até à terrível cena final), e que ele inverte, fazendo dela cruz: símbolo de «paz, compaixão, amor, harmonia, dádiva», nas palavras do realizador. E mais significativo é ouvi-lo dizer que esse gesto é «ao mesmo tempo uma realidade e um sonho do oficial Cabrita», até certo ponto *alter ego* do próprio cineasta, naquilo que ambos evidenciam de questionamento permanente, de abertura a um significado transcendente — às «verdades últimas», como diz o alferes —, de crença no valor da história, de disponibilidade ao sacrifício por amor a um ideal, de sentido de responsabilidade perante a nação. O «autor» é aquele que «dá ao outro a parte ou o muito que já era do mundo», podemos ler nos *Ditos e Escritos de Manoel de Oliveira* ⁶ — a dádiva é, pois, a própria natureza do artista, homem que «rouba» a chama da vida para a devolver aos irmãos, metamorfoseada e eterna.

Cabrita é também a figura que condensa simbolicamente essa específica forma de ser português como «vocação» — não na linha utópica de um Quinto Império em sentido literal (até porque, como sublinha Ismail Xavier, «o processo de formação dos Estados-nação modernos enterrou a utopia do Quinto Império, tal como profetizada por padre Vieira»⁷), mas sim numa certa modalidade imanente de abertura ao outro, que se encontra en-

raizada numa tradição católica (isto é, universal) modulada pelo tempo e projectada no gesto português de recorrente «saída». Por isso afirma também Xavier — que apelida as etapas desta narrativa fílmica de «estações' da Paixão portuguesa» — que Oliveira «...[abre] espaço para a ideia de progresso e movimento civilizatório sem, no entanto, expulsar a esfera onde se pode re-fazer o elo entre os homens e a Providência»⁸.

As cenas das batalhas, de sabor bressoniano mas ao mesmo tempo muito portuguesas (traço que se acentua mais tarde, quando se ouvem os acordes de um fado), são simultaneamente belas e tristes, tal como é triste a cena em que Cabrita atinge um militar africano, sendo seguidamente ele próprio ferido com gravidade. A violência e o sem-sentido da guerra nada têm de abstracto, e permitem compreender que tanto as mortes em Alcácer Quibir como a iminente morte do alferes Cabrita, no hospital, extravasam o problema da morte física — são mortes do sentido, consequências dessa «marcha enigmática» que parece ter perdido a direcção da eternidade. O olho arregalado do ferido que, enfaixado, olha atónito o alferes agonizante, condensa o horror e o absurdo daquela morte — que é o mesmo que dizer, de uma vida assim desperdiçada, esvaziada de significado (como sem significado será um 25 de Abril que perca a sua verdadeira raiz).

Assim, o «non» deste que é um filme fulcral na carreira de Manoel de Oliveira, e que já tantos e tão competentes estudiosos analisaram, talvez não tenha tanto que ver com o mito do eterno retorno, com a mera alegoria barroca de «desenganos e repetições» a que se refere também Xavier no texto atrás citado, ou com uma releitura da nossa história como «história de perdição e história em negro», quanto confirme a intrínseca dissensão da perspectiva oliveiriana, que não se refere a «fracasso» como «falhanço» mas sim como ontologia, na linha do que o poeta Daniel Faria afirmava (e que consta como epígrafe ao ponto 2 do capítulo II deste livro): «O que mais invejo nos caçadores é o inexplicável

das / mãos vazias ao fim de uma jornada / Não consigo sequer calcular essa alegria, de ter sido / vencido pela vida»⁹ — como se a grande e construtiva «vitória» da existência fosse a aprendizagem da nossa impotência, que apela à potência de Quem nos fez.

E por isso fica a ressoar a resposta que o cineasta dá à pergunta que lhe é feita durante o testemunho sobre o filme (a que atrás nos referimos), filme penoso de realizar, devido a tantos imprevistos e dificuldades¹⁰: «Onde é que ainda vai buscar a energia para fazer os filmes, a força e a agilidade com que os faz?», ao que Oliveira responde: «Ao *non*, ou vã glória de mandar.»

«A tua pequenez é enorme. Nada te pode vencer», seria a eventual réplica de Daniel Faria (2019: 66), a atestar a raiz da resiliência de Oliveira e a sua visão do valor do tempo da história.

ENTRE *ACTO DA PRIMAVERA* (1963) E *A CAÇA* (1964): A INTERSECÇÃO DE DIFERENTES PLANOS TEMPORAIS

Em menos de 20 minutos, Manoel de Oliveira lega-nos, muitos anos antes, na década de 60, *A Caça*, uma das suas obras mais fortes e provocadoras, espécie de fábula negra sobre a ironia da condição limitada e pecadora do ser humano.

O contexto é, aqui, quase tudo. Está-se em ambiente rural, numa aldeia algo primitiva, microcosmos de um mundo primordial, onde vivem e labutam homens simples e rudes, movidos, como todos, pelas suas necessidades, os seus interesses, os seus desejos, os seus vícios. De entre estes, destacam-se dois rapazes, Roberto e José, em cuja amizade convivem camaradagem e rivalidade, gosto pela vida e instinto «animal». Desejam ser adultos e fazer como eles — caçar, lutar, dominar o mundo, sentir-se vivos. A sua energia e a sua virilidade têm a forma da adolescência: lutam rebolando pelo chão, atiçam os cães, troçam do homem gago, desafiam os caçadores com a fisga, arriscam a vida na linha do comboio. O olhar que lançam à sua aldeia é um olhar to-

tal, abarca o mundo todo, cheio de curiosidade e desejo, desejo que não é apenas, mas é seguramente também, sensual e sexual, como o que a estátua da figura feminina desperta em José.

Há uma literalidade na rudeza destas imagens que as aproxima do tom documental, mas a esse vector soma-se um outro que o atravessa e subverte: o de uma insinuação de perigo e de maldade, como uma mancha que tinge de sangue uma pintura bela, provocando calafrios. Os seus sinais são subtis mas inequívocos: estão no primeiro som do filme, o de um disparo, e na primeiríssima cena, a da raposa que ataca as galinhas na capoeira; estão também no frio que se «sente» no rapaz que sai de casa pela manhã, no aspecto degradado das casas pobres, nas vísceras e no sangue que jorra das carcaças dos animais pendurados no talho, no aspecto miserável e grosseiro dos adultos, no grito agudo da ave de rapina, no teor da conversa entre os dois jovens sobre caçar ou não caçar, comer ou não comer a carne dos animais... E este tom sombrio, que reforça a tonalidade escura e expressivista do filme, é paradoxalmente enfatizado por um terceiro e discretíssimo elemento, simultaneamente potente e subliminar: o das notas musicais que se fazem ouvir, aqui e ali, desde o início, primeiro como se fossem sons percebidos debaixo de água e depois como acordes soltos, líricos e atemporais. Tais acordes, da autoria de Joly Braga Santos, enchem a imagem de um sentido fantasmático e onírico, que faz jus às palavras que apresentam o filme, explicando que a história se baseia num acontecimento verídico — a morte de um jovem engolido por areias movediças — embora a sua relação com a caça seja «mais simbólica do que real», facto que contrasta com a aparência simples e crua das imagens.

Está-se, de facto, no território do símbolo e da conotação, porque Oliveira quer falar de questões prementes, universais e intemporais. Para Urbano Tavares Rodrigues, trata-se da denúncia da falta de amor entre os homens, e da ausência de

Deus no Homem moderno¹¹. É certamente de uma «falta» que o realizador fala, ou, para dizer com maior rigor, de uma perda profunda: a perda do paraíso, causada pelo pecado humano. O mundo que nos é apresentado está ferido; tem a pujança de um paraíso luxuriante e belo no qual entrou o mal, causando desconforto, perigo, frio e fome, desequilíbrio e inimizade entre os homens e os animais («os homens não deviam matar os animais», diz José, filho de um carpinteiro que não come carne, ao amigo Roberto, filho do talhante), entre os animais uns com os outros (como atesta a cena inicial), e na própria comunidade humana («os homens até se matam uns aos outros!») constata Roberto, que acredita que «a gente nasceu para lutar»). Essa ferida manifesta-se também na impossível solidariedade humana: quando finalmente o povo acorre aos pedidos de socorro de Roberto em prol do amigo em perigo de vida, a cadeia humana que é essencial para o retirar das areias movediças parte-se. Fica sozinho, agarrando a custo o corpo do jovem moribundo, um homem que clama «A mão, a mão!», enquanto agita no ar, desesperado, o seu próprio e impotente braço maneta. Não admira que a censura da época tenha obrigado o realizador a alterar o final trágico deste conto pessimista em que os homens não sabem dar-se as mãos, introduzindo a improvável, mas muito desejada, salvação do jovem.

Oliveira bebe da tradição profundamente religiosa, irónica e crua de Buñuel e, como certa vez disse o realizador Joaquim Sapinho, simultaneamente cria um universo na linha da visão desencantada do mundo proposta por Goya, nomeadamente nas famosas «Pinturas negras» da Quinta del Sordo, em particular no caso do quadro «Duelo a garrotazos» («Duelo a bordoadas»), também chamado «La riña» («A rixa»), da segunda década do século XIX, que reproduz dois rapazes à luta num cenário idêntico ao de *A Caça*, igualmente rude, sombrio e marcado por uma natureza imponente, selvagem e primitiva.

Tanto no quadro de Goya como no filme de Oliveira é possível distinguir dois planos que se intersectam, dialogando de forma significativa e eficaz: por um lado, o elemento humano, que existe no plano da temporalidade e da acção, em irónicas tentativas de realização pessoal, cheias de imperfeição e violência, mas também de expectativa e desejo (são exemplo proeminente a luta entre os rapazes, as suas peripécias aventurosas, os seus diálogos e projectos de acção, e também a corrida desesperada de Roberto quando vê o amigo em apuros, os seus instantes pedidos de auxílio ao povo da aldeia, o ajuntamento dos populares que procuram salvar o rapaz, o desentendimento entre eles e a quebra da corrente de braços); por outro lado, o elemento da natureza, ao qual é conferido um peso de quase imobilidade, uma *gravitas* simbólica e subtil, que o remete para o plano do intemporal e do eterno. Veja-se como Oliveira usa com maestria (em torno do minuto 12) o *travelling* que acompanha a aflita corrida de Roberto ao encontro da voz angustiada do amigo, permitindo ver em primeiro plano a deslocação rápida dos juncos, que transmitem a sensação da corrida, e, ao mesmo tempo, através de uma eficiente profundidade de campo, visualizar ao fundo a natureza bela e impávida, como que indiferente ao drama que se desenrola. No minuto seguinte, depois de um grande plano do rosto de Roberto, que, com as mãos em concha, grita «socorro!», o realizador oferece-nos o desesperante plano da paisagem extensa e imóvel, impiedosa na sua beleza «parada»; um novo plano acentuará a tensão do momento, ao vermos deslizar suavemente ao longe um barco, incapaz de acolher o grito do jovem. O elo entre o Homem e a natureza quebrou-se — trata-se, pois, da solidão e da impotência do humano no mundo, um mundo feito para uma paz e uma beleza que o próprio Homem destruiu, tornando-as aparentemente adversas. E o plano do barco voltará uma e outra vez, contrastando primeiramente com o rosto apavorado de José, quase submerso nas areias movediças, e depois com o silêncio de morte que se faz sentir.

É impossível não reconhecer que esses planos de aparente e injusta calma remetem para «outra coisa», criam uma outra dimensão, fora do tempo dos homens e em profundo contraste com ele. São planos que, no seu aparente silêncio, gritam e exprimem o fundamental, atravessam e rasgam o mundo físico com a sua presença carregada de significação e de mistério. E confirmam essa marca que, de diferentes formas, se faz presente em toda a obra oliveiriana: uma particular apetência para o uso da sétima arte como forma expressiva particularmente capaz de trabalhar a temporalidade, fazendo desse tratamento mais do que um estilo: uma forma de ser, uma visão particular e pessoalíssima.

Vale a pena relembrar que Manoel de Oliveira filmou esta curta-metragem ao mesmo tempo que fazia o provocador e polémico *Acto da Primavera*, que lhe valeu uma passagem pelas cadeias da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). Como explica o próprio realizador, entrevistado a propósito da Bienal de Veneza em 1976, as filmagens de *A Caça* tiveram início quando ainda não haviam terminado as de *Acto*, já que «quando o tempo estava bom para um filme, não estava bom para o outro, e vice-versa»¹². Por outro lado, ambas as obras apresentam uma base documental, tanto ao nível do conteúdo quanto do estilo e da estética, usando figurantes populares em vez de actores profissionais, sem no entanto serem propriamente documentários, reflectindo sobretudo esse interesse do cineasta pelo real concreto. E ambas apostam numa mensagem de teor religioso, que, embora mais evidente nesse *Acto*, que, baseando-se num auto da paixão, não deixa de remeter para a ressurreição, para a *Primavera* — onde o cinema de Oliveira manipula com todo o à-vontade vários planos temporais, ao mesmo tempo que cumpre a sua missão mais nobre, enquanto receptor do que «acontece» —, não deixa de estar presente em *A Caça*, na medida em que o espectador não é poupado ao espectáculo chocante das terríveis consequências que se fazem sentir no mundo que esquece

ou renega Deus. Ambas cruzam as duas dimensões referidas por Godard, realismo e ficção, conferindo à obra uma inviolável unidade, como atrás se assinalou: «através do realismo documental chega-se à estrutura do teatro e através da imaginação teatral e da ficção chega-se à realidade da vida».

A propósito da curta-metragem, esclarece Oliveira, estabelecendo um elo de ligação com a geração de jovens realizadores do Cinema Novo: «Eu sempre defendi o documentário, que considero uma forma, autêntica, de cinema, mas acontece no entanto que tenho mais interesse pelo material humano. Penso que coloquei, em *A Caça*, coisas que não fazem parte do verdadeiro e próprio documentário, e que são por outro lado tentativas frustradas de chegar àquela longa-metragem que me foi impossível filmar. O bom resultado do filme depende da fidelidade às cores, aos sons, às personagens e às paisagens, e é isso que me aproxima dos jovens realizadores, nos quais se manifesta precisamente o mesmo gosto pelos ambientes naturais. Eu não gosto de trabalhar em estúdio.»¹³

Embora admitindo depois que o público em geral não apreciou o filme devido à forma desajeitada de falar dos aldeões, Oliveira não faz tenção de alterar essa difícil e polémica dimensão dos seus filmes — e que fora levada ao limite na obra anterior, *Acto da Primavera* —, na qual consiste muita da força de genuinidade e autenticidade que os caracterizam e que colabora na construção de uma estética *naïf*, quase artesanal. Tal componente de singeleza e ingenuidade parece colidir, no caso de *A Caça*, com a falta de pudor visível no final, o qual, na sua forma negra, perturbadora e irónica, revela o sentimento de uma urgência comunicativa, traço indelével na produção global do Mestre.

Também *Acto da Primavera* (registo da representação de um auto do século XVI, da autoria de Francisco Vaz de Guimarães, sobre a paixão de Jesus Cristo, pelos habitantes da aldeia da Curalha, no norte de Portugal) assenta a sua força na intersecção de diversos

planos temporais. Numa espécie de «túnica inconsútil» entretece-se o tempo de Cristo com o da história humana — que chegou ao século XVI, época da redacção do auto, e a trouxe até aos dias de hoje — e com o tempo exacto da própria filmagem, criando-se uma obra originalíssima, una e coesa, onde realidade e ficção não podem destringir-se, tal como vida e fé (ou significado e vida) não devem separar-se. Da mesma unidade paradoxal faz parte o fenómeno que esta obra proporciona ao espectador: tornando mais visível do que nunca o aparato cinematográfico (não há qualquer dúvida de que se está perante uma representação, e de que esta é registada pelo realizador, visível no *plateau*), potencia-se a ocasião do «acontecimento» que a arte proporciona: uma forma de encontro, a revelação de «alguma coisa» profundamente correspondente ao humano, e que, a partir da «irrealidade» estética da obra, lança a pessoa no real concreto e contemporâneo. Esta obra (como, aliás, também *A Caça*) pode ser chamada «filme-acontecimento», na linha do que explica Tom Conley a propósito de Bazin (e Deleuze): «o filme-acontecimento caracteriza-se pela sua duração concreta, com a ênfase colocada na sua ‘unidade espacial’, mais tarde descrita como uma ‘abertura de espaço’, uma ‘sensação de espaço’, cuja expressão mítica Bazin encontra no Neo-Realismo e no *Western* americano»¹⁴. E adiante acrescenta Conley: «Recordando Bazin acerca de *Paisà*, no início de *Cinéma 2*, Deleuze mostra como a *imagem-facto* está na origem de filmografias que destacam a forma como o próprio filme é incapaz de representar os acontecimentos, ou é incomensurável com eles. Os acontecimentos tornam-se «factos» visuais inomináveis, até mesmo inassimiláveis em si mesmos.»

Tal incomensurabilidade é seguramente dimensão inalienável de *Acto da Primavera*, filme ancorado em «imagens-facto» que tornam evidente que «os acontecimentos [são] o denominador comum da filosofia e do cinema»¹⁵. Ao fazer com mestria a passagem «directa», concreta e não simbólica, sem «costura», entre

a paixão de Cristo, a vida quotidiana, os pecados e violências cometidos pelo ser humano (nomeadamente através das guerras), e a ressurreição final — o filme termina com as amendoeiras em flor —, Oliveira produz uma obra inesperada e fortíssima, ao criar um espaço novo, cheio de promessa, onde se pode entrar e respirar mais profundamente, como só acontece com as verdadeiras obras de arte.

No interessante estudo que fez sobre esta obra — no qual afirma que o filme «representa o momento de afirmação da consciência formal no cinema de Oliveira» ao nível do valor imagético da palavra literária (neste caso a bíblica), da particular relação entre realizador e espectador, do distanciamento como forma de não-ilusão, da intimidade de relação entre cinema e teatro, entre outros aspectos que conferem à obra uma radical modernidade —, Guillaume Bourgois¹⁶ esclarece: «O início do filme instaura um contraste quase oximórico entre duas dimensões: a dimensão espiritual e eterna bíblica, e a dimensão terrestre e transitória da vida na aldeia. Esta oposição desaparece com o início da representação. [...] Essa ausência de corte é uma maneira de Oliveira significar que a oposição entre dimensão espiritual e terrestre não existe no espírito dos aldeões. [...] Em paralelo, a ausência de corte evidencia uma união profunda entre a religião e a vida, união que desapareceu nas sociedades modernas.»

Nesta capacidade de conferir unidade a planos (de tempo, de espaço e de significado) aparentemente disjuntivos consiste boa parte da genialidade oliveiriana, que desafia o espectador a sair da zona confortável do preconceito pessoal, que é sempre parcial e alternativo, levando-o a considerar a hipótese de uma «verdade» totalizante, paradoxal e absoluta. Esta é a hipótese que o próprio cineasta persegue e que nunca oferece como certeza, mas sempre como pergunta; uma pergunta, porém, cheia de razões, tanto formais e racionais quanto intuitivas e estéticas, e portanto com um alcance persuasivo assinalável.

Para Luís Miguel Cintra¹⁷, que não apenas veio a trabalhar longos anos com Oliveira mas dele se tornou amigo, este é o filme do qual «nunca se separaria», pois nesta obra está contida «uma espécie de arte poética» do cineasta, a definição da matriz do seu cinema, assente numa visão cristã da existência e ancorada no mistério da encarnação de Cristo. Os restantes filmes serão, sempre, de algum modo, segundo o actor e encenador¹⁸, perseguição desse mesmo facto e da sua representação «teatral», sem que a «fórmula» dessa busca seja repetida ou imitada, mas antes desdobrada nas mil e uma formas do seu cinema, através de uma imensa e corajosa capacidade de experimentação, que fez da sua arte lugar de um autêntico laboratório da vida, e da sua obra verdadeiro percurso ético, guiado pela inteireza desta busca unitária e total.

A TETRALOGIA DOS AMORES FRUSTRADOS (1972-1981) —
O FRACASSO DA PAIXÃO E A INTEMPORALIDADE DO AMOR¹⁹

Depois de filmes como *Douro, Faina Fluvial* (1931) — poderoso retrato de um povo, simultaneamente circunscrito historicamente e catapultado para uma dimensão simbolicamente universal —, *Aniki Bobó* (1942) — parábola sobre o drama das relações humanas, sempre carregadas de sonho, memória, afeição, rivalidade e desejo —, *Acto da Primavera* (1963) — docuficção sobre a grande Presença que atravessa, habita e salva o tempo dos homens —, *A Caça* (1964) — paradigma da força intemporal do mal no cenário humano —, entre outros, o cineasta compõe a famosa «Tetralogia dos Amores Frustrados». Nela, Oliveira desenvolverá uma das ideias-chave de toda a sua obra, expressão de um particularíssimo olhar sobre a vida e o mundo: a da impossibilidade de consumação do amor humano, ideia que faz parte de uma arquitectura do olhar que tem no conceito de «fracasso» o seu pólo fundamental, como atrás desenvolvemos.

No início dos anos 80 do século xx, o crítico de cinema e director da Cinemateca Portuguesa, João Bénard da Costa²⁰, afirmava: «Se há casos de coragem moral neste país (e há-os, raros, mas alguns), Manoel de Oliveira é um dos maiores. E até sei que na amargura do que digo, ele, aparentemente pelo menos, não me segue. Por isso não o destruíram. Homens como ele não se destroem. Mas Oliveira fala também pelos muitos que ficaram destruídos. Ou frustrados, como os amores da sua tetralogia. Talvez também não seja por acaso que essas palavras — amor e frustração — vão juntas no seu cinema. Vão juntas em Portugal. Todos os nossos grandes amores se frustram. Destino geral? Talvez. Particular nosso? Certamente.»

Gostaria de começar por concordar com a afirmação de Bénard da Costa sobre a coragem de Oliveira e sobre a portugalidade da sua abordagem à temática amorosa, procurando, ao mesmo tempo, responder à interrogação que coloca acerca da eventual universalidade da «frustração» dos grandes amores, tal como ela se apresenta no cinema deste realizador, em especial no conjunto dos quatro filmes que aqui são contemplados. Partilho a convicção sobre a grandeza de Manoel de Oliveira e sobre a sua profunda liberdade pessoal, que o fez percorrer um caminho próprio, contra ventos e marés, na absoluta fidelidade à sua intuição artística e existencial. Mas julgo não ser por acaso que a sua obra, mesmo quando aborda questões dramáticas, não apresenta laivos de amargura nem pessimismo. O desafio a que me proponho aqui é, pois, o de verificar como — e porquê — é possível filmar «amores frustrados» sem ceder ao puro sentimentalismo, ao melodrama radical, ou à negatividade autocomplacente.

É necessário, antes de mais, olhar a questão em apreço — o amor e a paixão — tal como Oliveira a coloca. De todas as vezes que foi interrogado acerca dos temas da sua preferência, o cineasta escusou-se a enunciá-los, afirmando que o seu interesse se manifesta pela vida enquanto tal, pela existência enquanto

experiência concreta, em vez de procurar apresentar problemas e temáticas de natureza abstracta ou teórica. Assim sendo, é preciso fazer-lhe a justiça, antes de mais, de considerar que o «amor» e a «paixão» de que tratam os seus filmes não são meros «temas» sobre os quais se interesse e debruce, mas antes fazem parte inalienável do tecido da existência, tal como se desdobra sob a intensidade do olhar de Oliveira e o qual o artista pretende captar com o seu cinema.

Faz parte da coragem moral deste cineasta, a que Bénard da Costa se refere, o uso frontal de palavras e conceitos alheios às características da mentalidade dominante dos nossos dias; um deles é a constante defesa do objectivo da sua arte — a busca da «verdade», valor aparentemente anacrónico num tempo de «pós-verdade». Para Oliveira, a ficção é a verdade do artista, através dela se plasma a busca do verdadeiro, escondido no real.

É, pois, de ficção «verdadeira» e «verosímil» que se ocupam os quatro filmes a que o cineasta chamou «Tetralogia dos Amores Frustrados»: *O Passado e o Presente* (1972); *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1978) e *Francisca* (1981). Sendo todos eles baseados em obras literárias — os dois primeiros em peças de teatro, respectivamente de Vicente Sanches e de José Régio, e os segundos em romances, de Camilo Castelo Branco e de Agustina Bessa-Luís —, pode afirmar-se que inauguram a tendência oliveiriana de fazer da literatura a fonte segura onde assentar a construção cinematográfica, literatura essa a que um cineasta admirador de Oliveira, como Alexander Kluge, chama «o irmão mais pequeno do cinema», e, tal como este, «barco do tempo».

É sabido que o início da carreira de Manoel de Oliveira foi marcado pela importância dada ao documentário. A tal facto não é alheio o profundo interesse do cineasta pelo real, na sua dimensão concreta e palpável. Filmes como *Douro, Faina Fluvial* (1931), *Estátuas de Lisboa* (1932), *Miramar, Praia das Rosas* (1938), *O Pintor e a Cidade* (1956), *O Pão* (1966) fazem parte, entre outros,

do gosto documental que caracteriza a produção inicial do realizador. Com a «Tetralogia dos Amores Frustrados» (que começou por consistir apenas em três filmes, aos quais o realizador acrescentou depois *Francisca*) tem início a grande aposta na inspiração literária, que dominará quase toda a sua obra, seguida e intercalada pela entrada no grande espólio cultural que é a história e a mitologia de Portugal — de que *Palavra e Utopia* (2000), *O Quinto Império* (2004) e *Cristóvão Colombo* (2007) são bons exemplos —, apenas interrompida por alguns filmes que se assumem mais «privados» e confessionais, como *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) e *Je Rentre à la Maison/Vou para Casa* (2001). Ao longo de toda a obra é possível reconhecer a importância da dimensão histórica do seu cinema (mesmo quando tal atributo é identificado com o valor objectivo da obra literária em que se baseia²¹), de onde ressalta um gosto evidente pela realidade cultural a que pertence — Portugal —, tomada, porém, no seu sentido mais universalizante, ou seja, partindo de situações, locais, figuras portuguesas sobre as quais incide um olhar e uma reflexão que, de tal forma vão longe e fundo, saltam as fronteiras nacionais, remetendo para um património que é o de toda a humanidade.

Por isso faz sentido voltar ao juízo inicial de Bénard da Costa, já que, a propósito de Manoel de Oliveira, associa uma característica eminentemente portuguesa à possibilidade de um dado universal — será que podemos afirmar ser a natureza dos grandes amores a de não poderem verdadeiramente realizar-se? Que nos diz o cinema de Manoel de Oliveira sobre essa realidade?

Os quatro filmes que compõem a sua tetralogia encontram-se intimamente ligados, tanto ao nível da questão de fundo — a problemática do amor entre homem e mulher — quanto no que diz respeito à idêntica visão que de tal problema têm os vários autores: Camilo Castelo Branco, Vicente Sanches, José Régio, Agustina Bessa-Luís e o próprio Manoel de Oliveira. Na verdade, é visível em cada um destes autores uma concepção da relação

amorosa como dramática, em sentido etimológico, luta sem tréguas para atingir um ideal que parece sempre ultimamente escapar, a menos que seja projectado num âmbito para além da morte.

No caso de *O Passado e o Presente*, a impossibilidade da realização plena do amor toma corpo na obsessão necrófila de uma mulher de alta sociedade, cidadina e sofisticada, que só consegue verdadeiramente apaixonar-se pelos maridos que tem depois de estes morrerem. Amor e morte ligam-se aqui de forma explícita, transformando em metáfora a incomensurabilidade do desejo e a inalcançabilidade do amor terreno, que se torna trágica farsa (metamorfoseando homens e mulheres em patéticos fantasmas) na sua cedência ao artifício, ao capricho, à forma burguesa de viver, inevitavelmente conducente ao vazio e ao nada. A morte ganha, neste filme que exhibe uma mobilidade de câmara muito superior à habitual em Oliveira, uma tonalidade eminentemente fúnebre, porque é esvaziada do conteúdo transcendente que ela própria reclama aos seres humanos, e reduzida a *pathos* satírico e sem sentido.

Com *Benilde ou a Virgem Mãe* — que Manoel de Oliveira adapta a partir da peça homónima de Régio, de 1947, filmando esta versão nos anos 70, em plena época revolucionária, quando a esmagadora maioria dos realizadores portugueses se ocupa de obras de intervenção política —, a transcendência do amor assume claramente a sua conotação religiosa. Benilde é uma rapariga da província, solteira e virgem, que acredita ter engravidado por via sobrenatural. Perante a sua inabalável convicção, tanto aqueles que com ela convivem, como nós, os espectadores, somos convocados a uma tomada de posição sobre esse extraordinário facto, o qual exige que tanto a razão como a fé sejam postas em jogo, a fim de que cada um tire, por si mesmo, a (im)possível conclusão. Tal como no *Ordet*, de Dreyer, também aqui carne e espírito são indestrinçáveis e disputam a nossa atenção, criando

a possibilidade do escândalo — como pode o eterno habitar o temporal, habitar «aquele» ou «este» corpo, incidir directa e especificamente «naquela» ou «nesta» matéria? Ou será que «Deus estava no vento»?...

Assumindo radicalmente a influência do teatro no cinema — através da visibilidade explícita do ambiente do palco —, Oliveira oferece aos espectadores, com este filme de matriz regiana, uma obra que coloca em cena a possibilidade do milagre, da interferência do transcendente no quotidiano, interrogando-se acerca da assustadora e concreta dimensão do Mistério na existência com um grau de provocação que talvez só em *Acto da Primavera* tivesse identicamente acontecido. É explícita: «Onde começa o teatro? Onde acaba o cinema? [...] Então, ostensivamente, criei aquele momento inicial no filme, com a câmara a percorrer os estúdios, por detrás dos cenários, antes de penetrar no interior. Vê-se toda a maquinaria, a fim de mostrar que tudo é cenário. Tudo existe e nada existe. Tudo é mistério. Depois escrevi sobre a imagem: ‘Primeiro Acto, Fim do Primeiro Acto’, ‘Segundo Acto’, etc., para dizer que o teatro é também cinema.»²²

Nos seus *Ditos e Escritos*²³ Manoel de Oliveira explica que começou por tentar, neste filme, aplicar a sua ideia de que, ao adaptar uma peça de teatro, o cinema deveria mostrar aquilo que a cena não podia revelar. Mas acabou por compreender que «não devia mostrar o irrelatável» e por isso mesmo tornou mais ostensivo o artifício, a fim de evitar a tentação da explicitude, que é sempre pobre e ilusória, e assim manter a presença e a visibilidade do enigma. «Sucedeu *Benilde ou a Virgem-Mãe*, outra peça de teatro também em três atos. Subjugado ainda com a ideia de que adaptar ao cinema era acrescentar à ação da peça o não mostrado e multiplicar planos, o meu primeiro arranjo foi o de mostrar tudo o que era suposto passar-se e não havia sido mostrado na peça. O resultado foi uma desilusão e fez-me compreender que aquele conceito não passava de um preconceito derivado da

ideia de que o cinema é movimento e acção. Mais: apercebi-me que a construção de *Benilde ou a Virgem-Mãe* em três atos guardava de um modo sublime o seu mistério, ponto fulcral da peça. Mostrar o irrealizável era matar o sortilégio, e com ele, o mais forte enigma da vida e da crença. Era passar de algo místico e misterioso para um positivismo materialista, limitado e destruidor. E pensei: as obras devem ser respeitadas, ou melhor ainda, amadas tal qual elas são. Sendo assim, interpretar não é nunca alterar, mas sim penetrar no âmago da obra e do autor, o qual está nela sempre implícito. Por outras palavras, interpretar é compreender, é conhecer, e amar. Enfim, a simples transposição de um para outro meio de expressão é, só por si e se o merecer, um ato criador. Ilações que me levaram a uma atitude ostensiva na apresentação do filme *Benilde ou a Virgem-Mãe*, como se fora no teatro, para que, por contraste, melhor se demonstrasse como ‘cinema’, sem que para isso fosse necessário trair fosse o que fosse no conteúdo da peça.»

Com o filme *Amor de Perdição*, obra de charneira no seu longo percurso, sobre a qual nos debruçámos já com particular atenção²⁴, Oliveira radicaliza a visão camiliana do mesmo amor. Expressão da impossibilidade de consumação do amor terreno, o filme assume a audaciosa modernidade da sua linguagem no modo como, através do jogo, frequentemente desencontrado, entre palavra e imagem, da lentidão da narrativa e da estética hierática dos seus *tableaux vivants*, transporta a um notável nível de abstracção a figuração da transcendência amorosa. Se o romancista dera à sua novela o cunho de uma dramática batalha contra a brevidade e a implacabilidade de um tempo (um tempo social, um tempo cronológico, um tempo psicológico) que se revela inimigo dos amantes, em luta contra tudo e contra todos, já o cineasta torna claro desde o início da sua obra que esse é o tempo trágico da impossibilidade da consumação amorosa. Como já atrás foi notado, na cena em que Simão vê o pai de Teresa afastá-

-la violentamente da janela, o jovem apaixonado lança-se sobre a cama do seu quarto, deixando cair um braço, que permanece inerte, na posição de uma terrível certeza: a de que não há luta que possa resgatar a sua amada — e, portanto, o seu próprio amor — das garras de um destino inelutável. O protagonista do filme é um homem (con)vencido, quase desde o princípio, por essa intuição última de que tal amor, tão imenso que é, não poderá ter, na Terra, lugar de realização efectiva. Teresa é quem dá voz a essa certeza de que só o céu é lugar da plena pertença mútua, através das cartas onde aponta o horizonte último das «estrelas» («Estou tranquila... Vejo a aurora da paz... Adeus, até ao céu, Simão»), certeza essa que Simão tem dificuldade em viver, e que, para Mariana, mulher da terra e da tragédia, não tem qualquer possibilidade de realização efectiva.

Por força dessa poderosa voz *off*, apoiada numa fabulosa *mise-en-scène* e num ritmo que sobrepõe e enlaça a força de descrição instantânea da imagem com a palavra enquanto veículo de sentimentos e ideias²⁵, estabelecendo uma espécie de temporalidade alternativa, o filme consegue o prodígio de criar um âmbito profundamente lírico, que, potenciado pela música, parece estar fora do espaço e do tempo, permitindo aquela distância que remete para uma dimensão «outra», comparável à do êxtase, a essa *stasis* plena e total, profundamente comovente, onde «o tempo é parado» como no céu, porque cumprido enquanto significado.

A tetralogia é encerrada com *Francisca*, filme que glosa pela quarta vez a impossibilidade da realização amorosa, ancorando-se numa bizarra história real de paixões e traição, que envolveu Camilo Castelo Branco e o seu amigo José Augusto Pinto de Magalhães, e que faz emergir todas as *nuanças* humanas que deturpam a ideal essência do amor: a tentação da posse, a ilusão do amor pelo amor, a violência do ciúme e da rivalidade, a manipulação afectiva e sentimental, a autocomplacência neurasténica, a compulsão do remorso..., oferecendo-nos uma

espécie de terrível visibilidade da consequência mortal da falta de amor: o «apodrecimento» interior de quem, como Francisca — actriz de impressionante rosto! —, é mal-amado, o qual provoca um verdadeiro definhamento físico, espiritual e afectivo. Mais do que nunca, a perseguição de Oliveira aos sinais visíveis da alma humana é aqui encenada e agudizada — em boa medida através da recente descoberta formal acerca do valor da insistência na duração da imagem, complementada pelo *regard-caméra* — numa demonstração de que a esse «vício» humano não é, de nenhuma forma, possível fugir, sob pena de tudo se deitar tragicamente a perder.

Diz o realizador a propósito da sua tetralogia, ao longo da qual vai glosando a infinidade de matizes com que tinge a sua convicção acerca dessa incomunicabilidade última entre homem e mulher, que a condição existencial de contingência do ser humano não pode, por si mesmo, resolver: «Tem graça, pois foi a partir de *O Passado e o Presente* que pensei em filmar *Benilde* e, depois, *Amor de Perdição*. Achei que havia um fio comum tratado em todos esses livros: uma certa impossibilidade de atingir o amor absoluto... Ou, por outras palavras, tal amor será extra-terreno! A partir dessa ligação, em três histórias completamente diversas, embora todas com situações caprichosas, ao nível social e religioso, chega-se à mesma conclusão, mas por ordens diferentes, com um fundo comum. Será interessante saber-se que, sendo *O Passado e o Presente* a última destas obras em termos de escrita, o autor teria influências e era grande admirador do José Régio. Por sua vez, Régio confessava o seu profundo apreço por Camilo Castelo Branco, cujos livros conservava à cabeceira... Por tudo isto me parece tão interessante como, ao transpor *O Passado e o Presente*, eu senti a *Benilde* e o *Amor de Perdição*, com necessidade de os concretizar em cinema. O que veio a acontecer, numa série sobre amores frustrados, culminada depois em tetralogia, com *Francisca*.»²⁶

O problema tem que ver, para Oliveira, com uma dificuldade de (re)conhecimento mútuo: é como se o homem e a mulher fossem incapazes de verdadeiramente descobrir a identidade um do outro, bem como de se relacionar com essa identidade-outra. Tal reconhecimento dá-se, portanto, de forma sempre dolorosa e ambigualmente parcelar, incompleta, confusa, problemática. Por isso, afirma²⁷: «Pode-se sempre citar um caso ou outro, mas é muito difícil obter uma opinião definitiva sobre o homem ou a mulher que, no fundo, continuam, após tantos anos, a ser desconhecidos.»

Desse desconhecimento profundo nasce a frustração, a dor, a aparente inutilidade do tempo, a tragédia. O elemento trágico, presente na obra de Oliveira enquanto complexa e híbrida forma mista que combina tragédia e comédia, melodrama e farsa, acompanha sempre a humanidade, enquanto manifestação do insolúvel, daquilo que parece ser a impossibilidade de realização plena de um desejo inalienável. A experiência desta aparente impossibilidade, porém, exacerba mais o amor, levando os amantes ao sacrifício, arriscando tudo — até a própria vida, como em *Amor de Perdição* — por puro amor. Oliveira exprime, deste modo, a sua convicção de que o desejo mais profundamente humano é de uma dimensão incomensurável, indizível, infinita, mais forte do que a vida e mais forte do que a morte.

Tal como em Camilo Castelo Branco, também em Manoel de Oliveira o desejo é um conceito-chave²⁸. E julgamos que nele tal conceito assume a plena potencialidade da sua etimologia, da qual ressalta a intrínseca relação entre desejo e dor. *Desiderium* decompõe-se em dois vocábulos — *de* (ausência de; negação; falta de) e *siderium* (o cosmos, espaço sideral). Desejar é, pois, em última análise, sentir a falta do cosmos, das estrelas, do Todo, é ter sede desse Todo («é ter fome, é ter sede de infinito», nas famosas palavras poéticas de Florbela Espanca). Esta é a natureza do puro desejo, que se exprime, existencialmente, na multiplicidade e diversidade dos desejos particulares e concretos. Se o desejo

é «falta», a ele se encontra sempre, de algum modo, aliada a dor, uma dor que é como que a melancolia por um Bem ausente, existente numa dimensão que não a terrena.

Não admira, portanto, que Manoel de Oliveira aposte em figuras femininas virgens, que se sacrificam por amor. Benilde tem a virgindade mariana, é o rosto do mistério maior; tanto a Teresa como a Mariana de *Amor de Perdição* são mulheres que não experimentam a dimensão física do seu amor; Fanny Owen é o exemplo gritante de um casamento não consumado; e mesmo Vanda, de *O Passado e o Presente*, afirma a preponderância do amor não carnal, ao manifestar a sua paixão pelos maridos já mortos, a sua dedicação a imagens e corpos sem vida. Interrogado sobre esta questão, Oliveira recusa liminarmente a ideia de que se trate de um gosto pelo bizarro ou doentio, afirmando antes o valor positivo de tal escolha, o que confirma a hipótese da dimensão simbólica destas escolhas. Assim, perante a pergunta de João Bénard da Costa acerca da destruição a que são conduzidas muitas das personagens oliveirianas, porque, «quando fala de amor, junta-lhe a perdição», responde o cineasta: «Não falo de coisas abstractas, falo de coisas concretas (o que se passou com o Simão e a Teresa passou-se assim).» E noutro contexto, já antes referido, não deixou de esclarecer que a palavra «perdição» é traiçoeira, pois, na cultura portuguesa, deverá ser lida por «salvação». Em seguida, quando, ao longo da mesma conversa, Manuel S. Fonseca afirma que Oliveira associa a paixão à doença, da qual o tema da virgindade é exemplo, perguntando: «Este tema da doença é-lhe particularmente grato e acha que de facto está lá?», o realizador contesta: «Sim, só que eu não a tomo por doença. As coisas às vezes deslocam-se; chama-se doente a um herói, a um revolucionário que perde a sua vida; chama-se doença àquilo que não dá resultado prático, útil, lógico.»²⁹

É, portanto, de outra dimensão a natureza deste amor virginal. A leitura simplista que o vê como gosto em retratar figuras

doentias ou excêntricas não faz justiça a Oliveira. O realizador parte daquilo que vê, dos casos concretos da vida e da arte, para tirar ilações acerca do humano — de um humano marcado por um desejo que nada, nem sequer a relação amorosa mais intensa pode, por si mesma, saciar. É pela natureza inesgotável, infinita, «impossível» deste amor — que a sociedade julga poder dominar, embora ultimamente seja impotente para o fazer — que o artista Manoel de Oliveira se interessa incansavelmente: «O que leva [os heróis de *Amor de Perdição*] à morte não é o amor, é a sociedade. Eles não são propriamente suicidas. Não se matam, só que não encontram soluções e são prisioneiros (é muito bonito esse amor de prisão porque eles prendem o próprio corpo como se pretendessem prender a alma). Um é prisioneiro no convento, outro é prisioneiro na cadeia; prendem-lhes os corpos como se pretendessem prender-lhes a alma, mas não podem: eles no fundo são livres, são livres de amar, de desejar. O corpo deles é submetido pelos carrascos, não por eles próprios, eles desejam-se. A tendência dos amorosos é unir-se. Quando as paixões são exacerbadas e loucas, querem também unir as almas. A união das almas é impossível, só com a morte. O que seduz o homem é o impossível (atractivo e deslumbrante).»³⁰

O desejo, em Oliveira, é a substância do amor, e pertence ao território do «impossível», é «atracção» pela eternidade — neste sentido é frustração, enquanto condição temporal, e é promessa, enquanto horizonte intemporal.

LE SOULIER DE SATIN (1985)

OU O DESEJO COMO ABERTURA INTEMPORAL E INFINITA

É pertinente saber que Oliveira «leu» Camilo e Régio «através» de Vicente Sanches, e que o vector com que ligou tais escritores radicou, para ele, nessa particular concepção do amor como frustração. Mas há outro autor, não português, que o cineasta

associa à mesma leitura que faz do amor não plenamente realizado ou realizável: Paul Claudel. «Há um aspecto comum entre *Le Soulier de Satin* e os meus filmes da «tetralogia dos amores frustrados», por certas atitudes nas relações amorosas e pela dificuldade que o homem e a mulher encontram em se reconhecerem de maneira absoluta.»³¹

Na verdade, depois do trabalho sobre a «Tetralogia dos Amores Frustrados», o terreno estava maduro para a aposta numa aventura temática e formalmente ainda mais radical do que a de *Amor de Perdição* e a de *Francisca*. Surge, assim, a pessoalíssima versão de *O Sapato de Cetim*, filme de longas sete horas e meia, inspirado na famosa obra homónima de Paul Claudel — iniciada em Paris em 1919, terminada em Tóquio em 1924 e publicada em 1929 —, que valeu ao cineasta o Leão de Ouro em Veneza, em 1985 (por este filme e pelo conjunto da sua obra).

Pode dizer-se que este filme — dedicado a José Régio — é aquele que leva mais longe o credo estético de Oliveira no que toca à íntima relação entre teatro e cinema, artes que, «de um ponto de vista material, são abissalmente diferentes. O teatro é matéria viva; é físico, está presente. O cinema é o fantasma desta matéria, da realidade física»³². Neste sentido, e também por optar pela máxima objectividade — valor sempre perseguido por Oliveira —, ao assumir a perspectiva do espectador de teatro, fazendo uso de um único ponto de vista, *Le Soulier* é, como afirma Bénard da Costa, uma verdadeira «arte poética» do seu autor.

É o próprio cineasta a admitir que levou esta sua ideia de aproximar o cinema ao teatro — que o perseguia com particular obsessividade desde *Amor de Perdição* e que intensificou até ao filme *Francisca* — a um ponto de «excesso». Mas também o próprio Claudel tinha consciência da radicalidade da sua empresa, que sabia ser de imensa dificuldade de encenação, por implicar, na sua forma completa, uma duração em palco de pelo menos 11 ho-

ras — e na verdade só em 1943 a peça foi pela primeira vez levada à cena, com Jean-Louis Barrault, em versão encurtada.

É importante compreender o ímpeto do escritor francês na escrita dessa sua obra-prima, a fim de poder entender-se o fascínio de Oliveira por ela. Tal compreensão, ainda que necessariamente incompleta — dada a riqueza e a complexidade desta obra, que exigiria uma abordagem mais profunda e exaustiva do que aquela que aqui apresentamos —, é reveladora dos inúmeros pontos de contacto entre os dois artistas, apesar das bem diferentes culturas de origem e sensibilidades.

Oliveira segue o mestre francês no seu gesto totalizante: mais do que tratar um «tema» preciso e concreto, a obra literária pretende plasmar a imensidade da vida. Claudel fá-lo cortando amarras com qualquer tipo de esquema formal ou estético, a contragolpe dos cânones da Academia Francesa e deleitando-se no tom humorístico, satírico e dissidente, que a Oliveira é também tão caro. Nas «direcções cénicas» dadas pelo escritor nas primeiras páginas, avisa-se que tudo deve ter um ar «provisório», «a caminho», «incoerente» e «improvisado no entusiasmo», e que «é preciso evitar a monotonia!» Assim, o espectáculo deve revelar a sua essência, a sua energia e a sua vida — como em tantas obras de Oliveira se verifica — evidenciando, em vez de esconder, o seu artifício: «Les machinistes feront les quelques aménagements nécessaires sous les yeux même du public pendant que l'action suit son cours. Au besoin rien n'empêchera les artistes de donner un coup de main. Les acteurs de chaque scène apparaîtront avant que ceux de la scène précédente aient fini de parler et se livreront aussitôt entre eux à leur petit travail préparatoire. Les indications de scène, quand on y pensera et que cela ne gênera pas le mouvement, seront ou bien affichées ou lues par le régisseur ou les acteurs eux-mêmes qui tireront de leur poche ou se passeront de l'un à l'autre les papiers nécessaires. S'ils se trompent ça ne fait rien.»³³

Oliveira insere este tom «improvisado» e de comédia no seu filme desde o primeiro minuto: a primeira personagem que se move, na sala de entrada de um teatro que está prestes a abrir as suas portas ao público, é ele mesmo vagamente «irregular»: coxeia ligeiramente, o rosto é desequilibrado (uma bochecha maior do que a outra) e é interrompido por um trompete que solta notas musicais antes de tempo. Só depois conseguirá dar início à sua fala sobre aquilo a que se vai assistir: «a cena deste drama é o mundo».

Essas são as palavras da didascália inserida no início da primeira das quatro jornadas da obra literária: «A cena deste drama é o mundo, mais especialmente a Espanha nos finais do século XVI, a menos que seja o começo do século XVII». A imprecisão é voluntária: tal como viremos a constatar nos supostos filmes «históricos» de Oliveira, também Claudel não tem qualquer intenção de fazer uma peça «histórica» — esta Espanha dos Descobrimentos e da Expansão, entre a Renascença e o Barroco, inebriada de vida e de novidade, simultaneamente muito mundana e com as marcas bem visíveis da sua raiz cristã, é símbolo da humanidade inteira, condensa tempo e espaço: «L'auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagens séparées ne sont qu'un seul horizon.»

«Horizonte» é precisamente um conceito-chave nesta peça (como tão profundamente explica Hans Urs von Balthasar no posfácio à tradução alemã de *O Sapato de Cetim*³⁴); ele é composto de duas experiências humanas elementares: a da linha recta traçada pelo desejo, que se lança como uma flecha em direcção a um objectivo infinito, e a da forma redonda da esfera, movimento antagónico, não de empenho mas de descanso, forma do mundo e sedução da Terra, que fecha o Homem no seu próprio círculo. A contradição entre estes dois movimentos tem a forma da cruz, e é do valor dessa cruz que Claudel trata nesta sua obra

de amor «frustrado» — e Oliveira segue fielmente esse movimento, como bem notou Bénard da Costa³⁵: «com dois *travellings* e duas panorâmicas, a câmara traçou uma Cruz e é sobre a invocação dela que nasce a designação da obra».

Assim, o Anunciante — que no filme se encontra no primeiro balcão do teatro, aguardando a sua vez, junto às outras personagens da peça — entra em cena quando a sala de teatro ainda está em alvoroço, e não lhe será fácil acalmar o «brouhaha» do público. Só aos poucos é que o silêncio se instala e, depois das pancadas de Molière, é possível ouvir o que se vai passar: «LE SOULIER DE SATIN OU LE PIRE N'EST PAS TOUJOURS SÛR. ACTION ESPAGNOLE EN QUATRE JOURNÉES.»

O artifício cinematográfico é tão visível quanto o teatral: a câmara que se desloca em movimentos de aproximação e afastamento, dando passagem ao público que entra, fazendo ver as personagens que esperam perfiladas, acompanhando em *travelling* lateral o Anunciante, que se desloca ao longo da sala, irá imobilizar-se, depois de um *zoom* final, diante de um écran de cinema colocado em cima do palco. E é daí que, depois de apagado todo o contexto «narrativo» (a sala e o palco mergulham na escuridão, da qual só ressaltará a presença fantasmática da imagem fílmica, que, qual cena teatral feita de cinema, engolirá a atenção dos espectadores teatro-cinemáticos), se irá ver e ouvir o Padre Jesuíta, irmão do protagonista D. Rodrigo, suplicando a Deus pelo seu irmão, um irmão que não compreendeu ainda que a sua tarefa é esperar, julgando ser antes a de «conquistar e possuir». E por isso, clama o sacerdote, se o irmão não for capaz de ir pelo caminho claro, que vá pelo escuro, pois ambos podem levar a Deus: «Mais Seigneur, il n'est pas facile de Vous échapper, et s'il ne va pas à Vous par ce qu'il a de clair, qu'il y aille par ce qu'il y a d'obscur; et par ce qu'il a de direct, qu'il y aille par ce qu'il y a d'indirect; et par ce qu'il a de simple, qu'il y aille par ce qu'il a en lui de nombreux, et de labourieux et d'entremêlé.»

Está assim lançado o mote deste drama amoroso, cuja acção terá início, logo de seguida, com a segunda cena da primeira jornada, onde trocam palavras D. Baltazar (fiel servidor de Dona Prouhèze) e D. Pelágio (marido dela).

O par de protagonistas vive um amor impossível, já que Prouhèze é casada com o velho Pelágio (que a ama sem ser correspondido), e apaixonou-se por Rodrigo, que corresponde plenamente ao seu amor. Mas Prouhèze (qual Teresa do *Amor de Perdição*) tem do amor o conceito maior, e, embora comece por ceder à tentação e procurar o amado (encontro que, porém, não vem a realizar-se), deseja para Rodrigo essa dimensão infinita — por isso oferece à Virgem o seu sapato de cetim, como prova do seu propósito de fidelidade ao marido; se porventura o não cumprisse, que ficasse para sempre marcada com um pé defeituoso. No seu coração decide, pois, em relação ao amado: «Se não posso dar-lhe o céu, ao menos posso arrancá-lo à terra. Só eu posso dar-lhe uma falta que corresponda à medida do seu desejo!» Prouhèze, que, tal como Teresa, virá a morrer, tem de si própria a consciência de ser, enquanto mulher, «a promessa que não pode ser cumprida». A mulher é sempre, para Claudel, sinal de uma promessa, de um amor maior do que aquele que pode, ela própria, retribuir ou oferecer. O homem, por seu turno, cai na tentação de identificar a busca desse amor com o desejo de conquista — conquista amorosa, conquista militar, conquista política. Mas é vã esta «glória de mandar», como bem sabe Oliveira.

Aqui radica, para Claudel, o drama da relação homem-mulher, a impossibilidade existencial da realização plena do amor humano, em tão grande medida idêntica à que Manoel de Oliveira plasma nas suas obras: tal como Rainer Maria Rilke, também Claudel sabe — tanto por intuição estética quanto por experiência pessoal — que o amor é paradoxal e trágico, porque se trata de «dois infinitos que se encontram com dois limites. Dois infinitamente necessitados de ser amados encontram-se com duas

frágeis e limitadas capacidades de amar. E só no horizonte de um amor maior não se devoram na pretensão, nem se resignam, mas antes caminham juntos para uma plenitude da qual o outro é sinal»⁶.

Assim, por entre as mil peripécias desta verdadeira epopeia existencial, na qual surgem outros pares de apaixonados (Dona Musique, sobrinha de D. Pelágio, e o Vice-Rei de Nápoles; Maria Sete-Espadas e D. João de Áustria), vemos acontecer o permanente desencontro dos amantes e a crescente determinação de Prouhèze de não falhar a sua promessa — até ao ponto de, tendo morrido Pelágio, vir a casar com D. Camilo, que desde sempre a desejara (e de cuja união nascerá Maria Sete-Espadas), para não macular, nem ao de leve, o seu grande amor com a tinta do adúltero.

Não admira, portanto, que Claudel tenha dito que o tema desta obra era o de «uma linda chinesa, que fala de dois amantes estelares que, todos os anos, após longas peregrinações, se conseguem ver frente a frente. Mas, separados pela Via Láctea, jamais se conseguem reunir». O céu é simultaneamente o que separa e o que une os dois amantes, e é a própria Lua que diz a Rodrigo: «Le connais-tu à présent que l’homme et la femme ne peuvent s’aimer ailleurs que dans le paradis?»

Inúmeros são, pois, os pontos de contacto entre esta visão do amor e aquela que Oliveira plasma na sua obra, que replica, com diversos motes e em variados contextos, esta concepção da transcendência última do amor humano. A ela se poderia atribuir um subtítulo idêntico ao que o realizador escolheu para uma das suas obras finais, *Painéis de S. Vicente de Fora — Visão Poética* (2010), pois é precisamente de uma visão, cheia de poesia e imaginação, que aqui se trata.

Mas até noutros aspectos simbólicos e imagéticos podem encontrar-se correspondências entre os dois artistas. Por exemplo, no uso da figura de anjos, que Claudel não dispensa, e que

Oliveira por duas vezes usou, como explicou no Centro Cultural de Belém diante do papa Bento XVI: «Sou um homem do cinema, do cinema que é a sétima das artes, logo a mais recente de todas as expressões artísticas, pois não tem mais que um século, enquanto outras terão milénios. Em dois dos meus filmes, figurava um anjo. No *Acto da Primavera*, baseado em um auto popular, da família dos chamados Mistérios ainda no século XVI. Este figurava a paixão de Cristo, projecto que realizei em 1962, e onde a figura de um anjo fazia parte do próprio contexto religioso desse Auto. No outro filme, *Cristóvão Colombo — O Enigma*, realizado já em 2007, o Anjo não constava do contexto da história do livro em que me baseei. No entanto, pareceu-me bem introduzir o Anjo da Guarda, aqui o da nação portuguesa, como prévia configuração do Destino, tantas vezes adverso e tantas outras favorável às acções humanas, como aconteceu nessa feliz viagem do navegador que, pela primeira vez, encontrou as ilhas americanas de Antilhas. Isto levou-me a repensar as figuras dos Anjos fora e dentro das Igrejas, parecendo-me conotadas com prefigurações dos espíritos. Ora se os espíritos são um só, então temos neles a natureza de Deus.»

O Sapato de Cetim é como um grande fresco dinâmico — que cruza a estética da pintura com a do teatro, a do cinema e até a da televisão —, onde o labor dos seres humanos, as suas lutas e aflições, as suas conquistas e glórias, as suas tentações e pecados, os seus amores e fracassos são captados *em acção*, fazendo perceber a dinâmica temporal da existência como a grande condição para o exercício da liberdade pessoal. E por isso pode também comparar-se esta obra tão peculiarmente «teatral» (na qual o cineasta inclui, sub-repticiamente, na 2.^a Jornada, a frase que não consta do texto original: «O teatro. O cinema. O teatro e o cinema são a mesma coisa.») a uma grande epopeia, a uma épica universal, na qual o realizador adopta um ponto de vista que é — na quase total fixidez da câmara ao longo da obra, ao nível «teórico»

e objectivo do olhar de um espectador de plateia — simultaneamente muito humano e impressionantemente divino, pois é com condescendência, humor e alguma ternura que esse universo de agitação e alegria, sofrimento, luta e desejo, é olhado e abarcado, compreendido.

Um drama filmado torna-se épico, como afirma Käte Hamburger³⁷: «De modo geral, a força narradora do cinema é tão grande que o factor épico parece ser mais decisivo para a sua classificação do que o dramático. [...] A imagem móvel é narrativa e parece fazer constituir o filme numa forma épica e não dramática. Um drama filmado torna-se épico.» Na verdade, embora emergindo com proeminência a dimensão teatral da obra, a captação pela câmara de filmar introduz na sua gramática uma lógica sequencial e temporal tipicamente narrativa, à qual se associa a percepção de um único ponto de vista específico e voluntário³⁸, que, precisamente por não ser o mais intuitivo ou «natural», se afirma com particular força e potência narrativa. Como na *Folha da Cinemateca* sublinha o crítico João Bénard da Costa, «a presença física do cinema (e do projector cinematográfico) é expressamente enunciada desde o início do filme, ao mesmo tempo que poderosamente se afirma a sua situação teatral. Começando num teatro (num teatro de ópera) somos levados num extraordinário *travelling* até ao palco, e dele (palco) vemos, pela primeira vez, numa genial panorâmica vertical, as personagens da peça, dispostas no camarote real».

Por isso, embora possa ser vista por alguns como *teatro filmado*, a «magia desta obra e a arte nela inscrita, da primeira à última imagem, só podem relevar do cinema», continua o director da Cinemateca, e «são inseparáveis da sua linguagem e da sua estética». Esse ponto focal que se mantém quase inalterado ao longo da obra como que «impede» o movimento centrípeto que a cena teatral implica, estabelecendo, pelo contrário, um movimento mais abrangente, centrífugo, relacional e narrativo, que interliga

personagens e mundo numa linha ininterrupta de eventos e transformações, até ao seu epílogo (tão artificial e «forçado» como a própria morte, se atendermos ao que diz Pasolini acerca do corte cinematográfico enquanto interrupção de um fluxo contínuo e imparável).

Certo é que a obra (ou as obras, dada a sua profunda coincidência interna) não terminam com o final, antes fazem coincidir o fim com o seu princípio. Havia dito Prouhèze: «Là où il ya le plus de joie, comment croire que je suis absente? Là où il y a le plus de joie, c'est là qu'il y a le plus de Prouhèze! Je veux être avec toi dans le principe! Je veux épouser ta cause! Je veux apprendre avec Dieu à ne rien réserver, à être cette chose toute bonne et toute donnée qui ne réserve rien et à qui l'on prend tout! »

É de «desejo» que é feita esta história epigrafada pelo provérbio português «Deus escreve direito por linhas tortas», onde tudo vale a pena porque a alma não é pequena, até o pecado — *etiam peccata!* —, já que o desejo é oferta de Deus, como lembra logo no início o padre jesuíta («Et déjà Vous lui avez appris le désir, mais il ne se doute pas encore ce que c'est d'être désiré»). E portanto — nesta obra que potencia o valor da palavra como «coisa», como expressão do humano e como teatro do mundo, e que encena palavras feitas corpo, corpos dados por palavras e retidos no tempo pela sétima das artes —, o final é feito dessa perdição que é salvação, como diria o cineasta, ou, nas palavras do artista literário, «salvação das almas cativas».

DE A DIVINA COMÉDIA (1991) A O DIA DO DESESPERO (1992) –
TODOS OS INSTANTES NUM SÓ

Poucos anos depois, em 1992, é de desespero que fala Oliveira, a propósito de Camilo Castelo Branco. Contraditório? Talvez não. Sem descer ao profundo da desesperança, como acreditar na espera? «Para esperar [...], é preciso ter obtido, recebido uma

grande graça»³⁹, afirmou Charles Péguy, o qual acreditava que «a fé é coisa simples. [...] Para acreditar basta a gente deixar-se ir, basta olhar», e para ter caridade «basta olhar tanta aflição», mas a esperança «não vem por si», chega a espantar o próprio Deus que os homens a tenham: «Que essas pobres crianças vejam como tudo isso corre e creiam que amanhã as coisas irão melhor. [...] Isso é que é espantoso e é decerto a maior maravilha da nossa graça. E eu próprio estou espantado.»⁴⁰

Entre *O Sapato de Cetim* e *O Dia do Desespero* e antes do *Non*, Oliveira faz dois dos seus filmes mais «experimentais»: *O Meu Caso* (1986) e *Os Canibais* (1988). No primeiro (baseado numa peça de José Régio e inspirando-se em Samuel Beckett e no livro de Job) leva a cabo, como defende Luís Miguel Cintra, uma verdadeira experimentação acerca do valor e do mistério das palavras; no segundo, toma um conto fantástico de Álvaro do Carvalho e, com a colaboração de João Paes, faz uma espécie de ópera negra, levando aos limites do provocatório e do absurdo uma reflexão sobre a animalização do ser humano no mundo contemporâneo.

Depois disso, Oliveira compõe a grande cena que lhe permite discutir as questões mais cruciais da sua vida: *A Divina Comédia* condensa as suas leituras de referência (a Bíblia, Dostoiévski — mais especificamente, *Crime e Castigo* e *Os Irmãos Karamázov* —, *O Anti-Cristo* de Nietzsche e *Salvação do Mundo*, de José Régio) e as suas principais interrogações. Assim, nesse palco onde deambulam um Profeta (Luís Miguel Cintra), um Filósofo (Mário Viegas), um Realizador (Ruy Furtado), algumas figuras bíblicas como Adão (Carlos Gomes) e Eva (Leonor Silveira), Marta (Maria João Pires) e Maria (Júlia Buisel), Lázaro (Miguel Yeco), um Fariseu (Luís Lima Barreto) e o próprio Jesus Cristo (Paulo Matos), além dos russos Raskólnikov (Miguel Guilherme), Sónia (Inês de Medeiros) e os irmãos Aliócha (José Wallenstein) e Ivan Karamázov (Diogo Dória), assistimos à sucessão de diálogos e episódios profundamente significativos,

naquele que talvez se possa considerar o filme menos narrativo de Oliveira.

O contexto espacial é, obviamente, o mundo, a que Oliveira chama «Casa de Alienados», e cada plano, quase sempre fixo, possui uma assinalável e muito dramática autonomia, valendo por si próprio, enquanto instância que permite condensar, de cada vez, uma particular perspectiva de reflexão acerca de um mesmo significado global, enunciado sob forma dialógica e interrogativa. Se o «palco» de *Le Soulier de Satin* era o das contradições do amor e do desejo, este é o do significado da existência, da relação entre a fé e a razão, do lugar da arte e da filosofia no processo de conhecimento, da grande e dramática alternativa entre «liberdade» e «felicidade» (equacionada pelo «Grande Inquisidor» dostoievskiano).

Neste sentido, é como se Oliveira transferisse a noção pasoliniana de «subjectivas» (isto é, as diversas perspectivas sobre um mesmo objecto) para o território da reflexão abstracta. Não estão em causa planos-sequência, porque neste caso não se está perante uma sequencialidade narrativa, mas estão em causa «sintagmas teóricos» postos em relação uns com os outros, cada um deles com a força de um presente reflexivo, como camadas equivalentes e complementares de uma mesma interrogação que, em si mesma, se mantém aberta, infinitamente presente, constantemente refeita e renovada em cada instante, em cada cena. A força centrípeta do conflito que caracteriza o drama humano é transportada para cada um dos diálogos encenados, que são vistos à «distância» do *theatron*, num tempo que passa mas que é constantemente reactualizado, através da interacção entre cada uma das «presenças» que habitam dialogicamente esse palco, numa atitude de aparente «espera» (conceito que Beckett considerava definir a essência do teatro, como já foi assinalado).

A ironia que atravessa todo o filme incide com particular intensidade naquelas que se poderiam chamar as figuras do «non»

— ou seja, coincidentes com a posição soberba da modernidade, que se considera auto-suficiente —, de entre as quais ressalta o filósofo, que, apesar de toda a inteligência e cultura, não consegue ler o «livro sagrado» (julgando-o em branco), vendo a religião como uma doença e evidenciando a sua incontrolada paixão pelo poder e pela carne (não domina os seus venéreos impulsos, fazendo uma tentativa de violação da própria Eva). Também sobre a figura do director do hospício recai a dupla (e até auto) ironia de fazer coincidir naquele que dirige (como um realizador de cinema «dirige» um filme, isto é, um mundo) a suprema amargura e a autodestruição que o levará ao suicídio. Porém, o final constrói-se sob a égide da música (porque a arte só não está abaixo da fé quando equivale à oração) e da frase do profeta: «o reino dos céus é loucura e só os violentos o arrebatam». A concepção agónica que atravessa toda a obra de Manoel de Oliveira é como que suspensa neste filme — ou, pelo menos, reduzida a uma dimensão não dominante —, pois que se trata, sobretudo, de pensar a comédia humana a partir de uma perspectiva global, investigando a «verdade» da condição humana observada no «teatro» dos homens, em vez de vê-la «acontecer» na especificidade da sua história, no movimento da «vida».

E é portanto natural que seja noutro filme mais narrativo, concreto e «histórico» que tal dimensão agónica volte a surgir com toda a sua pujança. *O Dia do Desespero*, filme inspirado na obra de Teixeira de Pascoas *O Penitente*⁴¹ é, de todos os filmes de Oliveira sobre a morte — a acreditar nas suas palavras, poderíamos dizer, apenas, de *todos* os filmes de Oliveira, — aquele em que o mistério da mortalidade é abordado de forma mais directa e, talvez se possa mesmo dizer, de modo radical.

Não é, por isso, de admirar que o filme trabalhe o tempo por forma a anulá-lo, sobrepondo constantemente várias camadas temporais que correspondem também a espaços e âmbitos distintos. Assim, Mário Barroso, actor, afirma explicitamente que

fará o papel de Camilo Castelo Branco, tal como Teresa Madruga, actriz, fará o de Ana Plácido, mas ambos desempenham a função de narradores em vários momentos do filme (além das vozes *off* de Ruy de Carvalho e de Canto e Castro), e são também, pontualmente, Simão Botelho e Teresa de Albuquerque. Além disso, Camilo e Ana Plácido surgem em momentos diversos das suas vidas, umas vezes relativamente jovens, outras vezes de idade mais avançada, sem que o realizador utilize qualquer espécie de código narrativo para informar o espectador acerca da distinção entre as épocas. Porque é precisamente essa distinção que se pretende «apagar», fazendo de todas as personagens um único ser humano e assimilando todos os instantes a um único momento, a um único dia, o dia do desespero. Assim, em vez de o conteúdo deste filme dizer respeito a um dia que se toma como momento isolado ou, pelo menos, distinto, no *continuum* da existência, o fenómeno representado é o inverso: «aquele» dia torna-se a definição de todos os outros, ele «é» objectivamente alguma coisa da própria vida, ou, se quisermos dizer de outro modo, ele representa a *dimensão* trágica da existência, a que Oliveira tantas vezes se refere, e que reflecte na sua obra de forma repetida e variada. E por isso todos os Camilos, Simões e Mários são, de algum modo, os mesmos, tal como são «idênticas» todas as Teresas e Anas...

É muito pertinente verificar a importância que a música, de Richard Wagner, tem nesta obra — como habitualmente acontece nos filmes de Manoel de Oliveira —, pois ela cumpre uma importante função de unificação. Atravessando uniformemente todos os planos espaço-temporais da diegese, ela colabora com grande eficácia na construção de uma específica atmosfera: adensa o vector dramático da obra, intensificando-o em particulares momentos, ao mesmo tempo que confere ao conteúdo do filme uma contextualização romântica e sentimental, em declarada contradição com a retórica do distanciamento que

caracteriza a cinematografia oliveiriana. Na verdade, como bem defende Renata Junqueira⁴², trata-se de um filme «nada ilusionista», onde «tudo [...] parece exibir-se, escancarar-se como representação». Esta visibilidade do artifício, ao mesmo tempo que instaura essa distância brechtiana a que se refere Junqueira, que impede a identificação emocional com as personagens da história e favorece uma abordagem lúcida, racional e objectiva, cria também o espaço necessário à experiência da visão, possibilita essa espécie de separação entre o fruto da acção humana e a sua recepção inteligente por parte do próprio homem. *O Dia do Desespero*, filme que desconstrói explicitamente todos os códigos da encenação e da ficcionalização cinematográfica — ao ponto de António Preto achar que Oliveira aqui se pensa a si próprio como cineasta —, é também, paradoxalmente, o que melhor constrói a figura do espectador na acepção que lhe é atribuída por Mondzain, já que só esse recuo em relação ao seu conteúdo permite o estabelecimento da justa perspectiva e, portanto, a verdadeira compreensão do que é visto. Desta forma é aberto, para o espectador, um vasto campo de reflexão, aplanado pelo afastamento da emotividade ou pela excessiva proximidade, que risca fazer cegar e fazer perder o contexto geral.

Pelo contrário, o gesto de Manoel de Oliveira — não apenas no que toca à desmontagem da representação, mas na forma e no método usados em toda a obra — pretende conservar a objectividade necessária à preservação do sentido misterioso, irreductível, inefável da vida e da morte, mistério esse que o filme não pretende reduzir a uma perspectiva particular e ao qual apenas cada espectador poderá dar um significado pessoal. Assim, depurando o discurso fílmico de quaisquer traços de emotividade ou sentimento, Oliveira constrói uma espécie de macrovisão absolutizada do sofrimento humano, preservando o seu enigma e dando-lhe dimensão universal. Sobre este filme disse o realizador: «Respeitei de forma absoluta todos os documentos da

época. Filmando de modo ‘objectivo’ uma agonia preserva-se o mistério, a dor.»⁴³

Assim, esse tempo exterior e objectivo, impessoal, filmado na visibilidade e na dispersão das suas diversas formas e camadas, só no olhar do espectador se torna temporalidade, experiência subjectiva, possibilidade de autoconhecimento, «regresso a si» e «totalidade orgânica», como lhe chama Mikel Dufrenne⁴⁴, ao distinguir a experiência estética nas artes temporais e nas artes espaciais: «La temporalité n’est pas extase, mais unité des extases, autrement dit perpétuel retour à soi. Le soi est ce qui dure, ce qui est le même en étant l’autre; sans ce retour à soi, il n’y aurait que la *diaspora*, l’éparpillement des instants. Et précisément le temps objectif est un temps qui cesse d’appartenir à un sujet, un temps décentré qui n’est plus qu’extériorité, alors que la temporalité retient en lâchant, revient en s’écartant: elle est l’être d’un sujet. Enfin, le sujet défini par la temporalité comme rapport de soi à soi constitue une totalité organique. Être soi, c’est se diviser pour s’unir, former un tout.»

O espectador de *O Dia do Desespero* «divide-se» nas várias personagens que encontra, nos vários planos temporais a que acede, para poder vir a «unir-se» na experiência estética e existencial que faz. O drama desse Don Juan «fracassado» que foi Camilo (enclausurado na relação apaixonada com uma mulher terrível, da qual nasce o filho deficiente) — e que pode ser, como Mário, qualquer um de nós, «ontem como hoje» — é feito experiência no *eu* de cada espectador. Desta forma, e para usar as palavras de Luís Miguel Cintra⁴⁵, «As coisas mortas são filmadas para falar da vida que escondem». O frio de um dia de desespero⁴⁶ deixa o legado do fumo quente que se eleva no ar, resto de cinza poisada ao lado da cadeira baloiçante do escritor suicida. A perdição é desejada como salvação.

Em *O Dia do Desespero* a morte é trazida para o lado de cá da vida, «desposada» (é o «casamento com o Espírito», segundo o

próprio Oliveira, a propósito de Camilo), feita companhia quotidiana, e ao mesmo tempo memória sensível da vacuidade do mundo e da *vanitas* — porque «és pó e ao pó voltarás» —, funcionando como agulhão indispensável ao viver, presença palpável do intolerável mistério do sofrimento e da dor, que atribui ao tempo simultaneamente a sua maior urgência e a sua mais pungente dramaticidade, clamando por significado. O início de uma narrativa tem de ser lido à luz do fim — é também neste sentido que a vida precisa da morte para ser vivida, e que um filme como *O Dia do Desespero* precisa do seu epílogo para significar.

VALE ABRAÃO (1993): PODE O «NON» VENCER O TEMPO?

Tal como qualquer um dos filmes da «Tetralogia dos Amores Frustrados» (e não só), também esta obra fala da frustração do amor. Porém, a perspectiva aqui adoptada é bem diferente daquelas que são tratadas na tetralogia; talvez se possa mesmo dizer que é antagónica a elas. Essa é sem dúvida a opinião de Carlos Melo Ferreira⁴⁷, quando diz que *Vale Abraão* é «outra coisa, de certo modo mesmo o oposto de *Amor de Perdição* — como Agustina Bessa-Luís, em cujo romance homónimo se baseia, pode ser considerada o oposto de Camilo Castelo Branco, embora pressupondo-o e integrando-o, tal como aqui pressupõe o Gustave Flaubert de *Madame Bovary*. Por isso mesmo, o ponto de partida estético do cineasta torna-se aí menos radical: os planos continuam a ser fixos, frontais e longos, mas o próprio recurso a cenários reais adoça o artifício, de acordo com uma maior normalidade da narrativa e um maior realismo no filme».

Carlos Melo Ferreira vê na obra-prima de Oliveira *Amor de Perdição*⁴⁸ a representação de uma «paixão desencarnada» que encontra o seu ponto de equivalência na própria paixão de Cristo, na medida em que se trata de uma «perdição redentora», e que inaugura uma nova mitologia amorosa, desta feita oliveiriana

(que se segue à mitologia camiliana, aproximável de Shakespeare, Balzac e outros). Diferentemente desse paradigma do grande amor não consumado, em *Vale Abraão* o que se encontra é a figuração da insatisfação e do vazio, «e é nesse desfasamento entre uma realidade comum e uma insatisfação persistente que Oliveira retira o mistério maior da sua personagem e deste seu filme»⁴⁹.

De facto, se é verdade que a Ema de *Vale Abraão* não é exactamente a Ema de *Madame Bovary* (nem o filme adapta esse livro, mas sim o de Agustina, escrito a pedido de Oliveira), há nelas uma vertente comum, que as une numa idêntica direcção: mais do que amantes e figuras do amor, são seres atormentados pela falta dele, eternamente em busca daquilo que não conseguem encontrar. Nisto se afastam, e muito, de uma Teresa ou mesmo de uma Mariana, e também da Vanda de *Passado e Presente* (amante do amor-morte), *Benilde* (amante do amor-mistério) e mesmo *Francisca* (amante do amor-ideal, ou do ideal do amor).

A Ema de *Vale Abraão* é uma espécie de versão masculina da figura de Don Juan, apesar de todas as diferenças, devidas ao seu ser feminino, como adiante se explicará. Mas, tal como acontece com Don Juan, a suprema ironia da sua condição é a de não ser capaz de verdadeiramente amar (ao contrário das outras figuras femininas referidas, ainda que por vias eventualmente «deslocadas»). Enquanto existe, na «frustração» das protagonistas dos amores frustrados, um valor positivo (ou mesmo redentor, como defende Melo Ferreira), já que é o próprio amor humano que se revela maior do que a condição terrena, o que leva, portanto, as personagens à busca de uma outra dimensão mais correspondente ao seu desejo — que inevitavelmente passa pelo sofrimento e eventualmente pela morte —, no caso de Ema é a não aceitação desta condição transcendente e a redução do amor à sua pequena escala (e escolha) humana que a precipita no desespero e na morte. Como bem refere Mathias Lavin⁵⁰, citando Georges Palante, o «bovarismo» consiste numa

ilusão, no (dramático) «poder que o homem tem de se conceber diferente daquilo que é».

Faz, pois, sentido que João Bénard da Costa fale desta obra, na *Folha da Cinemateca*, como sendo «o filme da compaixão». No olhar profundo e analítico que Oliveira lança à alma humana, procurando perscrutar-lhe todas as suas dobras e tentações, desejos, *nuanças* e contradições, talvez este seja o pecado mais digno de compaixão. «Nunca Ema Bovary foi tão intensamente amada», diz Bénard da Costa, ou seja, nunca nós, espectadores, tanto «sofremos com» (para respeitar a etimologia da palavra) esse tão humano engano que é o de trocar — talvez inconscientemente — a infinitude do amor pela limitada medida do objecto amado, confundindo o limite deste com a perfeição da sua origem, só especularmente refractada na respectiva imagem.

Vale Abraão é, pois, também o filme que ensaia a compreensão do que se poderia chamar a luta entre o desejo do amor como salvação e a perdição dos desejos. A falta do «todo», do espaço sideral (para o qual remete a raiz latina de «desejo», *desiderium*, como atrás lembrámos) exprime-se aqui, existencialmente, na atracção pela multiplicidade e diversidade dos desejos e conquistas particulares e concretos, paradoxalmente sempre finitos e causadores de insatisfação.

Não admira, portanto, que sejamos avisados, desde o primeiro momento do filme, que estamos no «mundo dos sonhos», e que este é o «mundo mais hipócrita que há». E o contexto é claramente definido: «O patriarca Abraão tinha um costume arcaico: o de usar a beleza da mulher, Sara, como solução das suas dificuldades. Para isso intitulara-a sua irmã, o que lhe deixava caminho para o desejo dos outros homens.» Entramos, portanto, no território da hipocrisia, do sonho (em vez do ideal), do jogo, da atracção e sobretudo da potência da beleza como tentação e ilusão. Entramos no «lugar do homem chamado inutilmente à consciência do seu orgulho, da vergonha, da cólera...».

O filme decorre debaixo de uma dupla tensão, que é de teor erótico e sexual (como atestam, aliás, diversas conversas, particularmente entre homens), e também de perigo iminente. O aviso que é feito a Carlos na sua primeira ida ao Romesal, por dois rapazes do campo, é de que «tenha cuidado». Também na primeira visita que Ema faz às tias, as senhoras Melo, educadas e cultas, o juízo por elas feito sobre a sobrinha, associado à sua evidente beleza, é claro e sintético: «uma mulher assustadora, um perigo». E, cerca de uma hora e meia após o início do filme, durante um diálogo sobre homens e mulheres, o amor, o casamento, um dos convivas, Semblano, acredita que Ema está em perigo e que se suicidará.

Como tem sido frequentemente analisado, Oliveira vê na figura feminina a possível ambivalência que a pode tornar mulher-anjo ou mulher-demónio. A potência demoníaca da mulher está intrinsecamente ligada à sua capacidade de sedução, onde a beleza desempenha um importante papel, maximizando o poder de domínio sobre o homem. Nesse sentido, *Vale Abraão* é uma espécie de ensaio pessoal do realizador, através da experiência ficcional sobre as implicações e os meandros dessa que ele considera ser uma verdadeira e intrincada batalha existencial, sempre baloiçando (como a protagonista deste filme diz de si própria) entre a atracção e o perigo, a verdade e a ilusão.

Num certo sentido pode mesmo dizer-se que a reflexão que aqui se leva a cabo tem mais especificamente que ver com a Beleza — a beleza em geral e a beleza feminina em particular. Se é verdade que a beleza de Ema é o lema que atravessa toda a obra, forçoso é também reconhecer que essa qualidade é recorrentemente referida em relação a outras pessoas e coisas — além de ser presença sensível na materialidade do próprio filme, de uma plasticidade estética particularmente vibrante e sedutora, frequentes vezes coincidente com planos de conjunto em que a paisagem do Douro, com as suas casas imponentes e senhoriais,

se impõe com grande sensualidade e fascínio. A própria Ema acha Carlos «bonito», quando o vê no Romesal; este acha «belo» o oratório ao lado do qual vemos frequentemente a tia Augusta, e que — não por acaso — reaparece em diversos momentos da história; a beleza de Ritinha, a criada muda, é também nomeada, em contraste com o facto de não ter querido casar-se (o que, note-se, é significativo, pois ela até «sabe mais do que os outros», apesar de não falar); e Ema evidencia traços narcísicos, ficando «hipnotizada consigo própria» quando se vê no espelho da casa das senhoras Melo...

No poder hipnótico desta beleza (palavra metonímica, que aqui se usa em vez do termo «mulher») está talvez a raiz do problema, tal como Agustina o oferece e Oliveira o reelabora, ele que, quando retoma Agustina, é um homem «que fala de mulheres através da visão de uma mulher, segundo o ponto de vista de Flaubert», o que constitui «uma grande vantagem», já que «nunca o homem pode ter o pensamento da mulher»⁵¹. Na verdade, se para os homens «a beleza de Ema, que parecia um desperdício se não fosse admirada, não podia deixar de fazer efeito carnal», para ela própria, Ema, não é esse específico desejo que a move, tal como esclarece a voz *over* (a pouco mais de duas horas do decorrer do filme): «Ema não sentia desejo senão em imaginação. E tudo o que reclamava dos homens era atribuírem-lhe a ela um valor de objecto desejável. Não era prazer; por isso se tornava uma espécie de pagamento ao desejo do homem.»⁵² A própria Maria do Loreto, na insólita conversa que tem com Carlos Paiva acerca do seu marido, propondo-se ajudá-lo no seu entendimento com Ema, afirma: «é que a mulher tem tanto de semelhante quanto de diferente do homem, e como mulher está condenada à usurpação de um território, de um pensamento, de um prazer que não são os dela».

O valor pessoal é identificado, por Ema, com o grau de atenção que a sua beleza desperta (sendo, pois, proporcional a ele),

e este é o teste a que constantemente se submete, num ímpeto de inquietude e insatisfação. Curiosamente, o cineasta que recusa chamar «doença» à virgindade das suas personagens é o mesmo que aceita esse termo no que toca a esta personagem em particular, tal como ouvimos a mesma voz *over* afirmar: «Ela subtilmente entregou-se a uma doença, que estava enraizada numa insatisfação profunda do seu ser. Julgou que a libertação sexual a ia curar.» Neste mal-entendido — que espelha o frequente desentendimento entre mulher e homem — consiste, portanto, o drama da protagonista, vítima dos seus «balançantes» estados de alma e atraída por «tudo o que é desordenado e atrevido», como refere o próprio marido. Tal atracção parece advir de uma profunda incapacidade de ajuizar a própria existência e o próprio desejo. Não «distingue bem o real do imaginário», diz Lumières, e talvez se possa acrescentar que não distingue o ideal do factual, o que a torna vítima das suas próprias necessidades e emoções. «Tudo o que te lança na desordem é o adiamento do acto de julgar», acrescenta Lumières, que conclui: «Quem é feliz no amor é um imbecil» (julgamento propositadamente ambíguo, pois que tanto pode ter de verdadeiro quanto de falso).

Tal juízo pode, de facto, ser lido de diferentes formas: ironicamente, cepticamente, realisticamente, pois que obriga a perguntar: o que é o amor? O que é a felicidade? Mais do que afirmar uma das hipóteses de forma conclusiva (o que não significa que não tenda a uma delas), Oliveira abre o terreno à reflexão (própria e alheia), apostando no juízo do próprio espectador, como sempre procura fazer.

No filme de Paolo Sorrentino intitulado *A Grande Beleza* (2013), vemos levantarem-se algumas destas interrogações, embora não restringidas à figura feminina mas alargadas a todos os tipos de atracção estética, as quais, recebidas segundo um nível de leitura superficial que adie o juízo, podem conduzir à grande ilusão da existência — o que é, afinal de contas, a beleza?

Onde está a verdadeira, a grande beleza? Será possível alcançá-la abdicando de uma certa forma de ascese, do sacrifício de uma certa instintividade ou do «aburguesamento» do olhar? Oliveira trabalha esta questão no que toca especificamente à mulher e à sua possível ambivalência. Muitos dos pensamentos ouvidos em *off* e em *over* (estrato profundamente denso e significativo neste filme), bem como diversos diálogos levados a cabo pelas personagens evidenciam a reflexão na qual assenta o vector de significado deste filme.

A opção final de Ema surge, pois, como a consequência inevitável e irreversível desse caminho existencial e temporal ao qual falta o acto de julgar, e que portanto avança destrutiva e inexoravelmente, através de supostas glórias pessoais. Dizendo por outras palavras, esta é a negação da temporalidade como possibilidade construtiva da vida, a qual Oliveira elaborou pessoal e sinteticamente, como juízo próprio, acoplando o «*non*» à «vã glória de mandar». Por isso mesmo, embora o tempo diegético passe, ele parece nada mudar, o «acontecimento» não tem lugar, as personagens surgem votadas a um «sentimento de estagnação»⁵³, e até a beleza de Ema traz escondidos os traços da morte — daí que Oliveira a coloque, no primeiríssimo plano, ao lado de um cadáver. Desta forma, um dos mais brilhantes filmes de Oliveira é também um dos mais áridos e «desagradáveis», revelando, na opinião de Luís Miguel Cintra, um momento de profundo desencanto do cineasta em relação às mulheres⁵⁴ (o que, em parte, poderá explicar o modo obsessivo como Oliveira se «apropriou» da actriz Leonor Silveira, fazendo dela o campo de batalha mais concreto desse seu estado de «amor-ódio» em relação à figura feminina).

Neste sentido, *Vale Abraão* testemunha a incompletude, a negatividade e a esterilidade do *non* (enquanto incapacidade de afirmação positiva do amor); falta-lhe a consciência dessa glória vã, aqui aplicada à conquista amorosa e a uma certa forma inconsequente de viver; o filme representa uma espécie de exaltação

radical da desesperada, e portanto mortífera, tentativa de vencer a sugestão implicada no curso do tempo. Ema mata-se, não morre apenas (como acontece às protagonistas de outros amores), o que surge como a confirmação de que a apologia do *non* coincide com a radical ausência de esperança: o *non* — relembremos — «mata a esperança, que é o último remédio que deixou a natureza a todos os males». «Por qualquer parte que o tomeis, [o *non*] sempre é serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. [...] Não há correctivo que o modere, nem arte que o abrande, nem lisonja que o adoce.» A única possibilidade — oferecida também ao espectador — será, como sugeria Bernard da Costa, a da compaixão que permita o exercício da misericórdia ou do perdão, eventualmente favorecidos pelo serviço oferecido por uma certa forma de arte.

A CAIXA (1994), FÁBULA SOBRE A INTEMPORALIDADE DO HUMANO⁵⁵

O tema do roubo tem sido glosado à exaustão pelo cinema de *mainstream*, particularmente por se prestar ao aproveitamento dramático e narrativo em filmes de acção e *suspense*, que facilmente captam a atenção do espectador. Porém, alguns *auteurs* têm abordado esta temática através de perspectivas novas e até inesperadas, criando verdadeiras obras de arte onde o furto nada tem que ver com casos policiais, como acontece com Vittorio De Sica em *Ladri di Biciclette* (1948), Hitchcock em *To Catch a Thief* (1955) ou Robert Bresson em *Pickpocket* (1959), para dar apenas alguns exemplos. Em 1994 Manoel de Oliveira realiza *A Caixa*, um filme que exhibe como protagonista a vítima de um roubo e que tem recebido pouca atenção crítica, revelando-se, porém, uma obra surpreendente, não «perfeita», mas certamente provocadora e mais densa do que pode parecer a um primeiro olhar.

Baseado na peça homónima de 1981 de Helder Prista Monteiro⁵⁶, que ironicamente morreu no ano da estreia da obra de

Oliveira, o filme relata a história de um velho cego (Luís Miguel Cintra) que ganha a vida sentado à porta de casa, nas Escadinhas de São Cristóvão à Mouraria, fazendo uso de uma caixa de esmolos, devidamente certificada e autorizada pela Associação de Beneficência de Louis Braille (ABLB). Num contexto de miséria onde todos sobrevivem a muito custo — a filha do cego (Beatriz Batarda), esquelética e olheirenta, engoma para fora, e o genro (Filipe Cochofel) está desempregado e vive como um marginal —, as relações humanas são violentas e marcadas pela amargura. Objecto geral de inveja é o velho cego, que tem, ao menos, uma segura razão de sobrevivência: a caixa, atestado da sua situação de dependência e justificação pública da sua condição de pedinte «oficial».

Em torno desta figura central fervilha um microcosmo de personagens populares sem nome próprio, figuras-tipo representativas das várias funções sociais de um bairro desta natureza: o guarda bêbado (Rogério Vieira), o dono da tasca (Ruy de Carvalho), a vendedeira de tremoços (Isabel Ruth), a prostituta (Sofia Alves), a vizinha velha (Glicínia Quartín), o jovem neto pré-delinquente (Tiago Henriques) e o seu companheiro de pequenos delitos, o guitarrista reformado (Mestre Duarte Costa), o aleijado (Gilberto Gonçalves), o amigo parasita (Diogo Dória), os frequentadores da tasca (Miguel Guilherme, António Fonseca e Rogério Samora)... Será certamente um destes — aparentemente a dupla de adolescentes — que virá a roubar a caixa de esmolos do velho, desencadeando, assim, involuntariamente, uma tragédia, à qual, porém, o realizador não deixará de sobrepor um final inesperado, irónico e muito significativo.

Para melhor compreender o olhar de Oliveira sobre este universo de pobreza e crime, vale a pena estabelecer alguns paralelos com o citado filme de Vittorio De Sica. Diferentemente de outros casos onde o enquadramento do furto se desenrola em ambientes de média burguesia ou mesmo de classes elevadas e

abastadas, as duas obras referidas apresentam contextos sociais de pobreza, os quais são bem demarcados na economia simbólica dos filmes: no caso italiano, trata-se da Roma do pós-guerra, onde o desemprego é um verdadeiro flagelo e a miséria alastrou a quase todo o país, criando um cenário de tristeza, devastação e falta de esperança; no caso português, a Lisboa dos bairros pobres e populares do final do século xx, igualmente marcada pelo desemprego e pela estreiteza de horizontes, que levam ao pequeno crime e a um dominante sentimento de impotência. Por outro lado, cada um destes filmes centra-se numa figura particular, que é simultaneamente o protagonista — ou, pelo menos, o centro focal da história, como defende Randal Johnson⁵⁷ em relação ao filme oliveiriano — e a vítima do roubo: Antonio Ricci/Lamberto Maggiorani, no filme de Vittorio De Sica, e o velho cego no filme de Oliveira. O roubo é, pois, o núcleo significativo destas duas histórias, sendo em torno de cada uma das duas vítimas que se desenrola a intriga e se compõe o microcosmo apresentado. Terceiro ponto comum a sublinhar é o facto de o objecto roubado (a bicicleta de Ricci e a caixa do velho) coincidirem com a fonte de sobrevivência dos seus donos, pelo que as consequências do furto são exponenciadas até ao ponto da (quase) tragédia.

A partir desta alargada e significativa base de identificação entre as duas obras (cujas implicações adiante explicitaremos) nascem histórias radicalmente diferentes, de cuja análise é possível extrair importantes conclusões tanto a nível formal como estético e de conteúdo.

Vittorio De Sica, bem o sabemos, coloca os fundamentos da sua criação na estética de raízes neo-realistas, nascida da rejeição do fascismo e ancorada no desejo de (re)descoberta da autenticidade do real, contra a fantasia ilusória e manipulativa do tempo da propaganda de guerra. O seu propósito é regenerador e pautado por uma exigência moral: é necessário redescobrir a

poesia e o lirismo da vida real, por forma a captar o seu «segredo», os seus valores universais e humanos⁵⁸. Parte decisiva deste desejo de genuinidade é visível na opção do realizador de recusar a contratação de actores profissionais, preferindo o desempenho natural e «ingénuo» de amadores, gente franca, simples, sem quaisquer artifícios de representação, cuja presença basta — à semelhança dos chamados «modelos» defendidos por Robert Bresson⁵⁹: «Modelos: Movimento de fora para dentro. (Actores: 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.*» E adiante: «Modelo. O seu modo de ser interior. Único, inimitável.»⁶⁰

A história resume-se ao seguinte: Antonio Ricci, um dos muitos operários que vivem na precariedade total, torna-se um dos poucos «sortudos» que consegue um emprego como colador de cartazes na cidade, para o que tem de arranjar uma bicicleta, dado ter de percorrer rapidamente longas distâncias, numa Roma a refazer-se da guerra e privada de suficientes meios de locomoção. Porém, esta oportunidade é sol de pouca dura, pois a bicicleta é-lhe roubada enquanto trabalha. Toda a acção se centrará, então, na angustiada busca da bicicleta, sendo acompanhado pelo seu filho de cerca de 8 anos (Enzo Staiola), que se identifica com a aflição do pai, que tanto respeita e admira. O desespero levará Ricci a tentar roubar outra bicicleta, facto que quase lhe custa a prisão e o vem a deixar novamente na miséria e sem recursos de subsistência.

Na opinião de André Bazin⁶¹, *Ladrões de Bicicletas* é um objecto fílmico particularmente feliz, pois escapa a um certo impasse que o Neo-Realismo italiano tinha trazido ao cinema. E isso acontece porque, embora o compromisso socioideológico do filme, de raízes marxistas, não seja posto em causa, ele não reduz a obra à sua reivindicação política, a qual poderia remetê-la para um lugar circunstancial e, portanto, refém da sua época. Pelo

contrário, ao evitar o maniqueísmo económico ou político e ao manter a sucessão dos factos num registo verdadeiro, que obedece fenomenicamente ao que acontece, «a sua mensagem social não é posta em evidência, fica imanente do acontecimento [o incidente insignificante, mesmo banal, do roubo de uma bicicleta], mas é tão clara que ninguém a pode ignorar e ainda menos recusá-la pois nunca é explícita como mensagem»⁶².

Assim, a potente tese social que o autor reclama, ou seja, que «no mundo em que este operário vive, os pobres, para subsistirem, têm de roubar uns aos outros»⁶³ não é apresentada por forma a reduzir todos os elementos a ela própria. Numa obediência de fundo à própria realidade, De Sica reforça a sua ideia pelo facto de nos dar a nós o espaço para decidirmos sobre ela, sem que se torne necessário que tudo seja apresentado «em função» dessa ideia: «Se o garoto, no meio de uma perseguição, tem de repente vontade de urinar, urina. Se uma carga de água obriga pai e filho a abrigarem-se num portão, temos, como eles, de renunciar à busca para esperar que a chuva passe.»⁶⁴ E podíamos nós acrescentar: se o homem (talvez não rico mas, pelo menos, remediado) a quem Ricci acaba por roubar a bicicleta, vendo-o acompanhado por uma criança aterrorizada, perdoa o roubo e impede que levem o culpado para a prisão, nós teremos de aceitar essa evidência, menos conveniente à suposta «tese» do filme. Porque basta-nos saber que, como diz Bazin, «podia» não ter sido assim — e que, mesmo não tendo acontecido o pior, a situação do protagonista é profundamente confrangedora e desumana —, para que toda a força da história desabe sobre nós, com a sua provocação a uma tomada de posição sobre a imensa injustiça da vida destes pobres, prisioneiros de uma circunstância irresolúvel e deixados nela sem amparo nem protecção.

Ao contrapormos a este cenário citadino dos anos 40 italianos o ambiente do pequeno bairro lisboeta onde decorrem os eventos de *A Caixa*, o que imediatamente salta à vista, mais do que a

diferença geográfica, cultural e epocal, é a perspectiva que deste universo de indigência nos é dada por Oliveira. Ao contrário do realizador italiano, que provoca a adesão do espectador através do retrato pungente de um mundo onde o sofrimento humano é evidente e coberto de dignidade — Ricci é uma figura que imediatamente cativa pela nobreza contida com que vive os tristes acontecimentos da sua existência, nomeadamente no modo protector como se relaciona com a mulher e o filho —, Oliveira faz uso de um tom marcadamente distinto, com o objectivo de criar uma posição de distância crítica no espectador deste mundo encenado. Os primeiros minutos, eximamente compostos e filmados, são os do registo da comédia: à medida que vemos aproximar-se a figura cambaleante de um guarda nocturno na estreita rua de um bairro popular onde a primeira luz da madrugada ainda encontra os candeeiros acesos, vai ficando evidente — como aliás é típico de Oliveira — que não estamos no campo do retrato realista. Dois elementos imediatamente confirmam esta percepção: a epígrafe que surge na imagem («Este filme, embora se passe como realidade de um bairro pobre e popular, não será mais do que a antiga fábula dos anacronismos e diferenças sociais do Mundo de hoje») e a cena seguinte, em que o guarda bêbado comete a difícil proeza de subir a escadaria ao som do «Canto dos Barqueiros do Rio Volga», de Igor Stravinsky, assim prefigurando a ironia da comédia humana, feita de pobres seres chamados a grandes coisas através de tarefas quotidianas aparentemente insignificantes. Ao atingir o topo da escada, a desequilibrada e chaplinesca personagem segue a sua direcção: Teatro Costa do Castelo. Fica, pois, dado o mote e esclarecido em que território nos encontramos: na representação do teatro da vida e das múltiplas implicações «tragirônicas», como diz Andrea Santurbano⁶⁵, de que é feita a condição humana.

Segue-se a esta introdução uma espécie de curto interlúdio, com alguns cortes em contrapicado da igreja local — imagens

que não podem deixar de ser significativas, se queremos compreender o registo oliveiriano, sempre profundamente religioso —, e a câmara filma a porta de uma casa pobre, de onde espreita uma mulher já algo avançada nos anos, que sai para a rua, ainda ensonada, e logo ali, à porta de casa, se alivia, urinando de pé. Não restam dúvidas de que ao espectador não é dada qualquer possibilidade de uma identificação sentimental, de um olhar liricizado ou sequer condescendente em relação ao universo que diante de si se apresenta.

É a partir daqui, com a abertura da taberna, o diálogo entre o guarda e o taberneiro sobre as velhas preocupações de sempre e as costumeiras acusações aos «eles» que tudo decidem e que dão cabo da vida do povo, que, por entre o frenesim do quotidiano que agora começa (simbolizado pelos magotes de transeuntes que, apressados e indiferentes, sobem ou descem as Escadinhas de São Cristóvão), se assistirá ao formar desse pequeno mundo feito de personagens que se lamentam, que se invejam, que espiolham a vida alheia, que praguejam, que se desejam e se atacam, e que cometem pequenas e grandes violências, as quais culminarão no suicídio do velho cego, desesperado com o roubo da sua preciosa caixa e com a ameaça da filha que afirma ter decidido colocá-lo num asilo.

Não há dúvida de que Oliveira parodia um certo e estreito Portugal pós-União Europeia, habituado a viver de subsídios e apoios oficiais, de biscates e «desenrascas», mas dependente de um Estado (ou de uma Europa...) paternalista para a resolução dos seus problemas e, por isso, sempre pronto a criticar e a lamentar-se, sem capacidade para tomar o seu destino nas próprias mãos. Desengane-se, porém, quem procura ver nesta irónica composição humana o mero retrato sociológico de uma realidade a dissecar do ponto de vista sociopolítico. A perspectiva de Manoel de Oliveira não é a da abordagem analítica e realista, circunscrita a um determinado povo e a um dado momento his-

tórico, mas sim a do desenho simbólico, a criação de uma fábula «antiga», ou seja, universal e intemporal. Como atesta o próprio realizador, neste filme é abordado «um estrato da sociedade, um outro lado da vida, mas o homem é sempre o mesmo. Haverá sempre o sexo para dar continuidade à vida, e o dinheiro, que é o poder. O que faz a diferença é o particular sabor dos seres, e gostei destas personagens populares porque estão sem máscara, podemos ler a vida nos seus olhos como um livro aberto»⁶⁶.

Trata-se, de facto, de personagens cruas, que falam sem rodeios, numa linguagem vulgar que chega a roçar a obscenidade, e que expõem mutuamente os seus desejos e preocupações, os seus sonhos e frustrações, a sua luta pela vida e o drama sentido perante a morte. Nelas, a humanidade transparece sem artifício, uma humanidade que Oliveira sempre apresenta marcada pelo limite e pelo pecado, mas também por uma escondida dignidade, que se manifesta no esforço desesperado e transcendente de ser feliz. Cruzam-se aqui dois tipos de influência, ligadas por esse toque de benigna «perversidade» tipicamente oliveiriana: como esclarece Vasco Câmara⁶⁷, «Buñuel é, obviamente, a referência máxima deste filme sobre a carne, o sexo, a impotência e a morte. A outra, igualmente perversa, é a da revista à portuguesa [...]», sendo este último o território onde ninguém escapa à lâmina afiada da crítica mordaz e impiedosa.

Perto do final assistimos a um momento insólito, verdadeiro *intermezzo* musical, quando, após o suicídio do cego, no auge da tragédia, um grupo de bailarinas vestidas de tutus dourados faz a sua dança na escadaria de São Cristóvão ao som da «Dança das Horas» da ópera de Ponchielli *La Gioconda*. Fernando Cabral Martins⁶⁸ entende tratar-se de um traço estilístico típico da geração da *Presença*, de que Oliveira, admirador de José Régio, é filho. Chama-lhe «a volúpia presencista do explícito» e considera-a dispensável, na medida em que estava já suficientemente claro o registo simbólico, fabulístico e universal da história. Outros

críticos, como António Roma Torres⁶⁹, apontam a esta obra uma certa falta de unidade, particularmente ao nível dos diferentes registos das *performances* dos actores. João Bénard da Costa⁷⁰, porém, considera que «para ousar essa sequência [das bailarinas, «insólito pastiche do onirismo»] é preciso ser-se absolutamente livre e absolutamente genial» e arrisca incluir este filme no estreito conjunto daqueles em que o Mestre filma a sua própria arte: «[...] à margem dos «grandes» filmes, tanto quanto no interior deles, Oliveira, pelo menos depois de *Le Soulier de Satin*, filma uma ‘arte poética’, de que os pontos cimeiros serão *Mon Cas*, *A Divina Comédia* e *A Caixa*. Tanto pior para os que acham ou acharem que esses filmes são ‘menores’. E só serão gratuitos para quem não entender que toda a arte o é e que o seu último objecto é sempre a forma pela qual o Autor se exprime. No caso de Oliveira, essa forma é o cinema e estes são filmes sobre o cinema. Repensá-lo a cada novo filme, repetindo-se ou contradizendo-se, que são as únicas formas de termos razão»⁷¹.

O filme termina com a suprema ironia: a filha do velho, que tão seca, fria e implacável se mostrara para com o seu próprio pai, reaparece no final plenamente transformada: fazendo ela agora uso de uma idêntica caixa — um caixilho, espécie de moldura que carrega encostada ao peito, dentro da qual traz escrita a sua história de vida —, mostra-se benévola e até generosa para com todos, sendo tratada como benfeitora e «santa». Será que, afinal, a bondade dos homens tem condições, ou seja, não é totalmente gratuita, necessita pelo menos de uma «caixa», de alguma coisa oferecida como segurança vital, de uma «forma», como diria Bénard da Costa⁷² — ou de uma reconhecida «identidade», poderíamos nós dizer —, que seja garante de subsistência, para que possa revelar-se? É impossível não ver, na estranheza e provocação deste final, bem como no tom geral desta história que se situa entre a farsa e a tragicomédia, a presença da estética do teatro do absurdo, encontrável com frequência na filmogra-

fia de Oliveira. Aliás, foi certamente por isso que ao realizador interessou a peça de Prista Monteiro, dramaturgo em cuja obra se reflecte a influência de autores como Ionesco, Harold Pinter e Beckett.

Não há dúvida de que, para Oliveira, «the world is a stage», e ao cinema cabe a missão de o reflectir da única forma possível, como num espelho: a forma da metamorfose da arte, veículo da expressão do inefável de que a vida é feita. Como afirma Mariolina Diana⁷³, «o realismo é só uma aparência, Oliveira não tem nenhuma pretensão sociológica, nenhuma vontade de denúncia. Tal como já fez outras vezes, reveste de real o invisível, o intangível».

Os pobres de *A Caixa* são o rosto visível da pobreza humana, de uma humanidade por cujo sofrimento e por cuja luta Manoel de Oliveira sempre se interessou, como atesta o seu primeiríssimo filme, *Douro, Faina Fluvial* (1931), resultado de um olhar atraído pela condição humana na sua situação mais dura e injusta, a dos trabalhadores da faina do rio Douro, quase reduzidos à situação de bestas de carga, mas nos quais não deixa de pulsar um desejo de vida que atesta a sua imensa dignidade. Neste sentido, Oliveira foi, desde o início, um homem profundamente político, e, até certo ponto, um revolucionário, um inconformado e um rebelde, um «activista» pela arte, em prol da justiça, que poderia ter dito, com Sophia de Mello Breyner Andresen⁷⁴: «Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia.»

Vale a pena, antes de concluir, voltar ao confronto com o filme de Vittorio De Sica, a fim de compreender como, além de uma inegável diferença de estilo, de forma e de perspectiva, existe nas duas obras uma preocupação de fundo que aproxima as suas visões sem as homologar ou confundir.

Repetidas vezes sublinhou Manoel de Oliveira, cujo cinema manifesta uma evidente raiz documental e histórica, que o que mais lhe interessava era o real, e que esse real era o valor maior que a arte devia perseguir. A Matos-Cruz⁷⁵ afirmou ele uma vez, taxativamente: «[...] eu não sou apologista da arte nem da invenção. O que me interessa e considero essencial é o histórico; o que há de mais concreto é o real». A ficção está, pois, ao serviço dessa busca da realidade, daquilo a que o artista chega a definir como «a verdade», essa misteriosa meta última. «Não se sabe o que seja a verdade», declara também Oliveira a Antoine de Baecque e Jacques Parsi⁷⁶. E acrescenta: «O artista avança no sentido da verdade, mas relata a ficção, isto é, o que imagina. Como quer apresentar o que diz como verdadeiro, recorre a referências verdadeiras, de modo a transmitir ao leitor a convicção de que o que ele vai ler é a verdade.»

A escolha de um ambiente verídico (localizável temporal e geograficamente) e prosaico como o de *A Caixa* justifica-se também por este desejo de ancorar, em «referências verdadeiras», o objecto artístico a construir, referências essas que, neste caso, se revelam «verdadeiras» por maioria de razão, dado tratar-se de um universo simples e até grosseiro, sem quaisquer artifícios ou sofisticacões. Será deste universo nu e cru que poderá emergir, com particular evidência, essa dimensão última da existência, a poesia que se esconde na vida quotidiana, mesmo na aparentemente mais limitada ou banal — como acontecera em *Douro, Faina Fluvial*. O contraste entre a aparente superficialidade e até instintividade da existência e a revelação do seu nível de profundidade favorece persuasivamente o encontro com essa dimensão

misteriosa. «Quando a poesia emana das coisas verdadeiramente reais, é autêntica», afirma o realizador⁷⁷.

Assim, Oliveira admite procurar uma sublimação da vida que só pode vir do real tal como é, mesmo quando se reveste de uma aparência absurda e incompreensível, dada a complexidade do paradoxo que o constitui: «*A Caixa*, por exemplo, é uma obra escrita sob a marca literária do absurdo. Passa-se num meio social muito baixo. É escrito numa forma bastante vulgar. Não há lirismo. É bastante prosaico, bastante realista. Fala-se de coisas grosseiras. Toda esta vulgaridade me constrangia no início. O que é preciso, quando se fala de coisas grosseiras, as mais brutais, é, por vezes, caminhar não exactamente no sentido do lírico ou do poético, mas encontrar qualquer coisa para as sublimar. Conseguida esta sublimação, creio, duas coisas [*sic*]: concede-se um pouco de brilho às coisas ordinárias e, ao mesmo tempo, algo de diferente paira acima da merda. Perdoe-se a expressão.»⁷⁸

De forma idêntica, Cesare Zavattini (teórico do Neo-Realismo, argumentista de *Ladrões de Bicicletas* e colaborador habitual de Vittorio De Sica) denuncia, no texto publicado a propósito da estreia do filme, o facto de se olhar normalmente a realidade como desinteressante — razão pela qual se julga necessário inventar histórias —, quando afinal ela se revela complexa e rica, exigindo, por isso, uma atenção autêntica. «I understood that to have evaded reality had been to betray it.»⁷⁹ E esclarece, assim, o *volte-face* trazido pela estética neo-realista, que vai na linha oposta ao do cinema narrativo americano: «We have passed from an unconsciously rooted mistrust of reality, an illusory and equivocal evasion, to an unlimited trust in things, facts, and people. Such a position requires us, in effect, to excavate reality, to give it a power, a communication, a series of reflexes that until recently we had never thought it had. It requires, too, a true and real interest in what is happening, a search for the most deeply hidden human values, which is why we feel that the cinema

must recruit not only intelligent people but, above all, ‘living’ souls, the morally richest people. The cinema’s overwhelming desire to see, to analyse, its hunger for reality, is an act of concrete homage toward other people, toward what is happening and existing in the world. And, incidentally, it is what distinguishes ‘neorealism’ from the American cinema.»

De Sica procura nos pobres dos seus filmes esta qualidade moral — de almas «vivas» — que faz deles as mais «ricas» personagens, os seres mais humanos de todos, merecedores de toda a atenção e da mais sincera homenagem; Oliveira não pretende exactamente afirmar uma plena confiança na humanidade porque a vê manchada pelo pecado, mas presta particular atenção aos pobres, já que da sua simplicidade e rudeza, e também do seu sofrimento, emerge com maior evidência aquilo que verdadeiramente caracteriza o humano, que por isso mesmo o comove. Em ambos os casos é afirmada, ainda que com flexões diferentes, a primazia da realidade sobre a imaginação; em ambos os casos acredita-se acima de tudo no cinema, atribuindo-lhe essa capacidade quase redentora de revelar o indizível, que com particular acuidade se manifesta nos mais frágeis.

Daí o desafio de Zavattini⁸⁰ aos contemporâneos que criticam este cinema «neo-realista», que parece não saber criar narrativas com ritmo e acção, agarrando-se a um quotidiano aparentemente estático e banal: «So there is no question of crisis of subjects, only of their interpretation. This substantial difference was nicely emphasized by a well-known American producer when he told me: ‘This is how *we* would imagine a scene with an airplane. The plane passes by... a machine gun fires... the plane crashes... And this how *you* would imagine it. The plane passes by... the plane passes by again... the plane passes by once more...’. He was right. But we still have not gone far enough. It is not enough to make the airplane pass by three times; we must make it pass by twenty times.»

É impossível não pensar na estética oliveiriana, tão acusada de lentidão e repetição, tão «agarrada» a detalhes que ganham, na economia geral da obra, um peso que muitos consideram excessivo, absurdo — basta lembrar, a título de exemplo, o plano das rodas do veículo que transporta os soldados em *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), ou o da carruagem do comboio em que viaja o Macário de *Singularidades de Uma Rapariga Loura* (2009). O que está em causa nesta discussão é o conceito de «acontecimento» e o papel do cinema na sua representação. Oliveira faz coincidir o aprofundamento dessa capacidade de prestar atenção ao que acontece com o aumento da maturidade pessoal, como já atrás foi referido, a propósito da sua resposta a Baecque e Parsi, distinguindo o movimento exterior do interior. Do mesmo modo, conclui também Zavattini⁸¹: «The moral, like the artistic, problem lies in being able to observe reality, not to extract fictions from it.»

Um aspecto, porém, marca a maior diferença entre estes dois *auteurs*. De Sica pretende cativar o espectador para a sua causa, quer fazê-lo experimentar a angústia do protagonista e a sua condição de fragilidade, de dramática e injusta dependência. O seu propósito é conseguido com eficácia, a ponto de tornar o filme quase insuportável, na medida em que a angústia do protagonista é, de facto, contagiante. Para isso, o realizador usa estratégias diversas e muito competentes, de entre as quais se destaca a visão dos acontecimentos pelos olhos de uma criança, o ser mais frágil e mais dependente de todos, cuja inocência potencia a injustiça ao seu ponto máximo. O universo de *Ladrões de Bicicletas* é, na verdade, o de um mundo de seres inocentes, que sofrem a sua condição de pobreza como podem. Se prevaricam, fazem-no por se encontrarem esmagados por uma situação social desumana, fazem-no por não terem, no fundo, nenhuma real alternativa. A culpa é do sistema social, da guerra, do egoísmo dos ricos e de uma economia profundamente desigual e injusta.

Em *A Caixa* não há inocentes. Todos são coniventes com o sistema que os oprime, são oportunistas, preguiçosos ou velhacos não apenas por necessidade mas também por atavismo, por aceitarem passivamente uma sociedade paternalista a quem lancem todas as culpas, por não saberem dizer «eu» como recurso essencial da sua luta. Manoel de Oliveira constrói um universo onde a liberdade pessoal é sempre, directa ou indirectamente, convocada. O seu registo é, pois, mais existencial do que social, e portanto também mais universal e intemporal. No fundo, ladrões de caixas somos todos nós, ladrões de significado e de história, todos somos seres onde bem e mal convivem com um incontrolável desejo de mais; somos ladrões de felicidade, de uma felicidade cobiçada e talvez imerecida mas também pungente e inadiável.

PALAVRA E UTOPIA (2000):

QUANDO O VALOR DO TEMPO SE MEDE NO ESPAÇO

Para João Bénard da Costa, *Palavra e Utopia*, filme de Oliveira que se concentra em boa parte da vida (e da morte) do jesuíta Padre António Vieira, é uma reflexão sobre o envelhecimento. É bem verdade que não pode ignorar-se o seu lugar no conjunto da obra oliveiriana: depois de dois dos seus filmes mais autobiográficos (*Viagem ao Princípio do Mundo*, de 1997, e *Inquietude*, de 1998, que atrás brevemente comentámos) e antes de *Vou para casa* (2001), esta obra insere-se claramente no momento em que Oliveira, entrado nos «noventas», dá sinais de fazer uma espécie de balanço da sua própria vida, manifestando o sentimento de alguma angústia perante o drama da insuficiência do tempo. Neste caso, é através da figura do Padre António Vieira, com o qual o cineasta parece, até certo ponto, identificar-se, que essa reflexão é levada a cabo, tanto mais que Oliveira se concentra sobretudo nos anos finais da vida do grande orador. Mas seria

grave erro, como defende o próprio realizador, confundir os motivos que o levam a interessar-se por essa figura histórica — na qual pode encontrar pontos de correspondência pessoal — com uma deliberada distorção da mesma em função do seu próprio e subjectivo olhar. Para Manoel de Oliveira, a arte impõe uma autenticidade que exige o respeito pela verdade, pelos factos reais, sobretudo se incidir em acontecimentos históricos, como é o caso desta obra. Oliveira preparou-se bem, do ponto de vista histórico, com a ajuda do seu habitual e inestimável colaborador, o historiador padre João Marques, por forma a ser fiel aos eventos concretos, o que não significa que não tenha querido (ou não tenho podido deixar de) manter, a par da objectividade documental, a sua própria leitura, a sua interpretação de tais dados, como é tarefa, aliás, de qualquer historiador sério no seu trabalho. Por isso afirmou em 2001, a propósito deste filme, nos *Cahiers du Cinéma*: «É evidente que todos nós somos um acumulado de influências e de opções. Isto, porém, não impede uma imparcialidade, digamos uma objectividade, aquela mesma que nos leva a respeitar a opinião do outro, aceitando ou contrapondo a sua. Mas quando olhamos o mar, vemos o mar, do mesmo modo que vemos uma igreja, ou uma escola, ou o céu, ou o chão, conforme olharmos para cima ou para baixo. A isto chamaremos objectividade. É nessa atitude de objectividade que o realizador deverá colocar-se perante o assunto que vai realizar, analisando-o de fora das suas convicções, tanto quanto lhe seja possível. A vida é o que é e a arte também não pode fugir àquilo que é. Mas não é defesa, nem ataque, nem propaganda. Se fala de um santo, verdadeiramente santo, não está a fazer a propaganda da santidade. Está a interpretar um facto, a dar uma biografia fiel aos acontecimentos, ou a expressar um sentimento, ou etc, etc. O mesmo poderia dizer dum assassino nato. No caso de *Palavra e Utopia* não se está a fazer a apologia do Padre António Vieira, mas a repor o que historicamente é dele conhecido. O que o

realizador possa dar como juízos de valor não está em causa no filme, porque nele não há posição crítica, mas apenas exposição que deixa ao espectador a liberdade de tomar ele a sua posição.»

Como bem se pode deduzir, Oliveira nada tem de «construtivista», a sua posição estética é de pendor realista, parte do reconhecimento do dado objectivo, que é alheio ao seu próprio conceito e à sua própria vontade, e é nessa atitude de humilde espectador da própria realidade que se atira à tarefa da criação artística. Não pretende afirmar quem foi o Padre António Vieira, mas sim representá-lo de acordo com a maior fidelidade possível em relação àquilo que dele sabe e vê. Nesta clarificação é importante notar como Oliveira estabelece uma clara distinção entre o espaço da obra criativa e o âmbito pessoal. Quando afirma que «o que o realizador possa dar como juízos de valor não está em causa *no filme*» (itálico nosso), fica bem claro, por um lado, que ele, enquanto homem e enquanto artista, não pode deixar de fazer os seus próprios juízos de valor e, por outro, que procura que eles não dominem a obra, que não se sobreponham à sua criação, lançando sobre ela a sombra da sua presença autoral. Para que a obra revele alguma centelha da verdade, é necessário, segundo Oliveira, que essa própria verdade seja buscada através do gesto artístico. Neste sentido, certamente estaria pronto a subscrever o desiderato criativo de um autor como Joseph Conrad: «render justiça ao universo visível».

Mas voltemos ao ponto sublinhado por Bénard da Costa: o filme concentra-se nas três das quatro «vigílias» referidas pelo Padre António Vieira, em particular na última. Para Vieira, a vida do homem pode dividir-se nessas quatro idades: a do menino, a do mancebo, a do adulto e a do velho, tendo cada uma delas características bem definidas e distintas. Por esta razão Oliveira escolhe três diferentes actores — Ricardo Trepça (Vieira mancebo), Luís Miguel Cintra (Vieira adulto) e Lima Duarte (Vieira velho) —, e o filme fica também assim naturalmente dividido

em três partes (sendo interessante ver como Oliveira cruza a sonoridade do português de Portugal com a do Brasil, que em Vieira se encontravam naturalmente misturadas, pela sua longa vivência em terras de Santa Cruz). Ora, não deixa de ser verdade que é o Oliveira velho quem realiza esta obra, numa fase da vida que o torna mais capaz de avaliar boa parte da amargura do Padre António Vieira, homem longevo, de espírito apaixonado, algo rebelde, determinado e muito empreendedor — tal como o cineasta —, por se sentir, em dados momentos, injustiçado pela sua própria Igreja e incompreendido pelo seu próprio país, ao mesmo tempo que compreende estar para breve o término da sua vida na Terra.

A Manoel de Oliveira não interessa, porém, uma possível e eficiente simplificação narrativa da vida de um suposto bom rebelde em luta contra instituições injustas e hostis — o retrato que faz procura, de facto, ser «isento» (afirma mesmo que «não há palavra ou acontecimento que não seja retirado dos sermões, ou das cartas, ou duma base histórica fundada e reconhecida»⁸²) e mostrar que tanto as virtudes como os pecados podem surgir de qualquer um dos lados da barricada —, mas sim concentrar-se, como o próprio título do filme anuncia, na sua palavra e na sua utopia.

Quanto à palavra, sabemos bem o quanto ela é valiosa na obra oliveiriana, pois que radica na própria concepção que o cineasta tem da sétima arte, cujo movimento depende, na sua opinião, mais da palavra e do som do que da própria imagem. Tal concepção liga-se, como já foi explicado, ao valor que a palavra em si mesma tem, enquanto mecanismo precioso do ser humano, retrato dinâmico da natureza interior e «animada» do homem e da mulher.

José de Matos-Cruz afirma — num artigo publicado no *Diário de Notícias* de 18 de Novembro de 2000, a propósito desta obra de Oliveira e intitulado «Vida como Arte, Obra como Exemplo»

— que «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»⁸³.

O Padre António Vieira, «imperador da língua portuguesa», torna-se assim numa espécie de paradigma da dimensão universal da palavra, ele é a palavra feita «aquela» carne, a do genial orador. Com Vieira a palavra é ágil, livre, criativa, apaixonada, persuasiva, «co-movente», arguta, por vezes severa, cheia de zelo e fé, insubmissa — nunca escrava do politicamente correcto, e portanto também inconveniente e «perigosa». Ao mesmo tempo, dela transborda uma força e uma beleza inigualáveis, comparáveis à dimensão profunda, poética ou estética de um qualquer objecto artístico.

No que toca à utopia, é conhecida a posição messiânica de António Vieira, na esteira de um pensamento nacional cujas raízes remontam ao século XIII e ao tempo das Cruzadas, quando Portugal dispndia um imenso esforço de objectivos transcendentais, que uniam a fé e o império (e que, como defende Luiz Filipe F. R. Thomaz, ainda está presente no século XVI, no grande projecto expansionista de D. Manuel⁸⁴). Obviamente que, ao tempo do Padre Vieira, tal projecto tinha obtido contornos diferentes; mas o seu elemento estruturante permanecia no conceito de «Quinto Império»: a ideia de que Portugal é, por vocação, um país «em saída», marcado por uma missão de natureza transcendente, que seria atraçoada pela permanência na estreita Península Ibérica. Oliveira alarga esta ideia de Quinto Império a um conceito mais vasto, um ideal universal, ou seja, no fundo à hipótese de que a história dos homens tem um desígnio maior e unitário, que se intui em iniciativas concretas ao longo dos tem-

pos: «Eu, pessoalmente e, fora do filme, penso até que a ideia corresponde a um desejo antigo e mesmo a acções desenvolvidas através da história universal que nos demonstram essa vontade exemplificada. Mesmo hoje, olhando para a ideia da União Europeia e para a da globalização não é difícil chegar a induzir o mesmo. Se com razão ou sem ela digo isto, digo-o com a mesma ironia que olho para a *Clavis Prophetarum*. Por isso se acrescentou à PALAVRA esta outra palavra: UTOPIA.»⁸⁵

Tal como acontece com tantos outros dos seus filmes (alguns deles de forma explícita, como é o caso de *Painéis de S. Vicente de Fora — Visão Poética*), o rigor documental cruza-se aqui com uma dimensão visionária, dando espaço a uma particular ideia utópica acerca da vida e do lugar de Portugal no mundo. O Padre António Vieira, que viveu cerca de um século depois de Thomas More e num contexto bem diferente, foi, tal como ele, um homem de estatura superior, que se viu tomado por um grande ideal. Apoiando o seu conceito de Quinto Império em certas explicações proféticas das Escrituras, nas trovas de Bandarra e num pensamento de fundo sebastianista, António Vieira acreditava na missão espiritual de Portugal no mundo, revelando-se uma figura complexa e não poucas vezes polémica, tendo sido julgado pelo Tribunal da Inquisição, devido às suas muito politicamente incorrectas posições em vários assuntos de carácter político-religioso (não apenas no que toca ao Quinto Império mas também, entre outras questões, pela defesa explícita dos cristãos-novos e pela luta a favor da dignidade e da liberdade dos índios e dos negros — neste último caso alguns textos parecem revelar uma aparente ambiguidade, que mais não é do que forma explícita com a qual Vieira distingue as raças, sendo de lembrar os seus textos a favor da negritude).

O filme, que recebeu vários prémios, entre eles o da crítica em Veneza, tem início (depois dos primeiros minutos com o elenco dos nomes que passam no ecrã enquanto a câmara se desloca

num longo *travelling* sob as copas de árvores, ao som de uma guitarra portuguesa) precisamente com uma sessão do Tribunal do Santo Ofício, em Coimbra, no ano de 1663, durante a qual Vieira procura defender-se. Este processo, como se vê ao longo da obra, é longo e cheio de avanços e recuos, de condenações e perdões, até à morte do orador. António Vieira foi, além de um cristão fervoroso e fiel à sua bem-amada Igreja, um homem à frente do seu tempo, defendendo mesmo posições que podemos apelidar de «modernas», como é o caso da importância dada ao valor de cada língua nativa enquanto específico, valioso e insubstituível olhar sobre o mundo (o que levou Vieira a ensinar catecismo em sete línguas diferentes). E é sobretudo diante da personalidade e do pensamento deste genial Vieira, tantas vezes vítima das intrigas da corte ou de alguns clérigos, que Oliveira nos coloca, pendentos dos seus famosos e extraordinários sermões, das suas cartas (que vemos serem escritas ou ditadas, quando Vieira começa a perder a visão), das polémicas e dos numerosos debates em que interveio, constituindo um deles um dos momentos mais cativantes do filme: quando, em Roma, defende brilhantemente (na pele de Lima Duarte), perante a exilada rainha Cristina da Suécia, a posição de Heráclito acerca do choro contra a posição de Demócrito acerca do riso, argumentada pelo seu oponente, o padre Jerónimo Cattaneo (desempenhado por Renato di Carmine).

O tratamento do espaço, dimensão fulcral da imagem cinematográfica, tem, neste filme de Oliveira, uma importância paralela à dessa palavra dinâmica e performativa que inunda totalmente a obra, fazendo-a avançar temporalmente. Se é verdade que é num exíguo escritório que vemos Vieira redigir ou ditar muitos dos seus sermões (espaço simbólico, que Oliveira vai reutilizando e transformando ao longo da progressão do tempo e da variação de lugar, cuja pequenez se abre ao mundo e ao mar através de uma janela, que por vezes se assemelha a uma vigia de navio),

é também verdade que o realizador desloca as cenas para os locais autênticos (aqueles que foi possível encontrar com alguma semelhança aos originais) onde as palavras do famoso orador foram proferidas. Passamos assim de Coimbra ao Brasil, para voltarmos ao mar que tanto os separa como junta — e que Vieira, ao que parece, 35 vezes atravessou —, e de seguida novamente a Coimbra, a Lisboa, à Holanda, a França, a Espanha, a Itália, de novo ao Brasil, e por aí fora...

Deste modo, o filme, que é de uma beleza plástica fulgurante, como acontece em tantas das obras do cineasta portuense, ganha uma particular densidade paratextual, se assim se pode dizer, decorrente dos elementos desses espaços, das diversas gentes que os habitam, com os seus diferentes trajés, costumes e línguas, dos segundos planos que definem as cenas, dos materiais e objectos que os decoram (quadros, cruces, pedras mármore, móveis...), fazendo-nos sentir a variedade dos lugares visitados pelo eterno viajante que é o Padre António Vieira, assim unidos pela sua presença sempre interpeladora.

Oliveira consegue, nesta obra, cruzar o relativo hieratismo, que caracteriza muito do seu cinema e que se faz aqui sentir em muitas cenas, com a percepção de um movimento permanente, um movimento marcado pela diferenciação dos lugares por onde passa o sacerdote jesuíta e pela respectiva datação, dados fornecidos pelos quadros legendados que intercalam os vários episódios e orientam o espectador, fazendo-o deslocar-se com o protagonista. Esta noção de deslocação espaço-temporal está ligada ao núcleo significativo da obra, que é revelado a cerca de um terço do filme, por volta do minuto 45, quando o realizador revisita, através de Vieira, o mesmo conceito que inspirou o título e o conteúdo de *NON*: de nada vale a pretensão de conquista que só deseja a posse, pois que essa posse leva à paradoxal perda do próprio «eu». «Ai que se pretende aquele governo! Ai que se alcança o que pretende! E vai ao inferno. Pretende o Brasil? Se vai

ao Brasil, perde-se... Pretende Angola? Se vai a Angola, condena-se. Pretende a Índia? Se passa o Cabo da Boa Esperança, lá vai a esperança da sua salvação!» E segue-se a esta reflexão do Padre Vieira — que pode parcialmente justificar as reticências do Velho do Restelo — aquela que também ele proferiu em Roma no final dos anos 60 do século XVII, quando fez coincidir a grandeza de ser português com a vocação da saída e da peregrinação (radicalmente diversa da viagem que «pretende»): «o brasão de nascer português é obrigação de morrer peregrino», pois que «para nascer pouco terra, para morrer toda a terra».

É também o Padre Vieira que diz que «tudo se aplica ao buscar», ou seja, que a viagem da vida coincide com a busca (logo, define-se por aquilo que se busca) e, portanto, não pode realizar-se na atitude estática ou de fechamento pessoal, naquilo a que hoje em dia poderíamos chamar o «aburguesamento» da existência, cuja meta consiste na vida pequena, segura e definida pelo próprio bem-estar. É de notar que Vieira nunca fala de conquista, mas sim de morte (as terras não são para enriquecer mas sim para nelas se morrer), e também nisto podemos encontrar uma sintonia com o pensamento do realizador, que, como já foi explicado, defende o paradoxo de que «a vitória está na derrota» — neste caso, a «derrota» da morte. Para o imperador da língua portuguesa — que, tão pouco crente nas suas próprias «vitórias», afirmava que «tudo é vento tudo é fumo» —, esta verdade assume particular relevância no caso de Portugal (aqui colocado «ao espelho, como se se tratasse de um ser humano», segundo Dias Branco⁸⁶), que foi chamado à missão de ser peregrino no mundo, o que significa que é na recusa desta missão que consiste a verdadeira pequenez (e a traição) do país, a inutilidade do seu tempo e do seu espaço: «Nascer pequeno e morrer grande é chegar a ser homem. Por isso nos deu Deus tão pouca terra para o nascimento e tantas para a sepultura.» O valor do tempo afirma-se, pois, nesta obra, através do espaço

(tanto o literal quanto o simbólico): é na saída, na deslocação e na viagem que a existência ganha maturidade e valor, e dessa forma se cumpre.

Assim, com *Palavra e Utopia* Manoel de Oliveira constrói uma figura que, ao mesmo tempo que afirma um caminho de realização existencial, encarna o próprio país, visto segundo um vector de leitura transcendente — faz, pois, sentido que sejam acordes de fado aqueles que se ouvem logo no início, dando o mote a uma obra que, tal como esse estilo musical, fala de saudade e de viagem, de amor e de partida, de horizonte e de mar. Longe da problematização auto-reflexiva de boa parte do cinema nacional, concentrado na análise das consequências negativas dos próprios limites e carências, Oliveira — que, na genialidade e amplitude da sua obra, saiu de Portugal e se tornou universal — escolhe uma personalidade afirmativa e positiva, tanto para falar da história nacional quanto para provocar o espectador a uma atitude pessoal, como foi sempre o seu desejo. Não admira, pois, que seja ele a encarnar o sacerdote que viaja para levar ao Padre Vieira a boa nova do tribunal, que lhe concede de novo a palavra, embora tal missiva já não o encontre nesta terra.

VOU PARA CASA (2001): O TEMPO DE REGRESSAR

Trata-se do segundo filme de Manoel de Oliveira que tem no título e como eixo fulcral a «casa» — embora as casas, todas as casas, tenham no cinema de Oliveira uma importância indiscutível, como tem sido diversas vezes referido e como António Preto tão bem evidenciou no ensaio «A Casa Futuro», publicado a propósito da exposição inaugural da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, no catálogo de Serralves intitulado precisamente *A Casa*. Atrás procurámos explanar até que ponto a noção de «casa» coincide com a noção de «eu», enquanto espaço de identidade e de encontro consigo próprio, e de que forma tal cons-

ciência necessita dessa zona de refúgio onde o tempo é como que sustido. É também nesse sentido que a casa surge nesta obra, inundada de sinais da suspensão do tempo, como procuraremos demonstrar.

Vou para Casa/Je Rentre à la Maison é uma poderosa reflexão sobre a morte, ou seja, sobre o sentido da vida — que parte de um excerto da peça de Eugène Ionesco *Le Roi se Meurt* — e vive de muitas mortes até ao seu epílogo. Oliveira começa por lançar-nos na voragem centrípeta do teatro, chamando o espectador (tanto o do filme quanto o que pode ver-se sentado na sala de teatro) à cena onde se lamenta tragicamente esse rei moribundo, incrédulo, demente e apavorado diante da possibilidade de que, pela primeira vez, não seja ele a comandar a existência. «Proíbo-vos!» é o grito de abertura do filme, o grito patético e desesperado de quem pensa não precisar de obedecer e verifica fugir-lhe aquele poder que julgava pertencer-lhe. «Nasci há cinco minutos», «não tive tempo, não tive tempo!», grita o rei, embora o médico tente ainda lisonjeá-lo e distraí-lo, lembrando-lhe as glórias passadas, enquanto a rainha Marguerite, desdenhosa, lhe traz à memória os crimes cometidos em nome do Estado. «Porque é que eu nasci, se não era para sempre?», geme o rei, dando voz à grande pergunta do ser humano — que o teatro, lugar da verdade da condição humana, não pode deixar de colocar. Porém, um outro eixo, marcado por uma força centrífuga, que estabelece a relação da pessoa com o todo, com a dimensão sequencial do tempo visível através dos acontecimentos, vem intersectar este eixo dramático: fora de cena, sem que deixemos de ouvir a voz do rei que morre, vemos crescer e tomar lugar, nos bastidores, outra tragédia. A mulher, a filha e o genro do actor que desempenha o papel de rei, Gilbert Valence/Michel Piccoli, morrem inesperadamente, num acidente de carro, deixando-o a braços com o neto Serge, tornado órfão.

Este homem, fragilizado pelas circunstâncias terríveis e inesperadas que lhe sucedem, irá ter de enfrentar ainda outro de-

safio: começando a dar sinais de perda de memória, vê-se afastado da representação dos grandes papéis em que baseou a sua carreira, sendo aliciado a fazer trabalhos menores e comerciais, que recusa por não querer «vender-se» ao puro negócio nem subverter a sua arte. Essa posição irá levá-lo a perceber que chegou a hora de regressar a casa — decisão exigente e difícil, que não pode deixar de o entristecer, e da qual é testemunha o neto, que passou a viver com ele, e que, tal como fica claro no último plano do filme, assim se torna o herdeiro do significado desse doloroso e lúcido gesto.

Mais uma vez mostrando a íntima relação que o cinema estabelece com o teatro (não apenas na fortíssima cena inicial, mas também na inserção de um excerto de *A Tempestade*, de Shakespeare — peça onde, não esqueçamos, Prospero lembra que «we are such stuff as dreams are made on»), Oliveira faz uso da palavra literária (também na referência à obra *Ulisses*, de James Joyce) ao construir uma narrativa que não deixa de ser inegavelmente cinematográfica, tanto na forma como dá a ver aquilo que vemos, quanto na(s) perspectiva(s) assumida(s) pela câmara (usando diversas vezes o vidro de uma janela ou de uma montra como separação entre o lugar da câmara e a situação das personagens), nos cortes que fazem saltar do interior para o exterior (dando-nos a ver o bulício da cidade de Paris, micromundo onde se insere o protagonista) e vice-versa, nas elipses temporais que estabelece, entre outros procedimentos, alguns com a distinta marca do seu autor.

Exemplo supremo da potencialidade desta intrínseca ontologia fílmica é a cena do sapato (cerca de meia hora depois do início do filme): Gilbert conversa, num café, com o seu agente, Georges, ao qual mostra os sapatos chiques que acabara de comprar. Georges pergunta como está Gilbert a reagir à morte da mulher e da filha. Enquanto o ouvimos responder «vivo com a minha *solitude*», a câmara não larga o sapato, que, em grande

plano, ora se agita, ora se detém, perante a sugestão do agente — sugestão «um pouco canalha», na opinião de Gilbert — de «aliviar a sua solidão» com a companhia de uma das jovens actrizes com quem trabalha. Os sapatos novos, símbolo do desejo de vida do actor que vê aproximar-se o fim da sua carreira — e que virão, também eles, a ser-lhe roubados — terão o seu contraponto no par de sapatos velhos que este usará (magnífico novo plano destes pés, agora hesitantes, tímidos e desconfortáveis) quando, no dia seguinte, se vir forçado a recusar a proposta profissional que lhe é feita para encarnar a figura de um velho senil, num telefilme de acção.

Vou para Casa é uma obra que mistura eficientemente drama com humor, a dimensão universal com o significado dos pequenos gestos, a ironia com um registo profundo e trágico. Algumas cenas repetem-se, tal como se repetem os dias de qualquer quotidiano, com os seus hábitos e ritos, como é o caso da divertida cena em que vemos Gilbert a roubar inconscientemente o habitual e «sagrado» lugar que um qualquer desconhecido ocupa religiosamente no café onde cada um costuma ler o seu jornal — Gilbert, o *Libération*, o outro, *Le Figaro*. Mas é importante notar um pormenor desta cena, que se liga à economia geral da obra: o jornal que Gilbert lê no café é exactamente o mesmo que o víamos ler no dia anterior (e o mesmo sucede com o seu colega de café). Tal acontece depois de termos visto Gilbert dentro do táxi, enquanto olha pela janela, com olhar pensativo, vendo a roda gigante, do tipo feira popular, que circula ininterruptamente diante de si; passa depois por uma fonte circular, de onde brota água, e vê-se novamente o plano da roda (a mesma, ou uma semelhante), depois uma estátua com a inscrição «Liberdade, Fraternidade...», de base circular; e finalmente, ao chegar ao café, o homem do realejo dá corda à música ininterrupta, monocórdica e melancólica do seu instrumento musical. São símbolos que misturam o regresso ao jogo e à infância (Gilbert sorri e dá dinheiro ao homem do realejo) e que ao mesmo

tempo, por isso mesmo, testemunham uma certa circularidade temporal, uma temporalidade que perdeu a sua progressão. Para Gilbert o tempo suspendeu-se, a sua vida deixou de ser história para se tornar paragem, reflexão, regresso, porventura essência — porque é ao que é, e não ao que faz, que o actor decidirá regressar, que é como quem diz, «converter-se».

Assim, a cena subsequente, em que Gilbert, depois de ir buscar o neto à escola, brinca com ele em casa, é premonitória do inevitável regresso. Para que tal decisão seja tomada, Gilbert terá ainda de sofrer a prova mais difícil, a da maior humilhação, quando perceber que já não consegue reproduzir com exactidão o texto que teve de decorar à pressa, naquela língua que não é a sua, mas que é a de Hollywood, com os seus estúdios e *leaders* implacáveis (extraordinária, a *performance* minimalista de Malkovitch, em *regard-caméra*), a do novo mundo global ao qual não pertence e que já não vai a tempo de compreender.

Je Rentre à la Maison é um filme que afirma que «o tempo acontece» e exige que entremos nele, e que a casa é o lugar onde o «eu» se encontra. À recusa infantilizada do rei Berenger, que quer voltar a ser bebé, opõe-se a aceitação adulta de Gilbert, aceitação dramática, triste e sofrida, mas que coincide, paradoxalmente, com a melhor herança que pode oferecer ao seu jovem neto, como se deduz da finalíssima cena, em que Serge espreita o avô, que regressa a casa, silencioso e cabisbaixo.

SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA (2009) —

A FUGA AO PRÓPRIO TEMPO E AO TEMPO ESCONDIDO DO OUTRO⁸⁷

Vários são os filmes realizados por Oliveira ao longo da primeira década do século xxi, depois de, em 2001, ter decidido «voltar a casa», à razão de praticamente um por ano: *O Princípio da Incerteza* (2002), baseado no romance de Agustina Bessa-Luís *Jóia de Família*; *Um Filme Falado* (2003), espécie de profético alerta sobre

o perigo do terrorismo e sobre o desentendimento entre os povos; *O Quinto Império — Ontem como hoje* (2004), revisitação da transtemporal utopia do Quinto Império, aqui focando sobretudo a figura do rei D. Sebastião através da melhor *performance* de sempre do actor Ricardo Trêpa; *Espelho Mágico* (2005), baseado noutra obra de Agustina, *A Alma dos Ricos*; *Belle Toujours* (2006), que adiante trataremos, a propósito da relação entre Oliveira e Buñuel; *Cristóvão Colombo — O enigma* (2007), exercício histórico de Oliveira sobre a figura de Colombo; *Singularidades de Uma Rapariga Loura* (2009), que aqui analisamos; até concluir a década com *O Estranho Caso de Angélica* (2010), nova incursão na fina fronteira que separa a morte da vida, através dos olhos de um jovem fotógrafo que se apaixona por uma noiva acabada de morrer, que é chamado a retratar.

Com *Singularidades de Uma Rapariga Loura* o cineasta estreia-se na adaptação de mais um autor português que nunca antes havia tratado: Eça de Queirós, a cuja família dedica o filme, tendo o cuidado de informar, logo no início, que se trata de uma obra «adaptada e actualizada». Na verdade, o filme dista do conto ligeiramente mais de cem anos, já que o primeiro foi publicado em 1902 e o segundo estreado em 2009. O conto eciano tem lugar no Minho do século XIX — e centra-se na desilusão amorosa de um guarda-livros que, após grande esforço para casar com a rapariga por quem se apaixona perdidamente, vem a descobrir nela um inconfessável defeito, que o faz desistir do casamento — sendo transportado, por Oliveira, para a Lisboa do século XX-XXI, em cuja Baixa (uma Baixa temporalmente indefinida, onde não há a preocupação de caracterizar com exactidão a década) tem lugar toda a trama, recheada de pormenores simultaneamente dramáticos e mesquinhos, que é o mesmo que dizer, carregados de uma humanidade real e, nesse sentido, não específicos desta ou daquela época.

Vale a pena deixar saborear algumas das linhas iniciais da nar-

rativa queirosiana, que manifesta todas as características de uma história bem contada, cativando o leitor desde a primeira linha, através da talentosa perícia do seu autor, que sabe fornecer os elementos fundamentais (espaço, tempo, atmosfera, personagens, acontecimentos, expectativa) com aquele seu inconfundível tom de ironia perspicaz e cheia de humor, capaz de desenhar, em poucas e coloridas pinceladas, qualquer cena ou personagem.

«Começou por me dizer que o seu caso era simples — e que se chamava Macário...

Devo contar que conheci este homem numa estalagem do Minho. Era alto e grosso: tinha uma calva larga, luzidia e lisa, com repas brancas que se lhe eriçavam em redor: e os seus olhos pretos, com a pele em roda engelhada e amarelada, e olheiras papudas, tinham uma singular clareza e rectidão — por trás dos seus óculos redondos com aros de tartaruga. Tinha a barba rapada, o queixo saliente e resoluto. Trazia uma gravata de cetim negro apertada por trás com uma fivela: um casaco comprido cor de pinhão, com as mangas estreitas e justas e canhões de veludilho. E pela longa abertura do seu colete de seda, onde reluzia um grilhão antigo — saíam as pregas moles de uma camisa bordada.

Era isto em Setembro: já as noites vinham mais cedo, com uma friagem fina e seca e uma escuridão aparatosa. Eu tinha descido da diligência, fatigado, esfomeado, tiritando, num cobrejão de listas escarlates.

[...] A minha curiosidade começou à ceia, quando eu desfazia o peito de uma galinha afogada em arroz branco, com fatias escarlates de paio — e a criada, uma gorda e cheia de sardas, fazia espumar o vinho verde no copo, fazendo-o cair de alto de uma caneca vidrada: o homem estava defronte de mim, comendo tranquilamente a sua geleia: perguntei-lhe, com a boca cheia, o meu guardanapo de linho de Guimarães suspenso nos dedos — se ele era de Vila Real.

— Vivo lá. Há muitos anos, disse-me ele.

— Terra de mulheres bonitas, segundo me consta, disse eu.

O homem calou-se.

— Hein?, tornei.

O homem contraiu-se num silêncio saliente. Até aí estivera alegre, rindo dilatadamente, loquaz, e cheio de bonomia. Mas então imobilizou o seu sorriso fino.

Compreendi que tinha tocado a carne viva de uma lembrança. Havia de certo no destino daquele velho uma mulher. Aí estava o seu melodrama ou a sua farsa, porque inconscientemente estabeleci-me na ideia de que o facto, o caso daquele homem, deveria ser grotesco, e exalar escárnio».

E assim, agarrando o leitor naquele ponto inescapável — que é o seu desejo de se deixar surpreender, ou seja, não apenas de ver suceder a outros (do mundo ficcional) alguma coisa, mas de ver acontecer em si mesmo o espanto provocado por um evento, e um evento que seja, de algum modo, desconcertante —, Eça vai urdindo a teia do seu conto, até ao clímax da máxima surpresa, com a sabedoria própria do bom contista, ou seja, daquele que sabe, como mais tarde afirmaria Cortázar, que «a narrativa deve vencer por *knock-out*». Para Kafka, outro contador genial, os contos deviam ser, dada a sua forma simultaneamente fragmentária e breve e o seu carácter epifânico, explosivo, como «um machado que corta o mar gelado que temos dentro». Assim, a «machadada» final — no momento da revelação do vício da menina loura — é dada tanto ao apaixonado Macário quanto ao desprevenido leitor, no momento da compra do anel de noivado, quando o honestíssimo guarda-livros, que tudo fizera e tanto se sacrificara para encontrar o suficiente dinheiro para casar (inclusive passando as agruras da vida de emigrante em Cabo Verde), descobre, aterrado, que a sua linda noiva... roubava. De um momento para o outro, o cenário muda com a radicalidade do ribombo de um trovão num dia de sol: «Vai-te!», grita Macário a Luísa, «Vai-te! És uma ladra!». E o conto conclui, naquele misto de tristeza e sarcasmo que Eça de Queirós tão bem sabia casar: «E voltando-lhe as costas, afastou-se, devagar, riscando o chão

com a bengala. A distância, voltou-se: ainda viu, através dos vultos, o seu vestido azul. Como partiu nessa tarde para a província, não soube mais daquela rapariga loura.»

Não é certamente por acaso que as últimas palavras não nomeiam Luísa. A grande paixão de Macário era por aquela «rapariga loura», que afinal de contas ele tão mal conhecera mas que tudo fizera para conquistar, para «adquirir»... A grande ironia do conto é que seja precisamente ao escrupuloso, trabalhador e empenhado Macário que um tal dissabor tenha podido acontecer: decidir casar-se com uma rapariga desonesta e ladra, indigna do seu labor e da sua rectidão. O drama do guarda-livros é amargo, mas Eça quase nos obriga a sorrir, por entre a compaixão que sentimos, da patética situação: que a ambição desse homem «alto e grosso», com sapatos de casimira de «sola forte e atilhos de couro», e de «olhos pretos» com «uma singular clareza e rectidão», pudesse ter sido defraudada por «uma rapariga de vinte anos», «fina, fresca, loura como uma vinheta inglesa»...

Ora é precisamente por essa rapariga loura que Manoel de Oliveira se vai interessar especialmente para construir o seu filme. Catarina Wallenstein tem aqui, na pele de Luísa, o seu segundo papel importante no cinema, depois de *Um Amor de Perdição*, de Mário Barroso (2008), onde interpretava a figura de Mariana. Com ela contracena Ricardo Trêpa, que dá corpo ao sofrido Macário, o qual, tal como no conto, é sobrinho e empregado de um rico e honrado comerciante de tecidos (desempenhado por Diogo Dória), que se opõe frontalmente ao casamento, obrigando-o a desdobrar-se em iniciativas a fim de obter a soma necessária ao casamento e à sua dignidade de cidadão apto a pedir a mão da bela Luísa à sua mãe viúva.

A narrativa fílmica é, tal como a literária, narrada em *flashback*: enquanto Eça coloca o relato de Macário na boca de um homem de 60 anos, que conta o seu desgosto antigo ao estranho que encontra numa estalagem do Minho, Oliveira dá ao jovem

e bem parecido Ricardo Trêpa o papel do angustiado protagonista, desabafando a sua dor numa viagem de comboio para o Algarve. No primeiro caso, o receptor do relato coincide com o narrador do conto, enquanto no segundo é Leonor Silveira, no papel de uma desconhecida passageira, que (ao mesmo tempo que o espectador, naturalmente) acolhe a confissão dolorosa de Macário — ou não fosse verdade que «o que não contas à tua mulher, o que não contas a um amigo, contas a um estranho, na estalagem» (ideia queirosiana que Oliveira aqui repete, depois de a usar também em *Belle Toujours*). Essa condição de «estranha» mas atenta receptora da narrativa é evidenciada na forma como a passageira ouve o relato sem sequer encarar o seu narrador, mas antes dirigindo o olhar para aquele ponto neutro que é quase o do *regard-caméra*, sem chegar a sê-lo exactamente, pois que, como defende Oliveira, «quando a gente quer dar melhor atenção a uma música, ou a um texto que está a ouvir, em geral fixa o olhar num ponto, para não se distrair»⁸⁸.

Embora introduzindo elementos e cenas inexistentes no conto — como, por exemplo, o serão cultural durante o qual Luís Miguel Cintra declama um significativo poema de Alberto Caeiro, ou a cena que se passa no Círculo Eça de Queirós, em que, num divertido piscar de olhos do realizador ao escritor, Macário obtém informações acerca da jovem menina e sua mãe —, Oliveira mantém a estrutura global da história, respeitando os traços fundamentais da intriga através da realização de uma transcodificação que faz uso das principais estratégias típicas da adaptação, e que, no dizer de Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, se resumem a (possíveis) sete: condensação ou expansão, adição e/ou subtracção de episódios, a variação de alguns elementos e a deslocação (temporal ou espacial). O resultado é um filme de 63 minutos, fiel à curta duração que caracteriza todas as obras dos últimos 20 anos deste realizador, e marcado por uma plasticidade visual muito atraente, por um gosto de vida que palpita por

entre as venturas e desventuras do protagonista e por uma subtil ironia que, num estilo não coincidente mas aproximável ao de Eça de Queirós, convida o espectador a dar esse «passo atrás» para fazer o seu próprio juízo acerca da história a que assiste.

A habitual profissão de fé de Manoel de Oliveira no valor teatral do cinema tem, neste pequeno e muito simbólico filme, um lugar proeminente: a janela à qual aparece Luísa em tudo se assemelha ao espaço cénico de um palco no qual sobe e desce uma cortina; os momentos dessa aparição são mais do que uma vez precedidos das badaladas de um relógio, ao jeito das pancadas de Molière; o modo declamatório da fala das personagens a que Oliveira já nos habituou é aqui bastante evidente, particularmente nas cenas adjacentes à intriga principal; e toda a linguagem gestual se afasta do suposto naturalismo ou realismo que instintivamente procuramos no cinema, tornando-se «gritante» (como diria Baudelaire, que assim falava da moda para marcar o seu carácter provocatório e desinstalador) na cena finalíssima do filme, depois de Luísa ser despedida pelo noivo, quando este se apercebe de que ela acabara, efectivamente, de tentar roubar uma jóia na ourivesaria aonde ambos se haviam dirigido, a fim de que Macário lhe comprasse o anel de noivado.

Tem sido motivo de rejeição, por parte de alguns, de desconcerto para outros, e de inúmeras observações para muitos a estranha posição em que Oliveira coloca Luísa no último plano do filme: sozinha na sala de sua casa, sentada numa cadeira, com a cabeça pendente, as pernas afastadas e uma notória atitude de profundo alheamento. Haverá certamente muitas leituras a serem feitas, e dentre elas é plausível a da imagem da frustração — afectiva, social, sexual. Mas o ponto que aqui é mais importante salientar, na lógica da análise de uma transcodificação semiótica como esta de que falamos (de um texto literário para um filme) tem que ver com a radical mudança do ponto de vista. Como se acabou de ver, Eça termina o seu conto centrando-nos na desi-

lusão de Macário; nada mais sabemos (nem o próprio Macário soube) do destino de Luísa. Mas a Oliveira interessa levar a sua câmara até à casa da noiva, importa-lhe observar a sua reacção ao desfecho dramático que ela própria provocou. E com este pequeno «pormenor» introduz um *volte-face* profundamente significativo na trama a que assistimos. Não podemos deixar de perguntar-nos quem é o mais enganado em toda esta história: se Macário, que nunca imaginou que a sua perfeita e bonita noiva pudesse ser cleptomânica (já tinha havido, aliás, indícios anteriores a que ele não prestara atenção), se Luísa, que neste momento enfrenta o trágico facto da radical rejeição a que é sujeita. No fundo, tal facto torna evidente o seu verdadeiro lugar na relação com Macário: objecto de luxo e perfeição a ser «adquirido», não podia, naturalmente, apresentar qualquer imperfeição, já que o «contrato», no fundo, não era o do verdadeiro amor, mas sim o da troca e da aquisição.

Num interessante artigo publicado no jornal *Público* em 8 de dezembro de 2010, Luís Miguel Oliveira afirma que este filme é como «um Aniki Bobó entre adultos da baixa lisboeta — o Carlitos desse filme queria comprar a boneca que viu na montra para a oferecer à namorada, o Macário deste filme quer, no fundo, comprar a boneca que viu na janela para a oferecer a si próprio como sua namorada. Ironia, ironia». E acrescenta: «Mas também é um filme, e talvez mais do que qualquer outro de Oliveira, sobre um ‘problema económico’. [...] Sobre a dificuldade de trabalhar, de ganhar dinheiro, de ter dinheiro. Sobre o que fazer com o dinheiro que se tem, e sobretudo com o que se não tem. Sobre uma ‘moral materialista’, sobre o trabalho e a cleptomania, a honradez e o arrivismo.» Ora é este precisamente o ponto que importa compreender, na adaptação feita por Oliveira: só o espectáculo dessa Luísa transformada em marioneta sem liberdade nem «dono», prestes a desmontar-se, dá ao problema deste materialismo a sua dimensão mais

dramática: que as relações humanas se transformem em trocas e as pessoas em coisas é a consequência trágica de um certo modo de viver, de uma certa forma burguesa e mesquinha de olhar a realidade, que considera o dinheiro o valor maior e o bem-estar (material e afectivo) o «sonho» pelo qual vale a pena viver. Da ironia eciana passa-se, assim, a uma provocação que vai mais longe, porque coloca em causa a própria capacidade de amar, transformada, agora, na triste caricatura de quem não aceita «produtos com defeito», decidindo antes fugir ao seu próprio tempo (desta forma perdendo-o, enquanto possibilidade) — como se houvesse alguma louira (isto é, alguma pessoa) sem a sua (explícita ou implícita) «singularidade».

Singularidades de Uma Rapariga Louira evidencia, como noutras obras de Oliveira (de que o próximo filme analisado é claro exemplo), o dinamismo que preside ao fenómeno da transposição semiótica, demonstrando a possibilidade efectiva de que o núcleo significativo, a «essência vital» de uma determinada narrativa, como lhe chamaria Tarkovski (1989), possa ser transferido de um para outro sistema, sofrendo alterações que não destroem a sua identidade, mas sim a revigoram, completam, aprofundam e alargam.

O GEBO E A SOMBRA (2012) OU O DRAMA CLARO-ESCURO DO TEMPO DA VIDA

Depois da valiosa e originalíssima entrada, com *O Estranho Caso de Angélica* (2010), no território do fantástico (como alguns estudiosos, entre eles Guillaume Bourgois, bem perscrutaram) ou pela dimensão espectral do fílmico (que outros, como José Bértolo, têm sabido aprofundar), entrada essa que pôs a nu, de forma escancarada, a misteriosa potência do cinema para transformar o passado e a morte em presente e vida, Oliveira volta ao cruzamento explícito entre drama e sétima arte.

Assim, a peça escrita pelo jornalista, escritor e dramaturgo português Raul Brandão (1867-1930) em 1923, intitulada *O Gebo e a Sombra*, é adaptada ao ecrã por Manoel de Oliveira em 2012 e estreada internacionalmente no Festival de Veneza, numa versão em língua francesa e com o contributo de um excelente naipe de actores: Claudia Cardinale, Michael Lonsdale, Jeanne Moreau, Luís Miguel Cintra, Leonor Silveira, Ricardo Trêpa... Embora seja visível em toda a obra de Oliveira aquele seu credo de que o teatro consiste na ritualização da vida e que o cinema mais não faz do que fixá-lo, capturando para sempre a forma volátil desse significado — fenómeno que assim evidencia a profunda e inalienável relação entre as duas formas de arte —, este é um daqueles filmes em que o artista levou mais longe uma aparente diluição de fronteiras, criando uma *mise-en-scène* em tudo idêntica à de uma peça de teatro. Um espaço fechado que centraliza a acção, um reduzido número de personagens, uma preponderância absoluta da palavra e até mesmo uma disposição cénica que não tem qualquer pretensão de imitar a vida «real» mas antes torna ostensiva a dimensão artificial da representação, estando as personagens posicionadas de frente para a câmara, produzindo os seus discursos como se estivessem num palco, por vezes usando mesmo os solilóquios e os apartes típicos do contexto teatral. Porém, seria impreciso dizer, tal como em qualquer outra obra oliveiriana, que estamos perante um fenómeno de «teatro filmado». O que aqui acontece é cinema, cinema em profundo e fecundo diálogo com códigos teatrais.

Não por acaso a obra tem início com um plano contextual, de «exterior», em intenso diálogo com o trecho musical escolhido (de Sibelius), numa interacção tipicamente cinematográfica, que coloca brevemente no seu meio ambiente o protagonista, assim caracterizando já em certa medida esta personagem (o que, obviamente, é um indício da criação desse «mundo possível» que a narrativa exige e que o teatro pode dispensar). A acção começa

logo a seguir, com uma cena sintética e profundamente fílmica, que faz uso de efeitos especiais, condensando nesse momento prévio a ideia-forde de todo o filme: duas mãos destacam-se no escuro, de forma ameaçadora e violenta, causando um crime. Só depois disto é que passamos para o interior da sala onde quase tudo terá lugar, e a câmara foca, em plano médio, a figura de uma jovem mulher, de costas, olhando a janela; é com a badalada que simboliza o começo da manhã (a qual remete, obviamente, para as célebres pancadas de Molière), que a suposta «peça» arranca, introduzindo-nos ao cerne da intriga: duas mulheres à espera (porque todo o teatro é espera, como dizia Becket), Doroteia e Sofia. Esperam por Gebo, o marido de uma e sogro da outra, que regressa do trabalho, e também de João, o filho da primeira e marido da segunda, que deixou a casa há oito anos para tentar libertar-se da pobreza, vindo a lançar-se no mundo ilusório do crime. Espera, monotonia e repetição são os condimentos desta obra que, não fora a subtil e desconstrutiva ironia oliveiriana, pareceria por vezes glosar Alberto Caeiro: «A felicidade é fazer sempre o mesmo trabalho, dizer as mesmas palavras», afirma Gebo; ou, com maior clareza ainda, Sofia: «É não pensar».

Visualizando os primeiros minutos da obra, podemos verificar como Manoel de Oliveira usa o símbolo da janela para estabelecer a fronteira entre os dois mundos, o interior, da casa (condensado na cena) e o exterior, da sociedade (para o qual a dimensão fílmica remete). Embora fazendo uso explícito dos códigos do teatro, o filme de Oliveira não pode, nem quer, escapar àquilo que Käte Hamburger vaticinara (e que atrás foi referido): «a filmed drama becomes epic». Devido à posição assumida pela câmara e ao respectivo enquadramento, que captam, num plano relativamente próximo, aquela personagem, é produzida em nós a consciência — mais ou menos plena — de que aquilo que estamos a ver no ecrã não está meramente a acontecer no «palco», mas está antes a ser relatado por alguém, ou seja, o nosso

olhar está a ser conduzido pelo olhar de outro. Embora sendo invisível, algum narrador escolheu dar-nos a ver aquele aspecto, àquela distância, naquele ângulo. Wim Wenders refere-se à misteriosa comunicação que acontece nos filmes, onde «uma voz fala para os espectadores, como ocorria com o contador de histórias original, Homero, quando ele ficava cantando a Odisseia e suas outras grandes histórias épicas»⁸⁹. E o cinema continua a ter, segundo Wenders, «essa mesma relação mágica entre o contador de histórias e o ouvinte, só que agora o ouvinte é também um observador, que vê e ouve».

Ajudados pelos apartes de Sofia, a nora de Gebo, vemos chegar o protagonista aguardado. O ponto focal da câmara varia, detendo-se, aqui e ali, na personagem à qual devemos dar especial atenção ou com cujo ponto de vista somos chamados a identificar-nos, e fazendo por vezes o movimento do campo/contracampo em certos momentos de diálogo. O excerto do filme que vai do minuto 4:15 ao 9:51 é particularmente exemplificativo deste mecanismo de condução do olhar.

Está assim definida a acção: um filho delincente e fugido, João, e um pai simples, diligente, honesto e afectuoso, Gebo, que passa os dias a contar dinheiro, pois trabalha como cobrador numa firma, e que quer poupar à sua angustiada mulher Doroteia a dor do pleno conhecimento da situação. Mas se a verdade não pode ser dita, de que servem as palavras? Serão mera ficção alienatória? Ou será que as coisas existem menos se não forem ditas?

Num outro trecho do filme vemos a câmara a conduzir-nos para um momento importante da acção, e a usar o fora de campo para potenciar a nossa curiosidade — de facto, os movimentos de câmara são necessários para nos manter atentos, uma vez que não nos encontramos na situação vital da peça de teatro, perante a presença real dos actores. A certa altura chega alguém, será ele? Depois de ouvirmos uma gargalhada inquietante e significativa, o plano é cortado para o exterior, num movimento pro-

fundamente narrativizante, para nos dar a passagem da noite ao dia e do «dentro» ao «fora» com aquela destreza que só o cinema pode fazer, arrastando o passado para o presente sem provocar nenhum atentado à gramática da obra. No teatro isto não acontece; no palco a batalha está toda na tentativa de controlo do momento presente, e não se consegue esta ligação «directa» entre as duas temporalidades, já que o tempo escorre por entre os nossos dedos sem qualquer hipótese de ser recuperado, tal como na vida real.

A história é depois retomada dentro de portas (esse ponto focal para onde tudo converge), com um diálogo que, curiosamente, remete para a dificuldade de fazer teatro, para a sua variada e inerente contingência (ou será que a dificuldade e a contingência são a do teatro da vida?) e sobretudo para a dolorosa condicionante que é a falta de dinheiro (mas talvez seja apenas a «falta...»), tema central desta obra que interroga o nosso tempo superficial, materialista e consumista. Da maravilhosa fotografia de Renato Berta (que já foi comparada à pintura de Rembrandt) emana um simbólico jogo de luzes e sombras, onde os candeeiros de petróleo ganham uma significação particular, enquanto evocação de uma claridade que, na vida humana, nunca é plena nem ausente de drama.

Vale a pena saber que Oliveira seguiu o texto de Raul Brandão de muito perto, apenas fazendo ligeiros cortes ou adaptações aqui e ali. Mas introduziu uma mudança decisiva no sentido global da peça, pois retirou-lhe o quarto e último acto (ao mesmo tempo que incluiu, no segundo, a cena da oração de Sofia à Virgem, que não consta do texto de Brandão). Enquanto no filme de Oliveira a história acaba no fim do terceiro acto — no momento em que o pai, Gebo, se entrega à prisão em vez do filho, que acabara de roubar uma elevada soma de dinheiro —, Raul Brandão dá continuidade a essa circunstância e termina a obra de forma bem mais crua e céptica, fazendo-nos ver o regresso da cadeia, alguns anos mais tarde, de um velho Gebo profundamente

modificado e corrompido pelo mal e pelo mundo. A personagem que sustentava a esperança de todos, afirmando o valor da bondade e da honestidade na pobreza, defrauda essa esperança, ao renunciar a esses valores. Na peça de Brandão, o grito final de Sofia, a nora afectuosa e obediente, é, por isso mesmo, trágico: «Foi tudo inútil, foi tudo inútil!»

Oliveira, porém, deixa o espectador com uma hipótese que, apesar de terrível, contém um último significado positivo: é possível enfrentar as trevas e dar a vida por quem se ama, e essa pode ser a pobreza mais radical mas também a mais construtiva, a menos inútil e desesperada. Gebo, o homem que parece imune à tentação (chega a dizer que nem se lembra que é com dinheiro que trabalha), afinal também tem a sua sombra, acreditando que «a felicidade na vida é não acontecer nada»; também ele terá de enfrentar o seu lado sombrio e lutar pela luz, lidando com o real concreto, com as coisas que, no contexto espaço-temporal da vida, inevitável e misteriosamente acontecem, boas ou más.

Ao realizar um filme «de fronteira», no cruzamento explícito entre a centralidade e a condensação dramáticas, por um lado, e a sua relação com a dinâmica sociocultural e evolutiva do mundo, de pendor narrativizante, por outro, Oliveira potenciou o conteúdo da obra, que não deixou de fazer «seu», demonstrando assim uma possível forma de diálogo interartístico, onde a ontologia do teatro fecunda e enriquece a natureza do filme. Desta forma, o cineasta oferece a essa temporalidade mista em que se movem estas personagens o conteúdo de significado que nasce da liberdade pessoal, lançando assim a história num território que não cede a simplificações mas antes se reveste de uma nova potência existencial.

VISITA OU MEMÓRIAS E CONFISSÕES (1982):
A CASA, ESPAÇO DE SUSPENSÃO DO TEMPO

E voltamos aos anos 80 para concluir este conjunto de análises fílmicas, mas este é um regresso que, em termos da compreensão global da obra oliveiriana, surge também, enquanto filme pós-tumo que é, como uma espécie de encerramento, estabelecendo laços íntimos e compreensivos com toda a sua produção artística e permitindo delinear com maior clareza essa linha quase invisível que a atravessa e lhe dá unidade, singularidade, consistência e estabilidade.

O título (e o tom) do único filme que Manoel de Oliveira fez para ser visionado pelo público só depois da sua morte é abertamente confessional e tem a forma de um testamento. Trata-se de um «documento» (entre o documentário e a ficção), de teor autobiográfico, portanto feito em retrospectiva, recuperando «memórias e confissões» (ou «Memórias e Reflexões», que foi o seu primeiro título), e onde o único movimento em direcção ao futuro, a um futuro existencial, pessoal e concreto — a significativa referência à preparação do seu «próximo filme», *Non, ou a Vã Glória de Mandar* — está ancorado num passado que é simultaneamente nacional e pessoal («é uma reflexão histórica sobre o 25 de Abril»), porque «a história de Portugal parece estar ligada à nossa infância». E por isso não é de estranhar — embora não deixe de surpreender — que Oliveira acrescente: «a nossa infância é saudade, no sentido de projecção de um futuro»; é, pois, de natureza bem específica este «futuro» feito de saudade e melancolia (talvez se possa mesmo dizer, de desejo), a sua dinâmica é activa, intemporal e escatológica, confere à existência uma dinâmica unitária, ligando o devir ao presente e ao passado, e, assim, atribuindo significado e consistência ao «eu».

Ora é precisamente muito interessante que tal dinâmica encontre, para Manoel de Oliveira, como espaço de expressão a

«casa», esse lugar a que Gaston Bachelard, na sua conhecida obra *A Poética do Espaço*, chama «onírico», e que divide em ninho, concha, gaveta, cofre, armário, canto... associando sempre memória a refúgio, espaço de identidade a zona de defesa. Na introdução ao precioso livro que A Casa do Cinema Manoel de Oliveira publicou a propósito da sua inauguração, o seu director, António Preto, esclarece acerca da preponderância que as casas evidenciam no cinema oliveiriano, elencando a diversidade e a variedade funcional que elas assumem nos vários filmes. E remata: «Mas, sobretudo, o espectro da casa, lugar fantasmagórico que Oliveira nos dá a ver — dando-se a ver — em *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) para, numa última palavra e numa derradeira imagem, demonstrar que é possível habitar um filme como se habita uma casa.»

O arquitecto Pedro Marques de Abreu⁹⁰ define o espaço arquitectónico como aquele que «concede liberdade, liberdade para ser quem sou», resguardado das inúmeras solicitações do exterior e, sobretudo, da ameaça do tempo. Abreu ensaia, assim, um novo diálogo socrático, no qual o filósofo grego se refere à «bondade» da arquitectura, pois trata-se de «um espaço como uma mãe, que não pretende nada, que não presume orientar o indivíduo em qualquer sentido predefinido, só para ele próprio, para que ele se possa encontrar a si mesmo; um espaço que permita ao homem ser homem, que me permita a mim ser eu — um espaço de liberdade, melhor, *um espaço que concede liberdade*, liberdade para ser quem sou». E essa liberdade liga-se intimamente à possibilidade de criar um espaço onde a avalanche de tempo, que me submerge e me obriga constantemente a dar réplica, seja travada, sustida, e eu possa outra vez ser eu. Neste sentido, a arquitectura só pode ser essa abertura de uma clareira tranquila: um espaço que *domestica* o tempo, já que, como afirma Hermann Broch⁹¹, «faça o homem o que fizer, tudo o que ele faz tem por fim anular o tempo, suprimi-lo, e a essa supressão se chama espa-

ço». Porém, tal «supressão» ou «domesticação» não tem, necessariamente, uma função de «bloqueio», mas antes, como aprofunda Levinas, pretende criar a «morada», que, por um lado, acolhe o Eu e, por outro, o lança para o mundo, sendo simultaneamente porto de abrigo e trampolim.

É a este «objecto» — lugar da liberdade do «eu», onde o tempo é sustido — que nos quer levar pessoalmente, um a um, Manoel de Oliveira, já que, como bem diz Bachelard⁹², não é possível descrever as «verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos levam, as casas ricas de um onirismo fiel», quando muito pode-se fazê-las visitar — e mesmo assim, dificilmente se consegue comunicar o seu segredo, porque «o segredo nunca tem uma objectividade total». Mas com *Visita ou Memórias e Confissões* Oliveira arrisca, fazendo-nos precisamente entrar na sua casa onírica, nesse espaço íntimo e sagrado, impossível de descrever, que simultaneamente acolhe o seu morador e o lança no mundo, e do qual só na condição de visita podemos fazer experiência, a experiência de um encontro pessoalíssimo com o próprio realizador, «objectificado» nesse lugar onde habitou (ou talvez ainda habite...) o seu espírito. Como defende ainda Bachelard⁹³, «Ici l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire — chose étrange! — n'enregistre pas la durée concertée, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de toute épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours».

Em que condição entramos neste espaço da memória de Oliveira, onde podemos encontrar os fósseis que testemunham os diversos estágios da sua vida? Na nossa condição existencial de humanos, enquanto homem ou mulher, guiados por uma voz *off* masculina (Diogo Dória) e uma voz *off* feminina (Teresa Madruga) que, como no conto *A Viagem*, de Sophia de Mello Breyner

Andresen, se colocam as perguntas fundamentais, levantam as dúvidas e as interrogações ou arriscam as deduções que o caminho da vida e do conhecimento implicam. Neste filme, Oliveira, através dos planos subjectivos que dominam grande parte da obra — fazendo-nos adoptar o ponto de vista desse homem e dessa mulher que caminham pela casa à procura de alguém, com o desejo de um encontro e o propósito de agradecimento de um prévio jantar —, transforma o espectador em convidado, em visita de família, abrindo-lhe literalmente a porta de casa. É uma casa que não parece ocupada mas que está viva — cheia de uma vida que nos é dada como que «parada» no tempo, suspensa — e que pulsa com a existência dos que dela fazem parte e lhe dão o ser: as flores estão viçosas nas jarras, a lareira acesa crepita, o pão está cortado e fresco, e até o livro ficou aberto em cima do sofá, ao lado do casaco de malha deixado pelo seu leitor...

E nesta casa, que é organismo vivo, quente e vibrante (a dada altura os próprios objectos movem-se sem que ninguém lhes toque), imprevisamente surge Oliveira, que, sentado à mesa do seu escritório-cofre tornado também estúdio de projecção, interrompe a escrita à máquina para se dirigir a nós, que o visitamos, apresentando-se e dando início à história da casa («hoje a casa já não é minha, tem outro dono a quem se afeiçoar»), que é também história da família, narração circunstanciada da sua própria história pessoal. Para José Manuel Costa, o plano de entrada em cena do autor, enquanto ainda se ouvem as vozes das duas visitas, mas «sem que eles notem a sua presença» — o qual, dirigindo-se a nós, espectadores, objectiviza a presença da câmara pela primeira vez, como diz o crítico na *Folha da Cinemateca* —, é «uma das mais belas passagens da obra de Oliveira». Na verdade, esta entrada em cena estabelece, não apenas um novo espaço na obra, mas sobretudo uma nova dimensão temporal, um outro estágio de temporalidade. Se a figura de Oliveira parece ter uma dimensão espectral (como se o seu fantasma, a forma visível do

seu espírito e do seu ser, habitasse ainda a casa), a verdade é que ele traz consigo os sinais de uma temporalidade real: ao longo das várias vezes em que o veremos surgir, notaremos a mudança do vestuário, e acompanharemos a alteração da luz até ao cair do dia. Ele é, assim, simultaneamente passado — memória e fantasma de si próprio — e presente, figura real, capaz até de projectar o seu próprio futuro (como acontece no momento em que fala do seu próximo projecto, o filme *NON*).

As palavras que ouvimos pronunciar por esse misterioso casal — palavras escritas por Agustina Bessa-Luís, a pedido de Oliveira, e por ela dedicadas ao cineasta e à sua mulher — são poéticas e confessionais, e entrelaçam-se eficazmente com as imagens e com a música de Beethoven, criando uma atmosfera de intemporalidade e de intimidade vagamente onírica, «fora do curso dos acontecimentos», como ouvimos a voz masculina dizer a certa altura, e tanto profundamente melancólica quanto densa de enigma.

Mas os possíveis paralelos com a obra literária de Sophia não se ficam apenas pela existência desse homem e dessa mulher que são companheiros numa viagem e numa tarefa comuns, cujos contornos não dominam; também o *topos* do mar, tão caro a Sophia (embora transformado em rio no caso de *A Viagem*), se apresenta aqui de forma evidente, na comparação da casa com um navio. Depois da primeira «aparição» de Oliveira — a que se seguirão outras cinco, alternadas com os diálogos do homem e da mulher, ele quase sempre mais certo, esclarecido e objectivo, ela mais hesitante, receosa e cheia de mistério — ouve-se a voz masculina, que diz: «Este é o quarto. Foi construído para que nele aparecessem as coisas presentes.» «Não fales assim, fico nervosa», replica a mulher, «as coisas presentes são as árvores que nos rodeiam. Parecem até ameaçadoras, e que andam pelo pé delas». Mas o homem continua: «A árvore do nascimento, que é o berço; a árvore da morte, que é o caixão, são as coisas presentes.

Elas devem aparecer no simples traço de um quarto conjugal.» Nessa altura pergunta a mulher: «O que faz aqui esta coluna?» E o homem esclarece: «Não é uma coluna, é um mastro. O elemento técnico da arquitectura baseia-se em fazer aparecer isto ou aquilo no meio das coisas presentes. É um mastro de navio, relaciona o homem com o seu íntimo, com o horizonte dele.» E acrescenta, enquanto a câmara passa por toalhas e lavatórios, uma zona de higiene pessoal com janelas ovaladas, como as vigias de um barco, para outros quartos de dormir: «Repara, a casa é um navio; varandas e terraços são as pontes e os *decks*; abrem para o corredor os camarotes brancos.» E, ao entrever-se, através da varanda de um quarto, o jardim verdejante: «E o mar, simbolizado pelo pinheiro-chorão, ali em baixo; e a baía relvada onde se pode boiar ao sol de Maio. À entrada, não sei se viste [a pergunta é para nós, que os acabáramos de ver há poucos minutos] a colecção de búzios e conchas, como troféus de viagens enormes. E um anjo que dorme lá em baixo, roído pela água salgada.»

Numa comunicação feita na Cinemateca Portuguesa⁹⁴, o cineasta e filósofo Alexander Kluge — para quem a figura do anjo benjaminiano e a figura do palhaço de Klee se podem ligar — referiu-se aos filmes como «barcos do tempo», «barcos em que o tempo viaja» — como se o tempo neles ficasse «encapsulado» e assim pudesse ser transportado de um para outro lado, descobrindo e encontrando(-se com) o mundo inteiro.

Uma casa-navio é, pois, um refúgio que permite viajar, atravessar o tempo e enfrentar as tempestades dentro de uma concha sólida e acolhedora, que transforma o mar e os elementos naturais, perigosos e ameaçadores, como diz a mulher, em «baías relvadas onde se pode boiar», como aventa o homem. Mas é também um lugar que estabelece uma verticalidade, que apela à verticalidade, como afirma Bachelard⁹⁵, que se ergue do caos para conferir ordem e estabilidade. É que, ao mesmo tempo, ajuda a evitar a dispersão, favorecendo a consciência de um centro: «La

maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité: distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison; ce serait développer une véritable psychologie de la maison. Pour mettre en ordre ces images, il faut, croyons-nous, envisager deux thèmes principaux de liaison: 1) La maison est imaginée comme un être vertical. Elle s'élève. Elle se différencie dans le sens de sa verticalité. Elle est un des appels à notre conscience de verticalité; 2) La maison est imaginée comme un être concentre. Elle nous appelle à une conscience de centralité».

Por isso a casa sustém, põe de pé, protege e defende; abre por um lado, e encerra por outro, criando as condições para a guarda do mistério. Um pouco mais adiante o homem relembra a casa que viram na estrada e observa: «A relação do homem com o lugar nunca foi tão bem observada. Duas paredes cegas que resistem aos ventos mais ásperos. As janelas onde o olhar cabe e a boca de um fusil pode encostar. E a porta semi-aberta, franca e sombria, à espera da visita de um deus.»

A esta ideia da «espera» contrapõe a mulher — de quem Oliveira diz mais adiante poder ser o «símbolo das virtudes» ou o «símbolo da tentação, do pecado e da perdição», «suficientemente hábil para destruir ou recompor o destino dos homens» — que é condição dos pobres não esperar nem rezear nada. E acrescenta, com alguma ironia: «Tens cada ideia, tu!» A reacção do homem é muito significativa: «Agora esta casa ficou completa, quando disseste 'tu'; revelou-se a casa nessa palavra.» De facto, se a casa é o espaço onde o «eu» pode ser ele próprio, então a casa é sobretudo relação, lugar de encontro e de resposta, de afeição e de realização.

De relação e afeição fala o realizador na sua terceira intervenção. Depois de mostrar as fotografias do seu «clã», afirma: «Casei a 4 de Dezembro de 1940.» Neste momento vê-se Maria Isabel, vestida de azul, atravessando um imenso campo de flores

vermelhas e amarelas e parando para colher algumas. Um *zoom* coloca-a quase em grande plano, num mar de flores, enquanto se ouve uma voz *off* (a de Julia Buisel) que pergunta: «O que pensa do cinema?» «Penso que o cinema é maravilhoso», responde a entrevistada, «e que me faz sair da rotina do dia-a-dia. Além da pintura, que fiz antes de casar, e agora das minhas flores.» Depois de explicar que sempre procurou ajudar o marido, tendo inclusivamente feito de anotadora e trabalhado no som de alguns dos seus filmes, ocupando-se também dos problemas materiais e familiares, «para que o Manoel ficasse completamente entregue ao cinema», Maria Isabel responde à última pergunta: «O que é a sua vida em família com um homem como o Manoel de Oliveira?»: «Uma vida de abnegação e de compreensão, porque não se pode separar o artista do homem sem que a pessoa fique completamente anulada na sua personalidade.» E surge, na nossa opinião, o plano mais belo de todo o filme, acompanhado da música de Beethoven, com *inserts* de fotografias antigas de Isabel ainda jovem sobrepostas à sua imagem actual, inundada das flores que vai cortando — *clic clic* — com um ar doce e decidido. Porém, só na quarta aparição de Oliveira é que o realizador usará palavras, em vez de imagens, para se referir à mulher que é também esposa. Não será de estranhar que, cineasta que é, venha a ser aqui mais sintético.

Essa quarta vez — sempre no escritório, de onde se destaca, como em todas estas suas aparições, a reprodução da Mona Lisa, com o seu enigmático sorriso feminino (símbolo de uma das grandes obsessões do cineasta e, de certa forma, porta de abertura à sua indagação do mistério), ao lado de uma fotografia de José Régio, seu mestre, e dos objectos de trabalho do realizador, em particular o projector, de onde saem as imagens fantasmagóricas e o som que domina grande parte destes trechos — é talvez a mais rica de conteúdo, porque além dos factos são referidos valores, ideias e posicionamentos. Oliveira diz que gosta da vida,

mas que a morte — que para ele não é coisa abstracta, pois que já assistiu a várias mortes — não o apavora, já que tem a aparência «de ser coisa apenas física» (e dá o exemplo da morte do pai e da nítida percepção da presença do seu espírito). Repetindo a sua paixão pela existência — «gosto da vida, e acho que o amor, e só o amor, lhe pode dar um sentido» —, o realizador nomeia três noções fundamentais, que são uma espécie de credo existencial: a pureza, a virgindade e a santidade. São ideais cuja raiz está na transcendência («a pureza ... é um estado de Graça que conduz ou aproxima [do] absoluto, espécie de salvação metafísica pela depuração, através do espírito, no repúdio espontâneo das tentações da carne e do mundo»), e portanto são também condição de salvação, através do uso livre da vontade que pode transformar-se nessa «atitude» em que consiste a santidade, enquanto «aperfeiçoamento de si, com o risco de tudo perder». A fé de Manoel de Oliveira é, como ele próprio repetidamente afirmou, de cunho inequivocamente cristão — «seria preciso que o Menino da Pureza viesse ao mundo e o lavasse e transmitisse a Sua pureza aos homens» — mas nunca antes fora enunciada com tanta clareza e de forma tão aberta e íntima, com a marca de um idealismo algo voluntarista e ligeiramente ingénuo, marca de carácter do próprio artista. Só em casa é possível que uma pessoa se exponha assim tão completamente, com a confiança de estar entre amigos íntimos, capazes de respeitar e compreender.

E é precisamente durante este momento confessional que o cineasta volta à questão «feminina», referindo-se à relação com as actrizes dos seus filmes — «as intérpretes dos meus filmes são mulheres que exercem um fascínio enorme sobre mim» —, explicando que realidade e ficção se fundem e confundem (como talvez Leonor Silveira, melhor do que nenhuma outra, saiba atestar): «A personagem transfigura-se na realidade da actriz, mulher que se encarna mulher-mítica de ficção.» A esta fusão fascinante e «tentadora» contrapõe Oliveira o real: «Maria Isabel,

minha mulher, é a realidade sem subterfúgios. Encontrei nela a companheira dedicada, compreensiva e tolerante. Um carácter forte, que me ajudou em todos os momentos difíceis, a mulher que me deu os melhores anos da minha vida e os meus quatro filhos.» Sem desculpas, ambiguidades ou falsos moralismos, ficam definidos os dois âmbitos (ficção e realidade), e esclarecida a prioridade daquele que se sobrepõe. Não é, pois, de estranhar que o filme seja dedicado a Maria Isabel.

Segue-se a esta confissão particularmente íntima a discussão do valor da virgindade e daqueles conceitos que se lhe associam, tal como tratado acima, o que dá azo a que Oliveira se refira à «Tetralogia dos Amores Frustrados», tornando claro o sentido inequivocamente positivo que atribui a tais valores.

Falta pouco para a conclusão do filme, e falta também a referência de Oliveira aos seus amigos do mundo do cinema, que o visitaram na Beira, na casa de Portelinha (entre outros, José Novais Teixeira, André Bazin, José Vieira Marques, Jean d'Yvoire, Yann Lardeau, Henri Pialat, o padre João Marques, Ernesto de Oliveira, Pierre Brossard, Paulo Rocha — «o realizador português que mais estima pela sua finura e delicadeza de sensibilidade» — e, claro, José Régio), bem como a referência à sua prisão pela PIDE (aqui num registo diferente, ficcional, que cria um ligeiro efeito de *mise-en-abîme*, de curto filme dentro do filme). E, depois de reflectir sobre o lugar de Portugal no mundo, a propósito de *Non*, perguntando-se sobre essa «sina que nos atira a nós, portugueses, para tal curiosidade abissal [...]. Por que razão tantas vezes nos sentimos obrigados a adivinhar os destinos do mundo como se fôssemos responsáveis por ele?», o cineasta deixa no ar os pares de conceitos-chave que sintetizam a sua estética e o seu olhar, e que terminam em forma de pergunta: «a Espada e a Terra, o Masculino e o Feminino, o Amor e a Posse, o Poder e a Frustração, a Morte como Fim de Tudo, ou Para Além, Glória Maior?»

Antes das fotografias, próprias e da família, que, como no início, invadem o ecrã, até se desvanecerem na imagem final, ouvimos ainda a confissão pessoalíssima: «Lembro-me dos meus pais, da minha mulher, dos meus filhos, de um tempo que foi e de um futuro que vai ser passado; lembro-me de mim! Da minha infinitesimal presença no tempo e no espaço e... sumo-me!» Oliveira faz o exercício de olhar para si próprio como olha para a sua casa, como reflexo, ou como espelho, exercício necessário à reflexão que quer fazer, como ele próprio admitiu, em entrevista a Yann Lardeau, Jacques Parsi e Philippe Tancelin: «Mesmo no meu filme *Memórias e Confissões*, quando falo de mim, não sou eu. Eu sou um outro que está diante de mim. [...]. É necessário um desdobramento para nos vermos a nós mesmos, como num espelho, e podermos falar do que vemos. Senão, não vemos nada.»⁹⁶ O cinema, lugar privilegiado da memória, arte especular e temporal que favorece o distanciamento crítico necessário à reflexão e ao juízo, é também tema deste filme.

Na verdade, Oliveira constrói-se aqui, num contexto de perda pessoal (que é a perda da casa e de tudo o que ela significa) como memória, faz-se ele mesmo cinema, instante de vida na contingência espaço-temporal, a que só a imagem em movimento pode dar forma e visibilidade, tornando-se registo etéreo ao qual, pela magia da sétima arte, é possível voltar, desafiando as leis da temporalidade. E estende a reflexão sobre essa perda pessoal a todo o país e a todo o mundo — a um mundo que é, ou deve ser, também casa —, levando essa meditação ao ponto da consciência da própria vacuidade do sucesso e da conquista. Faz, por isso, todo o sentido que tenha tornada explícita a relação entre este filme e o *NON*, obra em que pega na objectividade da história de Portugal para fazer o mesmo tipo de análise que leva a cabo perante a realidade objectiva da sua própria vida e da sua própria casa.

Na casa de Manoel Oliveira, onde o tempo é sustido e se torna possível lembrar-se de si próprio, o dia chega ao seu ocaso;

mas não se trata da mimese realista que capta com exactidão a passagem dos minutos. Está-se aqui noutra âmbito, sobretudo simbólico, e esse cair da tarde é «uma hora irreal», na qual «não estamos vivos nem mortos», como dizem os visitantes. «É a hora em que nos despedimos, nos arrependemos e nos esquecemos até do espírito de vingança» — palavras certeiras para quem lembra, ou melhor, para quem «confessa», como diria também Santo Agostinho, porque se trata de uma lembrança feita juízo — tantos episódios da própria vida, alegres e tristes, justos e injustos. É a hora do encontro e do compromisso com a verdade de nós mesmos.

CAPÍTULO V

OLIVEIRA EM DIÁLOGO COM OUTROS CINEASTAS: DREYER, BRESSON E BUÑUEL

A INSTÁVEL ESTABILIDADE:
APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS ENTRE DREYER E OLIVEIRA¹

Perto do final da sua conhecida obra sobre Carl-Theodor Dreyer (1889-1968), David Bordwell afirma, a propósito da influência que o realizador dinamarquês deixou no cinema internacional: «Influence is seldom straight or direct; it moves crabwise, like (Shklovsky insists) the knight's move in chess. An artist rarely provides a model to be copied by another artist; an artist opens up a field of problems, launches a theoretical excursion into some possibilities. The problems opened up are not necessarily settled — neither by the first artist [...] nor by the successors.»²

Olhando para a globalidade da vasta obra de Manoel de Oliveira, é pertinente fazer um comentário idêntico, partindo da percepção de que grande parte daquilo que o tornou famoso é justamente o facto de constantemente abrir campos de problemas, lançando hipóteses mais ou menos teóricas sobre novas possibilidades estéticas e significativas do cinema como arte. Frequentemente, esses gestos inovadores e «problemáticos» têm acompanhado, ou mesmo antecedido, determinadas tendências da evolução do cinema — como já abundantemente foi referido, *Aniki Bobó* antecede o Neo-Realismo europeu (ainda que não seja exactamente seu representante) e o *Acto da Primavera* e *A Caça* antecedem o realismo «puro e duro» de certo cinema italiano (de que o Pasolini de *O Evangelho segundo S. Mateus* é o expoente) —, prova de que a genialidade de um artista não se desenvolve por geração espontânea, mas antes assenta as suas raízes no espírito da época em que vive. No entanto, é a capacidade do artista de assimilar a herança recebida de modo

desequilibrante, introduzindo elementos de perturbação nas tendências do seu tempo, que fazem dele poderoso factor de descoberta e novidade, pioneiro de caminhos novos que outros desejarão também explorar.

Tanto Manoel de Oliveira como Carl Dreyer se assumem assim: desejosos de romper fronteiras, a fim de poderem penetrar melhor nos mistérios que mais os seduzem. Ambos demonstram um idêntico propósito: desestabilizar o espectador, «forçando-o» a tomar consciência de qualquer coisa de decisivo através da experiência de visionamento dos seus filmes.

À partida, há um mundo de diferenças entre o realizador dinamarquês e o realizador português, que parece tornar irrazoável o método comparativo que aqui nos propomos utilizar, a fim de fazer sobressair determinados aspectos da obra de Manoel de Oliveira: o facto de Dreyer ser nórdico e Oliveira um europeu do sul; o facto de Dreyer (1889-1964) ter morrido a meio do século xx, sem ter realizado um único filme a cores,³ e de Oliveira completar os seus 100 anos de existência em pleno século XXI (com todas as implicações estéticas e estilísticas deste desfasamento histórico); o facto de o legado de Dreyer ser relativamente exíguo, não ultrapassando o total de 14 longas-metragens, enquanto Manoel de Oliveira ficou conhecido pelo seu trabalho prolífico, somando mais de três dezenas de longas-metragens e tendo avançado no final ao ritmo de um filme por ano...

Há, porém, um aspecto que, numa primeira e rápida abordagem comparativa aos dois realizadores, ressalta com declarada evidência: uma estética da lentidão, que em ambos se encontra ancorada numa não cedência ao ritmo dos códigos narrativos do cinema predominante (e predominantemente americano). Essa lentidão, que a ambos foi criticada e que em ambos se propõe como forma contemplativa, pressupõe a «construção» de um público específico, um público disposto a um empenhamento pessoal, que passa pela aceitação de uma instável distância: a da não

identificação sentimental e imediata, a da ausência da habitual (e esperável) empatia que o cinema facilmente produz entre o mundo que representa e os olhos (e o coração) que o vislumbram.

Partamos da afirmação do crítico dinamarquês Ebbe Neergaard sobre o filme de Dreyer *Dia de Cólera* (1943): «Nothing is spoon-fed to the audience. You are asked to identify only if you can. But if you can you will be rewarded with one of the very rare experiences of the truth about human minds and hearts... [...], a touching yet tragically great drama about the simple, basic thing: the risk of being human.»⁴

Este é um ponto nevrálgico do credo de cada um destes realizadores: um perseverante desejo de «verdade» e uma permanente disposição de correr — e fazer correr, ao espectador — o risco da sua humanidade. Encaradas assim, as obras destes dois realizadores revelam surpreendentemente a sua coesão, dentro da variedade dos estilos (ou sub-estilos, uma vez que a todos os filmes preside a marca própria do seu autor) que as caracterizam.

E este é um primeiro ponto de contacto que vale a pena estabelecer entre Oliveira e Dreyer: a atitude de constante experimentalismo⁵ de que dão testemunho as suas respectivas obras, e que leva os realizadores de uma para outra abordagem, em busca do(s) modo(s) de representação dessa verdade, mostrando, na alternância de formas e temas, a plena assunção do risco. Num conhecido trabalho sobre o realizador dinamarquês, o crítico e realizador Paul Schrader⁶ distingue três grandes grupos de filmes na produção de Dreyer: aqueles em que domina o *Kammerspiel* (como, por exemplo, *O Senhor da Casa* (1925) e *Gertrud* (1964)), aqueles de marca «expressionista» (*Vampiro* (1932) é o único que se assume totalmente assim) e os que obedecem a um «estilo transcendental» (*Joana d'Arc* (1928) e *A Palavra* (1955) são, deste ponto de vista, paradigmáticos). Estas três vertentes cruzam-se na obra de Carl Dreyer, assumindo maior ou menor

preponderância e, desta forma, caracterizando de modo inequívoco o legado do realizador.

Este não é o momento para desenvolver os traços que Schrader atribui a cada um dos estilos que nomeia; mas é possível afirmar sinteticamente que, se o estilo «Kammerspiel» aposta tudo no ambiente de «teatro íntimo» — equivalente à situação da música de câmara —, representando dramas familiares em cenários de interior, o expressionismo de *Vampiro* assenta no exagero gestual, em cenários não realistas marcados pelo «chiaroscuro» e pelo tratamento de uma temática de vida para além da morte, enquanto o estilo transcendental (que se acentua nas últimas obras de Dreyer) consiste na introdução do milagre na representação do quotidiano, colhendo dos rostos grande parte da sua força, através do uso de planos longos e fixos, por vezes do grande plano, e recorrendo à presença de simbólicas figuras de disparidade (de que o Johannes de *A Palavra* é o melhor exemplo).

Quando olhada de modo global, é possível identificar, na produção oliveiriana, uma tendência inicial de natureza estritamente documental (a que, obviamente, *Aniki Bobó* escapa, e que será retomada aqui e ali), à qual se segue a grande aposta na inspiração literária, que dominará quase toda a obra de Oliveira (e que tem início com os quatro filmes que constituem a «Tetralogia dos Amores Frustrados» — cujo título torna evidente a temática que lhe está associada); depois a entrada no grande espólio cultural que é a história e a mitologia de Portugal, integradas no contexto mundial (primeiro com filmes como *Non* e mais tarde com *Palavra* e *Utopia*, *O Quinto Império* e *Cristóvão Colombo*, para dar alguns exemplos), passando pelos filmes que se assumem mais «privados» e confessionais, como *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Je Rentre à la Maison* (2001) e, obviamente, o filme de exibição póstuma *Visita ou Memórias e Confissões*.

Se a obra de Dreyer permite uma «arrumação» em três grandes áreas, a de Oliveira parece exigir pelo menos quatro zonas

bem distintas, como vimos, embora seja evidente que tanto num como noutro caso estas categorias não passam de grandes linhas estilísticas e temáticas que permitem caracterizar determinados vectores recorrentes nas duas obras. Esta busca em ziguezague radica, como acima afluímos, numa preocupação permanente de foro estético-existencial — o desejo de captação daquilo que a vida «é», se bem que inevitavelmente transfigurado por aquilo que o cinema não pode, nem quer, deixar de ser: expressão artística e, portanto, não a vida, mas sim a representação da vida, como Oliveira se preocupa constantemente em repetir.

Interrogado por Antoine de Baecque e Jacques Parsi sobre temas que o tenham possivelmente interessado durante a sua juventude — «Não havia temas que o apaixonassem na sua educação?» —, Oliveira responde: «Não, o que me interessava era a vida. É a vida que me entusiasma, sempre, por vezes em contradição com a minha educação. Gostava muito da vida boémia.»⁷ E acrescenta adiante, a propósito do seu interesse pela totalidade da existência, pela incessante busca da «verdade» e pela sua consequente «não ligação com as ideologias, pelo menos políticas»: «No sentido mais lato da palavra, os meus filmes são, sem dúvida, filmes políticos, na medida em que deles ressalta a verdade dos acontecimentos, a verdade das coisas.»⁸

Também Dreyer não se cansava de afirmar este seu interesse pela existência. Dos testemunhos colhidos num documento audiovisual intitulado *O Meu Ofício*⁹, ressalta o facto de Dreyer ser «um apaixonado pela verdade e pela realidade», razão que o leva a ver na arte cinematográfica a possibilidade de representar essa verdade a que chamava «psicológica», porque «filtrada pela mente do artista. O que acontece no ecrã não é a vida, e não é feito para o ser, senão não seria arte». A preocupação do realizador dinamarquês é a de deixar claro que o seu interesse pelo real é bem distinto da aposta num suposto naturalismo ou realismo mimético (e, portanto, ilusório, superficial, que nada tem que

ver com arte)¹⁰, mas antes radica naquele tipo de honestidade artística que leva a procurar todos os factores desse real que se deseja interrogar e representar, incluindo o factor «mistério». Por isso Carl Dreyer reagia à catalogação: «É uma tolice dizerem que eu sou místico. O que é que as pessoas querem dizer com isso? Não se pode separar realismo de misticismo.»¹¹ Vale a pena transcrever as afirmações do realizador a este propósito, que Manuel Vidal Estévez colige e publica no seu interessante estudo: «A reprodução da realidade no ecrã tem de ser verdadeira, mas limpa de elementos desnecessários. Também deve ser realista, mas modificada pelo olhar do realizador, de tal maneira que se converta em poesia. O cineasta não tem que privilegiar os aspectos da realidade, mas sim a sua essência. O realismo não é em si mesmo uma arte. As realidades devem ser transformadas de uma forma simples e sintética para ressurgir, sob um aspecto depurado, como uma espécie de realismo psicológico intemporal.»¹²

Ora, esse específico tratamento da temporalidade segundo uma lógica que se afasta da natural tendência isocrónica da imagem audiovisual faz parte, para Dreyer, daquilo a que chama «realismo psicológico» e para Oliveira consiste, como já vimos, na *durée* que permite o olhar e o pensamento, favorecendo o diálogo entre a obra e o seu público. Afirma o realizador português: «A duração é muito importante. É a duração que dá a reflexão. Se os planos se seguem rapidamente, não se deixa tempo de reflexão ao espectador. Esta duração das imagens é muito interessante, é um grande respeito pelo público. Ela permite uma comunicação profunda entre o realizador e os espectadores: o realizador dá as sugestões, faz pensar em determinadas coisas, prolonga os seus pensamentos, as suas reflexões através das imagens de outras pessoas.»¹³

E acrescenta, reagindo às críticas de que é alvo e esclarecendo qual o objectivo último dessa opção: a oferta de uma genuíni-

dade que permita que o espectador permaneça livre diante da obra, que se coloque como pessoa que é diante de uma específica proposta de «realismo» artístico: «Infelizmente os espectadores estão viciados num tipo de cinema convencional. Aceitam a convenção cinematográfica que pretende que no cinema é o movimento que deve modificar a realidade. Não vão ao cinema para reflectir, mas para *não* reflectir! Se o filme faz reflectir, eles desesperam, fartam-se, deixam a sala. Se o filme funciona como uma droga, um estupefaciente, então é bom! Não pensam... Mas, em princípio, é mau, porque a pessoa despersonaliza-se, não fica nada.»

Não se trata, pois, de um mero processo estético, mas também de uma estratégia comunicativa que se revela «revolucionária» — afinal de contas, o habitual movimento dos filmes ditos comerciais é que cria uma convenção artificial na representação do real, afastando o espectador da possibilidade de captar o significado daquilo em que esse real consiste.

Tanto Oliveira como Dreyer procuram, assim, o peso de uma duração — que o realizador dinamarquês chega mesmo a caracterizar como «intemporal» — que permita atravessar a distração do movimento agitado, por forma a colocar o espectador diante do que realmente acontece.

Por outro lado, tanto num como noutro caso se tem consciência de estar diante de obras que não fazem da intriga (no sentido originalmente formalista, de *syuzhet*, de *plot*) o centro do seu interesse. Em todas elas se produz o efeito (pela força que a palavra assume, pela inovação da *mise-en-scène* — depurada em Dreyer, teatralizada em Oliveira —, pelo conteúdo da própria história, pelo peso da duração) de uma realização «universal». Carl Dreyer chama-lhe «poesia»: essa simplicidade de meios e de «aspectos» que têm uma desproporcionada e generalizada capacidade de dizer e de comover, porque remetem para aquilo que de mais comum pode existir entre os humanos.

Perante obras como as de Oliveira e de Dreyer vem à mente a aguda observação da muito «realista» escritora norte-americana Flannery O'Connor, já anteriormente citada, a qual, numa conferência sobre escrita criativa, intitulada «A natureza e o objectivo da ficção», afirmava que o mundo do escritor de ficção é feito de matéria e não de «temas» ou ideias descarnadas, de noções abstractas ou meras emoções, pois que nele tomam corpo todos os detalhes concretos da vida, que tornam real o mistério da nossa posição na Terra.

Julgo não ser muito arriscado concluir que tanto Manoel de Oliveira como Carl Dreyer subscreveriam esta afirmação, transpondo-a para a criação cinematográfica. Em ambas as obras é visível uma sistemática recusa do tratamento de «temas» (ou «issues», nas palavras de O'Connor), que é o mesmo que dizer que nem um nem outro estão preocupados com a defesa de ideologias (como antes pudemos constatar em relação a Oliveira), mais ou menos empolgantes. De Dreyer diz, precisamente, um dos seus estudiosos, Donald Skoller¹⁴: «Dreyer was involved with *essences* rather than with *issues*.» Quanto a Manoel de Oliveira, a sua autonomia, no contexto do cinema nacional, vem sobretudo da sua grande liberdade em filmar apenas aquilo que verdadeiramente lhe importa — não as tendências ideológicas, nem necessariamente as estéticas, muito menos as técnicas, mas sim o seu interesse pelas pessoas, pelo drama humano, reflectido na situação nacional ou na circunstância pessoal. Ao contrário de boa parte de outros realizadores portugueses, não são específicos problemas sociais ou políticos que suscitam a sua criatividade, nem vagas noções abstractas (como a Humanidade, a Miséria, a Injustiça, a Revolução, a Droga) mas sim a concretude da «matéria» de que é feita a vida e a batalha quotidiana de todo o ser humano, muitas vezes plasmada anteriormente na obra literária de outro autor. Este facto não inibe, obviamente, a tomada de posição sobre questões consideradas importantes (Dreyer,

por exemplo, foi conhecido pela sua posição em favor do povo judeu), mas retira-as do plano da argumentação teórica e pretensiosa, tornando-as acessíveis, próximas, feitas desse «pó» de que fala a escritora norte-americana. É por esta razão que, a propósito da sua obra aparentemente mais difícil ou exigente, *A Paixão de Joana d'Arc*, Dreyer afirma: «Não é um filme para teóricos do cinema, é um filme para gente vulgar, com uma mensagem para qualquer um com mente aberta.»¹⁵

Paradoxalmente, por não acompanhar as tendências ideológicas (em sentido estrito) do seu tempo, Oliveira parece até assumir uma atitude aparentemente mais abstracta, menos incisiva. Nos anos «quentes» imediatamente pós-25 de Abril, quando os filmes que se realizavam em Portugal eram de pendor neo-realista ou político-revolucionário (como, por exemplo, *Uma Abelha na Chuva* (1972), de Fernando Lopes, *Brandos Costumes* (1975), de Seixas Santos, ou *Os Demónios de Alcácer-Kibir* (1976), de José Fonseca e Costa), Oliveira filma *Benilde ou a Virgem-Mãe*, depois *Amor de Perdição* e *Francisca*, arriscando a crítica de «alienado» dos problemas do seu tempo. No entanto, como se sabe (e como pode, neste caso específico, verificar-se), a arte tem uma força subversiva e desinstaladora mais forte do que qualquer obra *engagée*, e a passagem do tempo torna clara a permanência dessa força, que se revela, afinal, bem concreta, alargando-se além-fronteiras, sem se deixar aprisionar nos condicionalismos do meio que a viu nascer.

Tal como Dreyer, também Oliveira quer dirigir-se a todos, através da (re)construção de mundos que a todos dizem respeito, desde que capazes de manter a «mente aberta». São universos quotidianos que, na sua aparente banalidade, se vêem tocados pelo drama e pelo milagre. É a aposta na desconstrução do dualismo fé/razão (de *Benilde*), amor/ódio (em *Amor de Perdição*), fidelidade/infidelidade (a trama de *Francisca*) que Oliveira busca, certo de que a experiência humana não se faz de um só tom, mas

da batalha por um ideal sempre imperfeitamente realizado¹⁶.

Como sugere Flannery O'Connor, é deste interesse pelo concreto e pelo banal que nascem as obras dos grandes autores, e portanto Oliveira e Dreyer estão, a este propósito, muito bem situados. Por outro lado, ambos se mostram como cineastas da dúvida e da pergunta, sem pretensões de oferecer «soluções» fáceis ou simplificadas. Mas vale a pena atentar no valor que o conceito de «abstracção» tem para ambos, no significado valioso que lhe conferem quando aplicado à arte cinematográfica.

Manoel de Oliveira atribui ao cinema a capacidade de «fixar» todas as artes «no imponderável». E acrescenta: «É a sua preciosa riqueza contida na sua própria forma de abstrair a realidade.»¹⁷ Também Carl Dreyer é explícito: é na capacidade de abstracção que reside a possibilidade de renovação do cinema. E clarifica: «a abstracção é a capacidade de representar a vida interior, não a exterior»¹⁸. Para Oliveira, a função do cinema é justamente fazer ver o invisível, e nisso se distingue do teatro: na sua apetência para dar a ver o que nele se não via, esse «algo escondido, enigmático»¹⁹ que não abdica de estar presente.

Está-se, portanto, quer num caso quer noutra, muito longe de um conceito de abstracção como pólo oposto da representação do «concreto». Poder-se-ia dizer que a abstracção é, para ambos os realizadores, o ponto máximo de significação que a apetência *concreta* do cinema (no sentido, propriamente, de «carnal»), na sua vocação eminentemente (e profundamente)²⁰ narrativa, pode dar. Outro grande cineasta europeu do século xx, Andrei Tarkovski, ao usar a sua famosa fórmula acerca do cinema enquanto arte do «tempo em forma de facto»²¹, assim sublinhava simultaneamente a construção narrativa (isto é, resultante da sequencialidade temporal dos eventos) e a sua essencial concretude (a «forma» do facto, e não a «ideia» do problema) que o cinema produz. Qualquer um destes realizadores aposta na capacidade metafísica da sétima arte: literalmente, revelar o imaterial *atra-*

vés do físico, e não *acima* ou *fora* dele. «Como chegar ao espiritual senão pelos sentidos?», pergunta-se Oliveira, a propósito de *Vale Abraão*²².

Gertrud é um esplêndido exemplo desta concepção de cinema, retratando a turbulenta vida amorosa de uma mulher que arrisca apostar tudo de si, sem ceder a relações mais ou menos parcelares ou convenientes: *Amor omnia*. Curiosamente, há uma espécie de imponência da virgindade, a que Oliveira também tantas vezes alude (e não apenas em *Benilde*, como já vimos), e que habitualmente se identifica, erroneamente, com a proposta de uma contida sublimação — em vez da poderosa afirmação de amor que ambos os realizadores lhe conferem. *A Palavra* é um dos mais valiosos, belos e raros filmes que o cinema viu nascer, no rigor formal desse mundo privado, onde acontece a explosão do grande Facto que afirma a razoabilidade do desejo de Vida acima de toda a triste aparência de morte. Também *Benilde*, *Francisca*, *Vale Abraão*, *Viagem ao Princípio do Mundo*, *Palavra* e *Utopia*, *O Quinto Império* são, entre outros, filmes que deixam que se desprenda das suas imagens «qualquer coisa» que está contida nelas e na relação entre elas, e que dificilmente se consegue definir.

Carl Dreyer afirma que «a alma é revelada no estilo, que é a expressão artística do modo como o artista olha para o seu material», mas acrescenta que esse estilo é, ultimamente, «invisível, não demonstrável»²³. Por isso, mesmo a crítica que se deseje mais técnica ou meticulosa não deve ter a pretensão de «demonstrar» um qualquer estilo, mas tão-só descrever formas e sugerir significações possíveis, que os espectadores poderão, ou não, confirmar.

É, seguramente, pertinente lembrar, neste contexto, a opinião que o próprio Oliveira tem do realizador dinamarquês, citando uma conversa com André Bazin, durante a qual o interroga sobre Eisenstein e Dreyer: «Dreyer é como um poço. Eisenstein é como o mar», responde o crítico francês. Explica Oliveira: «Deu esta definição que me agradou. Um quer penetrar a alma,

o outro quer alcançar a vida em toda a sua extensão.»²⁴ Manoel de Oliveira, que se assume amante da vida, reconhece também, usando as já referidas palavras de Agustina Bessa-Luís, que «a alma é um vício»²⁵ que o ser humano não pode dispensar. Para o realizador português, a arte em si mesma não é «sagrada», como atrás foi referido. Em grande medida, é esta humildade que salva Oliveira da tendência de algum cinema nacional, muito fechado em si próprio, defensivo, pouco generoso, mais interessado em sustentar grandes questões estéticas e/ou políticas do que em oferecer ao espectador a simples intuição de uma beleza que não possua. E este é também um dos aspectos em que a comparação com Carl Dreyer se afigura mais significativa: no pudor que ambos manifestam sobre o modo como tratam o real que pretendem cinematograficamente representar, no desejo que ambos têm de proceder a uma metamorfose artística que se afigure «verdadeira», não manipulativa, confiante no poder que a imagem tem de evocar mundos não visíveis, mas cuja presença se deixa vislumbrar através da emoção que a fisicidade cinematográfica provoca.

Não se pretende, porém, com esta sintética análise comparativa, ignorar todas as diferenças, tanto a nível de concepção, como a nível de realização, que as obras destes dois realizadores evidenciam. Se, por um lado, são de destacar, como pontos comuns, um idêntico conceito de realismo não naturalista, uma mesma preocupação pela verdade — que não abdica da transcendência —, um modo semelhante de conceber a importância da lenta duração da cena, um idêntico valor dado à palavra e à herança literária, um mesmo desprezo pela inovação técnica em si mesma, um semelhante uso do grande plano — em particular para captar a expressividade do rosto —, uma mesma capacidade de reproduzir o carácter de universalismo no particular — tudo características de não pequena importância, que até certo ponto irmanam Dreyer e Oliveira numa espécie de mesma família cinematográfica —, por

outro lado é igualmente pertinente notar alguns aspectos que os afastam, e que não são menos significativos.

São de destacar pelo menos três pontos de clara divergência. Em primeiro lugar, a relação que cada um deles estabelece entre o teatro e o cinema. Para Oliveira, o cinema acrescenta apenas ao teatro (embora neste «apenas» esteja um mundo de diferenças) a capacidade de fixação. Dreyer, porém, apesar de fazer igualmente adaptações de peças teatrais ao cinema (como é precisamente o caso de *A Palavra*, adaptado da homónima peça de Kaj Munk, *Ordet*, de 1932), alerta: este processo (de transcodificação) é complexo e «perigoso», implicando uma necessária e profunda «purificação». No cinema «não pode deter-se a acção»²⁶, pelo que o diálogo deve ser reduzido em cerca de um terço e deve ser usado de modo tal que o espectador o possa sempre imediatamente compreender. Densidade e concisão são características indispensáveis do diálogo no ecrã, e portanto é necessário proceder-se a uma simplificação permanente, na qual a música pode suprir a falta da palavra²⁷. Obviamente que o conceito oliveiriano de fidelidade na adaptação, que passou, particularmente em *Amor de Perdição*, pelo desejo de transpor a integralidade do texto literário, não dá ao impacto da palavra no ecrã a mesma interpretação...

Em termos de concepção plástica da cena, Dreyer aproxima o cinema da arquitectura, mas curiosamente distancia-se da fotografia, a qual Oliveira define como a base formal do cinema. «Não entendo o mínimo de fotografia. Não sei nada sobre a relação entre as luzes e o diafragma, ou entre o negativo e o positivo. Mas interessa-me muito o enquadramento e a composição da imagem.»²⁸. A imagem tem, em Dreyer, uma capacidade de representação da espacialidade (nomeadamente no uso da profundidade de campo)²⁹ tendencialmente mais acentuada do que a de Oliveira, da qual se desprende uma lógica de composição cénica de tipo eminentemente teatral e com grande beleza plástica.

«Last but not least», há um conteúdo de fundo que revela as diferentes origens dos dois cineastas — Carl Dreyer usa sobretudo a intensidade da tragédia³⁰ na construção das suas obras, enquanto em Manoel de Oliveira a ironia afecta o elemento de tragédia (que, apesar de tudo, é encontrável na sua obra), chegando por vezes a aproximar-se do registo melodramático. Obviamente que este facto manifesta a raiz cultural de cada um dos realizadores: o traço nórdico e luterano de Carl Dreyer, em clara contraposição com a base católica — e lusitana, diga-se de passagem — de Manoel de Oliveira. Paul Schrader estabelece uma pertinente comparação entre os filmes sobre Joana d'Arc de Carl Dreyer e de Robert Bresson, afirmando que em *A Paixão de Joana d'Arc* (de Dreyer) a protagonista é «the crucified, sacrificial lamb», enquanto em *O Julgamento de Joana d'Arc* (de Bresson) ela é «the resurrected, glorified icon»³¹. Oliveira não fez nenhum filme sobre esta heroína histórica, mas usou o tópico da figura feminina que se sacrifica em diversas obras (basta lembrar *Amor de Perdição*, onde existem não um mas dois exemplos deste tipo de figura, assim como *Benilde*, *Francisca*, *Vale Abraão* — para dar os exemplos mais clamorosos). Em todas elas se assiste a um tratamento que resvala para o território da tragédia, mas que não chega a definir-se como tal, devido à interferência desse vector tão português (tão «à» Camilo, «à» Régio, «à» Agustina) que é o do melodrama.

De facto, enquanto Dreyer pugna pela expressão do psicológico — de onde vem grande parte da tensão que imprime aos dramas que representa —, Oliveira envolve-se num registo que tem tanto de sentimento quanto de intelecto. Disso dá testemunho, por exemplo, o modo como cada um trabalha a *mise-en-scène* dos seus filmes: muito depurada em Dreyer, geométrica, interior, patenteando a força crua e contida de vazios (esse «ar» que caracteriza muitas das cenas) que transmitem o seu peso à história narrada, em contraposição com as imagens mais teatrais, co-

loridas, de grande plasticidade, por vezes mesmo barrocas, dos filmes de Oliveira, onde o desempenho quase inexpressivo dos actores contribui para acentuar a força emotiva que se esconde no relato fílmico³². É como se Manoel de Oliveira se encontrasse, deste ponto de vista, entre os dois realizadores referidos: entre a glacial (e purificadora) exigência de sacrifício que Dreyer procura representar, e a confiança, atormentada mas ultimamente vitoriosa e positiva — pelo menos em algumas das suas obras, como *Diário de um Pároco de Aldeia* (1951), *Fugiu um condenado à morte* (1956) e *Pickpocket* (1959) — de Robert Bresson.

O ponto decisivo deste trabalho de confronto assenta, pois, naquela característica que, em termos de recepção, tem marcado de modo mais decisivo, para o melhor e para o pior, a cinematografia oliveiriana: um determinado uso da duração fílmica, que se vê quase sempre aliado a uma particular concepção de representação (teatral, não naturalista). Sendo esta, por um lado, uma constante da produção do realizador português, da qual ele nunca desejou abdicar, e, por outro, sendo possível detectar pontos idênticos na estética e no estilo de um realizador aparentemente tão distante (mas admirado por Oliveira) como foi Carl Dreyer — o qual encontrou idêntica resistência por parte do público dinamarquês seu contemporâneo —, é impossível não procurar a raiz de tal traço identificativo destas duas cinematografias.

Paul Schrader considera que o estilo mais definidor da obra de Dreyer (a par dos outros dois acima referidos) é o chamado «estilo transcendental», que não se aplica necessariamente a «filmes religiosos», e que, através de um específico modo (na montagem, nos ângulos escolhidos, nos diálogos instaurados) de tratar a temporalidade, procura obter aquilo que pode definir-se como *stasis* (que o uso dos planos fixos procura favorecer). Também Oliveira, como tem vindo a ser defendido, revela uma permanente preocupação de retirar a sequencialidade fílmica do fluxo «normal» do tempo — ou à impressão dessa «normalidade»,

o que, em termos de recepção, é equivalente —, de modo a produzir no espectador um fenómeno semelhante ao do êxtase, à experiência da intemporalidade, da contemplação do momento, o qual, por definição, não pode ser contemplado, pois imediatamente se torna outro. Fixar o momento é, para Oliveira, a grande capacidade cinematográfica de operar o «milagre» que torna possível o impossível, acedendo, assim, ao mistério.

É a partir desta estabilidade exterior que Oliveira espera saber provocar a instabilidade interior no espectador que aceite o desafio, *co-movendo*-o em direcção a um encontro pessoal, revelador. Se Dreyer o fazia recriando a atmosfera psicológica da sua visão pessoal, Oliveira procurou fazê-lo aprisionando o tempo no invólucro estático da fixação cinematográfica que possibilita a contemplação. Aí se trava a difícil, a arriscada e instável batalha entre a possibilidade de efectiva e misteriosa revelação do real, ou a sua eventual ocultação, pelo menos para alguns, por força da inescapável *durée* de que é feita a experiência da temporalidade, enquanto sequência causal de acontecimentos. Nesta alternância de possibilidades se jogou a aposta de Oliveira, como atesta a sua longa vida de artista da imagem em movimento.

OLIVEIRA E BRESSON: O «VER» E O «SER» NA SÉTIMA ARTE³³

À pergunta de Antoine de Baecque e de Jacques Parsi sobre qual o realizador de que se sente mais próximo, Oliveira não especifica: «Sou muito influenciado pelo cinema russo, americano, francês, italiano, e tento proteger-me um pouco dessas influências pela literatura portuguesa.»³⁴ A resposta é significativa, apesar de vaga, e contém um elemento particularmente interessante: a admissão da existência de influências *cinematográficas* estrangeiras que, por se revelarem muito marcantes, levam Oliveira a reconhecer a necessidade de as contrabalançar com a força criativa que recolhe de autores *literários* portugueses (cujos nomes

conhecemos: Camilo Castelo Branco, José Régio, Vicente Sanches, Agustina Bessa-Luís, entre outros). Se dúvidas houvesse sobre a importância e o peso que a literatura exerce na cinematografia de Manoel de Oliveira, bastaria esta frase para as esclarecer. Mas importa agora sublinhar que, tanto ao longo desta entrevista, como de tantas outras dadas pelo realizador português, alguns nomes de cineastas estrangeiros são recorrentes: Eisenstein, Dreyer, Fellini, Rossellini, Welles, Renoir, Bresson, Truffaut, Buñuel, para dar apenas alguns exemplos.

Com a presente reflexão gostaria de destacar o modo como a herança de um deles, Robert Bresson (1901-1999), 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 Procès de Jeanne d'Arc*, de Bresson. Sensibilizou-me muito. Cria uma estabilidade, uma força, uma coerência muito grandes.»³⁵ Estabilidade, força e coerência são, de facto, valores constantemente procurados por Oliveira e frequentemente — talvez não possamos dizer sempre — encontrados na sua obra. Vejamos por isso quais os conteúdos e quais os processos estéticos e estilísticos de que o cineasta português faz uso, na sua relação, explícita ou implícita, com o realizador francês, de modo a assentar nesses três grandes valores as suas criações fílmicas. A abordagem comparativa que aqui se traça procura não apenas tornar evidentes tais procedimentos, mas sobretudo demonstrar o dinamismo criativo que deles emana e cujo valor se torna evidente na obra de Manoel de Oliveira. Procura-se, pois, comparar para melhor poder perguntar; confrontar e distinguir para mais profundamente compreender e avaliar. Na linha proposta pela Teoria dos Cineastas, usa-se aqui, tanto quanto possível, a voz directa dos dois realizadores em causa, através de *Notas sobre o Cinematógrafo* (1988), de Robert

Bresson, e de algumas das principais entrevistas, publicadas, feitas a Manoel de Oliveira, procurando igualmente fazer o contraponto pontual com análises de estudiosos do cinema em geral e destes realizadores em particular.

Talvez valha a pena começar por relembrar as duas tríades de conceitos que melhor sintetizam as «profissões de fé» de um e de outro destes realizadores.

«Encontrar um parentesco entre *imagem, som e silêncio*. Dar-lhes o ar de estarem bem juntos, de terem escolhido o seu lugar [...].»³⁶ Nesta relação «familiar» faz Bresson consistir a homogeneidade da obra cinematográfica, como se pode verificar pela leitura 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. Se um som é complemento obrigatório de uma imagem, dar preponderância quer ao som, quer à imagem. Em situação de igualdade, eles brigam ou anulam-se, como se diz das cores. [...] Quando o olho é solicitado, o ouvido fica impaciente. *Utilizar essas impaciências*. Poder do cinematógrafo que se dirige a dois sentidos *de forma regulável*.»³⁷

Imagens e sons não são nunca, para o cineasta francês, a «consequência» natural da reprodução audiovisual de um mundo no ecrã, mas antes a «causa», a *forma* como esse mundo é recriado e recebido pelo espectador: «Um mesmo assunto muda de acordo com as imagens e os sons. Os temas religiosos recebem das imagens e dos sons a sua dignidade e elevação. E não (como se julga) o inverso [...].»³⁸ Robert Bresson está ciente da novidade da sua

abordagem, e por isso não se cansa de repetir, por aproximações cada vez mais precisas, o modo como este conceito «pesado», corpóreo, de imagem e de som, é decisivo para a compreensão da sua arte.

«O cinema sonoro inventou o silêncio.»³⁹ Desta asserção parte o realizador francês para anexar, aos dois elementos anteriores, esse terceiro grande factor da criação fílmica: o silêncio. Obviamente que estamos aqui perante um desdobramento da questão sonora contida já no binómio anterior. Mas de que fala Bresson quando fala de silêncio? O que significa o voluntário paradoxo que o realizador enuncia, ao atribuir a uma arte de sons a capacidade de «inventar» a sua ausência? 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 melodiosa, espécie de eco do que é dito e ouvido, na sequência dessa voz que é «alma feita carne»⁴⁰, desse som que se dirige para o interior, ao contrário da exterioridade para que o olhar se dirige. «Silêncio musical, por um efeito de ressonância. A última sílaba da última palavra, ou o último ruído, como uma nota suspensa.»⁴¹ 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.»⁴² 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.»⁴³

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.

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.»⁴⁴

Deixemos, pois, para já, a comparação da noção de *imagem* de Oliveira com a de Bresson; tal comparação tornar-se-á mais fecunda se partirmos, antes de mais, do modo como o realizador português encara a força da *palavra*, modo esse que, olhado de perto, evidencia a razão pela qual Oliveira não cita, nesta sua famosa tríade, os sons em geral (como faz Bresson) mas sim a palavra em particular.

A palavra ganha, de facto, no cinema oliveiriano, um lugar que, de alguma forma, nunca chega a ter no de Bresson. 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. Porém, no caso de Oliveira a percentagem de adaptações a partir de peças de teatro é, em termos relativos, invulgarmente elevada (como deixa bem claro um estudo de Paulo Filipe Monteiro)⁴⁵, enquanto Bresson prefere claramente o romance — facto que tem profundas implicações nas respectivas cinematografias.

É precisamente aqui que se introduz uma das diferenças mais radicais na concepção de cinema dos dois realizadores. Senão vejamos, retomando uma citação de Oliveira a que já anteriormente se aludiu: «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 cena. 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. [...] Há uma concepção extremamente constrangedora e redutora do cinema que consiste em pensar que é necessário panorâmicas ou avançar e recuar a câmara, e que a palavra é o domínio do teatro. Não, o cinema é tudo. A palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem.»⁴⁶ Estas afirmações sintetizam a posição de Oliveira no que à relação entre cinema e teatro — e, portanto, também, à palavra, ao diálogo — diz respeito. A relação entre as duas artes é, portanto, umbilical.

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»⁴⁷. Ao efeito de «parecer» que a encenação produz, Bresson opõe o «ser» que a mera presença evoca. 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*.»⁴⁸

A criação de que fala Bresson não é, em sentido estrito, narrativa, isto é: Bresson recusa a ideia da mera filmagem de uma composição cénica prévia, como se o realizador mais não fizesse do que reproduzir, através da câmara, a cena — que é como quem diz, a mínima unidade de narração —, que contém já em si própria uma significação contextual. Pelo contrário, Bresson procura imagens que não sejam auto-suficientes («Dedicar-me às imagens insignificantes (não-significantes)»⁴⁹, de tal modo que o sentido narrativo só possa ser encontrado como fruto de um trabalho de relações efectuadas pelo espectador⁵⁰. Deste modo, como afirma Jean-Louis Provoyeur, as imagens de Bresson são esvaziadas de valor narrativo, são «desnarrativizadas»⁵¹, recaindo sobre a montagem — aquela que o realizador faz e aquela 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. Veja-se como a afirmação seguinte se distancia da concepção oliveiriana de cinema como «fixação» do teatro, espectáculo da vida: «O teatro fotografado ou CINEMA quer que um encenador ou *director* faça representar uma comédia por actores e fotografe esses actores a representar a comédia; em seguida, que alinhe as imagens. Teatro bastardo, a que falta aquilo que faz o teatro: presença material de actores vivos, acção directa do público sobre os actores.»⁵²

Vale a pena sublinhar que 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 inevitavelmente ao seu contexto natural, através da

construção de um universo artificial, onde a fisicidade dos seus elementos não existe de modo idêntico ao do teatro e não pode, portanto — ou não deve —, «fingir» poder assim existir.

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 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. Recriar uma arte viva e material, como é o teatro, noutra, que é a última das artes, imaterial e fantasmagórica; sugere a aparência do real, no registo onírico, é o ponto de concretização de todas as artes. 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 o cinema, se bem que impalpável e imaterial, aprisiona por um certo tempo, à falta de para sempre. De facto, o cinema chegou depois de todas as artes e fixa-as no imponderável. É a sua preciosa riqueza contida na sua própria forma de abstrair a realidade.»⁵³

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 (e faltosa) «fixação no imponderável», naquela dimensão «fantasmagórica» e volátil em que consiste a própria essência da vida. O material que é fixado pelo cinema é, pois, essencialmente, essa palavra que é «a vida, a representação da vida», «a coisa mais rica do mecanismo humano», cuja natureza profunda é feita de uma misteriosa imaterialidade, e que o cinema, enquanto arte de «fixação», consegue aprisionar. Sem o dinamismo e o mistério da palavra-movimento, o cinema seria mero registo de imagens estáticas e puramente materiais, como a fotografia⁵⁴. É o cinema que, captando o dinamismo do tempo, consegue dar a «ver» o invisível.

Oliveira chega mesmo a produzir, no seu cinema, uma espécie de fenómeno contrário àquele que habitualmente se verifica: a palavra, não apenas a que é dita, mas também a que é filmada no seu corpo físico, que é a letra impressa ou manuscrita (como acontece, por exemplo, em tantos filmes seus que exibem planos dominados por cartas), ocupa o lugar que «normalmente» pertenceria aos rostos dos actores. Estes não passam, assim, de figuras equivalentes ao próprio verbo: corpos que dão forma a emoções, pensamentos, atitudes, sofrimentos. À encarnação da palavra corresponde uma abstracção da personagem, na medida em que esta surge mais como símbolo que se move do que como pessoa concreta. Ou, para dizer de outro modo, é a palavra que coincide com a essência da pessoa, que é a sua alma, a sua vida — sem palavra não haveria movimento nem vida humana, já que esta reside na consciência (que é inevitavelmente verbal) e na sua expressão. Por isso, faz sentido representá-la e filmá-la sempre, mesmo provocando a redundância, já que a sua função criadora não é dispensável, mantendo uma constante relação activa com a imagem apresentada e com a música ouvida.

Uma das obras de Manoel de Oliveira que mais explicitamente lidam com este particular conceito de palavra é o filme *Palavra e*

Utopia, onde tal noção é levada ao seu valor máximo, como já foi referido. 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. É como se a sua intuição acerca deste valor «linguístico» o levasse, cada vez mais, a desafiar o pressuposto, defendido por alguns cineastas, de que o cinema é inimigo da palavra.

Mas 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» sentir⁵⁵. André Bazin foi dos críticos que melhor entenderam esse fenómeno. Citando Henri Agel, diz: «O seu filme é afinal uma coisa tão impensável como o seria uma página de Victor Hugo reescrita no estilo de Nerval.»⁵⁶ E explica seguidamente o próprio Bazin, esclarecendo que é precisamente a reprodução *ipsis verbis* do texto que, em contraste com o real nu e cru, o transfigura num acto de intensa liberdade: «Trata-se sempre de atingir

a essência da narrativa ou do drama, na mais estrita abstracção estética sem recorrer ao expressionismo, por um jogo alternado da literatura e do realismo que renova os poderes do cinema pela sua aparente negação. A fidelidade de Bresson ao seu modelo não é em todo o caso senão o álibi de uma liberdade cheia de correntes; se respeita a letra é porque esta o serve melhor do que franquezas inúteis e porque o respeito é em última análise, mais ainda do que estranho incómodo, um momento dialéctico da criação de um estilo.»

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 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»⁵⁷.

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 palco. 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 monócórdico, demasiada imposição do texto, falta de «acção», etc. 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, como se depreende desta sua magistral asserção: «Filmar um filme é ir a um encontro. Nada de inesperado que não seja secretamente esperado por ti.»⁵⁸ Produzir na tela esta misteriosa junção de espera e surpresa⁵⁹ 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 acontecer, porque «o inesperado bom também acontece»⁶⁰ —, também Bresson procurava criar imagens, sons e palavras que pudessem «criar expectativas para as satisfazer plenamente»⁶¹.

Julgo que o cinema de Oliveira não manifesta a mesma característica de expectativa que é possível encontrar na obra de Robert Bresson — ou, pelo menos, não o faz com a mesma veemência. Procurarei voltar a este aspecto nas conclusões deste ensaio comparativo.

Passemos agora ao segundo conceito da trilogia acima referida, partindo, justamente, deste aspecto. 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») da realidade. De tal maneira é forte esta sua convicção que a regista no livrinho *Notas sobre o Cinematógrafo* em letras maiúsculas (fazendo-nos pensar na reflexão de Mondzain sobre a natureza da imagem, apresentada no capítulo II): «NESTA LINGUAGEM DAS IMAGENS, É PRECISO PERDER COMPLETAMENTE A NOÇÃO DE IMAGEM. QUE AS IMAGENS EXCLUAM A IDEIA DE IMAGEM.»⁶²

Manoel de Oliveira busca igualmente uma imagem cinematográfica que «fale» mais da vida e da existência do que de si própria; no entanto, não deve confundir-se esse desejo com uma eventual ingenuidade estética, que acredite na possibilidade da transparência da imagem, na linha de um certo «naturalismo» cinematográfico bem localizado historicamente. Em Oliveira é evidente a influência de uma história do cinema que se preocupou em sublinhar a importância da mediação na reprodução do real. Nunca afirma não «interferir» pessoalmente no objecto que cria — há, aliás, diversas circunstâncias em que ele assume claramente uma inevitável subjectividade⁶³ —, antes defende uma «manipulação» artística que não se esconde, mas, pelo contrário, se auto-expõe, se apresenta, com lealdade. 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 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. Neste sentido, Oliveira vê a criação artística como uma espécie de trabalho ascético, sem o qual o acesso à realidade não é possível: «O cinema de transparência é de facto aquele que é mais manipulado, mais sofisticado. Diria mais 'artístico'».⁶⁴ E dessa ascese faz parte o gosto moderno de tornar evidentes os traços da enunciação, expondo o artifício da ficção diante dos olhos de todos — muitas vezes consistindo esse artifício na permanente contribuição que Oliveira acredita que o cinema deve dar à representação teatral: «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.»⁶⁵

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 evidente 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»)⁶⁶. Manoel de Oliveira, por seu turno, enfatiza a dimensão *ontológica* da sétima arte, a renova da 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 (quando diz que aquilo que faz nada tem que ver com espectáculo, mas sim com a escrita), preferindo a *lexis* cinematográfica.

Neste sentido, *Diário de um Pároco de Aldeia* é das obras mais explicitamente bressonianas, já que aquilo que quer dar a ver é propriamente a dimensão mais invisível da existência: a alma — tanto na escrita da tela quanto na letra do diário. No entanto, em maior ou menor grau, poderá dizer-se o mesmo de todos os outros 14 filmes do realizador francês: desde a visibilidade de um amor inesperado e implausível, em *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), até à aparição da Graça como força decisiva da vida, em *Fugiu um Condenado à Morte*, passando pela inutilidade do desafio que o ser humano faz à sua própria e inalienável moralidade, como acontece em *Pickpocket* (o homem que, como Raskólnikov, julga poder colocar-se acima do bem e do mal, no plano de um niilismo superior a qualquer moral), pelo mistério do sofrimento e da morte dos inocentes, em *Peregrinação Exemplar (Au hasard Balthazar)* (1966) e *Amor e Morte (Mouchette)* (1967), pela inacreditável vitória do bem através da frágil liberdade do ser humano, em *Le Procès de Jeanne d'Arc* e *Lancelote do Lago* (1974), para dar exemplos de apenas alguns dos muitos aspectos que o cinema de Bresson genialmente corporiza.

Do mesmo modo, também alguns dos filmes de Oliveira tornam mais evidente a sua constante busca dessa específica forma fílmica que não pode confundir-se com a vida, já que é antes o seu «fantasma»⁶⁷, ou, para dizer com José Bértolo, o seu «espectro»⁶⁸, uma espécie de perfil apenas vislumbrado, que a técnica permite guardar, embalsamar, preservando da inevitável acção destruidora do tempo. Em *O Acto da Primavera* essa encenação da existência era literal — em mais nenhum caso foi a profissão de fé de Oliveira tão levada à letra, como nessa fixação audiovisual de uma representação popular; *Benilde ou a Virgem-Mãe* tor-

nou visíveis os adereços dramaturgicos, a fim de que nenhuma dúvida pudesse restar do território de ficção teatral em que nos encontramos; algo de semelhante acontece, aliás, nos quadros fixos com que tem início o *Amor de Perdição*; também *A Divina Comédia* e *A Caixa* deixam deliberadamente transparecer os códigos teatrais que as informam; e *Le Soulier de Satin* e *O Quinto Império* levam quase ao limite da dissolução, com inegável brilho, a fronteira entre a cena dramática e a instauração do «artifício» cinematográfico.

Não restam, pois, dúvidas de que ambos os realizadores arriscaram a permanente verificação das suas intuições artísticas — que, aliás, submeteram à prova de uma constante evolução — e de que ambos, tanto onde algum contágio se verificou, como onde naturalmente divergiram, demonstraram a rara capacidade, própria dos homens de talento, de criarem obras assumidamente pessoais, cujo eco se tornou, por isso mesmo, universal.

Antes de prosseguir para a dilucidação de outros aspectos de natureza mais temática, é pertinente acrescentar ainda algumas palavras sobre 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. No entanto, é pertinente tornar claro que o realizador português não acompanha a evolução levada a cabo por Bresson, que vai no sentido de uma extremização da sua posição.

O famoso livrinho da autoria de Robert Bresson *Notes sur le Cinématographe* é publicado em 1975, ou seja, oito anos antes da

realização do seu último filme, e 41 anos depois do primeiro. Estas notas são, portanto, o resultado de um percurso profissional amadurecido, onde diversos aspectos foram ganhando a sua forma final. É isto precisamente o que acontece com a questão da concepção que Bresson tem da música. Na página 76 alerta o cineasta contra os efeitos hipnotizantes e, por isso, potencialmente alienantes, das notas musicais na obra fílmica: «Música. Ela isola o teu filme da vida do teu filme (deleite musical). Ela modifica e destrói, poderosamente, o real, como o álcool e a droga.»

Não é, porém, possível que um espectador amante da cinematografia de Bresson leia estas linhas sem ficar levemente intrigado: que dizer, então, da beleza musical e mística (da autoria de Grunenwald) que acompanha o drama do padre de Ambricourt? Ou do perturbante uso do *Magnificat* de Monteverdi em *Mouchette*? Pode, no entanto, ficar descansado este espectador, porque o cineasta francês esclarece adiante a sua afirmação, numa espécie de necessária confissão pessoal: «Só há pouco tempo e a pouco e pouco é que suprimi a música e me servi do silêncio como elemento de composição e como meio de emoção. Dizê-lo, sob pena de seres desonesto.»⁶⁹

A progressiva substituição da música pelo silêncio e por alguns ruídos cuidadosamente escolhidos é, de facto, verificável no cinema de Bresson. Um dos exemplos mais flagrantes é o de *Lancelote do Lago*, fortemente ancorado em ruídos que tecem uma das teias de significação mais importantes de toda a obra. Não é preciso referir o famoso exemplo da cena do torneio, em que os cavalos são vistos por metade, sendo as suas patas a encher o ecrã, em vez do corpo dos seus cavaleiros, e consistindo a força da narração da batalha essencialmente nos ruídos que se fazem ouvir, através dos quais é possível construir um panorama bastante preciso dos eventos; bastaria lembrar igualmente o recorrente relinchar dos cavalos ao longo de todo o filme para evocar o modo como um determinado som, repetido cadencial-

mente, pode provocar um verdadeiro efeito rítmico e musical, com um potencial de significação inesperadamente denso.

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 — vale a pena repetir — 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. Um bom exemplo desta interacção é a cena da preparação para o baile de anos em casa de Teresa, em *Amor de Perdição*. A cena é acompanhada, primeiro, pela voz do narrador (que conta o que aconteceu imediatamente antes: a decisão de Tadeu de Albuquerque de ir dizer a Baltasar Coutinho que a filha fora ameaçada com o convento por recusar casar com ele, e a tentativa de Baltasar de o dissuadir, a fim de pôr em prática outro plano) e, depois, apenas pela música, a qual continuará sempre a ouvir-se, até ao momento em que os três elementos funcionam em conjunto, dando forma acabada a este trecho da narrativa: *imagem* da chegada dos convidados, *música* quase em surdina e voz *over* do narrador, cujas *palavras* referem como com esta celebração Teresa se iniciava na vida social e nos hábitos mundanos de divertimento da nobreza. A não coincidência das palavras com a imagem nem com a música (já que esta tem início antes do próprio baile) demonstra, mais uma vez, a propositada não complementaridade dos diferentes vectores, bem como o seu concomitante uso enquanto específico modo cinematográfico de expressão.

Afirmar o peso da música na obra oliveiriana não significa menosprezar a dimensão sonora em geral que o realizador introduz nos seus filmes. Como noutra local pude afirmar, a propósito de *Amor de Perdição*: «Não devemos esquecer o valor que possuem os outros elementos da banda sonora do filme, para além da palavra e da música, ou seja, os ruídos que enchem o filme de

conotações mais ou menos evidentes, mais ou menos subliminares. Oliveira fez um uso acentuado desta dimensão sonora desde o primeiro instante do filme, por vezes procurando como que uma fusão entre o trecho musical e outros sons, de modo a obter a produção de um significado mais expressivo. É o que se passa logo no início do filme, em que a imagem da grande porta gradeada que se abre e logo fecha, projectando a sua sombra gigantesca e deformada pelas paredes e pelo tecto, é acompanhada de um registo musical inquietante, que parece aliar a componente musical ao ruído dos gonzos ferrugentos que rangem, ferindo os nossos ouvidos e dando início ao sentimento de opressão e fatalidade que domina toda a obra. Identificam-se, além disso, outros ruídos profundamente significativos ao longo do filme, dos quais gostaríamos de destacar três.»⁷⁰

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, recuperando muito do que atrás ficou dito, que a forma que o *silêncio* assume na sua cinematografia é a da paragem contemplativa, favorecida tanto pelos planos fixos quanto pelos intervalos entre cenas, que funcionam como uma espécie de «vazios» de imagem comparáveis a momentos de silêncio. Para Manoel de Oliveira, mais importante do que a busca progressiva de uma sonoridade harmónica cada vez mais rarefeita é essencial «silenciar» o olhar que o correr das imagens torna inevitavelmente sucessivo, ruidoso, distractivo. O «silêncio» que o realizador português busca tem, como acontece em toda a sua obra, implicações últimas de natureza temporal: trata-se da fixação do mutável, para que o espírito o possa captar e absorver plenamente. Em Bresson, o silêncio tem implicações mais preponderantemente espaciais: coincide com o «falar visível» dos corpos e das coisas. É a *presença*

silenciosa do sensível que permite exprimir — e, ao espectador, captar — o significado daquilo que «acontece».

Torna-se, ainda, indispensável considerar um aspecto decisivo em que Oliveira se revela fiel depositário do credo bressoniano. Ambos os realizadores demonstram uma clara preferência por temas de natureza histórica. E ambos a justificam por um interesse maior: a própria realidade. Mas o que é ainda mais digno de nota é que tanto para Bresson como para Oliveira este problema não é, no cinema, um problema de «conteúdo», mas sim de «forma». Vejamos como.

Interrogado acerca da importância dada a «lugares» concretos (casas, por exemplo), Oliveira responde com o «lado histórico» da ficção. «A ficção assenta na realidade. A realidade é a grande inspiradora da ficção, que corresponde à possibilidade do verdadeiro.» E acrescenta: «Conhece-se a estrutura. A substância, essa, perde-se.»⁷¹ Oliveira parte, portanto, da fisicidade do real porque só ela pode dar acesso ao inefável, só a forma dessa materialidade pode permanecer, tudo o resto se volatiliza. Esta sua afirmação entronca claramente na posição estética que anteriormente considerámos: a de um cinema que se assume como artifício material para chegar à essência, à verdade do real.

Também para Robert Bresson trata-se de atingir essa verdade escondida, uma verdade que a história pode servir, mas que não coincide com a verdade «histórica» em sentido estrito e muito menos com a enganosa artificialidade de tanto cinema dito «histórico». «Retocar o real com o real»⁷² e não com o folclore de um suposto «contexto». No seu estilo sempre explicitamente desconfiado de eventuais teatralidades, afirma o cineasta: «Não aos filmes de história que fariam ‘teatro’ ou ‘mascarada’. (Em *Processo de Joana d’Arc*, tentei, sem fazer ‘teatro’ nem ‘mascarada’, encontrar com palavras históricas uma verdade não-histórica.)»⁷³

Neste sentido, também Bresson trabalha «por camadas», como Oliveira, acreditando que é do estilo e da forma — dessa

estrutura que fica — que pode nascer a possível revelação e a desejada elevação, como Paul Schrader permite que dele «oiçamos»: «The subject of a film is only a pretext. Form much more than context touches a viewer and elevates him.»⁷⁴ E sublinha imediatamente Schrader, «form is the operative element — it does the work». Não é, portanto, a forma que se constitui como o veículo de um determinado tema ou conteúdo, mas precisamente o inverso: o tema torna-se o veículo, o «pré-texto» através do qual a forma opera. Não admira, portanto, que Bresson conclua, nesta sequência de ideias lembradas pelo cineasta e crítico Paul Schrader: «I am more occupied with the special language of the cinema than with the subject of my films.»

Ao contrário, porém, do que afirmam alguns críticos (Jean-Louis Provoyeur, atrás citado, é um deles), Bresson não é um formalista. A sua estética está longe de apostar num eventual autotelismo da linguagem cinematográfica ou na crença no valor puramente sistémico de uma arte desligada da possibilidade de comunicar algum aspecto da realidade. Bem pelo contrário. Bresson quer «dar a ver» o «interior» das coisas, através de um específico modo — formal, precisamente — de filmar o «fora» dos objectos. Por isso, tal como vemos acontecer em Oliveira, interessa-lhe a abordagem documental, aquela que possa preservar o aspecto de verdade do mundo que filma, uma verdade que, captada com precisão, revele, na aparência imanente das coisas, a sua dimensão transcendente: «The supernatural in film is only the real rendered more precise. Real things seen close up.»⁷⁵ O seu realismo nada tem de esteticista; não é, de modo nenhum, um fim em si mesmo, mas antes um meio de facilitar uma inesperada mas desejada epifania, em função da qual constantemente se coloca.

Toda a ascese estética de Robert Bresson está, de facto, 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 frequentemente julgam poder criar eles próprios o transcendente e o novo («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.»⁷⁶ Daí também a importância que Bresson atribui à «força ejaculadora do olhar», afirmando mesmo que «montar um filme é ligar as pessoas umas às outras e aos objectos através dos olhares»⁷⁷.

O que Bresson constantemente persegue é o vislumbre desse Mistério, que uma «actuação» pode obscurecer. «Actor. 'O vaivém da personagem face à sua natureza' obriga o público a procurar o talento no seu rosto, em vez do enigma particular de todo o ser vivo.»⁷⁸ Partindo desta posição humilde, de quem não tem a pretensão de «criar», mas sim de dar espaço e forma ao que previamente existe, não admira que Bresson tanto valorize o gesto automático e casual, do qual transparece, subitamente, um espantoso imprevisto. «A hostilidade à arte é também a hostilidade ao novo, ao imprevisto» e, por isso, é preciso «tirar as coisas do hábito, descloroformizar»⁷⁹, 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 Robert Bresson de Manoel de Oliveira (ou vice-versa). Também é esta verdade misteriosa que o realizador português admite constantemente perseguir. E também, tal como Bresson, Oliveira não estabelece diferenças essenciais entre o dado misterioso que encontra nos objectos e a imponência desse mesmo Mistério no ser humano. Apelida-o normalmente 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.»⁸⁰ Perante as perguntas acerca da recorrência do tema da morte nos seus filmes, Oliveira responde: «Procura-se tomar contacto com o mistério, mas não podemos ir para além. Na verdade, a realidade morre e, para subsistir, é preciso que volte sob a forma de um mito. Isso sim, permanece.»⁸¹

Manoel de Oliveira volta ao seu conceito de permanência de uma «estrutura» — o mito é aqui entendido, mais do que segundo uma concepção puramente imaginosa ou mesmo romântica, como forma sensível, estrutura significativa de teor narrativo que dá corpo, e portanto visibilidade, a uma realidade invisível, como anteriormente foi referido.

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 foi acima aludido. 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 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 ritos⁸² e formas, é «apenas» a presença «fantástica» desse mistério; não é dada ao cinema qualquer possibilidade de nele penetrar, de favorecer o seu conhecimento, mas tão-só de o reconhecer e registar. Esta é, para Oliveira, a ontologia do acto cinematográfico. «Na vida há sempre algo escondido, de enigmático.»⁸³ «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, fazendo — irónica e

inevitavelmente — lembrar Bresson: «Sim, certamente. Só há a graça. Só há a fé.»⁸⁴

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 a de Oliveira assume uma indisfarçável dúvida, uma escondida tristeza, a aceitação quase estóica de uma espécie de mal menor no qual, porém, se esconde uma teimosa esperança — 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 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 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 Schrader⁸⁵ chama «The Wholly Other»; «onde não existe tudo, mas onde a cada palavra, a cada olhar, a cada gesto algo mais subjaz»⁸⁶. 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» 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.

Para que tal seja possível, ambos os artistas assumem a necessidade radical de um trabalho «moral». «Em toda a arte existe um princípio diabólico que age contra ela e a tenta demolir. Um tal princípio talvez não seja totalmente desfavorável ao cinematógrafo», diz Bresson⁸⁷. Oliveira, por seu turno, falava da «mundanidade» da arte, como já foi referido, e dizia que, ao criar, se sentia um criminoso. Também aqui é impressionante a verificação de uma afinidade de sentimento e de juízo que se torna evidente nas respectivas obras.

Na verdade, é inegável que, quer por circunstâncias epocais, quer por algum tipo de identificação pessoal, ou até mesmo por aquela forma de «casualidade» que tantas vezes une o sentir de artistas temporal ou geograficamente 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, bem como sobre uma comum noção de compromisso pessoal. Num tempo herdeiro daquela modernidade que, céptica em relação à religião em si mesma, 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.

Torna-se, porém, necessário admitir que a força de «espera» contida no cinema de Bresson não existe com a mesma potência na obra do cineasta português. O propósito oliveiriano assenta, como se procurou demonstrar, no favorecimento de um olhar que se deve constantemente interromper, para poder ver melhor. O «acontecimento» que aqui se busca é o da evidência,

o de uma visão que toma consciência de si própria, que contempla (através do tal «silêncio» temporal). Bresson busca, por seu lado, que alguma coisa verdadeiramente «aconteça» ali, naquele «lugar» que é o filme, além da própria visão — a sua aposta é mais existencial, menos intelectual, mais «concreta».

Neste sentido, a lentidão da obra oliveiriana não é exactamente a mesma da bressoniana. Bresson procura, mais do que possibilitar a visão, potenciar a intensidade da espera. Por isso diz explicitamente temer o risco de produzir outra coisa que não essa: «Estão condenados os filmes em que as lentidões e silêncios se confundem com a lentidão e silêncio da sala.»⁸⁸ O que pode, então, evitar esse infortúnio? Que alguma coisa «aconteça». É preciso, pois, transmitir à imagem essa força humanamente invencível que é a da espera, a do desejo, colocando o espectador em estado de alerta, em posição de pedido, desejoso de ver acontecer alguma coisa de decisivo. Não como estratégia, antes como consciência de ser desta natureza o próprio «ser» do humano.

Evidentemente que os filmes de Oliveira têm momentos assim mágicos e poderosos. Porém, a sua aposta é tendencialmente mais interrogativa e conceptual, mais explorativa e reflexiva, confiando nessa espécie de «depósito visual» que se fixa na mente do espectador e a partir do qual ele pode continuar a trabalhar (e este facto esclarece, em boa medida, porquê alguns, mais dispostos a este trabalho, se deixam irremediavelmente atrair, e outros, mais desejosos de verem cumprida na tela a sua expectativa, não conseguem deixar-se seduzir): «No cinema o que importa não é o que vemos, mas o que corre *entre* as imagens», responde Oliveira a Tancelin⁸⁹. «É preciso prestar atenção ao que, do filme, nos fica na cabeça. É isso que é belo, continuar a pensar depois. Durante a projecção não vemos senão o que é trivial.»

Por seu turno, deseja Bresson⁹⁰: «Dar aos objectos o ar de terem vontade de lá estar» — a fim de que o espectador possa deixar-se, assim, surpreender, por as coisas serem o que são,

vivas e a acontecerem: «Como é extraordinário, não é?, que um homem seja um homem!»⁹¹ Acontece cinema — através do olhar que persiste ou através da surpresa que se dá — quando este espanto e esta novidade se produzem.

BELLE TOUJOURS (2006): DE KESSEL A BUÑUEL E A OLIVEIRA,
OU A «ADAPTAÇÃO» COMO DIÁLOGO⁹²

Se no caso dos dois anteriores cineastas, Dreyer e Bresson, e da sua relação com Oliveira, procurámos fazer uma abordagem geral, que desse conta dos principais pontos de contacto e de divergência entre as respectivas estéticas, queremos agora focar a proximidade de Manoel de Oliveira com certos traços da obra de Luis Buñuel (1900-1983) através da análise de um filme específico, *Belle Toujours*, realizado pelo cineasta português num registo de diálogo explícito com o realizador espanhol. Trata-se também de uma obra que, além de glosar o filme de Buñuel *Belle de Jour*, estabelece relações implícitas e explícitas com a obra literária que está na origem desta, do autor francês Joseph Kessel. Oferece-se, pois, aqui a oportunidade de aflorar também alguns aspectos do fenómeno comumente chamado «adaptação cinematográfica», sem porém qualquer pretensão de fazer uma análise teórica desse fenómeno intersemiótico, até porque já anteriormente tivemos ocasião de o trabalhar exaustivamente⁹³.

No ano de 2006, o mais velho cineasta em atividade, Manoel de Oliveira, termina a realização do seu filme *Belle Toujours* afirmando explicitamente que se trata de uma homenagem ao argumentista Jean-Paul Carrière e ao realizador Luís Buñuel, que em 1967 realizara o famoso *Belle de Jour*⁹⁴. O realizador português esclarece, numa entrevista que concedeu pouco depois a Noël Herpe e Alain Masson, publicada na revista *Positif* (2007), que, no momento em que redigira o argumento do filme, não conhecia ainda o livro homónimo de Joseph Kessel que estava na ori-

gem da obra de Buñuel, mas que posteriormente verificara que «a [sua] narrativa estava mais próxima do livro do que do filme». Na verdade, as relações de proximidade e de afastamento que se estabelecem entre estas três obras permitem verificar o modo como o núcleo central de uma narrativa pode ser transferido de um para outro sistema semiótico sem perder a sua identidade e o seu valor enquanto intriga, apesar de sofrer deslocções de sentido e mudanças de forma bastante significativas.

No prefácio ao seu romance de 1928, Joseph Kessel, escritor e jornalista francês nascido na Argentina e membro da Academia Francesa, justifica assim a publicação em livro da narrativa que saíra previamente em fragmentos no jornal *Gringoire*, e que cria em seu redor uma acesa polémica: «Expor o drama da alma e da carne sem falar tão livremente de uma como de outra parece-me impossível. [...] O que eu tentei fazer com *Belle de Jour* foi mostrar o terrível divórcio entre o coração e a carne, entre um verdadeiro, imenso e terno amor e a exigência implacável dos sentidos. [...] Escolhi tratar este assunto tal como se toma um coração doente para melhor saber o que se esconde num coração são, ou tal como se estudam as perturbações mentais a fim de compreender o movimento da inteligência. O assunto de *Belle de Jour* não é a aberração sensual de Séverine, é o seu amor por Pierre independentemente desta aberração, e é a tragédia deste amor»⁹⁵.

O romance relata a vida de uma jovem mulher burguesa e sofisticada, Séverine, casada com o médico Pierre Sérizy, a qual, a fim de dar emoção à sua insatisfatória vida conjugal, resolve trabalhar num bordel durante o dia, às escondidas do marido, levando assim uma dupla vida, não com o intuito de lhe ser infiel, mas antes, paradoxalmente, para poder amá-lo melhor — como se, dando irrefreável azo ao desejo carnal, dele se pudesse libertar, assim tornando-se disponível para o amor «total» e verdadeiro. O tom da narrativa, contada na terceira pessoa por um narrador omnis-

ciente, é o da introspecção e da análise psicológica, fornecendo detalhadamente cada sentimento, ideia ou reação da protagonista. O leitor pode, deste modo, aperceber-se da batalha que se trava no coração de Séverine, das emoções que ela experimenta, das dúvidas e remorsos que sente e, finalmente, do sofrimento que a atormenta quando Pierre se torna a vítima inocente do seu indecoroso comportamento. Há muito de ensaio médico e «científico» nesta relativamente curta narrativa literária, constituída por um prólogo e dez capítulos — os problemas afloram, aliás, durante uma longa doença de Séverine —, mas a dimensão moral não está ausente do dilema que aqui se configura, dando ao leitor os elementos e o tempo necessários para que possa ajuizar a complexa e bizarra situação que vê desenhar-se à frente dos seus olhos.

Depois da primeira ida à casa de passe de Mme Anaïs, onde lhe é dado o nome de Belle de Jour, Séverine regressa a casa, dominada por um turbilhão de pensamentos e sentimentos, procurando compreender a razão por que tomara aquela terrível decisão: «Será que pode castigar-se um acesso de loucura? E poderia dar-se outro nome ao que ela tinha feito? Era necessário curar o mal que a tinha atingido subitamente, nessa altura nada restaria desta semana horrível. E a cura, dizia-se ela, seria certamente possível, pois ela quase morrera devido à sua louca iniciativa, e a mera ideia de voltar a casa de Mme Anaïs enchia-a de pavor...»⁹⁶

Pensando em Pierre, e no medo que a assaltava de que ele pudesse desconfiar de alguma coisa, a consciência de Séverine pesava, acreditando que o seu pecado pudesse ser visível a olho nu, que o mal da sua alma tivesse deixado marcas no seu corpo, tal como acontecera a Dorian Gray, na famosa e genial obra de Oscar Wilde: «Era impossível que nela, sobre ela, à volta dela não subsistissem os traços daquele dia monstruoso. Mais do que uma vez, Séverine saltara bruscamente da cama para ver no espelho se não se tinha formado nos traços do seu rosto uma

ruga especial, um estigma. As horas passavam nesta perseguição maníaca.»⁹⁷

Atormentada por estes pensamentos, mas incapaz de ceder à tentação que a dominava, a protagonista é descrita como a vítima de um vício terrível, idêntico ao de um drogado ou ao de um jogador inveterado. Assim, Séverine vai-se deixando vencer cada vez mais profundamente por esse funesto e invisível «adversário»⁹⁸, que acaba por arrastá-la para a tragédia. Henri Husson, o amigo de Pierre que um dia maliciosamente falara a Séverine do bordel de Mme Anaïs, viera mais tarde a descobrir o seu segredo, fazendo a velada ameaça de revelar a Pierre toda a verdade. Entretanto, um dos clientes que a visita, Marcel, apaixona-se por Belle de Jour e, ao saber que esta vive na angústia causada pela ameaça de Henri, aceita de bom grado «resolver o assunto». A ideia é atacar Henri no momento em que conversa na rua com Pierre. Mas este intercepta o gesto de Marcel e recebe o desvio do golpe: uma facada na têmpora, que o deixará paralítico. Perante o espectáculo do sofrimento de Pierre, a quem Séverine se dedica de alma e coração, e cuja nobreza de carácter duplica o sentimento de culpa que ela experimenta, a tentação que agora se impõe é a de contar tudo a Pierre, pedir-lhe perdão, não permitir que ele sofra por a ver sofrer, mas antes que perceba a que ponto ela é responsável pelo seu próprio mal. «Como explicar um tal movimento? Pela mera impotência de mostrar uma virtude maquilhada àquele que ela amava com um amor infinito? Pela necessidade — menos nobre — da confissão? Pela esperança subterrânea de ser perdoada apesar de tudo e de viver depois sem o fardo de um horrível segredo? Quem poderia contar os elementos que, depois de travessias tão tremendas, se agitam, se fundem no coração humano, precipitando-se sobre os lábios trementes?»⁹⁹. O final é significativo e dramaticamente sintético: «Três anos se passaram. Séverine e Pierre vivem numa pequena

praia muito doce. Mas desde que ela lhe fez a sua confissão, Séverine não mais ouviu a voz de Pierre.»

Cerca de 40 anos mais tarde, o realizador espanhol Luís Buñuel pega nesta estranha história para realizar um dos seus filmes mais famosos, ao qual dá exatamente o mesmo título da obra literária. Catherine Deneuve e Jean Sorel desempenham os papéis do jovem casal, enquanto Michel Piccoli dá corpo a Henri Husson. Na pele de Mme Anaïs está a atriz Geneviève Page e na de Marcel o ator Pierre Clémenti. Embora o núcleo da intriga se mantenha intacto (o amor entre o jovem casal, as obsessões que levam Séverine a trabalhar num bordel durante o dia, e o fim trágico causado por essa decisão), o argumento — escrito por Buñuel e Jean-Claude Carrière — ganha novos contornos, não presentes no livro, e visíveis desde as primeiras imagens.

O filme tem início com uma cena bizarra, que virá a revelar-se um sonho de Séverine: ela e Pierre passeiam de carruagem no bosque. A certa altura Pierre começa a tratar Séverine com rudeza, tira-a da carruagem à força, com a ajuda dos cocheiros, os quais a arrastam, prendem a uma árvore e violam, na presença do marido. Está, assim, instaurado o nível de significação do filme de Buñuel, que arrasta o dilema psicológico presente na obra de Kessel para o domínio da análise psicanalítica de ressonâncias surrealistas. A estes dois vectores virá associar-se um terceiro, não presente na obra literária: as implicações religiosas do comportamento de Séverine (visíveis, por exemplo, na cena em que esta relembra um momento da infância, em que recusa a comunhão durante a missa, ou o momento de outro sonho, no campo, em que dois dos animais que pastam trazem escritos os nomes «Expição» e «Remorso»). O próprio final — algo diferente do de Kessel, já que é Henri quem afirma contar realmente a Pierre toda a verdade, com a anuência de uma Séverine atormentada pelo remorso — remete o conteúdo da obra para uma dimensão complexa, que acrescenta à solução psicanalítica a possibilidade do perdão: depois da con-

versa de Henri com Pierre, tida à porta fechada, longe do olhar da mulher e dos espectadores, Séverine aproxima-se deste e vê as lágrimas que escorrem pela sua cara. Há um súbito corte de cena, e a imagem seguinte mostra Pierre levantando-se da cadeira de rodas e falando naturalmente. Séverine vai à janela, atraída pelo barulho de uma carruagem, e sorri, feliz: tudo está bem, a vida voltou ao normal. Buñuel lança, assim, o espectador numa alternativa aberta à interpretação pessoal: será que Henri disse mesmo tudo e que a dor de Pierre é insuperável, sendo a «visão» de Séverine uma fuga psicanalítica perante o sofrimento que vê causar? Ou será que Buñuel pretende sugerir efetivamente a possibilidade de que o remorso e a expiação, confessados e aceites, tenham sido veículo para uma misteriosa redenção?

Assim, pela força das suas imagens, pelo pendor algo escandaloso mas também profundo e desafiador do tema, pela beleza e juventude de Catherine Deneuve e pelo desempenho talentoso de Deneuve e de Piccoli, este tornou-se uma espécie de filme de culto dos anos 60, comentado e revisto à exaustão por muitos dos seus entusiastas espectadores. Dentro do registo aparentemente destacado e frio que caracteriza a representação das personagens nos filmes de Buñuel, conhecido por exigir dos seus actores que «não representassem»,¹⁰⁰ já que tinha horror ao tom sentimental que a expressividade excessiva podia assumir no cinema, o realizador espanhol é bem sucedido na forma como adapta o romance, colhendo dele as suas implicações fundamentais, mas levando mais longe o potencial que elas assumem, enquanto traços da psique e da alma humanas. A transposição semiótica que é operada nesta adaptação obedece aos cânones daquilo a que Dudley Andrew¹⁰¹ chama «empréstimo»: quando «o artista emprega, de modo mais ou menos extenso, o material, a ideia, ou a forma de um texto anterior e geralmente bem-sucedido», mantendo intacta essa ideia-base apesar de poder acrescentar novas conotações, de acordo com a sua perspectiva pessoal.

A discussão acerca da problemática levantada pelo fenómeno da comumente chamada «adaptação» é vasta e complexa, e não tem neste texto lugar adequado¹⁰². Bastará referir que a questão de fundo tem que ver com o modo como se concebe a possibilidade e o valor da fidelidade, a qual não deve ser, à partida, um problema a descartar, mas antes uma dificuldade a enfrentar por aquilo que é: uma exigência de que a relação entre a obra fílmica e a obra literária que esteve na sua origem seja livre e transparente, qualquer que tenha sido a opção do realizador — a de transformar radicalmente o texto de partida, ou a de procurar sobretudo dar-lhe nova forma, refrescando-o com uma diversa abordagem, que responda ao desejo implícito na leitura, o de que os conceitos lidos possam ganhar forma visível e concreta, «carnal», através da dimensão perceptual do cinema. Neste sentido, uma obra fílmica é «fiel» ao romance quando o seu realizador o é, ou seja, quando é evidente no filme que o texto de origem foi levado seriamente em conta, e não apenas «aproveitado» como material narrativo semipronto a usar. A «prova dos nove» acaba por manifestar-se precisamente na verificação de que o núcleo essencial da obra literária, a sua *story*, foi preservada no filme, podendo ser identificada apesar de todas as diferenças enunciativas, formais e de conteúdo que evidenciam uma particular apropriação do significado prévio.

Ora é precisamente isso que acontece com o filme de Buñuel, que testemunha o genuíno interesse deste pela obra de Kessel, ao mesmo tempo que manifesta o modo pessoalíssimo como o realizador espanhol vê a temática apresentada no romance. A diferença essencial pode, assim, definir-se como a passagem de uma abordagem essencialmente psicológica e introspectiva para um tratamento onde a análise psicanalítica é desenhada sobretudo através das acções, mesmo quando estas se verificam em contexto onírico. Como explica Julie Jones¹⁰³, Buñuel era essencialmente um realizador «visual», de fisicidade e acção, uma

tendência que aliás se foi acentuando à medida que o cineasta foi perdendo audição, a partir da sua meia idade: «A ênfase que Buñuel dá à dimensão física está também relacionada com o conceito que tem sobre a personagem nesse *medium*. Os seus filmes estão povoados de excêntricos, mas ele escapa à análise e frequentemente fornece uma mera paródia da respetiva motivação. O que ele mostra é o que melhor se vê no ecrã: comportamento. As suas personagens são estranhas à introspecção, e não sofrem com as suas neuroses; pelo contrário, estas fazem-nas agir, e os filmes avançam com um ritmo rápido que enfatiza a acção.»

Na verdade, se por um lado se perde, na «resposta» que Buñuel dá à «proposta» contida na obra de Kessel, a profundidade da interioridade da Séverine literária, a sua luta interior — as mil e uma *nuances* de que são feitos os seus sentimentos, emoções, pensamentos, desejos — e a intensidade com que ama Pierre, ganha-se, por outro lado, a conotação mais radicalmente existencial que Buñuel confere à sua obra, a qual, dentro da contenção do seu estilo depurado, salpicado de implicações surrealistas, vibra de energia e drama humano, transformando um problema que corria o risco de reduzir-se a uma análise psicológica de carácter afetivo e sexual, numa questão de vida ou de morte, de salvação ou condenação.

Volvidos outros 40 anos, o cinema relembrará o sucesso buñueliano através dos olhos de um realizador português, Manoel de Oliveira, com a obra *Belle Toujours*. Mas Oliveira não transforma o seu filme numa nova versão da mesma história, nem faz dela uma mera sequela do provocador e excêntrico filme de Buñuel. O seu objetivo é, antes, o de dialogar, de forma algo surpreendente, com a obra anterior e com o seu respectivo realizador — que Oliveira profundamente admira, considerando-o um artista intrinsecamente ético e religioso, ainda que na modalidade de um agnosticismo algo revoltado —, introduzindo uma novidade no desfecho desta peculiar história, através da sugestão de uma

possível continuidade. O ponto fundamental do filme do cineasta português centra-se no seguinte: Séverine vive ainda, muitos anos mais tarde, angustiada por uma terrível dúvida, a dúvida levantada pela lágrima que viu escorrer na cara do marido pouco antes da sua morte, e que para sempre a deixara sem saber se este teria realmente sabido e sofrido com o conhecimento da sua dupla vida, revelada por Henri Husson. Ao revê-la casualmente num concerto, muito tempo depois, Husson resolve partir em sua perseguição, procurando convencê-la de que vai contar-lhe a verdade, caso ela aceite jantar com ele. Séverine tenta primeiramente fugir de Henri, mas acaba por acreditar que ele pode revelar-lhe aquilo que ela tanto deseja conhecer, aceitando finalmente, embora contrafeita, o encontro por ele sugerido.

O resultado é um genial filme de pouco mais de uma hora, protagonizado por Michel Piccoli e Bulle Ogier — que aceita o lugar desta Séverine mais velha, significativamente recusado por Catherine Deneuve, incapaz de aceitar a visibilidade do «trabalho» do tempo na sua própria vida —, com a colaboração de Ricardo Trêpa e Leonor Baldaque, e caracterizado por aqueles traços que constituem a marca inconfundível do realizador português.

Mas é de realidade que Oliveira, cineasta que «[ama] profundamente o cinema porque [ama] profundamente a vida», pretende «falar», ao pegar na obra de Buñuel, marcada pela intuição literária de Joseph Kessel, de modo a fixar, através do seu filme, a «teatralidade» que a vida encena, assim recriando a sua essência. Neste caso, trata-se da essência misteriosa que constitui o humano, na sua ambivalência de bondade e maldade, saúde e doença, pureza e perversão, culpa e salvação.

O filme *Belle Toujours* é não apenas um dos mais extraordinários da vasta obra de Oliveira, como um daqueles que melhor documentam o modo como o realizador sabe utilizar eloquentemente essas três fundamentais dimensões que constituem o seu credo cinematográfico e a sua visão de artista, palavra, imagem

e música, casando-as na perfeição, sem que se sobreponham ou entrem em conflito.

A cena do jantar entre Séverine e Henri condensa o significado fundamental da história e torna-se o seu ponto crucial. Nela a interação dessas três dimensões é particularmente evidente. Antes de mais, porque o jantar é meticulosamente preparado por Henri, tendo lugar na lindíssima sala privada de um hotel de cinco estrelas ou clube de alta sociedade parisiense, e funcionando como um autêntico cenário, adequado à «peça» que ele pensa poder controlar e fazer funcionar. A dimensão plástica é exuberante — está presente na beleza do enquadramento e da *mise-en-scène*, no jogo de luz e sombras da sala, nas velas que, tal como a vida, se consomem até ao fim, na marcação rigorosa dos gestos (tanto de Henri e Séverine como dos próprios criados que servem a refeição) e, sobretudo, na artificialidade teatral da cena — uma vez que ambos se mantêm calados durante quase todo o jantar, já que para Séverine se trata de uma situação forçada e angustiante e, para Henri, é sem dúvida um momento a saborear com expectativa e empenho, por ter conseguido literalmente «caçar»¹⁰⁴ a difícil «presa» que ele julga poder, finalmente, trazer-lhe muita satisfação e prazer.

A palavra ganha, aqui, uma paradoxal potência máxima: numa situação de muito poucas falas, as breves palavras que se dizem pesam quilos, são densas, valem ouro. E testemunham até o acontecimento mais escondido e inesperado, que não é visível a olho nu: a profunda mudança ocorrida na vida de Séverine, uma mulher que, perante a hipótese do mal cometido em relação àquele que amava, vem a inflectir radicalmente o curso da sua vida, a ponto de não ter já qualquer interesse na sua lembrança, e de preocupar-se agora com o destino do seu próprio espírito, do seu próprio «eu», o que a leva a decidir refugiar-se num convento. O diálogo travado pelos dois protagonistas no final do jantar é de uma beleza e uma profundidade impressionantes, não deixando ao espectador a possibilidade da indiferença.

Do ponto de vista musical, esta é uma obra que aposta na evidência do valor independente desse estrato significativo: o filme começa com a filmagem de um concerto de Dvorák, ao qual assistimos durante alguns segundos, tal como assistem as personagens que se sentam na própria sala de espectáculos. O registo musical volta a marcar a sua presença em diversos momentos ao longo do filme, através de planos belíssimos da cidade de Paris, que funcionam como «separadores» das várias etapas da história, e que são acompanhados por trechos musicais do mesmo compositor, de uma beleza comovente, por oferecerem ao espectador o tempo e o espaço necessários à tomada de consciência sobre a dimensão existencial e universal daquilo a que assiste. Os momentos fulcrais da narrativa fílmica decorrem, por contraste, em ambientes de fundo silencioso, nos quais a ausência de estrato musical parece aproximar-se da concepção bressoniana atrás aludida: «Não à música de acompanhamento, de conforto ou de reforço. *Não a qualquer tipo de música.* É preciso que os ruídos se tornem música.» Na verdade, a exigência a que o realizador português leva o espectador, que se encontra perante a quase insuportável tensão de uma cena reduzida ao mínimo movimento e ao máximo silêncio possível — ou seja, a movimentação quase dançada dos criados de mesa e o ruído rítmico dos talheres, durante a qual o tempo que decorre está cheio dessa espera da explosão da palavra —, aproxima-se em grande medida do objectivo proclamado por Robert Bresson: «Assegura-te de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio.»

O significado do filme encerra-se na significação simbólica deste jantar, que coloca frente a frente duas pessoas, duas opções existenciais, encenando sinteticamente a totalidade da vida,¹⁰⁵ palco de códigos e convenções, de encontros e desencontros, de diálogos e silêncios, de vícios e virtudes, de servidores e servidos, de desejos e realizações, de revelações e mistérios. Oliveira não

fornece respostas simples, antes pretende colocar-nos diante do incompreensível drama que é a alma humana, feita de esperança e grandeza mas também de pecado e perversão, como confidenciou o realizador a Noël Herpe e Alain Masson: «A alma humana é um poço de curiosidades extraordinárias!»¹⁰⁶ O seu olhar partilha a religiosidade atormentada de Buñuel, suavizando-lhe a crueza iconoclasta com a sua habitual ironia levemente maliciosa: assim, quando, no final do jantar, Séverine, ao perceber que Husson nada lhe dirá, se levanta súbita e violentamente, esquecendo a carteira em cima da mesa, é com o dinheiro nela existente que Henri Husson pagará o jantar. O «mistério da alma envolvida num corpo», como se lhe refere João Bénard da Costa¹⁰⁷, era, como vimos, o tema psicologicamente tratado por Joseph Kessel e resolvido psicanaliticamente, nas suas múltiplas implicações religiosas, por Luís Buñuel, aqui retomado por Oliveira, no seu desejo de dar um desfecho muito pessoal a uma história de final aberto.

Nas diversas entrevistas que concedeu, a propósito desta obra, Manoel de Oliveira insistiu sobretudo na dimensão de incompreensibilidade da existência e da natureza humanas, ao mesmo tempo que afirmou procurar testemunhar as contingências específicas da situação de cada um, distinguindo dois grandes grupos de pessoas: as que servem e as que são servidas, distinção que acarreta diferenças substanciais na forma e na razão de viver, até porque os servidores podem chegar ao ponto de se tornarem numa espécie de escravos dos tempos modernos. Com o seu gesto tipicamente «subversivo», o realizador oferece protagonismo à presença e à acção dos criados que servem Séverine e Henri e que, obviamente, representam essa camada social que o cineasta pretende «redimir», dando visibilidade, no final, àqueles cuja vida é tendencialmente mais obscura: as últimas frases que se podem ouvir no filme são as dos empregados, que comentam a estranheza do que acabaram de ver — que é como quem diz, o mistério

do comportamento humano —, cumprindo a humilde e discreta missão de «pôr em ordem» o que resta, os «destroços» da batalha da existência¹⁰⁸. Mas também a vida das prostitutas, que Séverine experimenta, pode ser vista como exemplo de quem «serve», a troco da sua própria e valiosa liberdade.

Certo é que o diálogo (primeiramente mudo e depois surdo, na medida em que as poucas e incisivas palavras que se trocam parecem ser mutuamente incompreendidas e, desta forma, transfiguradas em monólogo), que acontece entre Séverine e Henri, se desenrola quase como se de um duelo se tratasse. Um duelo que revela duas posições de fundo, duas respostas existenciais bem diferentes para o mesmo dilema da batalha entre corpo e alma. Enquanto Séverine é a mulher que decidiu olhar para a própria existência e, qual Joana d'Arc do século XXI (cuja representação escultórica a câmara de Oliveira recorrentemente capta, na estátua equestre dourada da Place des Pyramides), atira-se à batalha que resulta do seu próprio e íntimo chamamento, em busca de solução para o seu dilema interior, Henri surge como a figura do homem que não sabe nem quer ser protagonista da sua existência, adoptando a atitude do *voyeur*, aquela posição que encara a vida como permanente jogo do qual ele próprio não quer ser peão, preferindo manobrar e até mesmo torturar os outros nesse sentido. Os diálogos de Henri, tornado alcoólico, com o *barman*, ao qual conta aquilo que não contaria a mais ninguém, testemunham essa posição, até na forma verbal usada por Husson, um homem que não utiliza a primeira pessoa do singular, falando de si próprio na terceira pessoa. Não querendo ou não sabendo dizer «eu» — enquanto homem que colhe mais prazer como espectador da vida alheia do que como actor da própria vida —, Henri Husson ignora até os convites das prostitutas presentes no bar, espantadas com a sua estranha indiferença. Séverine, por seu turno, não está isenta de outro tipo de tentação ou pecado: o de desejar saber tudo, o de pretender «possuir» a verdade, como

se esta, misteriosa e inefável como é, pudesse ser possuída e dominada, de forma que o drama da sua própria existência ficasse «resolvido».

É perante estas duas figuras que o filme de Oliveira nos coloca, até ao ponto do seu inesperado desfecho, que potencia a indignação de Séverine, em contraponto com a obstinada perversão de Henri, ultimamente defraudado, mas incapaz de abdicar da única, da possível e mesquinha «vitória»: a de persistir em tratar Séverine como «mulher da vida», tornando-se ele próprio como uma espécie de incorrigível chulo, que faz uso do dinheiro dela para pagar o jantar. O enigmático plano do galo que surge na soleira da porta assume, assim, entre a variedade de possíveis interpretações — Oliveira apelida-o apenas de «pormenor surrealista»¹⁰⁹ e Bénard da Costa chama-lhe «o outro nome do nosso espanto e da nossa ignorância»¹¹⁰ — uma possível ressonância bíblica, remetendo-nos para a traição de Pedro (ou não fosse a cena a que assistimos uma representação do drama do pecado e do mistério da alma humana), ao mesmo tempo atestando, com esse tom de divertida ironia tão caro a Oliveira, o absurdo em que ele próprio (Husson) se coloca (ou em que coloca a sua «presa», Séverine), quando o vemos situado em idêntica posição, antes de abandonar a sala, tão vaidosa, ignorante e pateticamente deslocado, neste cenário de sofisticação e beleza, como um galo numa chique sala de hotel.

Deste modo, Manoel de Oliveira obtém a proeza de nos devolver a nós mesmos. Como afirma pertinentemente João Mário Grilo, «*Belle Toujours* é, para quem tenha uma réstia de memória e vergonha, uma bala direita ao coração [...], onde o cruzamento e a montagem dos olhares dão corpo a um dos monólogos interiores mais extraordinários de todo o cinema. Por esse monólogo perpassam muitas culpas e todas as suas possíveis (e, até, impossíveis) expiações. É, nesse mesmo sentido, uma dádiva incrível ao cinema de Buñuel, todo ele feito, como este filme

absolutamente magistral, para nos confrontar diretamente conosco próprios, remoendo-nos a consciência no que ela tem de mais íntimo: a parte — misteriosa — que, nascida conosco, não tem, por isso mesmo, modo de se dizer... Talvez, apenas, de se filmar (nas pessoas como nas culturas e nos países). É um filme a doer»¹¹¹.

Buñuel realizara o seu filme tomando o livro de Joseph Kessel — que explicitamente afirmara querer «expor o drama da alma e da carne», mostrando o drama do seu «terrível divórcio» e não tanto «a aberração sensual de Séverine» — e transformara, como vimos, o vector essencialmente psicológico da obra literária numa espécie de fábula psicanalítica, que deliberadamente transferia a análise social do escritor francês para uma dimensão mais pessoal e, portanto, mais inquietante e provocadora. Se, por exemplo, Kessel falava de conceitos como a «tristeza» (a tristeza que Séverine vê nos olhos de Pierre e a tristeza que ela repete sentir, ao viver essa «prostituição sem alegria»), Buñuel comenta o outro lado da situação, onde é menos óbvio falar de tristeza, ao usar as palavras de Pierre: «fica-se triste quando se sai [de um bordel]». Buñuel trata do mesmo problema que Kessel mas interessa-lhe a dimensão do pecado, do remorso e da expiação, encontrando na vertente do inconsciente, valorizado pelo Surrealismo, a possibilidade de uma eventual solução.

No filme do cineasta português — que aqui glosa, mais uma vez, a frustração, o mistério e a insatisfação da experiência amorosa —, essa dimensão religiosa torna-se explícita. Henri Husson, ao ver chegar Séverine ao *privé* onde decorreria o jantar, galanteara a sua convidada com um «Toujours belle!». A permanência dessa beleza, que tem, na boca de Henri, uma maliciosa e irónica significação (nova ou velha, Séverine seria sempre a «Belle» de serviço), parece assumir, nesta Séverine oliveiriana, uma conotação bem diferente daquela que Henri consegue captar ou, ainda menos, aceitar: será possível que, de «bela de dia» Séveri-

ne passe a «sempre bela», assim vencendo o tempo, por arriscar levar a sério as implicações escatológicas da sua própria vida (e portanto transformando em «sempre» aquela beleza que, no plano espaço-temporal, se encontrava limitada à contingência de «noites» e de «dias»)? Com este filme insólito e perturbador e, particularmente através desta cena inquietante e difícil, que coloca o espectador diante do peso de um silêncio que o «obriga» ao desconfortável confronto com os seus próprios vícios e virtudes, Oliveira encena aquilo que para ele é a essência enigmática da realidade, de impossível compreensão por parte dos homens, bem como o drama que a liberdade assume diante dela. Aquilo a que assistimos neste filme (como, de algum modo, em toda a sua obra) é ao teatro da vida por inteiro, tal como o realizador a concebe, neste caso em diálogo com o percurso pessoal e estético de Buñuel.

Embora sem que conhecesse, à partida, a obra literária, Oliveira vem a reconhecer ter absorvido plenamente o seu significado sintético, tanto que incluirá no seu filme aspectos que se aproximam mais do livro do que do filme de Buñuel, tal como afirma na entrevista concedida a Herpe e Masson¹¹²: «Quando eu escrevia [o argumento] eu não conhecia o romance. É curioso, eu soube da existência do livro ao falar com o filho de Buñuel e com Jean-Paul Carrière. Ora a minha narrativa está mais próxima do livro do que do filme, já que no livro o marido não perde o uso da palavra e que a maior vontade de Séverine é a de lhe contar o que lhe aconteceu. A história acaba assim: eles partem juntos de férias; ela confessa-lhe o que fez, e a partir daí ela¹¹³ não dirá mais nenhuma palavra. Foi um acaso, mas eu fiquei muito contente por ver que fui fiel ao contexto. Não há no meu filme uma única cena que se afaste dele.»

Não será totalmente por acaso que Oliveira é fiel ao «contexto» do romance, ao seu núcleo significativo. Isso acontece porque, de algum modo, o acesso a esse contexto lhe é possibilitado

através do filme de Buñuel, apesar da metamorfose que este introduz na apropriação que faz da história. Mas a verdade é que o final do filme do realizador espanhol abre espaço a diversas possibilidades de leitura, fornecendo diferentes hipóteses de interpretação. Ao fechar a sua história de modo ambíguo — será que Pierre realmente contou a verdade? O que desejava, no fundo, Séverine? Qual o significado do sonho que esta tem no final? — Buñuel lança o desafio a que cada um responda de modo pessoal. É também isso que faz Oliveira, se bem que optando por aquela via interpretativa que, até certo ponto, se aproxima mais da de Kessel.

Na verdade, a obra de Oliveira estabelece laços com o romance, ao absorver a importância do desejo de confissão manifestado por Séverine (e, de forma «subvertida», até por Henri), bem como ao fazer do silêncio (o silêncio instaurado pelos excertos fílmicos dominados apenas pela música, o silêncio do segredo que Séverine carrega consigo, o silêncio que pesa durante o jantar, o silêncio da falta de informação final) um vector de importante significação, como acontece na finalização da história literária. O silêncio pode ser lido, na estética oliveiriana, como uma espécie de palavra total, que exprime num plano distinto, frequentemente de natureza transcendente, aquilo que as palavras parciais não podem dizer. Ora a impossibilidade de viver plenamente o amor entre homem e mulher, tópico fundamental na obra global de Oliveira, remete para a eternidade a realização desse desejo «impossível». E deste modo o realizador português estabelece igualmente pontes com o universo buñueliano, fazendo do seu *Belle Toujours* uma resposta possível ao intenso desejo de realização e de redenção que atravessa a obra do cineasta espanhol.

Belle Toujours é, de qualquer forma, uma espécie de «caso» paradigmático, que evidencia de modo particularmente feliz o dinamismo que preside ao fenómeno da transposição semiótica,

demonstrando a possibilidade efetiva de que a «essência vital» de uma determinada narrativa, como lhe chamaria Tarkovski (1989), possa ser transferida de um para outro sistema, apesar de todas as alterações. Por outro lado, sendo o filme de Oliveira uma espécie de resposta à obra de Buñuel (e em que consiste, na verdade, qualquer leitura — literária ou fílmica — senão na resposta pessoal a uma proposta prévia?), fica igualmente exemplificado o processo de diálogo intertextual que configura a relação entre obras de arte, marcadas que são por essa eterna busca de sentido.

REFLEXÕES FINAIS

Estas páginas procuraram reflectir sobre a obra de Manoel de Oliveira em busca dessa espécie de «linha transversal» que a atravessa, e que ganha especial visibilidade no específico tratamento da temporalidade e na forma narrativa que o sustenta. Se na sua concepção do tempo reside o essencial do significado que veicula — uma concepção que tem um propósito escatológico, e é, por isso mesmo, interrogativa¹ —, é na forma como trabalha e exprime essa temporalidade que se torna visível aquilo que o cineasta persegue, e que em boa medida se pode começar a compreender olhando para a dimensão mítica do seu cinema, que testemunha o interesse pela permanência do «histórico» (ou seja, do real concreto) e pela «viagem» (isto é, pelo objectivo do seu movimento).

Valerá a pena fazer, um dia, um estudo aprofundado e completo do fenómeno da crítica cinematográfica em relação a Manoel de Oliveira, e das profundas oscilações e divergências que ela tem exibido. Para já gostaria de registar aqui dois breves comentários de dois reconhecidos críticos, Eurico de Barros e Jorge Leitão Ramos. O primeiro escreveu, em 2015, um extenso e muito completo artigo no *Observador*, intitulado «Nem Génio nem Bluff: Manoel de Oliveira revisitado». Procurando desmontar tanto a posição dos que amam Oliveira de forma cega e acrítica, quanto os que, com igual acriticismo e, em geral, com bastante ignorância e má-vontade, o detestam violentamente, o crítico afirmava: «Espartilhados entre ambos ficavam aqueles que sabiam que nem tudo o que Oliveira tocava luzia como ouro, que o realizador, a par de filmes brilhantes, inspirados e conseguidos, também fazia filmes menores, falhados e francamente maus.»

Não foi preocupação, no caso deste livro, como se procurou tornar claro desde o início, proceder a uma valoração da

qualidade individual de cada filme — tarefa que é sobretudo do crítico de cinema, que se expõe diante de cada obra de forma mais despojada, imediata e livre do peso daquele lastro teórico e temporal que é parte intrínseca do trabalho do investigador e do acadêmico — mas antes ressaltar a eficácia e o valor estético e profundamente significativo do conjunto da sua obra, destacando alguns filmes precisamente por se considerarem particularmente expressivos e bons (o que não significa que todos os que ficaram por tratar sejam por mim considerados de menor qualidade). Como afirmava Ricardo Vieira Lisboa num recente debate², referindo-se à relação entre a teoria do cinema e a crítica, esta, embora inserindo-se no âmbito da história do cinema e das suas relações de produção, pode ser mais epidérmica e emocional, sem a preocupação de se tornar referência ou de se constituir como conhecimento, enquanto, como sublinhava Fábio Camarneiro, a Academia precisa de tornar mais claros os seus critérios e esperar, deixar que o tempo sirva de peneira e faça emergir aquilo que vale. Na atitude do investigador, do acadêmico e do estudioso há, pois, uma certa exigência ascética, que se demora na perseguição de uma determinada forma de «verdade», a qual pode até vir a revelar-se diversa daquela que é, à partida, desejada e procurada (o que implicará a coragem de eventualmente ter de abandonar pressupostos prévios). Mas há também a consciência de que todo o conhecimento, particularmente quando se dirige à arte, «avança» na direção de uma espécie de «barreira elástica», que constantemente se afasta, impondo a presença de um mistério que vai oferecendo a visibilidade das suas múltiplas faces — através da correspondência, da reverberação e do eco que elas produzem em nós — sem, porém, alguma vez se deixar plenamente captar. A palavra «mistério» é uma palavra precisa; o sentido de imprecisão, de ambiguidade e de confusão que pode causar tem que ver com a dimensão infinita para a qual remete. Não deve, pois, haver qualquer objecção à clareza e à precisão

do pensamento — só a pretensão de redução do infinito a pré-conceitos, limitados e circunstanciais, sejam eles quais forem, fere de morte o conhecimento ou a arte.

O quadro geral que emerge deste trabalho evidencia a potência de um grande realizador que foi também um homem ímpar — pela consistência e originalidade da obra e pela extraordinária unidade que ela estabelece com o próprio artista — e que por essas razões não pode deixar de ser considerado uma figura incontornável da cultura portuguesa e mesmo da cultura universal. Tal feito convive naturalmente com os inegáveis limites e fraquezas da sua produção, o que aliás tantas e tantas vezes aconteceu com outros grandes artistas do nosso e de outros tempos.

Por seu turno, Jorge Leitão Ramos assinalou recentemente, aquando do lançamento dos *Ditos e Escritos de Manoel de Oliveira*, em Serralves, que se está perante um cineasta sobretudo intuitivo e instintivo, que não parecia saber dar razões exactas sobre as suas opções técnicas e estéticas. Esta afirmação, que é pertinente e merece atenção, aplica-se talvez à sua prática, onde se reflectia uma permanente abertura à novidade e até à experimentação, mas não ao nível profundo da criação estética e do pensamento global que a sustenta. Aí a sua reflexão é densa, meticulosa, precisa e permanente, levando-nos a descobrir um artista capaz de criar uma obra coesa, original e provocadora, que exhibe as características de um «clássico», aquele cujo legado o tempo não apaga, e que instiga quem uma vez o encontra a constantemente regressar.

Tarkovski afirmava que o tempo é a «condição da existência do nosso eu»; do ponto de vista da forma estética, considerava o cinema como «tempo em forma de facto», fazendo, por isso, filmes de elevada concentração e densidade — onde as imagens são, precisamente, como blocos de pedra a ser permanentemente esculpidos diante dos nossos olhos —, filmes portanto altamente simbólicos, que favorecem uma experiência essencialmente intuitiva e exigem um grande abandono ao mistério da visibilidade. Oliveira

faz da sétima arte um fenómeno que alterna visibilidade e espera, «encontro» e reflexão, como que «deslaçando» continuamente o fenómeno da recepção cinematográfica através de um particularíssimo uso da palavra e do próprio ritmo; o seu cinema, que, por isso mesmo, «estende» o tempo, passa, pois, a exigir um trabalho que, por assim dizer, se desdobra em dois momentos autodialógicos: o da visão perceptual e o da visão intelectual. Não é isto o que mais habitualmente encontramos na experiência cinematográfica, tendencialmente imersiva e isocrónica, e é preciso ter-nos acontecido, uma primeira vez, a surpresa, o espanto e a convicção que esta particular forma fílmica transmite, para aceitarmos essa espécie de positiva «submissão» a que ela nos convoca.

Para Oliveira a palavra é carne, tão física e concreta como qualquer imagem. Ver a palavra é ver o logos, a ordem dinâmica, a imagem de um significado «encarnado» no próprio ecrã, o qual é, como ele sempre diz, imaterial. Mas ver o seu cinema é também — e sobretudo — ver a luta entre essa ordem verdadeira e a tentativa permanente da sua subversão, a luta entre a luz e as trevas, entre a certeza e a dúvida, entre a ordem e o caos. Nós assistimos, por isso, à sua batalha — batalha com a própria alma e com a própria arte — e somos chamados a lutar com ele, que não nos deixa sossegados. Aquilo a que alguns chamam a dimensão «perversa» do seu cinema talvez não seja mais do que isto: a lealdade com a dimensão dramática, por vezes mesmo trágica, da existência do ser humano, o qual é, nas famosas palavras de Nietzsche que no início lembrámos, como «uma corda esticada sobre um abismo», esticada entre o animal e o super-homem, entre o máximo mal e o máximo bem.

O tempo é, para Oliveira, tal como a alma: um «vício», uma inevitabilidade problemática, algo de decisivo a que não se pode escapar e que exige atenção e trabalho. O seu cinema é, por isso, como se acabou de dizer, campo de batalha onde se trava essa luta feita de oscilações e vaivéns, de avanços e recuos, de pala-

vras e silêncios, de fluxos e interrupções, a fim de que o olhar seja fecundado pelo pensar (durante e após o filme), encontrando, nos interstícios da imagem, esse mistério que se impõe e que clama por uma rendição. Embora a temporalidade seja, de algum modo, o cerne de qualquer arte narrativa, em particular do cinema, ela apresenta-se, em Oliveira, com uma especial premência, espécie de nó górdio que exige ser desatado, a fim de que a imponência, o significado e a estabilidade do conjunto da sua obra, feita de filmes tão variados, se tornem evidentes — tal foi o propósito deste livro.

Da profunda correspondência entre arte e vida na obra oliveiriana (relação nem sempre valorizada na Academia, mas profundamente reveladora) falou sempre com particular clareza Luís Miguel Cintra: «Oliveira quer falar com os outros através do seu Cinema. Deixar Vida para além da sua vida. A sua relação com o público é a da mais corajosa frontalidade. Como se a Vida também fosse uma batalha. Que felizmente ganhou. Não perde o barco quem tem os pés tão assentes na Terra. É um gigante. Também com a carga de solidão a que isso o condena. Não pode deixar escola. Deixa marcas. E deixa liberdade. Será para sempre um ponto de referência. Nem todos podemos ser assim, mas de homens assim se faz a história e não só a do cinema. Nisto o reconheço como exemplo e talvez nestes pontos assente o orgulho que tenho em tantas vezes poder ter sido seu ator. Ter visto como sabe transformar a sua prática artística na responsabilidade de viver.»³

Tal responsabilidade emerge em toda a sua obra, e de certa forma torna-se mais visível nos seus filmes menores, nos quais ganha preponderância sobre o valor — nesses casos, obviamente, mais reduzido⁴ — puramente estético ou formal. Ao mesmo tempo é pertinente notar que, como diz o próprio cineasta nos seus *Ditos e Escritos*, a leitura social é circunstancial, ou seja, o seu propósito foi sempre o de atravessar o circunstancialismo sociopolítico — sem o negar, antes para o olhar e interrogar —, a fim

de chegar a «outro lado», sem ficar refém dessas categorias porventura subjectivas e certamente contingentes.

A arte oliveiriana é, como dizia sobre a ficção narrativa a escritora americana Flannery O'Connor, «encarnatória»: funda-se no real concreto e favorece uma experiência; dirige-se ao pensamento mas não se fica pela abstracção intelectual. Alguma coisa «acontece» nos seus filmes e, sobretudo, acontece-nos a nós, seus espectadores, através desse fenómeno experiencial que é também uma espécie de «desocultação» — como diz Heidegger⁵, «o efeito da obra não consiste num operar, assenta numa mudança da desocultação do ser, mudança que acontece a partir da obra» —, a qual é sempre pessoal, sempre incompleta, e que necessariamente nos deixa devedores.

À sua maneira, Oliveira faz do tempo personagem central das suas obras, exigindo que o espectador se dê conta desse elemento fulcral, sensível, pesado, perturbador. A frontalidade com que confronta o público, a que Cintra se refere, parece exigir a esse mesmo público uma idêntica coragem, uma tomada de decisão pessoal. Condição essencial é a disponibilidade do espectador, a que Véronique Campan (1999) chamaria «escuta», já que não é por via de uma identificação sentimental que o acesso a essa dimensão da obra pode acontecer, mas sim através da aceitação livre e consciente dessa condição temporal e das suas dolorosas e inalienáveis implicações. Na comovente carta que Manoel de Oliveira escreve um dia a Júlia Buisel, sua inestimável colaboradora de longos anos, e que Paulo José Miranda reproduz na sua biografia⁶, precioso testemunho do seu amor a Maria Isabel e da sua posição perante a vida e perante a arte, define-se como «alma rebelde e solitária como a de um animal. Mas um animal excessivamente sensível», e afirma: «Mas é isto que me liga ao cinema, que é o meu grito de desespero nem sei bem de quê. Hoje, para mim, sofrer é estar com Deus. O sofrimento é a única voz que d'Ele chega até nós.»

Neste sentido, compreende-se que Oliveira diga que «o cinema não existe», já que ele é «apenas» a forma que permite olhar aquilo que somos. Por isso chega mesmo a afirmar: «Quanto a mim, o cinema é um pouco como a religião. É que a religião está em nós, não se ensina.»⁷ Oliveira usa a palavra «religião» para falar de «sentido religioso», essa dimensão constitutiva do humano, seja ele quem for e esteja onde estiver. E portanto o seu gesto não podia ser mais decisivo: chama o espectador ao confronto consigo próprio e com o seu destino, e por isso mesmo, como dizia ainda Cintra, «a sua obra dá muito mais sentido à vida de muita gente»⁸. O seu instrumento é o da fixação do teatro da vida, «repositório» técnico-estético que guarda a memória daquilo que somos para podermos constantemente voltar a ela.

Assim, a morte — presença palpável no conjunto da sua obra — é encarada como aquele dia em que «nos encontraremos todos no incerto além onde a memória já é coisa inútil, pois que tudo aí se faz presente, numa outra *mise-en-scène*, ainda demasiado cedo para os vivos a poderem conhecer. É preciso esperar com paciência e um pouco de fé. Até lá não passaremos das nossas recordações»⁹.

Desta espera activa se fez o trabalho do realizador, enquanto colaboração criativa mas também pobre, porque em função de «outra coisa». Por isso, para Manoel de Oliveira «o autor não existe, senão para a flor que o assinala (olhai os lírios do campo...). Isto é, o autor, pelo dom d'O Outro Autor, existe diluído na sua obra, circunstância das circunstâncias, tradição das tradições, elo da corrente de um rio imparável, espelho da vida, reflexo de Deus — com o diabo à mistura»¹⁰.

Quanto ao próprio cinema, arte do tempo, ele «não foi, nem sequer começou. O cinema é. E, porque já era, e já era porque tem em si o espírito das coisas»¹¹.

NOTAS

PALAVRAS PRÉVIAS

1 Cf. «Oliveira e Nós» — texto publicado no *site* da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, em 10 de Abril de 2015 e depois impresso em folha.

2 Ferreira, 2013: 19.

3 Casetti, 1976: 49.

4 Ferreira, 2013: 24-27.

5 Miranda, 2019: 21.

6 Baecque; Parsi, 1999: 65. Noutra fase desta longa entrevista, o realizador afirma mesmo sentir-se uma espécie de criminoso, ao realizar um filme — como se, qual ladrão escondido, ousasse manipular o que não lhe pertence.

7 Branco, 2020: 74.

8 Gertrude Himmelfarb refere, no seu livro *On Looking Into the Abyss: Untimely thoughts on culture and society* (pp. 3-5), o ensaio de Trilling «On the Teaching of Modern Literature», desenvolvendo e expondo o risco da domesticação da arte por um certo tipo de abordagem académica contemporânea que introduz uma distância nefasta e invencível entre a obra e o seu leitor.

9 Graça; Baggio; Penafria, 2015: 23.

10 «Manoel de Oliveira: A verdade do paradoxo» in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano xxxv, Número 1162, de 15 a 28 de Abril de 2015, pp. 6-7.

11 Parsi, 2002: 16 (tradução nossa). «Il n'y a guère de Portugais, dans le domaine de la culture, qui ait la notoriété de Manoel de Oliveira aujourd'hui en France»

12 *Idem, ibidem*: 18.

CAP. I

UMA INTRODUÇÃO: CINEMA, TEMPO E NARRATIVA

1 Gilles Deleuze, «Qu'Est-ce que l'Acte de Création?» in *Trafic, Revue de Cinéma*, n.º 27, 1998, p. 135. Os sublinhados a itálico são meus.

2 Cf. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O caso de Amor de Perdição*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008 (2.ª ed.), p. 21.

3 Cf. Ricoeur, 1983: 125

4 Cf. Ricoeur, 1983: 17.

5 Esta espécie de resistência «moderna» à narrativa acontece também fora do âmbito cinematográfico, como, entre outros, denuncia Alasdair MacIntyre, ao dar o exemplo do escritor Jean-Paul Sartre. Para Sartre, apresentar a vida humana em forma de narrativa seria falsificá-la, e não existem, nem podem existir, histórias verdadeiras, já que a vida humana é composta de acções que não têm ordem nem levam a lado nenhum. Porém, como bem argumenta MacIntyre (2006: 214), Sartre recorre a uma narrativa a fim de justificar a inexistência de narrativas verdadeiras

6 Cf. Paul Ricoeur — «Architettura e Narratività» in AA. VV — Triennale di Milano XIX Esposizione Internazionale: Identità-Differenze. Milão: La Triennale di Milano & Electa, 1996 (pp. 64-72).

7 Fludernik, 1996: 26.

8 *Idem, Ibidem*: 26.

9 MacIntyre, 2006: 205.

10 Benjamin, 1992: 28.

11 *Idem, Ibidem*: 28.

12 *Idem, Ibidem*: 35.

13 *Idem, Ibidem*: 36.

14 *Idem, Ibidem*: 36.

- 15 Machado, 2005: 38.
- 16 *Idem, Ibidem*: 37.
- 17 Cf. Finkielkraut, 2006: 118: «[] la Shoah ne fut tant, pour les Juifs, l'épreuve du silence de Dieu que l'incroyable évènement de *l'Homo absconditus*».
- 18 Cf. Lipovetsky; Serroy, 2010: 110.
- 19 Cf. Finkielkraut (2010).
- 20 Tarkovski, 1989: 62.
- 21 Cf. Daney; Bellour; Tancelin, 1991: 135.
- 22 Johnson, 2007: 144.
- 23 Sobre a relação entre Manoel de Oliveira e Gilles Deleuze vale a pena consultar Susana Viegas, em particular o artigo intitulado «Toward a Cinematic Pedagogy: Gilles Deleuze and Manoel de Oliveira», publicado em 2016 no *The Journal of Aesthetic Education*, onde a autora refere o impacto que uma conferência de Deleuze pronunciada em 1987 teve em Oliveira, o qual viria a dirigir-lhe uma carta em 1991. Por seu turno, Deleuze viria a referir-se aos filmes do cineasta português como uma das «maiores pedagogias».
- 24 Ricoeur, 1983: 44.
- 25 Santo Agostinho, 1990: 308.
- 26 Tarkovski, 1989: 57.
- 27 Para Branigan (1992: 36), a causalidade é precisamente um dos elementos-chave na definição e compreensão da natureza da narrativa: «Narrative is a way of comprehending space, time, and causality.»
- 28 Cf. Ricoeur, «Narrative Time» in Mitchell, 1981: 176.
- 29 Machado, 2005: 57.
- 30 Tarkovski, 1989: 63.
- 31 Ricoeur, «Narrative Time» in Mitchell, 1981: 176.
- 32 Machado, 2005: 69.
- 33 Tarkovski, 1989: 57.
- 34 Bazin, 1992: 177.
- 35 Nas *Confissões*, Santo Agostinho refere-se ao movimento dos próprios astros: poderá o movimento do Sol e da Lua ser o tempo? Chega à conclusão de que não, fornecendo o exemplo da Bíblia em que Deus faz parar o Sol no céu para o seu exército avançar: o tempo não se detém (podendo ser experienciado pelos seres humanos) ainda que os astros parem.
- 36 Cf. Deleuze, *Image-Mouvement* (1983) e *Image-Temps* (1985).
- 37 Fontanella, 2005: 31-32.
- 38 A tradução é minha. O texto original: «Dal momento in cui nasciamo, al momento in cui moriamo, passa davanti a noi un piano-sequenza infinito. Ora il cinema non è altro che un'ideale macchina da presa messa davanti a questo piano-sequenza, a questo svolgersi continuo di avvenimenti che passa davanti ai nostri occhi dalla nascita alla morte. Quindi, in realtà, il cinema è un ipotetico, impossibile piano-sequenza infinito, infinito come infinita è la realtà che passa davanti ai nostri occhi.»
- 39 Pasolini, 2000: 252. O sublinhado em itálico é meu.
- 40 Tradução minha. O texto original: «Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci. Il montaggio opera dunque sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani-sequenza come possibili soggettive infinite) quello che la morte opera sulla vita.»
- 41 Tradução minha. O texto original: «Ma dal momento in cui interviene il montaggio, cioè quando si passa dal cinema al film (che sono dunque due cose molto diverse, come la «langue» è diversa dalla «parole»), succede che il presente diventa passato (si sono avute cioè le coordinazioni attraverso i vari linguaggi viventi): un passato che, per ragioni immanenti al mezzo cinematografico, e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente (è cioè un presente storico).»
- 42 Cordeiro, 2004: 33.
- 43 Cf. Esposito, 2011: 174-175.
- 44 *Idem, Ibidem*: 176.
- 45 Wenders, 2010: 81-92.

46 *Idem, Ibidem*: 83.
 47 Finkielkraut, 2010: 26.
 48 Kierkegaard, 1995: 313.
 49 Cf. *Anglia* 2014, 132(4): 720-739 De Gruyter.
 50 Cf. Watts, 2019: 58.
 51 Watts, 2019: 7.
 52 Baecque; Parsi, 1999: 124-125.
 53 Oliveira, 2021: 86.
 54 Fitzgerald, 1997: 67-68. Sally e Robert Fitzgerald eram dois estudiosos e literatos católicos, de quem Flannery O'Connor se tornou grande amiga aquando da sua estadia em Nova Iorque, em 1949, e que publicaram vários dos seus ensaios e palestras.
 55 *Idem, Ibidem*: 69-70.
 56 *Idem, Ibidem*: 68.
 57 Baecque; Parsi, 1999: 64.
 58 Zambrano, 1994: 13-14.
 59 Baecque; Parsi, 1999: 44.
 60 *Idem, Ibidem*: 76.
 61 *Idem, Ibidem*: 177.
 62 Cf. Eliade (1969).
 63 Daney; Bellour; Tancelin, 1991: 149.
 64 *Idem, Ibidem*: 138-139.
 65 Baecque; Parsi, 1999: 49.
 66 Truffinet, 2017: 35-52.
 67 Benjamin, 1992: 31.
 68 Trata-se do encontro que o papa Bento XVI teve em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, com representantes do mundo da cultura nacional, em Maio de 2010.
 69 Afirma Walter Benjamin (1992: 34): «Villemessant, o fundador do *Figaro*, definiu a essência da informação com uma fórmula famosa. 'Para os meus leitores — costumava dizer — é mais importante um incêndio numa mansarda do Quartier Latin do que uma revolução em Madrid. Isto explica definitivamente porque é que, actualmente, se prefere escutar a informação que fornece pontos de referência sobre algo que está próximo, ao relato que vem de longe. O relato vindo de longe — quer de paragens estranhas, quer de outros tempos através da tradi-

ção — dispunha de uma autoridade que lhe dava credibilidade, mesmo quando não era verificado. A informação, contudo, tem que ser comprovada de imediato. Antes de mais tem de surgir como algo *compreensível por si próprio*. A informação não é, muitas vezes, mais exacta do que o foi o relato em séculos anteriores. Mas, enquanto este recorre de bom grado ao maravilhoso, a informação precisa de ser plausível. Por isso mostra-se incompatível com o espírito da narrativa. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa.»

70 Baecque; Parsi, 1999: 65.

71 *Idem, Ibidem*: 73.

CAP. II

«A ETERNIDADE É PARADA», NOTAS SOBRE A ESTÉTICA FÍLMICA OLIVEIRIANA

1 Fontanella, 2005: 54.

2 Baecque; Parsi, 1999: 181-182.

3 «Pensei durante muito tempo que o cinema era antes de mais um olhar; mas é um olhar que tanto olha quanto pára de olhar» (tradução minha).

4 Cf. Baecque; Parsi, 1999: 91. Diz Oliveira: «Não é a palavra que é intrusa mas a acção. O filme começa com a palavra e serve-se da palavra para contar a história.»

5 *Apud* Esposito, 2011: 185 (tradução minha).

6 Machado, 2005: 29.

7 Pasolini, 1995: 249.

8 Machado, 2005: 66.

9 *Idem, Ibidem*: 66.

10 Baecque; Parsi, 1999: 125.

11 Manoel de Oliveira, em entrevista a João Bénard da Costa (1998), «O Cinema não É o Caminho para a Santidade», *Público*, 133, 6 de Dezembro.

12 Costa, 1991: 110.

13 Cf. Barroso, 1993: 13. As palavras de Barroso foram: «Après dix-sept ans

- de travail avec des metteurs en scène, je peux dire que Manoel est peut-être le seul qui ait un désir d'image.»
- 14 Serge, 1979: 71.
- 15 Machado, 2005: 104-105.
- 16 *Idem, Ibidem*: 109.
- 17 *Idem, Ibidem*: 58.
- 18 Machado, 2005: 58-59.
- 19 *Idem, Ibidem*: 57.
- 20 Cf. Warner (2015).
- 21 Schrader, 1988: 138.
- 22 Mondzain, 2013: 16.
- 23 *Idem, Ibidem*: 19.
- 24 *Idem, Ibidem*: 19.
- 25 Baecque; Parsi, 1999: 127.
- 26 *Idem, Ibidem*: 124.
- 27 Mondzain, 1996: 110.
- 28 Mondzain não deixa de levantar a pertinente questão: «Comment donc l'image artificielle sera-t-elle semblable au Verbe?». A resposta é dada de forma clara e definitiva: «Car, si le Verbe de Dieu a élu le visible et le chair pour distribuer le salut de l'image par l'image, il nous reste à témoigner de cette élection de la chair pour rendre à jamais présent et visible le mémorial de notre rédemption. Qui refuse l'icône refuse de ressusciter.» (Mondzain, 1996: 110).
- 29 Ricoeur, 1987: 49-54.
- 30 *Idem, Ibidem*: 52.
- 31 *Idem, Ibidem*: 54.
- 32 McFarlane, 1996: 27.
- 33 Mondzain, 2013: 43.
- 34 Baecque; Parsi, 1999: 76.
- 35 *Idem, Ibidem*: 49.
- 36 Referimo-nos ao livro de João Mário Grilo, *O Cinema da Não-Ilusão*. Aliás, é Oliveira quem prefacia essa obra, e tem o cuidado de distinguir o «cinema da não-ilusão» do chamado «cinema-verdade», conceito que considera pobre, se não mesmo inválido. O que Oliveira procura, tal como Grilo, é a «autenticidade» (que implica a admissão da dimensão ficcional da arte) e não o «realismo», que peca, precisamente, por uma inescapável inautenticidade.
- 37 Sterrit, 1998: 14.
- 38 Cf. Junqueira (2018).
- 39 Baecque; Parsi, 1999: 70.
- 40 *Idem, Ibidem*: 70.
- 41 *Idem, Ibidem*: 73.
- 42 Forster, 1985: 84.
- 43 Sterrit, 1998: 14.
- 44 Baecque; Parsi, 1999: 53.
- 45 Veja-se — em *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica* — a minha posição acerca da própria obra de origem, o *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, criação literária fortemente marcada por um pendor «teatral», visível na abundância de diálogos que a constituem, o que tem consequências evidentes na adaptação feita por Manoel de Oliveira.
- 46 Baecque; Parsi, 1999: 91.
- 47 Machado, 2005: 171.
- 48 Manoel de Oliveira referiu este ponto na entrevista que me concedeu em Coimbra, na Quinta das Lágrimas, aquando do encerramento dos II Encontros de Cinema, promovidos pela Sala de Estudos Cinematográficos da Universidade de Coimbra, que decorreram de 23 a 25 de Outubro de 1996. Este aspecto tem sido, no entanto, referido pelo realizador em diversas outras ocasiões.
- 49 Este testemunho pode ouvir-se no [Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=yvO_CKGSPOo](https://www.youtube.com/watch?v=yvO_CKGSPOo).
- 50 Cf. Bresson, 2003: 29.
- 51 O actor Paulo Matos contou, durante o mesmo debate sobre Oliveira na Cinemateca em Janeiro de 2019, que estava muito mau tempo durante as filmagens de *A Divina Comédia* (1991), o que levou o realizador a incluir o som real do próprio vento no filme. Do mesmo modo, numa outra cena que não estava a correr da melhor forma, sendo, por isso, repetida várias vezes, Oliveira só se mostrou satisfeito quando inesperadamente passou no Tejo um cacilheiro, que ficou incluído na filmagem.
- 52 Excertos do testemunho *online* dado pelo actor num encontro promovido pela

- Casa do Cinema Manoel de Oliveira, em 2021.
- 53 Do mesmo testemunho *online*.
- 54 Bresson, 2003: 49.
- 55 *Idem, Ibidem*: 51.
- 56 *Idem, Ibidem*: 53.
- 57 *Idem, Ibidem*: 66.
- 58 *Idem, Ibidem*: 38.
- 59 Como lembra Jeanne-Marie Clerc (1993: 16), o termo foi forjado por Delluc e suscitou o seguinte comentário de Blaise Cendrars (que nos abtemos de traduzir): «C'est un mot cul-cul, rhodendron, mais c'est un grand mystère.» Também Edgar Morin se referiu a esta propriedade cinematográfica, qualificando de «antropo-cosmomorfismo» esta aptidão da imagem de dar vida ao que é inanimado.
- 60 Leirens, 1954: 39-44.
- 61 *Apud* Jahanbegloo, 2000.
- 62 Cf. Johnson, 2007: 155-160.
- 63 Cf. Kaganski (2000).
- 64 Refiro-me a outro destes debates que tiveram lugar na Cinemateca no início de 2019, neste caso entre João Mário Grilo, João Botelho e Rita Azevedo Gomes.
- 65 Cf. Leça, 1986.
- 66 Baecque; Parsi, 1999: 175.
- 67 Cf. Lavin (2008).
- 68 Cf. Leça, 1986: 65.
- 69 Stravinsky, 2016: 25-26.
- 70 No texto encontrável em *Ditos e Escritos* de Manoel de Oliveira (p. 260) a propósito de André Delvaux, diz Manoel de Oliveira que a *découpage* «virá a ser a partitura sob a qual vai ser conduzida a realização».
- 4 Bazin, 1992: 13.
- 5 Baecque; Parsi, 1999: 70.
- 6 Berdiaev, 2008: 6.
- 7 Deleuze, 1985: 356.
- 8 Cf. Oliveira, «Dom Quichote por Manoel de Oliveira». Press Book de *O Dia do Desespero*. www.madragoafilmes.pt/odiadodesespero.
- 9 Johnson, 2007: 144.
- 10 Daney, 1979: 71.
- 11 Pascaud, 1979: 199.
- 12 Cf. Mexia, Pedro. «O Princípio da Incerteza Está do lado da Dúvida». *Diário de Notícias*, 9 de Março de 2006. p. 34.
- 13 Pavese, 2000: 309.
- 14 Esposito, 2011: 156.
- 15 *Idem, Ibidem*: 158.
- 16 Branco, 2020: 74-75.
- 17 Branco, 2020: 74
- 18 Cf. Dante, 2006: 453.
- 19 Cf. Peterson, Jordan. «The Apocalyptic Element of Human Life». In <https://www.youtube.com/watch?v=mawUempZIOQ>.
- 20 *Apud* Machado, 2005: 104.
- 21 Sinisi, F. «Michel Houellebecq: 'La vita è rara'». *Tracce*, Junho de 2019, p. 65.
- 22 Machado, 2005: 87.
- 23 Fitzgerald, 1997: 68.
- 24 Refiro-me a uma conversa tida em Lisboa em Junho de 2019.
- 25 Esposito, 2017: 82-83. A tradução é minha, confirmada pelo autor. No original: «La morte, in quanto possibilità, non offre niente «da realizzare» all'essere e niente che esso stesso possa essere come realtà attuale. Essa è la possibilità dell'impossibilità di ogni comportamento verso, di ogni esistere. Nell'anticipazione questa possibilità [] si rivela come la possibilità dell'incommensurabile impossibilità dell'esistenza. [] L'anticiparsi si rivela come la possibilità della comprensione del poter-essere *più proprio* ed estremo, cioè come la possibilità dell'*esistenza autentica*.»
- 26 *Idem, Ibidem*: 82.
- 27 Cf. *Folha da Cinemateca Portuguesa*.

CAP. III
 UMA CONCEPÇÃO AGÔNICA E
 DISSIDENTE DA (SÉTIMA) ARTE

- 1 Baecque; Jousse, 1993.
- 2 Baecque; Parsi, 1999: 70.
- 3 *Idem, Ibidem*: 81.

28 Refiro-me ao encontro de Bento XVI com o mundo da cultura, que teve lugar em Lisboa no dia 12 de Maio de 2010.

29 Este testemunho pode ser encontrado numa entrevista disponível *online*: <https://www.youtube.com/watch?v=-VEceobQAo4> e <https://www.youtube.com/watch?v=z9JeXcZPIMM>

30 Cf. Messori, *Diálogos sobre a Fé*. 1985: 170.

31 Frase pronunciada no encontro já citado com Bento XVI.

32 Oliveira, Manoel de. 12 de Outubro de 1990. (Entrevista de Bruno Barde e Jacques Parsi). Opúsculo sobre o filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Madragoa Filmes.

33 Machado, 2005: 49.

34 Truffinet, 2017: 80.

35 Cf. *Folha da Cinemateca Portuguesa*.

36 Pina, 1986: 166.

37 Pavese (2000).

38 Bresson, 2003: 91.

39 Machado, 2005: 49.

40 *Idem, Ibidem*: 96.

41 *Idem, Ibidem*: 97.

42 Cf. Grilo, J. M. 2001. *Revista Camões*, N.º 12-13, p. 81.

[tps://www.youtube.com/watch?v=z9JeXcZPIMM&t=319s](https://www.youtube.com/watch?v=z9JeXcZPIMM&t=319s) (2/2).

5 No mesmo testemunho do Youtube.

6 Oliveira, 2021: 163.

7 Ferreira, 2013: 190.

8 *Idem, Ibidem*: 203.

9 Faria: 2019: 64.

10 Três dias antes das filmagens da batalha de Alcácer Quibir, uma epidemia equina reduziu o número de cavalos de 350 para 80. E também os figurantes foram reduzidos de 1200 para pouco mais de 300, obrigando a grandes artifícios nas filmagens — entre outros incidentes, como um pequeno incêndio produzido durante a cena do funeral de Viriato, que quase destruiu a máquina de filmar.

11 Cf. Rodrigues, 1976: 39-40.

12 Casetti, 1976: 12.

13 *Idem, Ibidem*: 11.

14 Rowland; Conley, 2016: 112.

15 *Idem, Ibidem*: 115.

16 Bourgois, 2010: 10.

17 Cintra, 2021: 91.

18 Segundo conversa tida em sua casa pouco antes da publicação deste livro.

19 Este texto foi adaptado a partir de artigo da autora publicado em 2010, na *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, V. 30, n.º 43, Jan-Jun. 2010, pp. 53-70.

20 Cf. AA.VV., 1981: 6.

21 «Eu tomo a palavra histórico em relação ao livro», diz Oliveira a propósito da adaptação de *Amor de Perdição*. «O livro é uma obra de ficção, mas cuja fonte é real. Camilo parte de uma verdade, mas faz ficção, que é o espelho da verdade.» (Baecque, Parsi, 1999: 76).

22 Baecque; Parsi, 1999: 52.

23 Oliveira, 2021: 184.

24 Referimo-nos ao nosso livro *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O caso de Amor de Perdição* (2008).

25 Na página 185 dos *Ditos e Escritos* (2021) podemos ler: «E, se em relação a pintura ou à fotografia a descrição de

CAP. IV

ESTA VIDA DE UM FILME:

OLHAR O TEMPO NA HISTÓRIA

DE UMA OBRA

1 Cintra, 2020: 202-203.

2 Cf. Oliveira, 1993: 140.

3 O minifilme de Alexander Kluge *Homenagem a Manoel de Oliveira* (2019) exhibe a significativa frase «O poder do destino de Portugal».

4 Referimo-nos ao testemunho do realizador sobre a obra, que, como referido atrás, pode ser encontrado na quase totalidade no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=-VEceobQAo4> (1/2) e ht-

paisagens ou objetos se torna algo penível, demorado e trabalhoso, a imagem fá-lo de um modo por assim dizer instantâneo. Já na descrição dos sentimentos e das ideias a palavra é privilegiada.»

26 Matos-Cruz, 1996: 32-33.

27 Baecque; Parsi, 1999: III.

28 Remete-se o leitor eventualmente interessado para o artigo «Amar até doer»: O desejo do amor e a perdição dos desejos», que publicámos em: Sérgio Guimarães de Sousa; José Cândido de Oliveira Martins (orgs), *Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco*, Braga, Editora Opera Omnia, 2010, pp. 131-175.

29 AA.VV., 1981: 42.

30 *Idem, Ibidem*.

31 Baecque; Parsi, 1999: 84.

32 *Idem, Ibidem*: 81

33 Cf. Claudel, 2015: 11.

34 Cf. Claudel (1948).

35 Cf. *Folha da Cinemateca* sobre este filme.

36 Cf. Rilke (2016).

37 Hamburger, 1975: 161.

38 Na *Folha da Cinemateca* de 6 de Novembro de 2008, Bénard da Costa faz referência a essa espécie de animal pré-histórico que surge na peça de Claudel pela mão do Professor Bidince e que se assemelha, na forma, a um projector cinematográfico, acrescentando que «podemos conjecturar, sem grande dose de arbitrariedade, que há uma associação entre o projector cinematográfico e a fonte da narração».

39 Cf. Péguy, 1998: 16.

40 Cf. *Idem, Ibidem*: 11-16.

41 Augusto Seabra tem defendido que a influência de Teixeira de Pascoas em Oliveira é vasta e fundamental.

42 Junqueira, 2018: 123.

43 Machado, 2005: 218.

44 Dufrenne, 1953: 307.

45 *Jornal de Letras*, 2 de Junho 1992.

46 É o próprio Camilo, já morto, que se queixa do frio da campa: «Ai que frio, que frio insuportável! Ó carne miserável,

custa-te bem a transformar-te em pó!» A ironia como estratégia não defrauda Oliveira nos momentos mais radicais e penosos da sua criação.

47 Araújo, 2014: 89.

48 Obra-prima que, como lembra Melo Ferreira citando o crítico americano Jonathan Rosenbaum, o próprio Truffaut teria gostado de ter conseguido fazer: «François Truffaut — cujos *As Duas Inglesas e Continente*, *A História de Adele H.* e *O Quarto Verde* podem ser vistos como passos hesitantes (se bem que pungentes), formalmente acanhados e conceptualmente tímidos em direcção à definição de uma grande paixão literária que só *Amor de Perdição* consegue articular completamente — passou quase toda a sua vida a tentar fazer este filme.» (Araújo, 2014: 89)

49 Araújo, 2014: 90.

50 Lavin, 2012: 16.

51 Baecque; Parsi, 1999: 72.

52 Esta é a questão tratada por Fausto Cruchinho, quando fala de «A mulher na montra e o homem olhando para ela» — in Ferreira, 2013: 153-163. Para Oliveira, esta questão radica na própria ontologia feminina (a mulher como ser de beleza, «receptor» do olhar e do corpo do homem) e na sua relação com a ontologia masculina (o homem como ser «produtor», que olha e penetra (n) a mulher), com toda a dificuldade e os mal-entendidos que tal diferença (ainda que desejável e complementar) acarreta.

53 Lavin, 2012: 19.

54 Luís Miguel Cintra exprimiu esta sua visão na já referida conversa tida em sua casa pouco antes da publicação deste livro.

55 A análise aqui apresentada foi publicada pela primeira vez (embora aqui se reproduza com pequenas alterações) na obra organizada por Renata Soares Junqueira *Os Pobres no Cinema de Manoel de Oliveira* (2017), com o título «Ladrões de Caixas», pp. 139-155.

- 56 Hélder Prista Monteiro foi dramaturgo e médico na Associação de Socorros Mútuos dos Empregados do Comércio de Lisboa, usando com frequência as escadinhas que vão da Rua da Madalena à sede daquela associação, facto que lhe terá inspirado a localização de *A Caixa* (1980). Tal como esta, também a sua primeira peça, *Os Imortais* (escrita em 1959 mas só publicada em 1968), foi adaptada ao cinema por Manoel de Oliveira (*Inquietude* — 1998).
- 57 Johnson, 2007: 84.
- 58 Cf. De Sica, s/d: 57-59.
- 59 Bresson, 2003: 16.
- 60 *Idem, Ibidem*: 53.
- 61 Bazin, 1992: 311-326.
- 62 *Idem, Ibidem*: 315.
- 63 *Idem, Ibidem*: 315.
- 64 *Idem, Ibidem*: 316.
- 65 Santurbano, 2010: 202-216.
- 66 Cf. *Diário de Coimbra* de 18 de Novembro de 1994.
- 67 Cf. «Aqui na Terra», *Público* (Magazine), 19 de maio de 1994.
- 68 Junqueira, 2010: 7.
- 69 Cf. *Jornal de Notícias*, 19 de Dezembro de 1994.
- 70 Costa, 2008: 155.
- 71 *Idem, Ibidem*: 153.
- 72 *Idem, Ibidem*: 155.
- 73 Diana, 2001: 82.
- 74 Andresen, 1999: 7.
- 75 Matos-Cruz, 1996: 35-36.
- 76 Baecque; Parsi, 1999: 74-75.
- 77 *Idem, Ibidem*: 177.
- 78 *Idem, Ibidem*: 176.
- 79 Cf. Zavattini, s/d.: 22.
- 80 *Idem, Ibidem*: 23.
- 81 *Idem, Ibidem*: 26.
- 82 Cf. *Cahiers du Cinéma* n.º 555, Março de 2001.
- 83 *Apud* Bello, 2008: 390-391.
- 84 Vejam-se, entre outros, o artigo «D. Manuel, a Índia e o Brasil» (2009), e o capítulo «A 'Política Oriental' de D. Manuel I e Suas Contracorrentes» in *De Ceuta a Timor* (1998).
- 85 *Cahiers du Cinéma* n.º 555, Março de 2001.
- 86 Branco, 2020: 115.
- 87 Esta comunicação foi apresentada na Sociedade de Geografia em Maio de 2013 com o título «Singularidades da Adaptação: Da ironia de Eça à provocação de Oliveira», no contexto de um ciclo de conferências sobre «Diálogos entre a Literatura e as Artes», não tendo sido publicada.
- 88 Manoel de Oliveira faz este reparo na entrevista registada no Youtube e anteriormente referida, a propósito do cineasta João César Monteiro.
- 89 Wenders, 2013: 65.
- 90 Cf. Abreu (2010).
- 91 Broch, 1965: 433.
- 92 Bachelard, 2018: 31.
- 93 *Idem, Ibidem*: 28.
- 94 Tratou-se de uma comunicação feita à distância pelo realizador em Julho de 2021, no âmbito do programa paralelo à exposição «Alexander Kluge: Política dos sentimentos», organizado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira.
- 95 Bachelard, 2018: 34-35.
- 96 Lardeau; Parsi; Tancelin, 1988: 78.

CAP. V
OLIVEIRA EM DIÁLOGO COM OUTROS
CINEASTAS: DREYER, BRESSON
E BUÑUEL

1 Este texto assenta essencialmente no ensaio publicado, em 2010, em Renata Soares Junqueira (org.), *Manoel de Oliveira: uma Presença. Estudos de Literatura e Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva. Alguns aspectos foram posteriormente tratados no estudo «A Raiz Clássica de Uma Estética da 'Presença' no Cinema: Os casos de Dreyer, Bresson e Oliveira», no IX Encontro Anual da AIM — Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, Santiago de Compostela, 13-16 de Maio de 2019.

- 2 Bordwell, 1998: 199.
- 3 Tinha, porém, o desejo confessado de estudar profundamente o papel da cor no cinema, e deixou alguns escritos sobre a questão, afirmando que o cinema poderia descobrir muito de si próprio se descobrisse o que o uso não «realista» da cor lhe podia trazer.
- 4 Skoller, 1991: 19-20.
- 5 «For Dreyer, each film that he made was an experiment» (Skoller, 1991:71).
- 6 Schrader, 1988: 113-121.
- 7 Baecque; Parsi, 1999: 26.
- 8 *Idem, Ibidem*: 35.
- 9 Trata-se de um DVD comercializado em Portugal, em 2003, por Costa do Castelo Filmes e realizado por Torben Skjødt Jensen, com o título original *Carl Th. Dreyer: Min Metier*, Dinamarca, 1996.
- 10 Como lembra Manuel Vidal Estévez, para o realizador «é perda de tempo ‘copiar’» (1997: 53).
- 11 Cf. DVD acima referido.
- 12 Vidal Estévez, 1997: 62.
- 13 Decaux, 1983:45.
- 14 Skoller, 1991: 59.
- 15 Cf. DVD acima referido.
- 16 Numa entrevista televisiva ouvimos Oliveira afirmar que a existência humana é como a subida de um caminho íngreme — se não se aplicar esforço no passo dado, inevitavelmente se regride. Esta concepção existencial manifesta-se claramente no teor dramático da maior parte dos seus filmes.
- 17 Baecque; Parsi, 1999: 81.
- 18 Vidal Estévez, 1997: 60-61.
- 19 Baecque; Parsi: 1997: 52.
- 20 A palavra «profundamente» é aqui usada técnica e literalmente, no sentido que já atrás foi explanado: a narratividade do cinema verifica-se ao nível da sua estrutura profunda, não necessariamente da estrutura de superfície, uma vez que tem que ver com o facto de o cinema inevitavelmente reproduzir a sequencialidade temporal, mesmo quando não aposta na construção da intriga narrativa, em sentido estrito, ou quando a procura subverter, através de códigos a-cronológicos ou não causais.
- 21 Vale a pena transcrever a seguinte afirmação do realizador russo: «I find particularly irritating the pretensions of modern ‘poetic cinema’, which involves breaking off contact with fact and with time realism, and makes for preciousness and affectation.» (Tarkovski, 1989: 69)
- 22 Baecque; Parsi, 1999: 64.
- 23 Esta frase de Dreyer é encontrável em diversos documentos, nomeadamente n’*As Folhas da Cinemateca*.
- 24 Baecque; Parsi, 1999: 181.
- 25 A afirmação surge no filme *Francisca*, baseado no livro de Agustina, *Fanny Owen*.
- 26 Vidal Estévez, 1997: 45.
- 27 No entanto, Dreyer afirma também que o cinema deve tornar-se cada vez menos dependente da música; as palavras deveriam ser suficientes e dispensar a complementaridade musical — ideia que, embora não totalmente coincidente com a de Oliveira, corresponde a um sentimento comum, ou seja, o de que a música não deve nunca funcionar como mero «complemento» da palavra ou da imagem.
- 28 *Idem, Ibidem*: 51.
- 29 Em *A Palavra* é importante notar a possibilidade que algumas cenas oferecem de vermos através de uma para outra divisão da casa. A famosa cena da janela, de *Amor de Perdição*, produz um efeito idêntico, por exemplo, mas é inegável que ele é mais raro em Oliveira do que em Dreyer, onde se assume quase como uma «imagem de marca», em busca de uma espécie de permanente irrequietude visual, contraditória com o aparente estatismo da *mise-en-scène*.
- 30 Na biografia sobre Dreyer, intitulada *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Maurice Drouzy cita o desejo do realizador de ser «un poète tragique de l’écran dont le problème número un sera de trouver la for-

me et le style de la tragédie proprement cinématographique» (1982: 353).

31 Schrader, 1988: 121.

32 Este dado, por si só, não estabelece nenhuma diferença significativa entre os dois realizadores, antes pelo contrário: é sabido que Dreyer pedia aos actores que «não representassem», exigindo um modo de dizer o texto semelhante ao de Oliveira: monocórdico, «under-stated». Mas este idêntico facto tem resultados algo diferentes, no contexto global das respectivas obras, como acima se procura demonstrar.

33 Este ensaio, que aqui recebeu algumas alterações, resulta da síntese de duas diversas publicações sobre o mesmo assunto: Anabela Dinis Branco de Oliveira (coord. e org.), «Palavra, silêncio e vida. A 'presença' de Bresson no cinema de Oliveira. *Reencontro Único*. Centro de Estudos em Letras, UTAD, 2012, pp. 129-153; e Fabiana Carelli, Fátima Bueno e Maria Zilda da Cunha (orgs.), «Oliveira e Bresson: o 'ver' e o 'ser' da Sétima Arte». *Texto e tela: ensaios de literatura e cinema*, S. Paulo, FFLCH-USP, 2014, pp. 15-31.

34 Baecque; Parsi, 1999: 80.

35 *Idem, Ibidem*: 180.

36 Bresson, 2003: 52. O sublinhado em itálico é meu.

37 *Idem, Ibidem*: 54-56.

38 *Idem, Ibidem*: 85.

39 *Idem, Ibidem*: 44.

40 *Idem, Ibidem*: 39.

41 *Idem, Ibidem*: 86.

42 *Idem, Ibidem*: 44.

43 *Idem, Ibidem*: 89.

44 Baecque; Parsi, 1999: 175.

45 Refiro-me a «A Escrita e os Escritores no Cinema Português», publicado em 2006 na *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani* (pp. 63-78), onde o autor refere, a dado passo, ao analisar a grande quantidade de filmes portugueses adaptados de obras literárias durante o período de 1961 a 1990: «De todas estas adaptações, dois terços (61,6%) foram de romances, nove-

las e contos []. Ou seja, apenas 21,9% das adaptações deste período foram feitas a partir de peças e autos de teatro. E dessas, quase um terço foram para filmes de Manoel de Oliveira: talvez por ele ser o nosso emblema maior se pense habitualmente que o cinema português é um cinema muito baseado no teatro.»

46 Baecque; Parsi, 1999: 70.

47 Bresson, 2003: 25.

48 *Idem, Ibidem*: 17.

49 *Idem, Ibidem*: 22. Pouco antes afirmara o cineasta: «Se uma imagem, vista separadamente, exprime com nitidez qualquer coisa, se ela comporta uma interpretação, não se transformará em contacto com outras imagens. As outras imagens não terão nenhum poder sobre ela e ele não terá nenhum poder sobre as outras imagens. Nem acção, nem reacção. Ela é definitiva e inutilizável no sistema do cinematógrafo. (Um sistema não regula tudo. É o rastilho de qualquer coisa).»

50 «Filme de cinematógrafo, onde as imagens, como as palavras do dicionário, não têm poder nem valor nenhum senão pela sua posição e relação» (Bresson, 2000: 21).

51 Provoyeur, 2003: 15.

52 Bresson, 2003: 19.

53 Baecque; Parsi: 1999: 81.

54 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, 2008: 342).

55 Diz Bresson (2003: 36): «Cinematógrafo: nova maneira de escrever, logo, de sentir.»

56 Bazin, 1992: 126.

57 Baecque; Parsi: 1999: 78.

58 Bresson, 2003: 91.

59 Bresson (2003: 87) faz deste princípio um método essencial de trabalho, como já foi referido: «Provocar o inesperado. Esperá-lo.»

60 Este episódio é contado por uma

- das biógrafas de Clarice Lispector, Nadia Gotlib, no livro *Clarice: Uma vida que se conta*. S. Paulo, Editora Ática, 1995, p. 313.
- 61 Bresson, 2003: 90.
- 62 *Idem, Ibidem*: 63.
- 63 Cf. AA.VV., 1981: 36.
- 64 *Idem, Ibidem*: 35.
- 65 Baecque; Parsi, 1999: 52.
- 66 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, 2003: 43)
- 67 «A essência do cinema», diz Oliveira, «é assim mesmo: o lado visual, pictórico; e o contexto literário, da palavra. Os dois elementos, juntos, enriquecem enormemente o cinema — que não deixa de ser, porém, aquele fantasma delas próprias, palavra e imagens. A fonte da voz, quem fala, não está lá, até pode já não viver. Tal como quem foi fotografado.» (Matos-Cruz: 1996: 23)
- 68 Cf. Bértolo, *Espectros do Cinema*. Lisboa, Documenta, 2020.
- 69 Bresson, 2003: 118.
- 70 Bello, 2008: 394.
- 71 Baecque; Parsi, 1999: 49.
- 72 Bresson, 2003: 49.
- 73 *Idem, Ibidem*: 112.
- 74 Schrader, 1988: 61.
- 75 *Idem, Ibidem*: 62.
- 76 Bresson, 2003: 16.
- 77 *Idem, Ibidem*: 23.
- 78 *Idem, Ibidem*: 40.
- 79 *Idem, Ibidem*: 117.
- 80 Baecque; Parsi, 1999: 59.
- 81 *Idem, Ibidem*: 61.
- 82 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.
- 83 *Idem, Ibidem*: 52.
- 84 *Idem, Ibidem*: 167.
- 85 Schrader, 1988: 70.
- 86 Bresson, 2003: 32.
- 87 *Idem, Ibidem*: 37.
- 88 *Idem, Ibidem*: 94.
- 89 Daney; Bellour; Tancelin, 1991: 150.
- 90 Bresson, 2003: 97.
- 91 *Idem, Ibidem*: 101.
- 92 Este ensaio — que aqui recebeu pequenas alterações — foi primeiramente publicado na revista *CASA-Cadernos de Semiótica Aplicada*, São Paulo, UNESP, vol. 10, n.º 2, Dezembro de 2012, pp. 1-14, com o título: «De Kessel a Buñuel e Oliveira: Quando o cinema responde à literatura». A mesma obra de Oliveira foi analisada noutro âmbito, sendo publicada em Frederico Lopes (org). *Cinema em Português*. Covilhã, UBI-LabCom, 2012, pp. 49-52, com o título «*Belle Toujours*: A beleza eterna do cinema como teatro da vida».
- 93 Cf. Bello (2008).
- 94 Em Portugal o filme foi estreado com o título *Bela de Dia*, enquanto no Brasil recebeu o nome de *Bela de Tarde*. Aqui manteremos sempre a referência aos títulos originais de qualquer uma das obras tratadas.
- 95 Kessel, 1928: 9. Tal como acontece com as várias citações de originais estrangeiros ao longo do texto, a tradução é da minha responsabilidade.
- 96 *Idem, Ibidem*: 60.
- 97 *Idem, Ibidem*: 75.
- 98 *Idem, Ibidem*: 141.
- 99 *Idem, Ibidem*: 177.
- 100 Veja-se, por exemplo, o artigo de Julie Jones, publicado na revista *Cinéaste* em 2008, e intitulado «'Above all Don't Perform!' Playing to the camera of Luis Buñuel» (pp. 22-26), onde se explica o rigor e a economia de gestos que o realizador exigia dos seus atores, apostando muito mais numa determinada noção de ritmo do que na habitual expressividade diante da câmara. Na sua opinião, era preferível «no acting to bad acting».
- 101 Andrew, 1984: 96-106.

102 Este assunto já foi tratado com profundidade num dos capítulos de Bello (2008). Cf. pp. 143-170.

103 Jones, 2008: 23.

104 Uma das imagens focadas pela câmara durante o jantar é a pequena estatueta que representa Diana, deusa da caça. Fica, assim, fornecida a ambígua sugestão: é apenas Henri o predador, ou também Séverine se comporta como a caçadora que espera, na sombra, procurando obter, no momento certo, a revelação que tanto ambiciona, qual troféu de caça?

105 Ao conceder uma entrevista a Jared Rapfogel, para a revista *Cinéaste* (2008), Manoel de Oliveira refere-se a Buñuel, dizendo o quanto admira neste a capacidade de não misturar público com privado, razão pela qual, apesar de tratar temas provocadores e até chocantes, nunca exhibe cenas de sexo nos seus filmes. E acrescenta, sublinhando a importância de uma posição ética na arte: «Life has so many different, complex things to be dealt with. Not all the films, not all the books, not all the plays, can give us the totality of what life is. We just try to give meaning to parts of it. And today's films are very limited — violence for its own sake, sex for its own sake. That's not life, that's just a part of it.»

106 Herpe; Masson (2007).

107 Costa, João Bénard da, «Manoel de Oliveira, de *Belle Toujours* a *Toujours Belle*», *Pública*, 18 de Março de 2007.

108 Esta preocupação atravessa a obra de Oliveira, sendo um claro exemplo o caso de *NON*, ou a *Vã Glória de Mandar*, onde, como já vimos, a Ilha dos Amores é destinada aos marinheiros e não aos seus chefes, ou seja, aos que dão a vida na sombra e não àqueles que buscam (ou pelo menos beneficiam) (d)as luzes da glória e da fama. Na entrevista concedida a Jared Rapfogel em *Cinéaste* (2008), «An Ethical Cinema», o cineasta refere mais uma vez esta questão.

109 Herpe, Noël; Masson Alan. *Positif*. *op. cit.*

110 Costa, *Pública*, 2007.

111 Grilo, *Visão*, 2007. Referência incompleta... **NÃO, PODE FICAR ASSIM**

112 Herpe; Masson, 2007: 10.

113 Embora tenha razão quando diz que, no livro, Pierre não perde o uso da palavra após o acidente — tal como acontece no filme de Buñuel —, o realizador português comete o lapso de achar que, após a confissão, é Séverine quem deixa de falar. Na verdade, na obra de Kessel, como vimos acima, é Pierre quem fica mudo após conhecer o terrível segredo de Séverine, o que indirectamente torna claro que, para ele, o choque da verdade fora mais violento do que o trauma do acidente.

REFLEXÕES FINAIS

1 Como na introdução ficou dito, Oliveira afirma: «le temps vraiment on ne le connaît pas! Pour le connaître il faut arriver à sa fin, à la fin des temps» (Daney; Bellour; Tancelin, 1991: 149).

2 Refiro-me a um debate promovido pelo grupo da Teoria de Cineastas, da Sociedade, que teve lugar no dia 14 de Setembro de 2021, sob o tema «Da crítica à teoria do cinema», e no qual participaram Ricardo Vieira Lisboa e Fábio Carneiro.

3 Cf. Cintra (2008).

4 É o caso, para dar dois exemplos de filmes tardios, como *Painéis de São Vicente de Fora*, *Visão Poética* (2010) ou *O Velho do Restelo* (2014).

5 Cf. Heidegger, 2010: 58.

6 Miranda, 2019: 377-379.

7 Cf. Oliveira, 2021: 77.

8 Testemunho *online* dado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira, em 2021.

9 Cf. Oliveira, 2021: 260.

10 Cf. *Idem*, *Ibidem*: 164.

11 Cf. *Idem*, *Ibidem*: 274.

BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA*

- AA.VV. (1981). *Manoel de Oliveira*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- ABREU, Pedro Marques de (2010). «Eupalinos Revisitado: Diálogo anacrónico em torno do ser da arquitectura» in Luiz Gazzaneo (org.). *Da Baixa Pom-balina a Brasília, Património e Historicidade*. Rio de Janeiro, UFRJ/FAU/PROARQ, pp. 341-380.
- ABREU, Pedro Marques de (2012). «Moral da História»: O conceito de narrativa na concepção de exposições» in Cêça Guimarães (org.). *Museografia e Arquitetura de Museus (conservação e técnicas sensoriais)*. Rio de Janeiro e Lisboa, UFRJ/FAU/ PROARQ, pp. 131-148.
- ABREU, Pedro Marques de (2013). «A Ideia de Habitação» in *Atas do 2.º Congresso Internacional de Habitação no Espaço Lusófono*, 1.º CCRSEEL (LNEC, 13 a 15 de Março). Lisboa, LNEC.
- ADORNO, Theodor W. (1993). *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70.
- AGOSTINHO, Santo (1990). *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Prólogo de Lúcio Craveiro da Silva. 12.ª edição. Braga, Livraria Apostolado da Imprensa.
- ALLIGHIERI, Dante (trad. Vasco Graça Moura) (2006). *A Divina Comédia de Dante Alighieri, Purgatório*. Lisboa, Bertrand.
- ANDRADE, Sérgio C. (2008). *Ao Correr do Tempo: Duas décadas com Manoel de Oliveira*. Entrevistas, reportagens e outros trabalhos jornalísticos (1988-2008). Prefácio de João Bénard da Costa. Lisboa, Portugalia Editora.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1999). *Obra Poética I*. Lisboa, Caminho.
- ANDREW, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford, Oxford University Press.
- ANGHEL, Golgona (2020). «Raul Brandão e Manoel de Oliveira: 'A alma descartada das coisas'» in Elisabete Marques; Rita Benis (orgs.), *Escrita e Imagem*. Lisboa, Documenta, pp. 61-71.
- ARAÚJO, Nelson (org.) (2014). *Manoel de Oliveira: Análise estética de uma matriz cinematográfica*. Lisboa, Edições 70.
- ARENDETT, Hannah (2001). *A Condição Humana*. Lisboa, Relógio de Água Editores.
- AUMONT, J. et al. (1999). *Esthétique du Film*. Paris, Éditions Nathan. [1983].
- AVELLA, Aniello Angelo (2002). *Parola Immagine Utopia: Scritti in onore di Manoel de Oliveira*. Roma, Japadre.
- AVELLA, Aniello Angelo (org. intro.) (2007). *Um Concerto em Tom de Conversa/Agustina Bessa-Luis; Manoel de Oliveira*. Brasil (Belo Horizonte), Editora UFMG.
- BACHELARD, Gaston (2018). *La Poétique de l'Espace*. Paris, PUF. [1957].
- BAECQUE, A. de; JOUSSE, T. (1993). «Entretien avec Manoel de Oliveira». *Cahiers du Cinéma*, n.º 466, Abril, pp. 41-45.
- BAECQUE, Antoine de; PARSİ, Jacques (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Coleção Campo do Cinema,

* Sendo de acesso relativamente fácil a informação técnica acerca da filmografia oliveiriana, optou-se por referenciar aqui apenas a principal bibliografia consultada ou directamente referida.

- Porto, Campo das Letras. (tít. orig.: (1996) *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Paris, Cahiers du Cinéma).
- BARROSO, Eduardo Paz (1999). *Manoel de Oliveira e a Crítica: Argumentos e fascinações*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- BARROSO, Mário (1993). «Un Désir d'Image: Entretien avec Mário Barroso». *Positif*, 391, 13, Setembro.
- BARTHES, Roland (1989). *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70 (tít. orig.: (1980) *La Chambre Claire*. Paris, Gallimard/Seuil).
- BAZIN, André (1958). *Qu'est-ce que le Cinéma?*. Paris, Editions du Cerf (trad.: (1992) *O que é o Cinema?*. Lisboa, Livros Horizonte).
- BELLO, Maria do Rosário Lupi (2008). *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O caso de Amor de Perdição*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia. (1.ª ed. 2005).
- BELLO, Maria do Rosário Lupi (2010). «Amar até doer: O desejo do amor e a perdição dos desejos» in Sérgio Guimarães de Sousa; José Cândido de Oliveira Martins (orgs), *Leituras do Desejo em Camilo Castelo Branco*, Braga, Editora Opera Omnia.
- BENJAMIN, Walter (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Introdução de Theodor Adorno. Lisboa, Relógio D'Água.
- BERDIAEV, Nikolay (2008). *El espíritu de Dostoyevski*. Granada, Nuevo Inicio.
- BÉRTOLO, José (2019). *Sobreimpressões: Leituras de filmes*. Lisboa, Documenta.
- BÉRTOLO, José (2020). *Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues*. Lisboa, Documenta.
- BORDWELL, David (1991). *Making Meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard, Harvard University Press.
- BORDWELL, David (1998). *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- BORGES, Jorge Luis; COZARINSKY, Edgardo (1983). *Do Cinema*. Lisboa, Livros Horizonte.
- BRANCO, Sérgio Dias (2020). *Escrita em Movimento: Apontamentos críticos sobre Filmes*. Lisboa, Documenta.
- BRANIGAN, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Londres/Nova Iorque, Routledge.
- BRESSON, Robert (1988). *Notes sur le Cinématographe*. Paris, Éditions Gallimard. [1975].
- BRESSON, Robert (2003). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Tradução e posfácio de Pedro Mexia. Com uma nota breve sobre Bresson por Carlos M. Couto S. C. Porto, Elementos Sudoeste.
- BROCH, Hermann (1965). *Os Sonâmbulos*. Lisboa, Arcádia.
- BUENO, Aparecida de Fátima (2010). «Um Filme Falado: Portugal entre o Atlântico e o Mediterrâneo» in Renata Soares Junqueira (org.), *Manoel de Oliveira: Uma presença. Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., pp. 177-188.
- BURMESTER, Maria (2019). *Manoel de Oliveira, Fotógrafo*. Porto, Fundação de Serralves.
- CÂMARA, Vasco (1994). «Aqui na Terra». *Público* (Magazine), 19 de Maio.
- CAMARGO, Fernanda (2021). «Visita ou Memórias e Confissões: O filme-testamento de Manoel de Oliveira». *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 40, n.º 64, pp. 95-110.
- CAMÕES, Revista de Letras e Culturas Lusófonas (2001). *Manoel de Oliveira*. Janeiro-Junho. n.º 12-13.
- CAMPAN, Véronique (1999). *L'écoute filmique. Écho du son en images*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, Coll. Esthétiques hors cadre. CARELLI, Fabiana; BUENO, Fátima; CUNHA, Maria Zilda da (orgs.) (2014). *Texto e Tela: Ensaios de Literatura e Cinema*. São Paulo, FFLCH-USP.

- CASEBIER, Allan (1991). *Film and Phenomenology: Toward a realistic theory of cinematic representation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CASETTI, Francesco (a cura di) (1976). *Personale di Manoel de Oliveira*. Venezia, Edizioni de La Biennale di Venezia.
- CASETTI, Francesco; CHIO, Federico di (orgs.) (2007). *Analisi del Film*. Milão, Strumenti Bompiani.
- CAVELL, Stanley (1979). *The World Viewed: Reflections on the ontology of film. Enlarged Edition*. Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- CINTRA, Luís Miguel (2008). «Sobre Manoel de Oliveira, Cineasta Exemplar» in *Manoel de Oliveira: Histórias e revelações*. Lisboa, Associação Portuguesa de Escritores.
- CINTRA, Luís Miguel (2020). *O Cinema*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema.
- CLAUDEL, Paul (1948). *Der Seidene Schub oder das Schlimmste Triffi nicht immer ein*. Deutsche Übertr. u. Nachwort: Hans Urs von Balthasar. Salzburgo, Otto Müller Verlag.
- CLAUDEL, Paul (2015). *Le Soulier de Satin*, Version intégrale 1^{re} ed. 1929 renouvelé en 1957. Paris, Éditions Gallimard.
- CLERC, Jeanne-Marie (1993). *Littérature et Cinéma*. Paris, Éditions Nathan.
- COELHO, Eduardo Prado (1983). *Vinte Anos de Cinema Português 3/4 1962-1982*. Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.
- COELHO, Paula Mendes (2017). «‘O Trágico Quotidiano’: Ética e poética em *O Gebo e a Sombra* de Manoel de Oliveira» in Renata Soares Junqueira (org.), *Os Pobres no Cinema de Manoel de Oliveira (Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade)*. São Paulo, Editora Todas as Musas, pp. 185-197.
- CORDEIRO, Edmundo (2004). *Actos de Cinema: Crónica de um espectador*. Coimbra, Angelus Novus.
- CORREIA, Rute Silva (2015). *Manoel de Oliveira: O homem da máquina de filmar*. Alfragide, Oficina do Livro.
- CORTELAZZO, Sara; TOMASI, Dario (1998). *Letteratura e Cinema*. Roma-Bari, Editori Laterza.
- COSTA, Alves (1978). *Breve História do Cinema Português — 1896-1962, Biblioteca Breve*. Venda Nova/Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa.
- COSTA, João Bénard da (1991). *Histórias do Cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- COSTA, João Bénard da (2008). «A Caixa» in *Manoel de Oliveira. Cem Anos*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, pp. 152-156.
- CUNHA, Paulo (1981). «Que Peut un Coeur?». *Cabiers du Cinéma*, n.º 330, pp. 36-39.
- DANEY, Serge (1979). «Manoel de Oliveira et *Amour de Perdition*». *Cabiers*, 301, p. 71.
- DANEY, Serge; BELLOUR, Raymond; TANCELIN, Philippe (1991). «Le ciel est historique». *Chimères. Revue des Schizoanalyses*, 14, inverno, pp. 131-156.
- DE SICA, Vittorio (s/d). *My Secret. Bicycle Thieves*. s/l.
- DECAUX, Emmanuel (1983). «Rencontre: Manoel de Oliveira» in *Cinématographe*, 91, Julho-Agosto, pp. 36-46.
- DELEUZE, Gilles (1983). *Limage — Mouvement*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles (1985). *Limage — Temps*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIANA, Mariolina (2001). *Manoel de Oliveira*. Milão, Editrice Il Castoro.
- DORSKY, Nathaniel (2003). *Devotional Cinema*. Berkeley, Tumba Press.
- DROUZY, Maurice (1982). *Carl Th. Dreyer né Nilsson*. Paris, Éditions du Cerf.
- DUFRENNE, Mikel (1953). *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*. 1 — L'objet esthétique. Paris, PUF.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1968). *Film Essays*. Londres, Dobson.
- ELIADE, Mircea (1969). *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa, Edições 70.

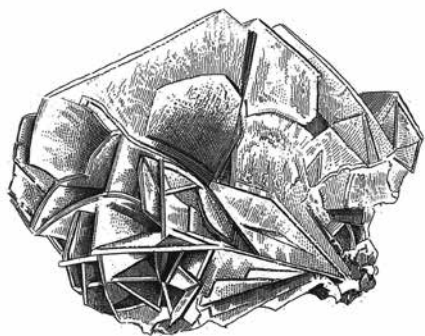
- ESPOSITO, Constantino (2011). *Una Ragione Inquieta. Interventi e riflessioni nelle pieghe del nostro tempo*. Bari, Edizioni di Pagina.
- ESPOSITO, Constantino (2017). *Introdução a Heidegger*. Bolonha, Il Mulino.
- FARIA, Daniel (2019). *O Livro do Joaquim*. Porto, Assírio & Alvim.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2013). «Portugal, Europa e o Mundo: Condição humana e geopolítica na filmografia de Manoel de Oliveira» in *Manoel de Oliveira: Novas perspectivas sobre a sua obra*. São Paulo, Editora Fap-Unifesp, pp. 213-240.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (coord.) (2007). *O Cinema Português através dos Seus Filmes*. Porto, Campo das Letras — Editores.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (ed.) (2008). *Dekalog on Manoel de Oliveira*. Reino Unido, Wallflower Press.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (org.) (2013). *Manoel de Oliveira: Novas perspectivas sobre a sua obra*. São Paulo, Editora Fap-Unifesp.
- FINKIELKRAUT, Alain (2006). *Ce que Peut la Littérature*. Paris, Gallimard.
- FINKIELKRAUT, Alain (2010). *Un Coeur Intelligent*. Paris, Éditions Stock/Flammarion.
- FITZGERALD, Sally and Robert (eds.) (1997). *Flannery O'Connor: Mystery and manners. Occasional prose*. Nova Iorque, The Noonday Press.
- FLUDERNIK, Monika (1996). *Towards a «Natural» Narratology*. Londres, Routledge.
- FONTANELLA, Luigi (2005). *Pasolini Rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*. Milão, Archivio.
- FORSTER, E. M. (1985). *Aspects of the Novel*. Nova Iorque: Harvest.
- FRANÇA, José-Augusto (2010). *Acto da Primavera (1963), ou como Aldeãos Transmontanos Salvaram o Cinema*. Coleção Fitas e Factos, 6. Lisboa, Apenas Livros Lda.
- FRANÇA, José-Augusto (2013). *Angélica! [L'étrange affaire Angélica] de Manoel de Oliveira*. Lille, De L'Incidence Éditeur.
- FRANÇA, José-Augusto; COSTA, Alves; PINA, Luís de (1981). *Introdução à Obra de Manuel de Oliveira*. Lisboa, Instituto de Novas Profissões.
- GAUDREAU, André; JOST, François (1990). *Le Récit Cinématographique*. Paris, Éditions Nathan.
- GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Túlio; PENAFRIA, Manuela (2015). «Teoria dos Cineastas: Uma abordagem para a teoria do cinema». *FAP Revista Científica*. V. 12 Jan./Jun., pp. 19-32.
- GRILLO, João Mário (2001). «Funções Paradigmáticas de 'O Acto da Primavera' no Cinema de Manoel de Oliveira». *Camões — Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Jan-Jun 2001. N.º 12-13, pp. 79-81.
- GRILLO, João Mário (2006). *O Cinema da Não-Ilusão: Histórias para o cinema português*. Lisboa, Livros Horizonte.
- GRILLO, João Mário (2010). *Créer Ensemble: La poétique de la collaboration dans le cinéma de Manoel de Oliveira*. Paris, Éditions Universitaires Européennes.
- GUIMARÃES, Pedro Maciel (2017). «A Política das Formas de um Moderno Arcaico» in Renata Soares Junqueira, *Os Pobres no Cinema de Manoel de Oliveira. (Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade)*. São Paulo, Todas as Musas, pp. 9-32.
- HAMBURGER, Käte (1975). «A Ficção Dramática» in *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo, Perspectiva.
- HEIDEGGER, Martin (2010). *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa, Edições 70.
- HEIDEGGER, Martin (2013). *Poetry, Language, Thought*. Nova Iorque, Harper.
- HERPE, Noël; MASSON, Alan (2007). «Entretien avec Manoel de Oliveira», *Positif*, n.º 554, Abril, pp. 9-11.
- HIMMELFARB, Gertrud (1994). *On Looking into the Abyss: Untimely thoughts on cul-*

- ture and society. Nova Iorque, Vintage Books.
- JAHANBEGLOO, Ramin (2000). *Quatro Entrevistas com George Steiner*. Lisboa, Fenda.
- JOHNSON, Randal (2007). *Manoel de Oliveira*. Contemporary Film Directors, Urbana and Chicago, University Of Illinois Press.
- JONES, Julie (2008). «Above all... don't perform! Playing to the Camera of Luis Buñuel». *Cinéaste*, Verão, pp. 22-26.
- JUNQUEIRA, Renata Soares (2018). *O Cinema Épico de Manoel de Oliveira*. São Paulo, Editora Perspectiva Lda.
- JUNQUEIRA, Renata Soares (2019). *Glauber Rocha e Manoel de Oliveira: Cinema épico em português*. São Paulo, Editora Todas as Musas.
- JUNQUEIRA, Renata Soares (org.) (2010). *Manoel de Oliveira: Uma presença; estudos de literatura e cinema*. São Paulo. Editora Perspectiva.
- JUNQUEIRA, Renata Soares (org.) (2017). *Os Pobres no Cinema de Manoel de Oliveira (Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade)*. São Paulo, Editora Todas as Musas.
- KAGANSKI, Serge (2000). «Robert Bresson: Le cinéma probablement» in *Les Inrockuptibles*, 21 de Março.
- KESSEL, Joseph (1928). *Belle de Jour*. Paris, Gallimard.
- KIERKEGAARD, Soren (1975). *Soren Kierkegaard's Journals and Papers*, 3:2: P-R. Bloomington, Indiana University Press.
- KUKKONEN, Karin (2014). «Bayesian Narrative: Probability, Plot and the Shape of the Fictional World». *Anglia — Journal of English Philology*, 6 de Janeiro, De Gruyter, 132(4): 720-730.
- LARDEAU, Yann; PARSI, Jacques; TANCELIN, Phillipe (1988). *Manoel de Oliveira*. Paris, Dis Voir.
- LAUGIER, Sandra; CERISUELO, Marc (dir.) (2001). *Stanley Cavell: Cinéma et philosophie*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- LAVIN, Mathias (2008). *La Parole et le Lieu: Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- LAVIN, Mathias (2012). *Val Abraham de Manoel de Oliveira*. Bélgica, Éditions Yellow Now.
- LEÇA, Carlos Pontes (1986). «Da Luta pela Criação Musical». *Revista Portuguesa de Psicanálise*. Separata do n.º 4. Dezembro, pp. 63-68.
- LEIRENS, Jean (1954). *Le Cinéma et le Temps*. Paris, Éditions du Cerf.
- LEMIÈRE, Jacques (1995). *Présence et Absence de l'Art du Cinéma au Portugal, 1930-1994*. Ruão, Cineluso.
- LEMIÈRE, Jacques (1999/2002). *Le Cinéma Portugais comme «Situation»: A propos de la catégorie de cinéma portugais et de l'énoncé «il y a un cinéma portugais»*. Bruxelles, Instituto Camões.
- LEMIÈRE, Jacques (2001). «Algumas Notas sobre a Recepção em França da Obra de Manoel de Oliveira». *Camões — Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 12-13, pp. 116-126.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2010). *A Cultura-Mundo*. Lisboa, Edições 70 [1.ª ed. Paris, 2008].
- LISBOA, Edimara; SILVA, Mariana V. Co-pertino F. da (2017). «Gigantes Insepultos: Fantasmas de um Projeto Frustrado» in Junqueira, Renata Soares (org.). *Os Pobres no Cinema de Manoel de Oliveira (Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade)*. São Paulo, Editora Todas as Musas, pp. 77-90.
- LOTMAN, Yuri (1978). *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa, Editorial Estampa.
- LOUREIRO, Filipa; PINTO, Paulo (orgs.) (2010). *Manoel de Oliveira/José Régio: Releituras e fantasmas*. Porto, Fundação de Serralves/Câmara Municipal de Vila do Conde.
- MACHADO, Álvaro (org.) (2005). *Manoel de Oliveira*. São Paulo, Cosac Naify.

- MACINTYRE, Alasdair (2006). *After Virtue*. Londres, Gerald Duckworth, [1981].
- MARINIELLO, Silvestra (1994). «Techniques Audiovisuelles et Réécriture de l'Histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma». *Cinemas. Revue d'Études Cinématographiques*. Québec, Outono, pp. 41-56.
- MARION, Jean-Luc (2006). *The Erotic Phenomenon*. Chicago, The University of Chicago Press.
- MARQUES, Elisabete; BENIS, Rita (orgs.) (2020). *Escrita e Imagem*. Lisboa, Documenta.
- MARTINS, Adriana (2017). «Os Pobres em Manoel de Oliveira» in Renata Soares Junqueira (org.), *Os Pobres no Cinema de Manoel de Oliveira. (Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade)*. São Paulo, Todas as Musas, pp. 33-52.
- MARTINS, Fernando Cabral (2017). «Manoel de Oliveira e o Cine-Teatro» in Renata Soares Junqueira (org.), *Os Pobres no Cinema de Manoel de Oliveira. (Estudos Interdisciplinares de Cinema, Literatura e Sociedade)*. São Paulo, Todas as Musas, pp. 91-101.
- MARTINS, Hugo de Oliveira (2021). *Yasujiro Ozu: Ciclos de vida*. Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa.
- MASSON, Alain (1994). *Le Récit au Cinéma*. Paris, Éditions de l'Étoile.
- MATOS-CRUZ, José de (1996). *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*. Lisboa, Publicações D. Quixote.
- MATOS-CRUZ, José de (2000). «Vida como Arte, Obra como Exemplo» in *Diário de Notícias*, 18 de Novembro.
- McFARLANE, Brian (1996). *Novel to Film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford, Clarendon Press.
- METZ, Christian (1977). *A Significação no Cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva (tít. orig. (1968) *Essais sur la Signification au Cinéma*. Paris, Ed. Klincksieck).
- MIMOSO-RUIZ, Duarte-Nuno (1982). «La Réception de l'Oeuvre cinématographique de Manoel de Oliveira par la Critique Française» in *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*. Actes du Colloque, Paris, 11-16 Outubro. Fondation Calouste Gulbenkian — Centre Culturel Portugais, pp. 615-624.
- MIRANDA, Paulo José (2019). *A Morte não é Prioritária: Biografia de Manoel de Oliveira*. Lisboa, Contraponto.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.) (1981). *On Narrative*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.
- MONDZAIN, Marie-José (1996). *Image, Icône, Économie: Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris, Éditions du Seuil.
- MONDZAIN, Marie-José (2013). *Homo Spectator*. Paris, Bayard Édition. SIM
- MUKAROVSKÝ, Jan (1990). *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Editorial Estampa.
- NICHOLS, Bill (1981). *Ideology and the Image: Social representation in the cinema and other media*. Bloomington, Indiana University Press.
- OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (org.) (2013). *Reencontro único: Doutoramento Honoris Causa Manoel de Oliveira*. UTAD, Minerva Transmontana.
- OLIVEIRA, Manoel de (1986). «Amor de Perdição». Tema do filme. Palavra do autor. Entrevista — Conversa de Manoel de Oliveira com José Vieira Marques em Lisboa» in Fest Figueira. XV Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, Setembro, pp. 11-21.
- OLIVEIRA, Manoel de (1993). «Tentative pour Expliquer l'Inexplicable». *Traffic*, n.º 8, Outono, p. 140.
- OLIVEIRA, Manoel de (2021) *Ditos e Escritos*. Prefácio de António Preto. Porto, Serralves.
- OLIVEIRA, Paulo Motta (2010). «De Amores, Cartas e Memórias: Camilo na lente prismática de Manoel de Oliveira» in Junqueira, Renata (org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença. Estudos de*

- literatura e cinema*. São Paulo, Perspectiva, pp. 51-66.
- OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (2002). *Manoel de Oliveira*. Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian.
- PARSI, Jacques (2002). *Manoel de Oliveira. Cinéaste portugais XX^e siècle*. Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian.
- PASCAUD, Fabienne (1979). «*Amor de Perdição de Manoel de Oliveira em Paris*». *Celuloide*, n.º 280, Agosto, Ano XXII, Vol. XXIV, p. 199.
- PASOLINI, Pier Paolo (2000). *Empirismo Eretico*. Milão, Garzanti.
- PAVESE, Cesare (2000). *Il Mestiere di Vivere*. Turim, Einaudi.
- PÉRGUY, Charles (1998). *O Pórtico do Mistério da Segunda Virtude*. Lisboa, Grifo.
- PINA, Luís de (1986). *História do Cinema Português*. Mem Martins, Publicações Europa-América.
- PRETO, António (2008). «A Construção da Imagem» in *Manoel de Oliveira: O cinema inventado à letra*. Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público, pp. 18-63.
- PRETO, António (2019a). «Introdução» in *A Casa. Manoel de Oliveira*. Catálogo da exposição «A Casa», da Casa do Cinema Manoel de Oliveira. Porto, Fundação de Serralves, pp. 6-12.
- PRETO, António (2019b). «Manoel de Oliveira: A casa futuro» in *A Casa. Manoel de Oliveira*. Catálogo da exposição «A Casa», da Casa do Cinema Manoel de Oliveira. Porto, Fundação de Serralves, pp. 18-48.
- PRETO, António (org.) (2010). *Manoel de Oliveira: Cem anos*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema.
- PROVOYEUR, Jean-Louis (2003). *Le Cinéma de Robert Bresson*. Paris, Éditions L'Harmattan.
- RAMOS, Jorge Leitão (1989). *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa, Caminho.
- RAMOS, Jorge Leitão (2005). *Dicionário do Cinema Português 1989-2003*. Lisboa, Caminho.
- RIBEIRO, M. Félix (1983). *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- RICOEUR, Paul (1983). *Temps et Récit: 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul (1984). *Temps et Récit: 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul (1985). *Temps et Récit: 3. Le temps raconté*. Paris, Éditions du Seuil.
- RICOEUR, Paul (1987). *Teoria da Interpretação. O Discurso e o Excesso de Significação*. Lisboa, Edições 70.
- RILKE, Rainer Maria (2016). *Cartas a Um Jovem Poeta*. Lisboa, Antígona.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1976). «Il Difficile Comunicare di Manoel de Oliveira» in Francesco Casetti (a cura di), *Personale di Manoel de Oliveira*. Venezia, Edizioni de La Biennale di Venezia, pp. 39-40.
- ROWLAND, Clara; CONLEY (eds.) (2016). *Falso Movimento: Ensaio sobre escrita e cinema*. Lisboa, Cotovia.
- S. A. (1975). «Entrevista com Manoel de Oliveira» in *Cineclube*, Porto, 3, Abril, pp. 3-8.
- SALES, Michele; CUNHA, Paulo (2010). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro, UERJ.
- SANTURBANO, Andrea (2010). «A Divina Comédia ou do Olhar "Tragirônico" sobre a Condição Humana» in Renata Soares Junqueira (org.), *Manoel de Oliveira: Uma Presença. Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, S.A., pp. 201-216.
- SCHRADER, Paul (1988). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, Da Capo Press.
- SKOLLER, Donald (ed.) (1991). *Dreyer in Double Reflection*. Nova Iorque, Da Capo Press.
- STAM, Robert (2000). *Film Theory: An introduction*. Massachusetts, Blackwell.
- STERRITT, David (ed.) (1998). *Jean-Luc Godard Interviews*. Estados Unidos

- da América, University Press of Mississippi.
- STRAVINSKY, Igor (2016). *Poetica della Musica*. Milão, Edizioni Curci.
- TARKOVSKI, Andrei (1989). *Le Temps Scellé: De «L'enfance d'Ivan» au «Sacrifice»*. Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma. (trad. ingl.: TARKOVSKY, Andrei, *Sculpting in Time: Reflections on the cinema*, Austin, University of Texas Press, 1996).
- THOMAZ, Luís Filipe (1990). «L'idée Impériale Manuéline», in Jean Aubin (ed.). *La Découverte, le Portugal et l'Europe — Actes du Colloque*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, pp. 35-103.
- THOMAZ, Luís Filipe (1998). «A 'Política Oriental' de D. Manuel I e Suas Contracorrentes». *De Ceuta a Timor*. Lisboa, Difel.
- THOMAZ, Luís Filipe (2009). «D. Manuel, a Índia e o Brasil». *Revista de História*, 161, 2.º Trimestre, pp. 13-57.
- TRUFFINET, Jacques (dir.) (2017). *Mondes Imaginaires: Le cinéma de Manoel de Oliveira*. Paris, Vendémiaire.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (1997). *Carl Theodor Dreyer*. Madrid, Cátedra.
- VIEGAS, Susana (2016). «Toward a Cinematic Pedagogy: Gilles Deleuze and Manoel de Oliveira». *Journal of Aesthetic Education*, vol. 50, n.º 1, Primavera, pp. 112-122.
- WARNER, Rick (2015). «Filming a Miracle: *Ordet*, *Silent Light* and the spirit of contemplative cinema». *Critical Quarterly*, vol. 57, n.º 2, pp. 46-71.
- WATTS, Daniel (2019). «The Fullness of Time: Kierkegaardian themes in Dreyer's *Ordet*». *Religions*, 10(1): 1-13.
- WENDERS, Wim (1989). *Emotion Pictures*. Lisboa, Edições 70. [1986].
- WENDERS, Wim (2010). *A Lógica das Imagens*. Lisboa, Edições 70.
- WENDERS, Wim (2013). «Cinema além das Fronteiras», in Cassiano Elek Machado (org.), *Pensar a Cultura*. Porto Alegre, Fronteiras do Pensamento, pp. 51-68.
- XAVIER, Ismail (2003). *A Experiência do Cinema*. São Paulo, Graal. [1983].
- ZAMBRANO, María (1994). *Os Sonhos e o Tempo*. Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- ZAVATTINI, Cesare (s/d). *Some Ideas on the Cinema: Bicycle Thieves*. s/l



TEMPO E
NARRATIVA
NO CINEMA
DE
MANOEL
DE OLIVEIRA

*foi composto em caracteres
Hoefler Text e Barlow
Semicondensed e impresso
em papel Coral Book
de 80 g, pela Eigtat,
Indústria Gráfica,
em Maio de
2022.*

