

## A instável estabilidade: aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira

Maria do Rosário Lupi Bello<sup>1</sup>

Perto do final da sua conhecida obra sobre Carl-Theodor Dreyer<sup>2</sup>, 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.

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 – por exemplo, *Aniki-Bobó* antecede o Neo-Realismo europeu (ainda que não seja exactamente seu representante), como o *Acto da Primavera* e *A Caça* antecedem o realismo “puro e duro” de certo cinema italiano (de que Pasolini 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. Mas 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.

---

<sup>1</sup> Departamento de Língua e Cultura Portuguesas, Universidade Aberta, Lisboa, Portugal.

<sup>2</sup> BORDWELL, David - *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1998, p.199.

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 mesmo 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<sup>3</sup>, e de Oliveira completar os seus 100 anos de existência em pleno século XXI (com todas as implicações estéticas e estilísticas deste desfazamento histórico); o facto de o legado de Dreyer ser exíguo, não ultrapassando o total de 14 longas-metragens, enquanto que Manoel de Oliveira é conhecido pelo seu trabalho prolífico, somando mais de 3 dezenas de longas-metragens e avançando 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):

---

<sup>3</sup> 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.

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<sup>4</sup>.

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 experimentalismo<sup>5</sup> de que dão testemunho as suas respectivas obras, e que levam 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 assumpção do risco. Num conhecido trabalho sobre o realizador dinamarquês<sup>6</sup>, o crítico e realizador Paul Schrader distingue três grandes grupos de filmes na produção de Dreyer: aqueles em que domina o “Kammerspiel” (como, por exemplo, *O Senhor da Casa* e *Gertrud*), aqueles de marca “expressionista” (*Vampiro* é o único que se assume totalmente assim) e os que obedecem a um “estilo transcendental” (*Joana d’Arc* e *A Palavra* 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 música de câmara –,

---

<sup>4</sup> SKOLLER, Donald (ed) – *Dreyer in Double reflection*. New York, Da Capo Press, 1991, pp. 19-20

<sup>5</sup> “For Dreyer, each film that he made was an experiment”, afirma Skoller, *Idem*, p. 71.

<sup>6</sup> SCHRADER, Paul - *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, Da Capo Press, 1988, pp. 113-121.

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 que 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).

Falta ainda um trabalho que sistematize, de idêntico modo, a produção oliveiriana – que, aliás, ainda está em curso – mas é possível, desde já, identificar algumas tendências marcantes dessa obra, quando olhada de modo global: 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 *Os Canibais* e *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* e *Je rentre à la Maison*.

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 zigue-zague radica, como acima aflorámos, 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”<sup>7</sup>. E acrescenta adiante, a propósito da sua “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”<sup>8</sup>.

Também Dreyer não se cansava de afirmar este seu interesse pela existência. Dos testemunhos colhidos num documento audiovisual intitulado *O meu ofício*<sup>9</sup>, 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 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)<sup>10</sup>, 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”<sup>11</sup>. Vale a pena transcrever as afirmações do realizador a este propósito, que Manuel Vidal Estévez colige e publica no seu interessante estudo:

---

<sup>7</sup> BAECQUE, Antoine de ; PARSI, Jacques - *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto, Campo das Letras, 1999, p.26.

<sup>8</sup> *Idem*, p.35.

<sup>9</sup> Trata-se de um DVD produzido em Portugal em 2003 por Costa do Castelo Filmes e realizado por Torben Skjodt Jensen com o título original *Carl Th. Dreyer: Min Metier*, Dinamarca, 1996.

<sup>10</sup> Como lembra VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (*Carl Theodor Dreyer*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997), para o realizador “é perda de tempo ‘copiar’” (p. 53).

<sup>11</sup> Cf. DVD acima referido.

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.

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 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.<sup>12</sup>

E acrescenta, reagindo às críticas de que é alvo e fornecendo a chave interpretativa dessa lentidão – a oferta de uma genuinidade, 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.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> DECAUX Emmanuel - “Rencontre: Manoel de Oliveira”. *Cinématographe* (Paris) n° 91, Jul-Ago 1983, p. 45.

<sup>13</sup> *Idem.*

Como se depreende destas palavras, há um claro propósito inovador e de efeito contracorrente na lentidão assumida por Oliveira, que tem uma finalidade simultaneamente crítica e criativa, provocadora. Não se trata apenas de um 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, uma vez que torna impossível ao espectador a captação do significado daquilo em que esse real consiste, deste modo deformando-o e distanciando-o irremediavelmente.

Tanto Oliveira como Dreyer procuram, assim, o peso dessa duração – que o realizador dinamarquês chega mesmo a caracterizar como “intemporal” – que permita atravessar a distração do movimento agitado, de forma a colocar o espectador diante do que realmente acontece.

Quando se consideram as obras mais significativas de Oliveira (por exemplo, *Amor de Perdição*, *Le Soulier de Satin*, *A Divina Comédia*, *Vale Abraão*, *Palavra e Utopia*, *O Quinto Império*), tal duração revela-se elemento inalienável da sua significação. Do mesmo modo, é impossível não sentir a provocação de uma “estranha” temporalidade (que se exerce, aliás, como também em Oliveira, na própria dicção dos diálogos) perante filmes como *A Paixão de Joana d’Arc*, *Dia de Cólera*, *A Palavra*, *Gertrud*.

Por outro lado, tanto num como noutra 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, quando, numa conferência sobre Escrita Criativa, intitulada “A natureza e o objectivo da ficção”, afirmava:

The world of the fiction writer is full of matter, and that is what the beginning fiction writers are very 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 questions and issues, not of the texture of existence, of case histories 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.<sup>14</sup>

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 acima pudemos constatar em relação a Oliveira), mais ou menos empolgantes. De Dreyer diz, precisamente, um dos seus estudiosos, Donald Skoller: “Dreyer was involved with *essences* rather than with *issues*”<sup>15</sup>; 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, pela situação nacional ou pela sua 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 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

---

<sup>14</sup> FITZGERALD, Sally and Robert - *Mystery and Manners. Occasional Prose*. New York, The Noonday Press, 1997, pp. 67-68

<sup>15</sup> SKOLLER, Donald, *Op Cit*, p. 59.

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”.<sup>16</sup>

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 realizam em Portugal são de pendor neo-realista ou político-revolucionário (como, por exemplo, *Uma abelha na chuva*, de Fernando Lopes, *Brandos Costumes*, de Seixas Santos ou *Os Demónios de Alcácer-Kibir*, 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 realizado<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Cf. DVD acima referido.

<sup>17</sup> 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.

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. Mas vale a pena esclarecer que o conceito de “abstracção” tem, para ambos, um significado valioso 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”<sup>18</sup>. Também Carl Dreyer é explícito: é na capacidade de abstracção que reside a capacidade de renovação do cinema. E clarifica: “a abstracção é a capacidade de representar a vida interior, não a exterior”<sup>19</sup>. 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”<sup>20</sup> que não abdica de estar presente.

Está-se, portanto, quer num caso quer noutro, 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<sup>21</sup>) narrativa, pode dar. Outro grande cineasta europeu do século XX, Andrey Tarkovsky, falava do cinema como arte do “tempo em forma de facto”<sup>22</sup>, assim sublinhando 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 *através* do físico, e

---

<sup>18</sup> BAECQUE; PARSI, *Op Cit*, p. 81.

<sup>19</sup> VIDAL ESTÉVEZ, *Op Cit*, pp. 60-61.

<sup>20</sup> BAECQUE; PARSI, *Op Cit*, p.52.

<sup>21</sup> A palavra “profundamente” é aqui usada técnica e literalmente: a narratividade do cinema verifica-se a 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.

<sup>22</sup> Cf. TARKOVSKY, Andrey, *Sculpting in Time. Reflections on the Cinema*. Austin, University of Texas Press, 1996. 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”. (p.69)

não *acima* dele. “Como chegar ao espiritual senão pelos sentidos?”, pergunta-se Oliveira, a propósito de *Vale Abraão*.<sup>23</sup>

*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*), 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 contido 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”<sup>24</sup>. Por isso, mesmo a crítica que se deseja 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. E explica Oliveira: “Deu esta definição que me agradou. Um

---

<sup>23</sup> Cf. BAECQUE; PARSI, *Op Cit*, p.64.

<sup>24</sup> Esta frase de Dreyer é encontrável em diversos documentos, nomeadamente no DVD sobre a sua obra, já referido, e n’ *As Folhas da Cinemateca*, publicadas em Lisboa pela Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 2006.

quer penetrar a alma, o outro quer alcançar a vida em toda a sua extensão”<sup>25</sup>. Manoel de Oliveira, que se assume amante da vida, reconhece também, usando palavras de Agustina Bessa-Luís, que “a alma é um vício”<sup>26</sup> que não pode dispensar. Para o realizador português a arte em si mesma não é “sagrada” – “a arte é uma coisa mundana; nela, não há santidade. É a vaidade. A vaidade acompanha sempre o homem”<sup>27</sup>. Em grande medida, é esta humildade que defende Oliveira da tendência de um certo 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 de verdade – que não abdica da transcendência –, um modo semelhante de conceber a importância da lenta duração da cena, uma idêntica importância dada 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.

---

<sup>25</sup> Baecque; Parsi, *Conversas com Manoel de Oliveira*, p. 141.

<sup>26</sup> A afirmação surge no filme *Francisca*, baseado no livro de Agustina, *Fanny Owen*.

<sup>27</sup> Baecque; Parsi, *Idem*, p.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.

Na minha opinião, são de destacar 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.<sup>28</sup> Dreyer, porém, apesar de fazer igualmente adaptações de peças teatrais ao cinema (como é o caso de *A Palavra*, adaptado da homónima peça de Kaj Munk, *Ordet*), alerta: este processo (de transcodificação) é complexo e “perigoso”, implicando uma necessária e profunda “purificação”. No cinema “não pode deter-se a acção”<sup>29</sup>, 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 palavra<sup>30</sup>. 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.”<sup>31</sup>. A imagem tem, em Dreyer, uma capacidade de representação da espacialidade (nomeadamente no uso da profundidade de campo<sup>32</sup>) tendencialmente mais acentuada que a de Oliveira, da qual se desprende uma lógica de composição cénica de tipo eminentemente teatral.

---

<sup>28</sup> “o teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades [de fixação], enriqueceu-a.” Cf. BAECQUE; PARSI, *Op Cit*, p.70.

<sup>29</sup> VIDAL ESTÉVEZ, *Op Cit*, p.45

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> VIDAL ESTÉVEZ, *Op Cit*, p.51.

<sup>32</sup> Em *A Palavra* é importante notar a possibilidade que algumas cenas dão de que vejamos 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*.

“Last but not least”, há um conteúdo de fundo que revela as diferentes origens dos dois cineastas – Carl Dreyer usa sobretudo a intensidade da tragédia<sup>33</sup> na construção das suas obras, enquanto que Manoel de Oliveira se aproxima 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 *n’A Paixão de Joana d’Arc*, (de Dreyer) a protagonista é “the crucified, sacrificial lamb”, enquanto que em *O Julgamento de Joana d’Arc* (de Bresson) ela é “the resurrected, glorified icon”<sup>34</sup>. 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 que Dreyer pugna pela expressão do psicológico – de onde vem grande parte da tensão que imprime aos dramas que representa – Oliveira envolve-se no registo sentimental. Disso dá testemunho, por exemplo, o modo como cada um trabalha a *mise-en-scène* dos seus filmes (e aqui fazem-nos falta as imagens físicas que o possam demonstrar, o que exige de nós o recurso às imagens mentais que temos dos filmes de ambos): 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, coloridas, de grande plasticidade, por vezes mesmo barrocas, dos filmes de Oliveira, onde o desempenho

---

<sup>33</sup> Na biografia sobre Dreyer que publicou em 1982, *Carl Th. Dreyer né Nilsson* (Éditions du Cerf), Maurice Drouzy cita o desejo do realizador de ser “un poète tragique de l’écran dont le problème número un sera de trouver la forme et le style de la tragédie proprement cinématographique” (p. 353).

<sup>34</sup> SCHRADER, Paul, *Op Cit*, p.121.

quase inexpressivo dos actores<sup>35</sup> contribui para acentuar a força emotiva que se esconde no relato fílmico. 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 vitoriosa e positiva (pelo menos em algumas das suas obras, como *Diário de um Pároco de Aldeia* e *Fugiu um condenado à morte*) de Robert Bresson.

O ponto de partida deste trabalho de confronto assentou 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 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, isto é, à experiência da intemporalidade, da contemplação do momento, o qual, por definição, não pode ser

---

<sup>35</sup> 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.

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.

Falando da sua evolução artística, Manoel de Oliveira afirma:

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. [...] 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 constingiam, 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<sup>36</sup>.

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 procura 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, por força da inescapável *durée* de que é feita a experiência da temporalidade, enquanto sequência causal de acontecimentos. Nesta alternância de possibilidades se tem jogado a aposta de Oliveira, como atesta o que de menos bom e o que de melhor tem a sua longa vida de artista da imagem em movimento.

### **Outras Obras consultadas:**

AAVV - *Carl Theodor Dreyer*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, s/d.

DRUM, Jean; DRUM, Dale D.- *My only great passion. The life and films of Carl Th. Dreyer*. London, The Scarecrow Press, 2000

---

<sup>36</sup> BARCQUE; PARSI, *Op Cit*, pp.181-182.

JORGE, João Miguel F.; LOUREIRO, José; GOMES, Rita Azevedo, *A Palavra*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2007.

MATOS-CRUZ, José de – *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*. Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores. Publicações Dom Quixote, 1996.