CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
PAULO BRANCO OU VÃ GLÓRIA DE PRODUZIR
19 de novembro de 2026

# A DIVINA COMÉDIA / 1991

um filme de Manoel de Oliveira

**Realização:** Manoel de Oliveira / **Argumento:** Manoel de Oliveira / **Fotografia:** Ivan Kozelka / **Decoração:** Maria José Branco / **Guarda-Roupa:** Jasmin de Matos / **Som:** Gita Cerveira / **Assistente de Realização:** Manuel João Águas / **Montagem:** Manoel de Oliveira, Valerie Loiseleaux / **Misturas:** Jean Paul Loublier / **Intérpretes:** Maria de Medeiros (Sónia), Miguel Guilherme (Raskolnikov), Luis Miguel Cintra (Profeta), Mário Viegas (Filósofo), Leonor Silveira (Eva), Diogo Dória (Ivan), Paulo Matos (Jesus), José Wallenstein (Aliosha), Ruy Furtado/Manoel de Oliveira (Director), Carlos Gomes (Adão), Luís Lima Barreto (Fariseu), Miguel Yeco (Lázaro), Júlia Buisel (Maria), Laura Soveral (Elena Ivanovna), Cremilde Gil (Isabel Ivanovna), com a participação especial de Maria João Pires.

**Produtor:** Paulo Branco / **Director de Produção:** Camilo João / **Produção:** Madragoa Filmes, Gemini Films, 2001 Audiovisuel em associação com Radiotelevisão Portuguesa, Metropolis Zurich / **Cópia:** DCP, cor, 142 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Veneza de 1991 / **Estreia em Portugal:** Cinemas King e Nimas, a 11 de Outubro de 1991

---

O filme de Manoel de Oliveira que **A Divina Comédia** mais me lembra é **O Passado e o Presente**. Quem viu esse filme, recordar-se-á que quase toda a acção se passava dentro de uma casa solarenga onde as oito personagens principais - agrupados em par ou em triângulo sobre a ideia de casal - incessantemente volteavam em torno dos limites da institucionalização do amor, tomando como ponto-limite dele o casamento ou a morte. Tão importante como esses personagens era o *décor*, singularmente vazio e cheio, ou seja tão presente quanto ausente. Personagens e *décors* participavam de uma mesma atmosfera fantomática, como se visitassem uma casa a que eram alheios e não conseguissem encontrar nem morada nem repouso nela.

Casa e habitantes estavam bem situados no espaço e no tempo: casa rica de burgueses ricos e ociosos. Mas esse visível sinal entrava em contradição com um ambiente de *no man's land*, como se ninguém pertencesse a parte nenhuma, tal como nenhum dos personagens a nenhum dos outros pertencia. Ou seja, e como também sucedia na história narrada, um falso realismo era distorcido até à irrisão, um falso naturalismo desfocado até ao fantástico e um falso moralismo invertido até à perversão. Se só um dos personagens era expressamente acusado de loucura, todos viviam situações de alienação total. Em mais de um sentido, a casa, em **O Passado e o Presente**, era uma casa de alienados, tão mais alienados quanto todos se comportavam como se fossem ou estivessem alheios à sua alienação. E, embora, do princípio ao fim do filme, se não largassem, formando um grupo omnipresente em toda a espécie de rituais, cada um deles era inteiramente solitário. Devoravam-se uns aos outros, mas não se tocavam. Como o *décor* os devorava a eles, sem nunca os tocar, e sem nunca ser tocado por eles.

Expressamente, este pano de fundo retorna em **A Divina Comédia**, mas agora sem a caução de qualquer normalidade. Desde o princípio sabemos que estamos numa casa de alienados e que todos os habitantes dela são loucos, assumindo ilusórias identidades. Só que esta casa de

alienados nada tem que ver com a nossa noção de instituição semelhante. Mais uma vez, é uma bela mansão, rodeada por um magnífico parque, com alas de palmeiras e decorado com a mesma povoada e despovoada existência que caracterizava a casa de **O Passado e o Presente**. As personagens evoluem recortadas contra azulejos belíssimos, escadarias monumentais, salas ricamente ornamentadas e com obcecantes arranjos florais. Só que todos esses adereços (em sentido próprio e figurado) são tão significantes como insignificantes e parecem jogar com as personagens o mesmo jogo que estas jogam umas com as outras: olham-nos sem as olhar, entram nelas sem nelas entrar, representam sem intervir e intervêm quando não representam. Estão num outro plano do plano de acção, mas coexistem nesse plano tão misteriosamente como os onze alienados coexistem uns com os outros, ou com aqueles que representam os papéis de director e enfermeiros da Casa. Todos parecem ver tudo sem ver nada, ouvir tudo sem ouvir nada, sentir tudo sem sentir nada. A todos cabe o ponto de vista, embora não haja ponto de vista de ninguém e nunca se possa falar de uma qualquer subjectividade desse ponto de vista. Nem mesmo nos frequentíssimos campo-contra campo. Sem que haja falsos *raccords* (pelo contrário, a precisão nesse aspecto é quase estonteante) o lugar das personagens ou das peças de *décor* em *off* nunca é a que tinham tido *in* e existe uma permanente distorção face ao lugar ou posição ocupado por outrem.

Existe contudo uma fundamental diferença face a essa visível analogia com **O Passado e o Presente**. Enquanto, nesse filme, a câmara acompanhava as personagens no seu *motu continuum* (é certamente o filme de Oliveira com mais movimentos de câmara e que mais contradiz a sua generalizada imagem como cultor de planos fixos) em **A Divina Comédia**, à excepção de um único plano (chegada em moto de Ivan Karamazov, o único visitante, o único que não tem vaga naquela casa) não há qualquer movimento de câmara. Os planos são incontáveis (é, seguramente, o mais decupado dos filmes de Oliveira e talvez um dos mais decupados filmes de sempre) mas a câmara nunca se move. E é essa absoluta ausência de movimento dela que coloca noutro nível as personagens de **A Divina Comédia** e radicalmente as separa das de **O Passado e o Presente**. Aquelas, debatiam-se constantemente, em busca de uma fuga possível. Estas já não têm espaço ou tempo para qualquer evasão. Estão imóveis, presas das personagens com que se identificaram, das personagens que são. Em **O Passado e o Presente**, o exterior ainda podia evoluir, embora só circularmente evoluísse. Em **A Divina Comédia**, nenhum movimento exterior se pode acrescentar ou pode mudar seja o que for. Passado e presente imobilizaram-se. Futuro não existe. Não há tempo e o espaço que há é ilusão de espaço. Estamos de outro lado da visão.

De **O Passado e o Presente** até à **Divina Comédia**, a busca desse outro lado da visão foi das mais incessantes procuras de Oliveira. Foi relativamente fácil segui-lo, quando esse outro lado tinha o contorno de um texto literário, ou seja quando a ficção romanesca ou teatral eram o contra-campo de visão cinematográfica. Foi o que aconteceu, genericamente, de **Benilde** a **Le Soulier de Satin**.

A partir de **Mon Cas**, porém, esse verso e reverso deixaram de funcionar nos mesmos termos ficcionais. O tempo foi dissolvido na unidimensionalidade do espaço, como sucedeu, por exemplo, em **Non**, em que as narrativas históricas coexistiam com a narrativa do presente, ao mesmo plano e com as mesmas personagens. Admitiu-se (quando se admitiu) que a natureza histórica do filme (ou dito de outro modo, a necessidade de filmar a história) tivesse sido a determinante dessa opção. Em **A Divina Comédia**, nem sequer essa caução existe. Como não existe a caução da ficção literária. Quer as personagens se assumam como personagens históricas (Cristo, Lázaro, Marta, Maria) quer se apresentem como personagens de ficção (Raskolnikov, Sonia, os Irmãos Karamazov, o Anti-Cristo, o Profeta da "Salvação do Mundo" de Régio), nunca qualquer sinal as declara nessa situação. Oliveira jamais encena "a época" (como encenou em **Non**) ou jamais diferencia o texto citado do texto recitado. Todos coexistem num único plano (chamemos-lhe para simplificar, o presente) e as criaturas de Dostoievsky, Nietzsche ou Régio coexistem com as bíblicas, ou com os supostos funcionários do hospício, como se a história de todos fosse comum e simultânea. As interpenetrações são constantes. Mas são sempre paralelas. E um personagem há -

a pianista - que inicialmente não assume nenhuma identidade, nem histórica nem ficcional. Ouvindo-a, em *off*, da primeira vez que a ouvimos, o Director chama-lhe *"a nossa Maria João Pires"*. Ora a intérprete é Maria João Pires. Ou seja, Maria João Pires a fazer de Maria João Pires, Maria João Pires como a louca que pretende ser Maria João Pires. Quando verificamos que a essa personagem/intérprete está confiada a música do filme (sempre música *in* mesmo quando se ouve em *off*) temos que neste filme a música se personaliza e entra no filme como música a fazer de música. É o verso e reverso mais abissal, a interpenetração mais paralela. Passemos das audíveis às visíveis.

Exemplo supremo é a sequência (termo aliás singularmente impróprio neste filme) em que Lázaro, Marta, Maria, Jesus, o Profeta e o Filósofo assistem - como se fossem objectos do *décor* - à grande cena entre Sónia e Raskolnikov. Estão ali como se não estivessem, ou como se fossem um sinal, como o nariz de Lázaro a sair do caixão, por detrás de Sónia. Até que Raskolnikov pede - e depois exige - a Sónia que leia na Bíblia a passagem da ressurreição de Lázaro. E, de súbito, nessa passagem, em que todos são mais ou menos convocados, todos passam de objectos a sujeitos e representam a acção como se fossem convidados para ela pela leitura dos personagens de Dostoievsky. O mesmo princípio se aplica à recitação dos Karamazov e à referência ao beijo do prisioneiro ao Grande Inquisidor, com um desdobramento ainda mais perturbante. Quando Aliocha beija Ivan, este acusa-o de ele plagiar "a cena do seu trabalho literário". Só que esse plagio se generaliza na cena do beijo colectivo, como se todos tivessem ouvido o que foi dito ou todos tivessem reinventado o gesto do prisioneiro, colectivamente se assumindo como se o fossem ou como se fossem o Grande Inquisidor. Ou como se fossem ao mesmo tempo um e outro.

Disse atrás, falando desses fulcrais momentos, que todos agem como se fossem objectos do *décor*. Só que são simultaneamente isso e muito mais do que isso, pois são o ponto de vista. São sempre eles que vêem e nada é visto que não seja visto por eles, a não ser, eventualmente, o plano inicial e o plano final. Só que, como já disse, toda a subjectivização do ponto de vista é enganadora neste filme permanentemente construído em *trompe-l'-oeil*, neste filme sem perspectiva.

Mais uma vez, desde **Mon Cas** (capital obra de viragem na estética e na metafísica de Oliveira, o que raríssimos entenderam) essa ausência de perspectiva domina os filmes do Autor. Mas aqui ela torna-se, pela primeira vez absolutamente radical.

Começa-se pelo título da obra. Primeira falsa perspectiva, porque o filme - aparentemente - nada tem que ver com o poema de Dante. E, a partir daí, sucessivamente, Oliveira retira os vários patamares a que nos julgávamos agarrar para dominar o espectro da acção. No princípio, o Paraíso, na belíssima sequência do Génesis. Quem é o contraponto - ou o contraplano - a essa absoluta beleza? O médico, ou o director, que a manda interromper. O personagem traz imediatamente à memória uma referência, estética e eticamente oposta à cena bíblica. Ao Paraíso, contrapõe-se o Inferno. À pintura italiana ou flamenga do Século XV (Adão e Eva) o cinema expressionista alemão: Werner Krauss no Dr. Caligari.

Pouco depois, repara-se que são 13, como na última Ceia, os que se sentam à mesa (doze "hóspedes" e o director). Mas quem preside é Adão e Eva e quem está em frente de Jesus é o Director. Marta e Maria não enquadram o Mestre, mas sentam-se à direita e à esquerda do Director. O Mestre é rodeado por Sónia e Raskolnikov. Mas quando começam a conversa, já não estamos certos da situação relativa de ninguém e mesmo essa disposição se converte em nova ilusão. E porque sai o Director? Porque se identifica com Judas ou porque já quer passar ao quarto de Chopin, para presidir ao pesadelo expressionista, novamente uma citação expressa dos filmes caligaristas?

A vertigem, a partir daí, só se adensa. Mas há um momento em que esse descentramento ou esse desenquadramento adquire a dimensão de manifesto estético.

É quando - após verificar que o 5º Evangelho do Profeta só tem páginas em branco - o Filósofo pede ao seu "adversário" um interregno e, ouvindo a pianista, começa a falar da divindade da música. O Profeta fala-lhe da arte como "orgulho efémero". Os dois estão e ficam em *off* e quando os vemos *in* perdem-se na perspectiva também em *trompe-l'oeil* da decoração da casa. Só objectos (colunas, piano, azulejos da sala) são vistos durante essa discussão. É talvez o momento em que a irrealidade do filme se torna mais expressa e em que o virtuosismo da câmara de Oliveira (e da interpretação de Maria João Pires) atinge o ponto supremo. A tal ponto que é legítimo perguntar se tudo o que o Filósofo diz sobre a força o poder e o domínio não é mais dito para a câmara (ou acerca da câmara) do que para a pianista ou acerca dela. Como se fosse o próprio realizador o interpelado e como se ele também assistisse, no mesmo e noutro plano, à controvérsia sobre se os seus dotes são dons divinos ou virtudes do corpo humano.

Mas o Realizador acaba por ser interpelado. Por acaso - para quem acredita que os acasos acontecem por acaso - o actor que fazia de médico morreu a meio das filmagens (Ruy Furtado) e foi o próprio Oliveira quem o substituiu.

E é contra ele - por acaso? - que surgem as acusações de Ivan, chamando-lhe céptico, pessimista e revoltado. Aliocha vai mais longe: *"Um revoltado?... Um desesperado"*.

Oliveira tenta justificar-se e depois diz: *"Desculpem a intromissão"*.

Talvez seja por ter descoberto que não podia ser mais que um intrometido naquela história (de que se julgava encenador e organizador) que o Director se suicida. O seu papel de Caligari chegou ao fim e as sombras distorceram-se tanto que acabaram por o absorver. Só que a imagem do morto já não é a de Oliveira, mas a desse mesmo que sempre como Caligari conhecemos. E fica - ao lado da "teoria da arte" da sequência evocada - a hipótese perturbantíssima que as próprias criaturas se tenham insurgido contra o seu criador e que, nesse momento, nem mesmo Oliveira tenha dominado - a não ser como intrometido - a instância que convocou.

Seja como for, é a ele - Director, Realizador - quem cabe abrir o mais misterioso dos contracampos do filme. Refiro-me ao que anuncia e prenuncia a música e ao papel que o piano (através dos Prelúdios de Rachmaninoff) tem nesta obra. Quem toca, quem acompanha, são Marta e Maria, as irmãs de Lázaro o mudo. A arte ocupa o espaço da mudez e da morte, mas também o do som e da ressurreição. Ela só - seja cinema seja música - parece acreditar que há ainda uma perspectiva, anterior e exterior à da casa dos alienados.

Finalmente, há um ponto de vista que ultrapassa a comédia e o gabinete. E esse ponto de vista é o de quem, ousando pôr tudo em causa, descobre, cartesianamente, que de tudo se pode duvidar, menos da dúvida. Em **A Divina Comédia** o cogito é cinematográfico. E o cinema existe porque Oliveira existe. Ermo absoluto ou ergo absoluto.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico