

# ACTO DA PRIMAVERA / 1963

um filme de Manoel de Oliveira

**Produção, Sequência, Fotografia, Som, Montagem e Realização:** Manoel de Oliveira / **Argumento:** Inspirado no auto de Francisco de Vaz de Guimarães / **Consultores:** Padre José Carvalhais, S.J., e José Régio / **Assistentes:** António Reis, António Soares e Domingos Carneiro / **Seleção de actualidades:** Paulo Rocha / **Guarda-Roupa:** Jayme Valverde / **Intérpretes:** Nicolau da Silva (Jesus Cristo), Ermelinda Pires (Virgem Maria), Maria Madalena (Madalena), Amélia Chaves (Verónica), Luís de Sousa (Acusador), Francisco Luís (Pilatos), Renato Palhares (Caífas), Germano Carneiro (Judas), José Fonseca (Espia), Justiniano Alves (Herodes), João Miranda (São Pedro), João Luís (São João), Manuel Criado (Diabo), e o povo da Curalha (Trás-os-Montes).

**Produção:** Manoel de Oliveira / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, Eastmancolor, 90 minutos / **Estreia Mundial:** Cinema Império, a 2 de Outubro de 1963.

**Acto da Primavera** é apresentado juntamente com **A Caça** ("folha" distribuída em separado).

---

**Acto da Primavera** foi porventura o filme mais discutido da primeira fase da obra de Manoel de Oliveira, o que suscitou maiores perplexidades mas também o que terá sido alvo de maiores elogios. É, cremos bem, o lugar geométrico de todas as reflexões éticas e estéticas do autor e foi a agulha que apontou e antecedeu o que viria a ser a fase mais recente dessa obra. É, na verdade, um filme cuja modernidade não pára de surpreender-nos: foi já depois do seu tempo que se percebeu verdadeiramente a que ponto a tão referida ponte documentário-ficção era muito mais do que isso, e foi à luz do mais moderno cinema que muitas das suas propostas acabaram finalmente por ser enquadradas.

**Acto da Primavera** surgiu em continuidade dos temas básicos do **Pão**. Mas a descoberta do Auto representado pelo povo de Curalha forneceu a materialização possível do fundo e da essência desses temas. A génese dos dois filmes foi, de resto, quase paralela, provocando influências mútuas. Oliveira contou:

*"Numa manhã chuvosa de Março de 1958/59, já não estou bem certo, era Semana Santa, percorria eu Trás-os-Montes à procura de moinhos que satisfizessem o que tinha imaginado para o meu filme **O Pão**. Deparei com três grandes cruces de madeira tosca erguidas à beira da estrada. Surpreendido, perguntei para que eram e logo me informaram que se destinavam à representação popular da Paixão de Cristo. Voltei para ver. O espectáculo era surpreendente pela ingenuidade e espontaneidade da representação, pela cor, pelo movimento e pelo salmodeado da recitação e dos cânticos. Desde essa altura pensei em fixar em imagens aquele insólito espectáculo".*

A descoberta era portanto a dupla descoberta do tema extremo e central da Paixão e de uma realidade actual, forte, extrema, resistente, pela qual esse tema podia ser tratado. Cineasta religioso, este é então um ponto de cruzamento de toda a obra de Manoel de Oliveira. Cineasta que enfrenta barreiras do real (que, nos seus filmes posteriores vieram a ser muitas vezes textos), este é obviamente um ponto fundamental do seu percurso.

A religião, pois. Mais uma vez, a dupla condição humana: a animalidade (as trevas, o caos) e a dignidade (a luz). Mas aqui explode a tendência antes embrionária: esta fronteira (o sagrado) é sugerida numa estranha fusão de contrários, é, se se quiser, sugerida na vasta elipse onde o que se vê é sempre de certo modo o contrário do que é dito. Nenhum filme é mais material, mais carnal, mais físico do que este **Acto**. A religião de que fala é, antes de mais, uma questão de corpos, e só se afasta deles (só os nega) na exacta medida em que nunca os deixa. Eles são o pólo indispensável das tensões, é na sua rusticidade que se torna forte a estranha presença de algo doutro. O que tem a ver com a religião concreta, directa, que mistura homens e coisas em espaços anacrónicos de proporções que são as da imaginação simples e ingénua - a religião que não teme a fantasia, a religião medieval que criou o Auto e que Oliveira arrancou do invólucro da religião renascentista do tempo em que o seu texto foi codificado. (António Reis, que aqui foi assistente de realização, explicou, num artigo a recordar - *Vértice*, 1964 - porque achava que este era um "filme românico"). E o que tem a ver, também, com essa insólita carga erótica que se espalha por todo o filme e triunfa nomeadamente na cena de Maria Madalena desprendendo os cabelos e curvando-se para os deixar deslizar sobre os pés nus do Cristo. No modo como é feito este plano central (charneira de um filme charneira) liberta-se, de modo sublime, tudo o que Oliveira parece estar sempre a querer dizer sobre a relação entre os corpos: o acto de Maria Madalena parece ter tanto de carnal como de espiritual, parece dirigir-se ao limite da sensualidade para sugerir a elevação que, em exclusivo, lhe dá sentido. O plano funciona assim como uma espécie de ponto de ligação entre os vários elementos (lembremo-nos dos cabelos que se prendem nos espinhos ou na cerimónia da lavagem dos pés), dando só por si a esta Paixão uma individualidade absoluta no quadro de todas as que até hoje foram filmadas.

Mas falámos também de "barreiras do real", e este é de facto o filme em que Oliveira parece ir mais longe na dupla atracção que o cinema exerce. Viu-se mais tarde que a sua modernidade não estava na qualquer criação dum espaço "entre" documento e ficção - como de certo modo era o caso das ficções improvisadas ou espontâneas de Rouch - mas no seu exacto oposto: a escolha deliberada dos *extremos* dessas duas áreas, construindo a sua essência na justaposição de duas zonas *irredutíveis*. Dificilmente se poderia descobrir uma realidade mais resistente do que essa representação prévia do Auto, que, para além do peso dos séculos tinha o peso ainda maior da sua ligação orgânica à terra e às pulsões, crenças e leis da vida dos camponeses. Por muito que Oliveira quisesse nunca poderia domesticar essa realidade. Mas, se é verdade que a respeitou, se é verdade que a assumiu totalmente, pedindo-a tal como era (pedindo-lhe que se excedesse e não que se domasse) também não é menos verdade que assumiu totalmente, sem quaisquer rodeios, todo o potencial do cinema, começando pelo potencial de manipulação oferecido pela câmara e pela montagem.

Se pode ter havido confusão com outras experiências da altura (o "cinema-verdade" ou o "cinema-directo"), foi talvez porque essa permanente junção de contrários era sobreposta a um *outro* percurso ainda diferente, que, esse sim, pegando nos espaços convencionais do documentário e da ficção nos fazia oscilar entre eles. Mas, por sua vez, aqui também, a experiência não tinha paralelo. Porque, justamente, à data, não pensamos ter existido outro caso em que tanto se assumisse a transição entre os dois campos e, ao mesmo tempo, tanto se omitissem as fronteiras. Quer dizer que, no **Acto**, se está às vezes no "documento" e às vezes na "ficção", mas que isso só se sente *depois*.

O que nos conduz, mais uma vez, ao ponto fulcral do lugar do cinema e da reflexão sobre os temas do *desdobramento* e da *representação*.

O trajecto do filme começa por nos situar na aldeia da Curalha, em tempo de preparação do Auto. Embora já se note aí uma clara perturbação da ordem clássica (na cena da leitura do jornal estamos em *documento* ou em *ficção*?) nada nos pretende arrancar ainda a esse real e aos parâmetros de espaço e tempo que o identificam. A fuga para o imaginário, para uma representação em segundo grau, dá-se, sim, na cena do poço, quando Cristo aparece à Samaritana – uma das transposições não anunciadas e, por isso, supremamente estranhas e supremamente belas, que marcam a especificidade deste Acto. Mas tão depressa saímos como voltamos à realidade local. A Samaritana corre a propagar o que viu e só *pouco depois* nos apercebemos que estamos afinal a assistir a uma autêntica convocação do Auto. Cai-se então no pólo oposto - o “documentário” -, mostrando-se a presença dos espectadores urbanos, que, por sua vez, são já postos em situação “de ficção”... E, quando tudo está a postos para o começo da representação, quando esperamos a todo o momento ver (finalmente?) aparecer o *palco*, o que nos aparece frente à câmara é ... *outra câmara*. Ou seja a afirmação frontal (a única, nesses termos, em toda a obra de Oliveira) do objecto que vai criar o segundo espaço fictício, o espaço cinematográfico. Donde, estamos em pleno momento de revelação, estamos como que face a uma prática de que só obras muito posteriores vieram a possibilitar a teorização: o *desdobramento* de leitura é também o desdobramento entre uma primeira representação cruamente teatral e uma segunda representação cruamente cinematográfica, que opera a total transfiguração desse espaço, destruindo-lhe os pontos de orientação (entre palco e espectador) sem que alguma vez destrua (apague) o seu próprio processo de fabrico, ou seja, sem que seja erguido um plano diegético que nos afaste da tangibilidade dele, ou da percepção dele enquanto espaço real.

Revelação que não se esgota aqui, nesta lógica dos espaços, pois que todo o **Acto** é uma constante multiplicação destes temas. Nele, seria importante analisar a função das transposições entre os habitantes *enquanto tal* e os habitantes *enquanto actores*, e, neste quadro, a função do *acto de vestir*. Ponto que não estará certamente desligado das fronteiras entre a vulgaridade e a dignidade de que temos vindo a falar, (e será supremamente acintoso o caso da transfiguração do diabo, o único que começa por integrar a representação no seu traje normal de habitante, e que será *revelado* pela passagem de Judas no crucial plano da tentação à corda) e que por sua vez despoletaria a análise de outras tantas transposições: o salto final para o caos atómico (justificado pela contemporaneidade da representação, que é actual e nunca se finge reconstituição histórica) surgindo no lugar da (inexistente) ressurreição ou ainda, por exemplo, essa outra forma de transposição que é a variação de registos, sobretudo sonoros (vocais).

E, disto dizendo tão pouco, nada dissemos ainda da sua impressionante beleza: um pouco ao acaso, o recitativo do primeiro encontro Cristo-Maria, o silêncio e o isolamento que antecedem o “encontro com o Pai”, a lamentação de Pedro, o silêncio de Cristo a Pilatos ( “b que é a verdade? ”), o incrível canto à passagem do crucificado, o célebre “*ai dolor*” de Maria na cruz. Que se abram então os olhos e os ouvidos para uma tal prova de sensibilidade. **O Acto da Primavera** aqui está, seis décadas depois, tão ou mais actual do que antes. O tempo jogou a seu favor.

José Manuel Costa