

Palavra, silêncio e vida. A “presença” de Bresson no cinema de Oliveira

Maria do Rosário Lupi Bello

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” (Baecque; Parsi, 1999: 80). 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). 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, Truffaut, para dar apenas alguns exemplos.

Com o presente artigo gostaria de destacar o modo como a herança de um deles, Robert Bresson, é “visível” no percurso criativo de Manoel de Oliveira, desde logo por ter sido a descoberta do valor de um procedimento muito usado pelo realizador francês – a câmara fixa – a influenciar profundamente o estilo oliveiriano. “A primeira vez que notei que a câmara fixa criava uma grande força, foi em *Le Procés de Jeanne d’Arc*, de Bresson. Sensibilizou-me muito. Cria uma estabilidade, uma força, uma coerência muito grandes”. (Baecque; Parsi, 1999: 180) Estabilidade, força e coerência são, de facto, valores constantemente procurados por Oliveira e frequentemente – talvez não possamos dizer sempre – encontrados na sua obra. 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 faz procura não

apenas tornar evidentes tais procedimentos, mas sobretudo demonstrar o dinamismo criativo que deles emana, do qual é possível extrair ilações significativas acerca das características pessoalíssimas da obra de Manoel de Oliveira. Procura-se, pois, comparar para melhor poder perguntar; confrontar e distinguir para mais profundamente compreender e avaliar. Usar-se-á, tanto quanto possível, a voz directa dos dois realizadores em causa: através de *Notas sobre o Cinematógrafo*, de Robert Bresson, e de algumas das principais entrevistas, publicadas, feitas a Manoel Oliveira. A fim de que melhor se possam fundamentar algumas das afirmações constantes desses testemunhos, será feito igualmente o contraponto pontual com análises de estudiosos do cinema em geral e destes realizadores em particular.

Talvez valha a pena começar por evocar 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 silêncio¹. Dar-lhes o ar de estarem bem juntos, de terem escolhido o seu lugar [...]” (52). Nesta relação “familiar” faz Bresson consistir a homogeneidade da obra cinematográfica, como se pode verificar pela leitura 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*. (54-56).

¹ O sublinhado é meu.

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 [...]...” (Bresson, 2000: 85). 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” (Bresson, 2000: 44). 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” (Bresson, 2000: 59), desse som que se dirige para o interior, ao contrário da exterioridade para que o olhar se dirige². “Silêncio musical, por um efeito de ressonância. A última sílaba da última palavra, ou o último ruído, como uma nota suspensa” (Bresson, 2000: 86). É sobretudo a este silêncio, reverberação do som que permanece, que Bresson se refere habitualmente. E chega a esclarecer, para o distinguir do silêncio total: “Silêncio absoluto e silêncio obtido pelo *pianissimo* dos ruídos” (44). Toda a aposta do cineasta está no valor das relações: “Do choque e do encadeamento das imagens e dos sons deve nascer uma harmonia de relações” (Bresson, 2000: 89).

À tríade bressoniana de **imagem, som e silêncio** é interessante contrapor a de Manoel de Oliveira: **imagem, palavra e música**. Não é por acaso que a semelhança é flagrante, e é ainda mais significativo que a identificação não seja total. Na subtil diferença entre estas

² Cf. Bresson, 2000: 55.

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 interacção uns com os outros, e tomados pelo que realmente são. A palavra pode, assim, ganhar o peso físico de um objecto, se filmada na corporalidade da letra escrita ou ouvida como um valor em si mesmo, e não como mero complemento da imagem. Também a música é assumida como uma dimensão fulcral do filme, tanto que Oliveira, sempre muito exigente no que à banda sonora e musical dos seus filmes diz respeito, afirma que “Não é bom fazer um filme, e depois uma música para um filme. É conveniente que cada elemento seja independente” (Baecque; Parsi, 1999: 175).

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 – para o melhor e para o pior – nunca chega a ter no de Bresson. É importante relembrar, neste ponto, que qualquer um dos dois cineastas se caracteriza pelo extensíssimo número de obras adaptadas da literatura, de que dão testemunho, precisamente, muitas das palavras encontradas nos seus filmes. Mas importa também sublinhar que, no caso de Oliveira, a percentagem de adaptações a partir de peças de teatro é invulgarmente elevada (como deixa bem claro um estudo feito por Paulo Filipe Monteiro)³, enquanto que Bresson

³ 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

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.

Afirma Manoel de Oliveira:

Gosto das palavras, mesmo quando são triviais, sob a condição de alcançarem um sentido nobre e novo, é o caso de Rossellini, por vezes. Se se tomam à letra, não se progride. Hoje, defendo o teatro [...]. Quando falo de teatro, é no sentido da representação da 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. (Baecque; Parsi, 1999: 70)

Estas afirmações sintetizam a bem conhecida posição de Oliveira no que à relação entre cinema e teatro – e, portanto, também, à palavra, ao diálogo – diz respeito. Para o cineasta português, o cinema, “pelas suas possibilidades”, isto é, pela capacidade de fixação e, portanto, de eternização, amplia aquilo que o teatro é: palavra encarnada, representação da vida⁴. A relação entre as duas artes é, portanto, umbilical – sem esquecer, porém, que por arte dramática Oliveira entende a verdade do espectáculo e não a especificidade da peça teatral por si só.

filmes portugueses adaptados de obras literárias durante o período de 1961 a 1990: “De todas estas adaptações, dois terços (61,6%) foram de romances, novelas 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”. (p. 70)

⁴ Na mesma entrevista afirma também Oliveira: “O espectáculo passa pela palavra porque é a vida. É a representação da vida, o teatro, a cena. São as três máquinas, os três olhos que se vêm no começo de *O Meu Caso*: o cinema, a televisão, o vídeo.” (Baecque, Parsi, 1999: 73)

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

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

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)”, propõe-se Bresson⁵), de tal modo que o sentido narrativo só possa ser encontrado como fruto de um trabalho de relações efectuadas pelo espectador⁶. Deste modo, como afirma Jean-Louis Provoyeur, as imagens de Bresson são esvaziadas de valor narrativo, são “desnarrativizadas” (Provoyeur, 2003: 15), recaindo sobre a montagem – aquela que o realizador faz e a que o espectador (re)faz intelectualmente – toda a “responsabilidade” narrativa. Neste sentido, como nota o mesmo autor, a montagem tem para Bresson um valor eisensteiniano: é o processo de

⁵ Cf. Bresson, 2000: 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).”

⁶ “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)

‘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 está nos antípodas 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. (Bresson, 2000: 19)

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 deve “fingir” existir de modo idêntico ao do teatro.

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

Eu desejava sublinhar o poder que uma arte tem sobre outra, e fixar um registo impossível no teatro e que constitui a força específica do cinema. 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 que 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. (Baecque; Parsi, 1999: 81)

Que o cinema seja a “Sétima Arte” não é, portanto, para Manoel de Oliveira, um mero acaso. É a sétima porque tinha de vir por último, depois das outras, para lhes atribuir essa desejada (e faltosa) “fixação no imponderável”. O material que é fixado pelo cinema é, pois, essencialmente, essa palavra que é “a vida, a representação da vida”⁷, “a coisa mais rica do mecanismo humano”⁸. Por isso afirma também Manoel de Oliveira que é a palavra que implica o movimento, é ela que é dinâmica. Sem esse dinamismo da palavra, o cinema seria mero registo de imagens estáticas, como a fotografia.⁹

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 e na sua expressão. Por isso, faz sentido representá-la e filmá-la sempre, mesmo provocando a redundância, já que a sua função

⁷ À pergunta: “Como funciona a palavra?” responde Oliveira: “O espectáculo passa pela palavra porque é a vida. É a representação da vida, o teatro, a cena” (Baecque; Parsi, 1999: 72)

⁸ Cf. Decaux, 1983: 46.

⁹ Esta afirmação fez Oliveira numa entrevista que me concedeu na Quinta das Lágrimas, em Coimbra, no dia 25 de Outubro de 1996, tal como cito em *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de 'Amor de Perdição'*. Cf. Bello, 2005: 342.

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 lida com este particular conceito de palavra é o filme *Palavra e Utopia* (2000), onde tal conceito é levado ao seu valor máximo. Abordando biograficamente a figura do padre António Vieira, o filme está totalmente centrado na força e beleza da palavra como coincidente com a vida do famoso pregador. Assim, da filmagem da palavra enquanto letra manuscrita ou impressa (em filmes como *Amor de Perdição*, *O Dia do Desespero*, *A Carta*), Oliveira passa para a filmagem da palavra tornada plenamente carne, na figura do padre Vieira. 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. José de Matos-Cruz diz mesmo – num artigo publicado no *Diário de Notícias* de 18 de Novembro de 2000, 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”.¹⁰

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

¹⁰ *Apud* Bello, 2005: 390-391.

natureza radicalmente diferente: a “sua”, a do “seu” cinema, a do “seu” sentir¹¹. André Bazin foi dos críticos que melhor entendeu 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” (Bazin, 1992: 126). E explica 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 (Bazin, 1992: 126).

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

Por outro lado, é de notar que do específico estilo bressoniano que acima se referiu faz seguramente parte um uso novo da palavra – Bresson não pede aos actores-modelos que “representem” o texto, mas apenas que o “digam”, o que se torna, paradoxalmente, o motivo pelo qual esse mesmo texto se re-escreve, no filme, de modo surpreendentemente original. Ora este “dizer” do texto, em lugar da sua representação “realista”, é também

¹¹ Diz Bresson (2000: 36): “Cinematógrafo: nova maneira de escrever, logo, de sentir”.

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 palco¹². Mas é certo que não é por acaso que algumas das críticas feitas a Bresson foram idênticas às que constantemente surgem em relação às obras de Oliveira: lentidão dos diálogos, inexpressividade dos actores, tom monocórdico, demasiada imposição do texto, falta de “acção”, etc.

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” (Bresson, 2000: 91). Produzir na tela esta misteriosa conjugação de espera e surpresa¹³ 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

¹² Vale a pena lembrar aqui a diferença estabelecida por Hegel entre o modo narrativo e o modo dramático, através da conhecida oposição entre aquilo a que chamou, respectivamente, a “totalidade dos objectos” e o “movimento total da acção”. O drama procura, de facto, como esclarece Aguiar e Silva (1990: 206-207), “representar também [tal como a narrativa] a totalidade da vida, mas através de acções humanas que se opõem, de forma que o fulcro daquela totalidade reside na colisão dramática” e não na permanente relação da cena com o “estado geral do mundo”. Ora o cinema, pela sua capacidade de traduzir a realidade do universo físico, captando todos os seus elementos através da sua particular aptidão para a iconicidade, nomeadamente temporal, estabelece com o real uma relação de tipo profundamente narrativo. Tal facto nota-se, nomeadamente, nas relações que a cena fílmica estabelece com o “fora de campo” (evidenciando uma força de tipo centrífugo), enquanto que a cena dramática concentra em si própria a sua energia de significação (através de um tipo de força que se pode, assim, chamar centrípeta).

¹³ Bresson faz deste princípio um método essencial de trabalho: “Provocar o inesperado. Esperá-lo” (Bresson, 2000: 87).

perfume pudesse acontecer¹⁴ – também Bresson procurava criar imagens, sons e palavras que pudessem “criar expectativas para as satisfazer plenamente” (Bresson, 2000: 90).

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 artigo.

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 realidade¹⁵. De tal maneira forte é esta sua convicção que a regista no livrinho *Notas sobre o Cinematógrafo* em letras maiúsculas:

NESTA LINGUAGEM DAS IMAGENS, É PRECISO PERDER COMPLETAMENTE
A NOÇÃO DE IMAGEM. QUE AS IMAGENS EXCLUAM A IDEIA DE IMAGEM.
(Bresson, 2000: 63)

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 um qualquer propósito de uma suposta “objectividade” ou, ainda menos, com uma eventual ingenuidade estética, que acredite na possibilidade da transparência da imagem, na linha de um certo “realismo” cinematográfico bem localizado historicamente. Em Manoel de Oliveira é evidente a influência de uma história do cinema que se preocupou em sublinhar a importância da mediação na reprodução do real. Oliveira nunca afirma não “interferir” pessoalmente no objecto que cria – há, aliás, diversas circunstâncias em que ele assume claramente uma inevitável subjectividade¹⁶ –, mas antes defende uma “manipulação” artística que não se esconde, mas antes, pelo contrário, se auto-expõe, se

¹⁴ Este episódio é contado por uma das biógrafas de Clarice Lispector, Nadia Gotlib, no livro *Clarice: uma vida que se conta*. S. Paulo, Ed. Ática, 1995, p. 313.

¹⁵ Cf. Bresson, 2000: 63.

¹⁶ Cf. AAVV, *Manoel de Oliveira*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, p. 36.

apresenta. 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 ascese, sem a 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’”(AAVV, 1983: 35). 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.” (Baecque; Parsi, 1999: 52). E acrescenta, exemplificando, a propósito de *Benilde ou a Virgem Mãe*:

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. (Baecque; Parsi, 1999: 52)

Se atrás ficou bem clara a idêntica preocupação de ambos os realizadores de respeitarem a palavra recolhida da obra literária – de tal forma que podemos afirmar que Oliveira segue na esteira de Bresson ao querer a todo o custo preservar o texto de qualquer “abuso” na passagem para o ecrã – torna-se agora, por outro lado, mais clara uma divergência de fundo sobre aquilo em que consiste, efectivamente, esse texto filmado, exposto na materialidade da imagem cinematográfica: espera e espanto surpreendido pela

descoberta da matéria de que são feitos homens e mulheres, como diz Bresson, ou representação (“ostensiva”) do espectáculo que a vida é, como afirma Oliveira?

Note-se que a abordagem de Robert Bresson se dirige sobretudo ao valor profundamente *cognitivo* da imagem cinematográfica – a sua capacidade de revelar a essência do humano (“atingir esse ‘coração do coração’ que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia”¹⁷). Manoel de Oliveira, por seu turno, enfatiza a dimensão *ontológica* da sétima arte, a renovada possibilidade de uma quase eternização dos traços que a existência fornece. A sua aposta é a de *mostrar* o que se *vê*, ao contrário de Bresson, que procura *dizer*, dando a ver o que se *é*. Por isso o território oliveiriano é o da *opsis* que Bresson recusa (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. No entanto, em maior ou menor grau, poderá dizer-se o mesmo de todos os outros catorze filmes do realizador francês: desde a visibilidade de um amor inesperado e implausível, em *Les Dames du Bois de Boulogne*, 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 Raskolnikov, julga poder colocar-se acima do bem e do mal), pelo mistério do sofrimento e da morte dos inocentes, em *Peregrinação Exemplar (Au hasard Balthazar)* e *Amor e Morte (Mouchette)*, pela inacreditável vitória do Bem através da frágil liberdade do ser humano, em *Le Procès de Jeanne d’Arc* e *Lancelote do Lago*, para dar exemplos de apenas alguns dos muitos aspectos que o cinema de Bresson genialmente corporiza.

¹⁷ Na íntegra, é esta a afirmação a que me refiro: “Não filmar para ilustrar uma tese, ou para mostrar homens e mulheres apenas no seu aspecto exterior, mas para descobrir a matéria de que são feitos. Atingir esse ‘coração do coração’ que não se deixa captar nem pela poesia, nem pela filosofia, nem pela dramaturgia” (Bresson, 2000: 43)

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”¹⁸: 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; e 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* tornou 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 *O Quinto Império* leva 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, gostava de 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,

¹⁸ “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.

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, 8 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 (Bresson, 2000: 118).

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*, filme de 1974, 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 encherem 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 cadencialmente, 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 sublinhar – 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 acontecera 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 própria música (já que esta tem início antes do próprio baile) demonstra, mais uma vez, a propositada não complementaridade dos diferentes vectores mas antes o seu concomitante uso como 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. (Bello, 2005: 394)

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

Torna-se, antes disso, 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” (Baecque; Parsi, 1999: 49). Oliveira parte, portanto, da fisicidade do real porque só ela pode dar acesso ao inefável, ou antes, só essa 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 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” (Bresson, 2000: 49) 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.) (Bresson, 2000: 112)

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” (Schrader, 1988: 61). E sublinha ainda Schrader (1988: 61), “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” (Schrader, 1988: 62). 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 ascense 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 julgam poder criar eles próprios o transcendente (“movimento de dentro para fora”). “O importante não

é o que me mostram mas o que me escondem, e sobretudo o que não suspeitam que existe neles” (Bresson, 2000: 16). 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” (Bresson, 2000: 23).

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” (Bresson, 2000: 40). 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” (Bresson, 2000: 117), a fim de que, sem paliativos, elas possam ser admiradas, veneradas por aquilo que contêm.

Não há dúvida de que neste ponto radica o essencial do que aproxima Bresson de Oliveira (ou vice-versa). Também é esta verdade misteriosa que o realizador português admite constantemente perseguir¹⁹. E também, tal como Bresson, Manoel de Oliveira não estabelece diferenças essenciais entre o dado misterioso que encontra nos objectos e a imponência desse mesmo Mistério no ser humano. Apelida-o por vezes de “fantástico”, o que não será certamente por acaso: “O fantástico é a sombra da realidade... Existimos com tudo o que nos rodeia, que existe à nossa volta e que não vemos” (BP 59). Perante as perguntas de Antoine de Baecque e Jacques Parsi acerca da recorrência do tema da morte nos seus filmes, Oliveira responde:

¹⁹ Durante a conversa com A. Baecque e J. Parsi (1999: 65), afirma a certa altura Oliveira: “A minha dúvida põe-se no que eu penso. Estamos perante um grande mistério”. E acrescenta: “Um dia, falava com André Bazin a respeito de Jean Renoir, de quem ele gostava muito e eu também porque Renoir fala do mistério, sempre o mistério... e eu perguntei: ‘E René Clair?’ Bazin respondeu-me: ‘René Clair? É demasiado claro (em francês, clair)’”.

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 (Baecque; Parsi, 1999: 61).

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 que dá corpo, e portanto visibilidade, a uma realidade invisível (acepção também muito cara a um escritor de mitos como foi J R R Tolkien, por exemplo).

Nesta afirmação do cineasta português evidencia-se uma posição que, do ponto de vista epistemológico, não é exactamente idêntica à de Robert Bresson, como já acima se acenou. Oliveira não acredita exactamente na capacidade do cinema para “revelar” o mistério da realidade. Acha que a realidade inspira a ficção, e que o cinema, como arte 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 ritos²⁰ e formas, é “apenas” a presença “fantástica” desse mistério; não é dado ao cinema qualquer possibilidade de nele penetrar, de favorecer o seu conhecimento. Esta é, para Oliveira, a ontologia do acto cinematográfico. “Na vida há sempre algo escondido, de enigmático” (Baecque; Parsi, 1999: 52). “Tudo existe e nada existe. Tudo é mistério.” Por isso, à sugestão de Baecque e Parsi, “Mas Deus nunca se mostra. Permanece sempre o desconhecido. O que vemos de concreto é o mundo, é o universo”, responde Oliveira, fazendo – irónica e inevitavelmente – lembrar Bresson: “Sim, certamente. Só há a graça. Só há a fé” (Baecque; Parsi, 1999: 167).

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

²⁰ 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.

significativa *nuance* de diferença: “Tudo é graça”. A asserção de Bresson é essencialmente positiva, afirmativa, enquanto que a de Oliveira assume uma indisfarçável ausência, uma escondida tristeza, a estóica aceitação de uma espécie de mal menor – nada podemos saber, apenas podemos guardar e olhar o que desse imenso enigma se desprende como forma etérea, e a essa impenetrável evidência chamamos fé.

Deste modo, embora ambos os realizadores tenham a coragem de deixar que as suas obras testemunhem o aspecto misterioso da vida, da dor e do mal (a amargura pelo limite da condição humana é nos dois patente), a intuição de Bresson – que aparentemente pode surgir como mais dramática, quase desesperada, em terríveis histórias de sofrimento e suicídio – tem dentro uma proposta mais poderosa, porque ultimamente mais positiva. Para Robert Bresson o cinema pode fazer mais do que fixar e dar a ver a sombra do real; pode “provocar o inesperado”, renovar a existência, fazer “acontecer”. Assim, Bresson nem afirma que tudo existe nem se conforma que nada exista – acredita que a existência fala de outra coisa, daquilo (ou d’Aquele) a que Paul Schrader chama “The Wholly Other”(Schrader, 1988: 70); “onde não existe tudo, mas onde a cada palavra, a cada olhar, a cada gesto algo mais subjaz”. (Bresson, 2000: 32) É esse “algo mais” que Bresson não cessa de buscar, propondo ao espectador a experiência desse encontro. Se “filmar um filme é ir a um encontro” (Bresson, 2000: 91) também visioná-lo se torna idêntica possibilidade. Daí o exigentíssimo rigor da cinematografia bressoniana: um esforço constante para não ocultar o acontecimento que a arte pode propiciar, o de um espanto comovido pela “presença real”, como diria George Steiner, que habita o filme.

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 Bresson (2000: 37). Oliveira, por seu turno, diz que “a arte é uma coisa mundana; nela, não há santidade” (Baecque; parsi, 1999: 65) e que, ao criar, se sente 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 aquele tipo de “casualidade” que tantas vezes une o sentir de artistas temporal e geograficamente próximos ou distantes, Robert Bresson e Manoel de Oliveira reflectem, nas respectivas obras, pontos de contacto, correspondências e também alguns distanciamentos que, olhados de perto, favorecem uma maior tomada de consciência sobre as características e valor das suas criações. No modo como ambos dão à palavra lugar de eleição e na forma como procuram um silêncio que seja também música e contemplação, tanto Bresson como Oliveira se mostram homens sobretudo interessados na própria existência, artistas comprometidos esteticamente e existencialmente com a verdade da vida, na qual consiste o valor que acima de tudo prezam. Pode parecer evidente ou ingénuo fazer uma tal afirmação, mas a verdade é que, num tempo herdeiro daquela Modernidade que tende a tomar a arte pela própria redenção, é fortemente provocador encontrar cineastas que têm a lucidez e a coragem de não deificar a sua obra, de não fazerem consistir no cinema a razão da própria existência, mas antes de se colocarem ao serviço de uma espécie de missão a que reconhecem não poder “escapar”.

Como portuguesa e admiradora da pessoa e obra de Manoel de Oliveira (artista profundamente livre e singular, sempre fiel à sua própria intuição – ainda que nem sempre feliz no modo de a concretizar²¹), não posso, no entanto, deixar de lamentar que uma certa falta de “espera” – no sentido bressoniano, precisamente – seja factor de perda de força na sua criação. Se estabilidade e coerência são características que, de algum modo, se podem considerar sempre presentes nos seus filmes – para além de tantas outras qualidades, de onde ressalta quase sempre um inusitado esplendor plástico – já a força, tão desejada por Oliveira, se me afigura muito variável e, salvo raros momentos, não aproveitada na sua plenitude. Atrevo-me a atribuir essencialmente a dois factores,

²¹ E neste ponto é preciso dizer com clareza que a paixão de Oliveira pela literatura tem sido sua grande aliada, sobretudo a partir de certo momento da sua carreira artística. Quando a força “carnal” de alguns dos seus primeiros filmes se perde (refiro-me a obras como “Acto da Primavera” e “Caça”), é a força da palavra literária que vem dar “corpo” à maior parte da sua obra. Se, pela exigência que esta dimensão introduz na sua produção, tal facto poderá não ser imediatamente visível, sê-lo-á certamente se se considerar a evidente perda de estabilidade de obras como “Um filme falado” e “Cristóvão Colombo, o Enigma”, enfermas de um empobrecimento e de uma debilidade por demais evidentes, aos quais não é alheia a falta de base textual literária.

relacionados entre si, uma certa falta de potência que julgo encontrar na obra oliveiriana e que a comparação com Bresson ajuda a clarificar. Por um lado, o constante propósito de Oliveira de identificar a possibilidade da contemplação com uma espécie de suspensão temporal (o tal “silêncio” da duração por ele desejado), que, retirando a imagem de um fluir temporal mais próximo do isocrónico, tende a abstractizar os elementos concretos que ela própria “quer” evidenciar. Com isto não pretendo dizer que a lentidão, em si mesma, seja um elemento de debilidade do seu cinema, ou de qualquer outro²². Bresson – e também Dreyer, para dar outro exemplo onde se encontram também semelhanças a vários níveis – testemunham a possibilidade real de fazer da falta de velocidade um aspecto de potenciação da força comunicativa do cinema. Daí, precisamente, o valor do plano fixo. Mas nem um nem outro permitem que essa lentidão sufoque a experiência eminentemente “concreta” que o acto de assistir a um filme produz. Bresson tem, aliás, o cuidado de alertar para esse perigo: “Estão condenados os filmes em que as lentidões e silêncios se confundem com a lentidão e silêncio da sala” (Bresson, 2000: 94). O que é que pode, então, evitar esse infortúnio? Que alguma coisa “aconteça”.

Ora a lei do acontecimento é a do imprevisto (Boécio chamava-lhe “inopinatum eventum”), como Bresson bem sabia, e portanto é preciso transmitir à imagem essa força humanamente invencível que é a da espera, a do desejo. É preciso colocar 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, estão tendencialmente mais determinados por asserções do que por perguntas e são globalmente mais bem conseguidos do ponto de vista estético, em sentido estrito, do que existencial. Daí o facto de serem os críticos predispostos ao gozo desse tipo de beleza “conseguida” os mais capazes de os apreciar; daí também que, para o público mais “desprevenido” seja difícil aceitar uma espera que parece dispensar a satisfação da

²² Remeto para a obra onde tratei mais aprofundadamente deste assunto (Bello, 2005), particularmente nas páginas 416-417.

expectativa, porque não se concebe como “tempo em forma de facto”, no dizer de Tarkovsky²³. Não será certamente indiferente a este fenómeno o facto de Oliveira conceber a sua arte como a tal fixação da vida, arriscando-se, por vezes, a mumificar o tempo que decorre no ecrã. O que fica é seguramente um tempo belo, mas a experiência dessa beleza assemelha-se mais à de percorrer as belas páginas de um álbum de fotografias antigo do que à de abrir uma janela e, encontrar, inesperadamente, um raio de sol.

É justo, porém, dizer que, ao contrário do que o próprio Oliveira afirma, não é, de facto, uma “realidade que morre” aquilo que o cinema pode oferecer aos seus espectadores. Não é um mero “fantasma da realidade” que o público encontra ao (re)ver *A Caça*, *Benilde ou a Virgem-Mãe*, diversos momentos de *Amor de Perdição*, *O Dia do Desespero*, *Vale Abraão*, várias passagens de *O Convento*, *Palavra e Utopia*, *Je rentre à la Maison*, *O Quinto Império* – para dar alguns dos exemplos mais flagrantes. São ofertas generosas de experiências a serem vividas.

Ao ver-se estes filmes e tantos outros torna-se evidente o valor da proposta de Robert Bresson (2000: 97): “Dar aos objectos o ar de terem vontade de lá estar”. E podemos deixar-nos, assim, modernamente espantar, como Baudelaire, por as coisas serem o que são, vivas e a acontecerem: “Como é extraordinário, não é?, que um homem seja um homem!” (Bresson, 2000: 101). Acontece cinema – palavra, silêncio e vida – quando este espanto se produz.

²³ Não deixa de fazer pensar o provocador comentário de Bresson (2000: 66): “X revela grande tolice quando diz que para atingir massas não é preciso arte nenhuma”. Não ponho aqui em causa, obviamente, o talento de Oliveira. Mas coloco, sim, em causa a ideia, dispersa por certos ambientes, de que à arte seja indiferente e dispensável o reconhecimento público; e de que, por outro lado, o público em geral não possa ser “termómetro” avaliador da arte de uma obra...

OBRAS CITADAS

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