

A História de Portugal no cinema de Manoel de Oliveira. Testemunho visual de um camiliano

Maria do Rosário Lupi Bello¹

Luciene Marie Pavanelo; Paulo Motta Oliveira (Orgs.), *O romance histórico de Camilo Castelo Branco: 'O Senhor do Paço de Ninães' e outros escritos*. São Paulo, Editora Oficina Raquel, 2020, pp. 181-200. ISBN 978-65-86280-30-2.

RESUMO:

O cineasta português Manoel de Oliveira manifestou sempre a sua profunda admiração pelo novelista romântico Camilo Castelo Branco, com o qual partilhava um idêntico sentimento existencial e uma semelhante visão da História de Portugal. Tal facto é visível tanto na adaptação de novelas como *Amor de Perdição*, ou do tratamento de aspectos ligados à sua vida, como em *Francisca* e *O Dia do Desespero*, quanto através do olhar sobre a História de Portugal, particularmente em filmes como *Non ou a vã glória de mandar*, *Palavra e Utopia*, *O Quinto Império* e *Cristóvão Colombo*. Nesta comunicação pretendemos avaliar a herança de valores e motivos do romance histórico camiliano no filme histórico oliveiriano.

Qualquer abordagem global à obra do maior cineasta português, Manoel de Oliveira – e digo “maior” não tanto pela extensão e duração da sua obra, que é impressionante, mas sobretudo pelo valor estético e formal da sua criação no contexto do cinema de língua portuguesa e até a nível mundial – detectará a influência de autores literários aos quais o cineasta repetidamente volta e com os quais está sempre disposto a dialogar: entre outros, Agustina Bessa-Luís, José Régio, o Padre António Vieira, Luís de Camões, e, naturalmente, Camilo Castelo Branco.

A presença de Camilo Castelo Branco no cinema de Oliveira pode ser encontrada a vários níveis: não apenas na forma como Manoel de Oliveira se mostra profundo admirador da sua criação literária – de que dá evidente e expressivo testemunho a adaptação da novela *Amor de Perdição*, em 1978 – mas também na curiosidade que o realizador demonstra acerca da vida e da personalidade do romancista, visíveis em filmes como *Francisca*, de 1981– sobre o triângulo amoroso, de base verídica, que envolveu Camilo Castelo Branco, José Pinto de Magalhães e Fanny Owen – e *O Dia do Desespero*, de 1992, em que Oliveira parece interrogar o mistério

¹ Professora Auxiliar da Universidade Aberta, Lisboa, Portugal. rosario@uab.pt; mrlupibello@gmail.com

do sofrimento e do suicídio do escritor, atribuindo à sua própria pessoa um lugar de tanta preponderância cultural quanto o da sua obra artística.

Oliveira vê em Camilo uma posição perante a existência que identifica com a sua, e que poderíamos classificar como uma específica forma de romantismo trágico. Em Abril de 1993, a propósito do seu filme “biográfico” (digamos assim) sobre o escritor, *O Dia do Desespero*, afirma o realizador: “Desconfio sempre da imaginação. (...) Todos os meus filmes são histórias de agonia, da agonia no seu sentido primeiro, no sentido grego, 'a luta'”². E explica também Oliveira, de forma mais abrangente:

Todos os meus filmes mostram que, de facto, todos os homens entram em agonia no momento em que chegam ao mundo. Sou um grande lutador contra a morte. Passei a vida a observar a agonia, cada vez com mais experiência, com cada vez mais vontade de mostrá-la. Mas a morte acaba por chegar³.

Fazer cinema é a sua participação nessa luta, é a assunção da vida como forma de resistência e da arte como possibilidade de visão, de penetração e, portanto, também de aprendizagem, própria e alheia, em relação a esse fluxo imparável da existência a que chamamos “tempo”. De facto, tal como Camilo, também Oliveira produziu uma vasta obra – ambos os artistas testemunham, pois, através da sua vitalidade, criatividade e fecundidade estéticas, uma intensa capacidade de luta, que assim se exprime.

Esta atitude em relação à vida e à arte – e portanto também em relação à morte – justifica boa parte do interesse de Oliveira pela figura do escritor Camilo Castelo Branco, homem que, tal como ele, testemunhou sempre um fortíssimo impulso vital. No caso de Camilo, tal vitalidade é visível, para além da dimensão prolífica da sua obra, na exuberância e dramaticidade da sua tumultuosa biografia; no caso de Oliveira, que realizou filmes quase até morrer, com 106 anos, idêntica vitalidade é testemunhada pelo entusiasmo e pelo empenho que colocava em tudo o que fazia, desde o atletismo às corridas de automóveis, e particularmente na sua entrega radical à Sétima Arte. Em ambos se encontra essa síntese paradoxal entre paixão pela existência e fascínio obsessivo pela morte. Torna-se, pois, necessário reconhecer a profundidade do ponto que os liga e admitir que vale a pena investigar sobre as diversas facetas das suas

² No dia da morte de Manoel de Oliveira, 2 de abril de 2015, a Rádio Renascença publicou, em Portugal, uma lista de frases do realizador, intitulada “106 anos, 106 frases”. Esta frase terá sido citada a partir de uma entrevista publicada em abril de 1993 nos *Cahiers du Cinéma*. Cf. http://rr.sapo.pt/informacao_detalle.aspx?did=183199

³ Idem, *Ibidem*.

relações para melhor compreender os laços, manifestos e escondidos, que ligam estes dois artistas, homens profundamente apaixonados e vibrantes, que marcaram para sempre os respectivos contextos – literário e fílmico –, nomeadamente apurando quais os seus respectivos olhares em relação à cultura e à história de Portugal.

No que diz respeito a Camilo, o lugar onde melhor se manifesta esse seu particular interesse pela história portuguesa é, sem dúvida, o romance histórico, género ou sub-género literário que, precisamente no seu caso, não está isento de questionamentos e problemas, chegando a ser colocada, por alguns teóricos, a hipótese de que tal designação não seja sequer a mais adequada para caracterizar essa prosa camiliana. O âmbito do presente artigo não é o da discussão teórica e genológica em relação à forma (respectivamente literária e fílmica) como cada um dos dois artistas trata a História – assunto que, sobretudo em relação a Camilo Castelo Branco, tem sido tratado por estudiosos conhecedores e competentes – mas antes, partindo da filmografia do realizador, identificar os pontos de contacto com a obra do escritor naquilo que toca à representação da História de Portugal, procurando, deste modo, tirar ilações acerca da eventual “presença” ou “influência” do novelista oitocentista na produção do cineasta português.

O primeiro ponto que gostaria de destacar é o da relação entre os conceitos de realidade e ficção enquanto valores em si mesmos. Se Camilo Castelo Branco não se cansou de afirmar que a sua permanente intenção era a de conferir, a toda a sua ficção, o domínio de uma suposta objectividade “real” – “verdade, naturalidade e fidelidade é a minha divisa”, dizia o novelista, como lembra Isabel Allegro de Magalhães (1995, p. 207) –, também Manoel de Oliveira repetiu à exaustão que a vida se sobrepunha à arte, e que a sua busca fora sempre a da investigação da verdade da existência, sendo a arte o modo de a realizar. Ao explicar este pressuposto, Oliveira parece quase estar a descrever a prosa camiliana:

É um dado, mesmo para os escritores. A maior parte tem a preocupação de alcançar a verdade. Não se sabe o que seja a verdade. O artista avança no sentido da verdade, mas relata a ficção, isto é, o que imagina. Como quer apresentar o que diz como verdadeiro, recorre a referências verdadeiras, de modo a transmitir ao leitor a convicção de que o que ele vai ler é a verdade. O documento serve para isso. Tem-se a ilusão de que tudo o resto tem a mesma autenticidade que os documentos. (BAECQUE; PARSI, 1990, p. 74-75)

O ponto prévio está, portanto, neste laço comum de afirmação da preponderância do real sobre a ficção – ou, dito de outro modo, de “serviço” da ficção em relação à verdade –, que não é de descurar, até porque não é apanágio de todos os artistas.

Mas o que acontece então quando estes autores lidam com essa específica verdade a que chamamos “histórica”? Tanto Camilo quanto Oliveira demonstraram, a par da sua vocação de ficcionistas, uma dimensão de estudiosos e de investigadores que não quiseram desligar do seu labor de criadores estéticos. Ambos revelaram um concreto interesse pela História de Portugal: Camilo em romances como, por exemplo, *O Judeu* (1866), *O Olho de Vidro* (1866), *O Senhor do Paço de Ninães* (1867), *O Demónio do Ouro* (1873), *O Regicida* (1874) e *A Filha do Regicida* (1875), nos quais tratou temas como a figura de D. Sebastião e a batalha de Alcácer Quibir, a Guerra da Restauração e o atentado a D. João IV, a Inquisição e a situação dos judeus em Portugal, as guerras liberais, entre outros; Oliveira em longas metragens como *Non ou a vã glória de mandar* (1990), *Palavra e Utopia* (2000), *O Quinto Império* (2004) ou *Cristóvão Colombo, o enigma* (2007) e, de forma mais breve, em curtas (ou médias) metragens como *Painéis de São Vicente de Fora*, *Visão Poética* (2010) e *O Velho do Restelo* (2014), obras que focaram tanto factos recentes como a guerra colonial e a situação contemporânea da Europa quanto acontecimentos antigos como Alcácer Quibir e o papel de D. Sebastião, o Padre António Vieira e a questão do Quinto Império, a Inquisição, os Descobrimentos e a figura de Cristóvão Colombo. E ambos demonstraram também, no seu modo de representação artístico, que se permitiam um elevado grau de liberdade no tratamento dos factos históricos, revelando bastante à-vontade na forma de entretecer esses factos com a ficção propriamente dita ou com uma forma ostensivamente subjectiva de os olhar e interpretar.

Um dos focos de maior discussão, entre os estudiosos do romance histórico camiliano, é precisamente, como acima foi referido, se essa designação se pode manter, não tanto por razões de ordem estrutural e estética quanto pela forma como o romancista olha e representa a própria História. Gregory McNab (1995, p. 168), por exemplo, afirma que Camilo nunca chega verdadeiramente a evocar o passado, mas apenas o identifica e nomeia.

Uma sensação que convencionalmente se espera encontrar no romance histórico é a evocação duma época distinta do momento em que se realiza essa reconstituição. O leitor quer ser convencido de que a narração que se lhe apresenta está verdadeiramente encaixada numa época histórica anterior identificável, mas o que Camilo faz, mais do que evocar, é identificar o que quer lembrar. Para ressuscitar o Prior do Crato em *O Senhor do Paço de Ninães* o narrador o nomeia. Para recriar o ambiente anti-semítico

no mesmo romance, o narrador cita o título de um livro contra os judeus que então se disseminava. Ele localiza o acontecimento no passado, marcando-lhe ano, mês, dia, e, às vezes, até, hora, processo bastante frequente em Camilo [...].

McNab cita pouco depois João Gaspar Simões para fundamentar este facto, o qual diz que “nunca o romance histórico foi em Camilo aquilo que o romance histórico é nos seus maiores representantes: a evocação objectiva do passado, a reconstituição viva de costumes e factos pretéritos, a exactidão dos acontecimentos evocados” (McNAB, 1995, p. 170), caracterizando-se, pelo contrário, por uma visão sempre assumidamente subjectiva da História. O próprio Jacinto do Prado Coelho afirma, sobre o romancista, que “o nosso autor nunca realiza verdadeiros romances históricos” [...] porque “não quis simplesmente contar, quis fazer romance” (COELHO, 2001, p. 290). E Eduardo Lourenço (1995, p. 9) defende, identicamente, que a História é, para Camilo, “um pretexto de fábulas, uma mina de ‘faits-divers’ que nenhuma ficção pode igualar”, mas é essa mesma ficção que tem o poder de “tornar *credível*, sensível à verdade do coração, à essência do homem [...]”. E acrescenta, explicando o modo particularíssimo como Camilo Castelo Branco olha a história e o passado, “tempos da morte” resgatados pela vida da ficção:

Inúmeras novelas de Camilo têm um enquadramento ‘histórico’, reportam-se ao passado, mas não há nelas nenhuma *paixão do passado como tal*, nem da História com maiúscula, que é o seu texto, o seu discurso nobre. Em compensação, há no autor de *Noites de Insónia* uma paixão “histórica” pelo passado como *tempo morto* e *tempo da morte*, matriz inesgotável da ficção [...]. (LOURENÇO, 1995, p. 9)

A História parece ser afinal, em Camilo, não apenas, mas sobretudo, pretexto para intensificar o poder ficcional, ancorando o leitor à força persuasiva dos factos reais.

Ora Manoel de Oliveira revela idêntico procedimento. Quando realiza esses filmes que também só em sentido lato se podem classificar como “históricos”, não está antes de mais interessado em dar forma e visibilidade verosímil aos factos acontecidos – o cineasta explicou, por exemplo, a respeito de Cristóvão Colombo, que não pretendeu fazer um filme científico nem histórico nem propriamente biográfico, mas sim uma ficção romanesca evocativa da gesta dos Descobrimentos; aliás, a sua atitude formal e estilística coincide sempre com a recusa de qualquer tipo de realismo ou naturalismo estéticos, recusa essa que afecta a suposta objectividade histórica. Só em *Palavra e Utopia* e em *O Quinto Império* é que o realizador confere roupagem epocal aos protagonistas, o Padre António Vieira e o rei D Sebastião, e aos ambientes em que estes são colocados, mas o tratamento dessas figuras é sobretudo simbólico e dramático –

basta lembrar que o filme *O Quinto Império* é baseado na peça de José Régio *El-Rei Sebastião*, de 1949, com toda a carga plurissignificativa e pessoalíssima que o escritor lhe confere. Nos restantes filmes a História é, tal como em Camilo, mais nomeada e identificada do que propriamente evocada nos seus traços específicos e exteriores, sendo transfigurada em simbolismos, visões, imagens poéticas (o cineasta refere explicitamente essa dimensão conotativa no caso da obra alegórica sobre o povo português na fase histórica pré-expansão marítima, *Painéis de São Vicente de Fora, Visão Poética*). Oliveira pretende, antes de mais, como acontece com Camilo Castelo Branco, exprimir um interesse pessoal sobre esses factos, e sobretudo – e parece-me importante sublinhar agora este aspecto – favorecer um pensamento crítico sobre a História de Portugal e o seu lugar no mundo, tal como acontece nas obras do novelista português.

Quando, por exemplo, Camilo considera que a batalha de Alcácer Quibir foi, como defende Maria Fernanda Abreu, a “batalha expiatória”⁴ de uma série de erros cometidos pelos antecessores dos que nela tomaram parte, ou quando afirma que “nossos avós [...] perderam a paz desta rude abundância quando a trocaram pela glória da Índia” (ABREU, 1991, p. 95) – posição francamente “moderna” por parte do novelista, se se considerar a tendência sua contemporânea de romantizar e engrandecer a História –, o escritor parece colocar-se numa posição idêntica à que irá assumir o Oliveira realizador de *Non ou a vã glória de mandar*, ao denunciar a ambição e a ânsia de domínio enquanto formas de fútil e pernicioso vaidade humana, por contraste com a experiência da derrota, que considera muito mais capaz de “chamar o homem a si próprio”. A propósito desse mesmo filme afirmou Oliveira⁵:

O NON baseia-se nas derrotas. As derrotas são mais ricas que as vitórias. As vitórias trazem a alegria, o riso, o contentamento... E muitas vezes desvarios. A derrota chama o homem a si próprio, faz pensar na sua situação, no quão vão é o esforço da vitória. [...] Enquanto que toda a história repousa e enaltece o herói, aquele que vence, o NON põe o acento noutra ponto, que é o da dádiva. Não é o da conquista, mas é o da dádiva. Digamos que em oposição aos *Lusíadas*, o NON é o inverso. Quer dizer, o NON é o "velho do Restelo", que é tomado por um homem - geralmente é tomado por um homem - velho, já não viril, antiquado, e não é. É o homem da sabedoria, do conhecimento e que vê muito longe. E o que o Camões vê ali é todo o desastre que viria a seguir, toda a inutilidade desse esforço. Portanto é dessa parte que o NON foca a história de Portugal.

⁴ Cf. Maria Fernanda Abreu, «Alcácer-Quibir – a batalha expiatória. Para o estudo da novela histórica de Camilo Castelo Branco». *Colóquio Letras*, nr 119. Jan-Mar 1991.

⁵ Testemunho de Manoel de Oliveira in *Non a vã glória de mandar/Non ou la vaine gloire de commander* Lisboa, Coleção Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1990.

Manoel de Oliveira parece, pois, seguir a tendência camiliana que, ao invés de obedecer aos cânones habituais do romance histórico romântico, cuja intenção era resgatar e valorizar a História de Portugal através de relatos grandiloquentes, assume uma posição mais exigente e, até certo ponto, subversiva, interrogando a dimensão mais profunda e humana dessa mesma História, em busca do seu significado último. Trata-se, para ambos os autores, de relembrar episódios históricos exemplares, que permitam a elaboração de um juízo ideológico e moral sobre os grandes empreendimentos levados a cabo por um determinado povo. E é precisamente na perspectiva assumida perante essa História de Portugal (uma perspectiva crítica que deixa entrever um propósito pedagógico) que os dois se aproximam – ou, melhor dizendo, que Manoel de Oliveira se aproxima de Camilo Castelo Branco.

Isto não significa, porém, que os factos históricos privilegiados por ambos coincidam plenamente. A tragédia de Alcácer Quibir e o problema da independência de Portugal são os acontecimentos mais coincidentes entre os dois artistas, como podemos claramente deduzir. Mas Camilo está mais interessado que Oliveira em discutir a questão da legitimidade do trono por parte de D. João IV, e aborda outros temas que são mais tangenciais na obra oliveiriana, como o da Inquisição e o das relações entre Portugal e Brasil no século XVIII, nomeadamente no período do Tiradentes (abertamente discutidos por Camilo em *O Judeu*, *O Olho de Vidro* e *O Demónio do Ouro*, por exemplo, e só lateralmente encarados por Oliveira em *Palavra e Utopia*, no que toca ao século XVII). Por outro lado, o período da expansão marítima atrai mais a atenção do realizador, como já vimos, bem como a análise das suas consequências tardias no período da guerra colonial (questões essenciais para Oliveira, abordadas sobretudo em *Non* e *Cristóvão Colombo*).

Assim, é possível constatar que ambos recorrem ao passado enquanto forma de interpelar o presente (repare-se no subtítulo de *O Quinto Império: ontem como hoje*), de fazer crítica social e até mesmo como tentativa de prevenção de futuros males. É nesta linha que Maria Fernanda Abreu diz que para Camilo “a História constitui o objecto primordial da vontade didáctica e moralizante do narrador” (ABREU, 1991, p. 94). E é curioso verificar que, se no escritor oitocentista tal didactismo se traduz frequentemente na voz de um narrador-cicerone que procura envolver o leitor nas suas reflexões e juízos, também em Manoel de Oliveira vamos assistir a um processo semelhante em filmes como o *Non* – nos relatos do tenente Cabrita sobre a guerra colonial –, ou em *Palavra e Utopia*, através dos sermões e cartas do Padre António Vieira, nos solilóquios

reflexivos do D. Sebastião de *O Quinto Império* ou mesmo em *Um filme falado* (2003), obra que, não sendo específica ou exclusivamente sobre a História de Portugal, reflecte sobre o lugar da nação lusa no contexto europeu e ocidental, oferecendo-nos uma série de explicações através da voz dessa mãe historiadora, Rosa Maria, que faz, à sua jovem filha Maria Joana, uma espécie de “visita guiada” sobre factos decisivos da História universal, à laia de aviso sobre o risco corrido pela Europa de perder a sua alma, a sua identidade e a sua preponderância cultural no Ocidente.

Outros processos de representação – para além do narrador-cicerone – poderão ser comparáveis, como por exemplo as conhecidas interpelações do narrador camiliano em formulações directas ao seu destinatário, como quando diz “cara leitora, ...”, que, em termos funcionais, são idênticas a processos filmicos como o *regard-caméra* usado por Oliveira, que quebra o fluxo narrativo para criar uma relação implausível e directa entre uma personagem e o espectador, chamando-o a uma participação mais próxima e activa.

Em ambos os casos parece, pois, existir a vontade explícita de denunciar injustiças (em relação aos judeus, no caso de Camilo, e no que toca também aos índios, no caso de Oliveira), de desmistificar ideias feitas e de admoestar para que se possam corrigir erros, embora em Camilo Castelo Branco essa atitude crítica esteja marcada por um sentimento amargurado, muito “à la fin de siècle”, que vê com nostalgia a perda de qualidades da Pátria ou mesmo a sua decadência, enquanto em Oliveira não se encontram quaisquer laivos de pessimismo ou saudosismo, mas tão-só um propósito pedagógico, nesse sentido mais voltado para o futuro do que para o passado em si mesmo, propósito esse que se dirige claramente às gerações mais jovens, que pretende interpelar. É esta visão que leva Oliveira, por exemplo, a inserir, no contexto mais literal e “objectivo” do corpo do filme *Non*, a fabulosa e bucólica cena inspirada na Ilha dos Amores de *Os Lusíadas*, em que as belas ninfas e outros seres míticos como Cupido aparecem aos marinheiros portugueses e não aos generais e comandantes, o que simboliza que os deuses premeiam os simples, aqueles que oferecem a vida de forma gratuita, sem receberem em troca grandezas ou poder.

Na verdade, como sublinha Carolin Overhoff Ferreira, embora Oliveira apresente uma posição crítica em relação a diversos momentos da História de Portugal, a sua perspectiva em relação às Descobertas é mais positiva – “the only episode that does not feature historical failures is about the Discoveries, which are portrayed as a humanist endeavour” (FERREIRA, 2008, p. 63). O realizador contrasta a crítica à vã glória da conquista, mera forma de poder mundano, com o elogio da dimensão mais

humana dos Descobrimentos, enquanto dádiva humana e cultural de um povo a outros povos, forma de diálogo cultural criativo e fecundo. Oliveira revela, neste sentido, o desejo de ajuizar factos históricos complexos com objectividade e realismo, sem ceder a qualquer tipo de sentimentalismo, de simplismo ou de facciosismo cultural ou político: não deixando de denunciar os erros e as consequências negativas de determinados acontecimentos históricos, é capaz de apontar igualmente a sua dimensão positiva – que, aliás, a história universal artística, cultural, religiosa tão abundantemente confirma ainda hoje, sempre que analisa a profunda transformação mundial causada pelo gigantesco empreendimento a que, consoante a perspectiva teórica ou geográfica assumida ou a posição ideológica defendida, pode ser apelidado de “descobrimentos”, “expansão marítima”, “descobertas”, “achamento”, “encontro de culturas”, etc, etc – ou seja, esse irreversível processo de conhecimento global, de mundialização e interacção cultural, que teve início no mundo no século XVI e que nunca mais parou. Oliveira foi um artista, não um sociólogo, um historiador ou um político – como gostava muitas vezes de dizer, ele próprio não se considerava um homem político, embora a sua obra inegavelmente o seja. O seu olhar para a realidade foi sempre muito mais “essencial”, estético e existencial do que ideológico, e nunca revelou qualquer preocupação com o “politicamente correcto”: nem na linguagem, nem na forma de abordagem, nem nas temáticas escolhidas, facto que conferiu à sua obra uma originalidade, uma liberdade e uma capacidade de provocação e de interpelação muito particulares.

É evidente que pode perguntar-se então que possibilidade real existe de que as versões “históricas” de Camilo Castelo Branco ou de Manoel de Oliveira, que não têm propriamente o objectivo de reproduzir com fidelidade e objectividade determinadas épocas e contextos do passado, atinjam, de facto, os seus propósitos éticos e culturais.

Julgo que importa aqui que nos detenhamos um pouco sobre o conceito de “verdade” para cada um destes autores.

Perante a pergunta dos entrevistadores Antoine de Baecque e Jacques Parsi acerca do gosto que tem em fazer uso de documentos e de cartas ao realizar os seus filmes, o cineasta português responde com o critério que vimos atrás: “o artista avança no sentido da verdade, mas relata a ficção, isto é, o que imagina”. (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 74). E acrescenta uma leitura cultural muito pertinente, usando precisamente o caso camiliano – e revelando, assim, uma outra vertente da sua “identificação” com o escritor oitocentista:

O espírito português procura sempre um fundo de verdade. Penso, por exemplo, em Camilo Castelo Branco, de quem há o hábito de dizer que foi um historiador falhado. Ele introduzia dois, três, quatro documentos idênticos e depois deixava a sua imaginação levantar voo. Organizava a sua ficção como se fosse a realidade. No entanto, *Amor de Perdição* não tem truncagens. Camilo não nos faz crer que Simão, o herói, morre de amor. Morre de doença, e Teresa Também [...]. É muito terra a terra.” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 75).

A verdade é, pois, a condição de adesão do leitor ou do espectador ao conteúdo da obra, é uma exigência de fundo, mais ou menos consciente – que, na opinião de Oliveira, é particularmente evidente no povo português, mais marcado por um espírito “terra a terra” do que por uma vocação mais imaginativa ou fantasiosa –, exigência essa que o contrato ficcional não anula, mas antes desloca do âmbito denotativo e factual, historiográfico, para o território da analogia, do simbolismo e da conotação.

O filósofo polaco Roman Ingarden refere com muita clareza e pertinência este fenómeno da recepção da obra de arte, que, se por um lado, nos leva a acreditar na sua realidade efectiva, por outro lado, devido à metamorfose estética nele implicada, deixa-nos como que suspensos, sabendo que aquilo em que queremos acreditar não tem “exactamente” a forma expressa na obra. Mas mais importante ainda é o que Ingarden diz acerca do risco envolvido na obra de arte que não demonstre possuir qualquer capacidade de revelação do real concreto, tornando-se num objecto incapaz de interpelar verdadeiramente o seu receptor:

Quando nós, em razão de quaisquer circunstâncias em que se dá a concretização da obra, somos logo de princípio obrigados a pensar que nos acontecimentos e objectos apresentados se trata de formações *puramente fictícias* que não comportam em si nenhum indício do aspecto de realidade então a obra permanece para nós algo de irrelevante, morto, dispensável, a sua polifonia valiosamente qualitativa não tem possibilidade de se desenvolver nem tão-pouco as qualidades metafísicas atingem a sua revelação. (INGARDEN, 1979, p. 374-375)

Camilo Castelo Branco e Manoel de Oliveira revelam-se artistas profundamente conscientes deste fenómeno, e por isso mesmo interessados no valor persuasivo e retórico dos indícios da realidade que são os factos, as datas, as personagens reais. É, aliás, na linha deste respeito pelo real e pela sua objectividade que o realizador ancora a sua defesa da “fidelidade”, ao adaptar obras literárias: “Eu tomo a palavra histórico em relação ao livro [*Amor de Perdição*]. O livro é uma obra de ficção mas cuja fonte é real. Camilo parte de uma verdade, mas faz ficção, que é o espelho da verdade”. (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 76). Bastará lembrar o tipo de adaptação que Oliveira fez de *Amor de Perdição* (aproveitando a quase totalidade do texto) para compreender o

quanto levava a sério esta sua afirmação. Ao ser questionado sobre a possibilidade de que tal rigor e respeito pelo texto possa minar a sua inspiração, o cineasta responde: “O rigor conduz à inspiração artística. [...] São as dificuldades que nos impelem a encontrar”, ainda que admita haver “sempre o risco de perder algo”. (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 78).

Por outro lado, Paulo Motta Oliveira, no artigo intitulado “De amores, cartas e memórias. Camilo na lente prismática de Oliveira”, faz uma pertinente constatação a respeito da forma como o realizador se apropria do universo ficcional de Camilo (refere-se também à obra *Amor de Perdição*), universo esse marcado por uma profunda tensão entre facto e imaginação, memória e ficção. Segundo Paulo Motta, o cineasta tende a reduzir essa tensão que desestabiliza as certezas do leitor (nomeadamente através do apagamento da voz daquele “narrador tagarela”, que ironiza, comenta, critica, diz e desdiz), conferindo à narrativa uma maior dimensão de veracidade, na medida em que – e este é que é agora o ponto importante –,

o que Oliveira realiza é um processo de releitura que reforça uma faceta pouco notada do autor de *Amor de Perdição*: a do escritor que trata de histórias comuns, possíveis, repetíveis, talvez verdadeiras; a de um Camilo que foi, como o considerou Alexandre Cabral, ‘por vontade própria, um repórter do seu tempo’. (OLIVEIRA, 2010, p. 65-66).

Ora é realmente interessante considerar que o trabalho de Oliveira sobre a obra de Camilo tenha potenciado aquilo que de verdadeiro e possível esta contém, remetendo para segundo plano a sua dimensão mais fantasiosa, o que comprova que o cineasta terá compreendido, através de uma verdadeira identificação pessoal com o escritor, que o plano ficcional não pretende, na prosa camiliana, alienar da realidade, mas sim representá-la metamorfoseada pela arte, recebendo desta forma um carácter convincente muito particular. Numa linha idêntica a esta defende Gregory McNab que aquilo que verdadeiramente interessa a Camilo – e, por maioria de razão, a Oliveira – são “os aspectos da experiência humana que marcam uma continuidade” (McNAB, 1995, p. 176), ou seja, não se trata tanto de referir e analisar acontecimentos localizáveis e circunstanciais *per se*, quanto de, através deles, chegar a uma profunda reflexão existencial e universal sobre os perigos, as tentações, os erros, e também os desejos, os sofrimentos, as alegrias, os ideais que unem a humanidade na sua idêntica condição contingente. Isto não significa que tal apropriação dos factos históricos esteja isenta de problemas, mas é fundamental compreender que cada evento histórico não é tomado

tanto como valor em si mesmo quanto como testemunho visível e circunstancial de aspectos transhistóricos e transversais a toda a humanidade. Analisar tais riscos e problemas estruturais não é o escopo deste artigo – que tem antes por objectivo uma tentativa de compreensão das razões e dos processos usados por Camilo que encontraram posterior e significativo reflexo em Oliveira – já que se acredita que a mera constatação de uma coincidência de olhares entre o novelista e o realizador exprime uma identidade estética e existencial de inegável relevância.

Interrogado acerca da importância dada a “lugares” concretos (casas, por exemplo), Oliveira responde com o “lado histórico” da ficção. E acrescenta: “Conhece-se a estrutura. A substância, essa, perde-se” (BAECQUE; PARSI, 1999, p. 49). Oliveira parte, portanto, da historicidade e da fisicidade do real porque só ela pode dar acesso ao inefável, ou antes, só essa específica “materialidade” espaço-temporal pode permanecer, tudo o resto se volatiliza – e portanto é necessário apresentar os dados concretos e materiais da história para que o seu “espírito”, o seu significado possa, de algum modo, ser colhido e “guardado”.

Esta sua afirmação entronca claramente na posição estética de um cinema que se assume como construção artificial que procura chegar à essência do real. Trata-se de atingir essa verdade “escondida”, uma verdade que pode servir a História e que a História pode servir, mas que não coincide necessariamente com a verdade “histórica” em sentido estrito, embora deva, desejavelmente, colaborar para uma positiva evolução histórica do mundo (e de Portugal em particular).

História e ficção são, para estes autores, duas vias de conhecimento que se complementam e entre-ajudam eficazmente: se é verdade que Camilo usa a História para favorecer e enriquecer a Literatura, também é certo que considera que o próprio romance pode ser útil à História, e por isso mesmo investigava com rigor e afincos certos episódios que pretendia narrar ficcionalmente, chegando mesmo a sugerir correcções historiográficas. De idêntico modo também Manoel de Oliveira mostra acreditar nesta íntima e fecunda colaboração entre ficção fílmica e realidade histórica, e a sua obra manifesta uma crescente urgência em lançar alertas e chamadas de atenção, ao basear-se frequentemente em dados concretos – um facto real, um livro, uma figura humana – que, metamorfoseados pela obra de arte cinematográfica, possam tornar-se um contributo válido para uma humanidade ameaçada por sérios riscos sociais, políticos, identitários, morais, religiosos. Acreditemos, pois, que Camilo Castelo Branco teria ficado satisfeito se pudesse verificar os ecos que a sua pessoalíssima forma de tratar o

passado, repositório de memórias e de experiências humanas e reais, tivera em artistas posteriores, tal como ele interessados em contribuir com o seu talento para um mundo mais auto-consciente e mais capaz de ajuizar a favor do bem.

“REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS”

ABREU, Maria Fernanda. “Alcácer-Quibir – a batalha expiatória. Para o estudo da novela histórica de Camilo Castelo Branco”. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, nr. 119. Jan-Mar, p. 89-103, 1991.

BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

McNAB, Gregory. “O romance histórico de Camilo: expectativas frustradas?” In: SANTOS, João Camilo dos (Org.). *Camilo Castelo Branco no centenário da morte. Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: University of California, 1995, p. 168-179.

LOURENÇO, Eduardo. “O tempo de Camilo ou a ficção no país das lágrimas”. In: SANTOS, João Camilo dos (Org.). *Camilo Castelo Branco no centenário da morte. Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: University of California, 1995, p. 7-17.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. “Camilo sob o Olhar de Agustina: Entre a História e a Ficção?”. In: SANTOS, João Camilo dos (Org.). *Camilo Castelo Branco no centenário da morte. Colloquium of Santa Barbara*. Santa Barbara: University of California, 1995, p. 207-217.

OLIVEIRA, Paulo Motta. “De amores, cartas e memórias. Camilo na lente prismática de Oliveira”. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: uma Presença. Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2010, p. 51-66.