

Oliveira e nós

O que é que nos deixa esta obra que acabou por ser imensa, que atravessou tanta história do cinema português e europeu e que em não poucos momentos falou por eles? Há um trabalho a fazer no tempo. Há coisas fundamentais que podem e devem ser ditas já.

A primeira é, ainda e sempre, a que se refere ao legado histórico daquelas duríssimas quatro décadas iniciais (1931-1971) em que Manoel de Oliveira só pôde concretizar três longas-metragens – o que nos disse no que fez e no que não pôde fazer, o que nos diz essa obra e o seu silenciamento, o que nos diz a forma como ele próprio viveu e ultrapassou esse silenciamento. No catálogo editado pela Cinemateca em 1981, Alves Costa levantava o véu sobre muito do que tinha sido deixado pelo caminho, e tanto João Bénard da Costa como António-Pedro Vasconcelos escreviam, preto no branco, que essa obra não realizada tinha sido um dos maiores crimes culturais cometidos em Portugal (A-PV chamava-lhe “crime do salazarismo”, JBC ia mais longe e afirmava que tal crime “não era só imputável ao regime que caiu a 25 de Abril de 1974”, mas “a Portugal”). Quarenta anos, ou, aliás, quase meio século (se pensarmos no que se passou ainda até ao final dos anos setenta) entre o arranque fulgurante do *Douro* e a época em que pôde realmente filmar em continuidade. Quarenta anos que começaram quando Oliveira tinha vinte e três anos de idade e decorreram pelo menos até que fez sessenta e três (a idade que tinha quando se estreou o *Passado e o Presente*)... Que as três longas até aí realizadas a espaços (*Aniki-Bóbo*, *Acto da Primavera* e *O Passado e o Presente*) sejam tão diferentes entre si, que cada uma represente um salto tão gigantesco face à que a precede, revela tanto do génio de Oliveira como, então, da natureza e gravidade desse crime. Desde que pegou na câmara para o *Douro*, Oliveira esteve sempre em movimento, começando logo aí o mistério da sua incrível sintonia com o movimento geral do cinema, ou da dupla relação de sintonia e originalidade que manteve com esse contexto maior – aquilo que fez de cada um dos seus filmes um belíssimo anacronismo cujo lugar se veio sempre a perceber melhor *depois*. Uma vez que nunca (mas nunca) caiu em redundância (doença mortal de tanto cinema recente), sabemos assim de fonte segura que qualquer dos projetos interditados naqueles anos *foi* uma obra-prima roubada ao nosso património artístico. Na pintura ou na literatura, ainda pode ser feita obra clandestina ou ignorada, resgatável em épocas futuras; no cinema, para esse tipo de projetos, o que não foi não foi. Nada nos pode resgatar desse crime – nem o facto de Oliveira não se ter deixado destruir por ele, nem a consciência do apoio que lhe foi dado depois, nem sequer a memória de gestos pontuais corajosos como a viabilização do filme à partida anunciado como “póstumo” (*Visita ou memórias e confissões*, que lhe deram a oportunidade de fazer para visão futura). Porque se tenho orgulho no país que viabilizou essa segunda parte da obra e mesmo um tal filme que, por condição, poderia ser longamente invisível, a verdade é que não esqueço o silêncio anterior e também sinto que há alguma facilidade em atribuí-lo ao mero regime político. Ainda bem que a democracia infltiu o caminho anterior; mas a democracia, por si, não nos torna imunes à repetição de tal falha. Pela excecionalidade dos títulos que conseguiu fazer naquela travessia do deserto, pela excecionalidade do que fez depois, Manoel de Oliveira acabou por nos dizer com eloquência, da forma mais digna possível e sem ponta de azedume, o quanto perdemos com uma tal negação. Onde, ao evocarmos a sua grandeza, ouçamos o grito interior que esse silêncio nos traz, e o alerta que vem com ele, lembrando-nos que não é óbvia, simples ou automática a impossibilidade de que tal se repita.

A segunda observação imediata é sobre a diferença desta obra. Como os muito grandes – nisso incluindo os muito grandes do cinema clássico americano, que trabalharam dentro da regra, sabendo construir na variação – Manoel de Oliveira fez uma obra profundamente coerente que nunca caiu na ratoeira do “estilo”. Mas o que é que uniu essa obra e o que é que fez a sua diferença ao longo deste século e pouco de cinema?

Podemos vê-lo logo no *Douro*, onde estava já tanto a ligação a um modelo (as “sinfonias urbanas” da segunda metade da década de vinte) quanto a genuína invenção para além dele. Vêmo-lo no *Aniki*, cuja suposta antecipação do neorealismo tanta tinta fez correr, não nos esquecendo do que havia de certo dentro desse (entretanto muito notado) equívoco – uma percepção instintiva da inflexão realista que surgiria no pós-guerra, misturada com um negrume que tanto estava ancorado numa realidade social precisa como ultrapassava a representação imediatista da sociedade e da História. Vemo-lo depois no salto imenso para o *Acto*, um filme que há muito se percebeu ter refundado todo o cinema português, trabalhando as bases do Cinema Novo e não cessando de alimentar a própria diferença deste no contexto internacional. (Uma melhor compreensão de um tal salto resultará, é claro, do conhecimento das curtas entretanto realizadas – em especial *O Pão* – mas nem isso chegará para explicar a *ligação ao futuro* que se encontra naquele outro filme). Vemo-lo a seguir com o mesmo espanto em *O Passado e o Presente*, cujo subversivo anacronismo, mais uma vez, só foi contextualizado por obras surgidas depois (prossequindo uma surda conexão com Bunuel, cujo *Charme Discreto...* se viria a estreitar mais tarde no mesmo ano, sem que o diálogo alguma vez tenha volvido identidade). E vemo-lo continuamente, de modo flagrante, na fase que se seguiu à *Benilde*, em que a cada filme reinventou o mundo com transições ainda mais surpreendentes – a do *Amor*, a da *Francisca*, a do *Soulier*, a do *Non*, a do *Vale Abraão*, a da *Caixa*, e a de tantos, tantos outros... De filme para filme, o que descobrimos é a invenção de um cinema instintivo, ao mesmo tempo insólito, contundente e não raro fulgurante, que tem a dimensão dos maiores sem nunca os seguir de perto – um cinema em que nunca se pode dizer que o autor filma “à maneira de” qualquer outro e face ao qual, pelo contrário, com o avanço do século, se vai sentindo cada vez mais que outros filmam “à maneira dele”. E o que vamos descobrindo nesse cinema é, desde cedo, uma capacidade de figuração desabrida, uma frontalidade que (repete-se) nunca cai na redundância (convivendo radicalmente com a elipse), e, ao mesmo tempo, um deslocamento de perspectiva que não será mais do que a afirmação contínua da *representação*. Um modo de filmar que, em suma, dá-nos sempre a coisa juntamente com a sua representação – o que estará na origem da sensação mista de presença física e de estranhamento dos atos e das coisas que é uma das suas marcas maiores. É um percurso pelo qual o seu autor se tornou um dos grandes construtores do cinema moderno, ou seja, daquele que passou ao lado da ideia de “transparência”. Tal como se disse de Renoir, podemos então dizer de Oliveira que *foi sempre moderno*, e não será o facto de a sua originalidade nascer também de um contexto de produção limitado que diminuirá o génio disso. Em rigor, há que dizer exatamente o contrário, não sendo das menores provas da grandeza de Manoel de Oliveira o facto de ter dado a volta, desta maneira e com esta dimensão, a uma *pequenez de contexto*. Na coerência deste percurso, na ironia com que o soube manter, na própria forma misteriosa como construiu sempre os seus planos com essa dupla capacidade de figuração e de estranheza, Manoel de Oliveira conquistou um lugar entre os maiores. *Há um Cinema Oliveira*.

A terceira e última nota tem a ver com a sua relação com Portugal. Pelo facto de, a partir de certa altura (e depois de ter trabalhado autores ditos menores) Oliveira ter filmado a matéria literária de nomes fundamentais da cultura portuguesa – Régio, Camilo, Agustina, Vieira, Eça...

– e pelo facto de, através deles, ter trabalhado a história portuguesa e os mitos dela, acabou por atribuir-se a este cinema uma função de interrogação identitária que faria dele, por essa via, um dos parceiros ou continuadores dos restantes. Ora, se a conclusão é justa, o caminho habitual para ela, esse, não deixa de laborar num equívoco, ou de ajudar a manter um equívoco. É claro que não é nada indiferente que Oliveira tenha escolhido esses autores e esses temas, assim como não é nada indiferente o seu enraizamento numa cultura particular, que é a nossa (sem o que não teria sido possível tornar-se, como se tornou, universal). Porém, não só não foi a veiculação daquela palavra em si mesma que o tornou um dos grandes da arte cinematográfica, como, no limite, não foi isso, ou (de longe) apenas isso que o tornou um veículo da *portugalidade*. E, por muito evidente que tal possa parecer, dizê-lo é ainda essencial num contexto em que tantos insistiram no mote do cinema “literário” ou “teatral”, não entendendo sequer, ou não entendendo sobretudo, o que o próprio Oliveira ia dizendo sobre a função de registo dessas outras matérias.

Ainda não me é fácil perceber como é que numa certa vulgarização de época num país como o nosso, com a sua relevante cultura cineclubística e, na altura, a sua proximidade da crítica e do pensamento francófono, foi possível (a par dos alertas elogiosos feitos por quem sabia ver) depreciar o autor do *Amor de Perdição* com o rótulo ignorante do cinema literário. Quando o *Amor* se estreou tinham passado vinte e oito anos sobre o *Journal d’un curé de campagne* de Bresson e quase o mesmo desde a decisiva leitura do filme por Bazin. Naturalmente, o que teria sido difícil compreender à época é quanto o filme estava já *para além* da rutura bressoniana, não o facto de a incorporar... Sobre essa função de “registo”, o que haverá sempre por dizer não pode portanto ser muito mais do que uma revisitação de Bazin (o cinema “impuro”), o que vale por dizer que, em rigor, não estamos a avançar. Mas o que nos interessa então, aqui e agora, é precisamente como o filme mostra à saciedade quanto a força do texto camiliano deriva da sua forma de utilização (reinvenção) cinematográfica, e a que ponto é que é o modo de articulação entre essa *palavra* e esse *cinema* que torna o filme tão *português*.

Na sua produção, *Amor de Perdição* foi um *tour de force* contra não poucas limitações materiais (a utilização do 16 mm, as dificuldades técnicas inerentes àquela película específica, a economia da produção, as *takes* separadas para cinema e televisão...). Foi por dentro dessas limitações que Manoel de Oliveira avançou para alguns dos mais ousados planos-sequência da sua obra, e foi nesse contexto que entregou as suas personagens principais a jovens atores sem experiência. Ora, o que é relevante não é apenas que tenha conseguido fazer com isso uma das obras mais densas e comoventes de todo o nosso cinema, senão um dos grandes, grandes filmes de todo o cinema moderno. O que é também relevante é o facto de grande parte da sua força estar intrinsecamente baseada na sua fragilidade – ou, em rigor, ser uma força cuja outra natureza é essa fragilidade. Se *Amor de Perdição* é o filme de seres que, no tempo da obra, passam do domínio da luz para o domínio da sombra e da morte, tanto a fragilidade da fotografia como a fragilidade da representação (no sentido mais direto e físico da ideia, por não haver escudo de “profissionalismo”) figuram essa tensão e esse destino. É na própria imagem que vemos como aquele espaço e aqueles personagens se tornam incandescentes, à beira de rebentar em estilhaços. E é precisamente nos atores (com destaque para o trio protagonista – Simão, Teresa e Mariana – que vemos a que ponto a força e o desamparo se tornam uma só coisa. Como só os grandes sabem fazer, a partir de uma mise-en-scène seguríssima (o espaço, o tom e o tempo) Oliveira, não evitando as imperfeições, transforma-as todas em forças. O que vemos é um mundo progressivamente fechado, tolhido e à beira da desintegração – um mundo, então, que não é só intenso mas *nosso*. *Amor de Perdição*-romance é uma obra-prima literária; *Amor de Perdição*-filme é uma obra-prima

cinematográfica feita dos nossos corpos, rostos, gestos e tensões. A presença material de um dentro do outro (como só pôde começar a ser feito uma vez destruída a ideia clássica de adaptação) funciona precisamente *devido a* essas tensões.

José Manuel Costa

10 de abril de 2015

Obrigado Manuel Pina, Henrique Alves Costa e João Bénard da Costa, pelo que me deram a conhecer e pelo que me ajudaram a compreender relativamente à obra de Manoel de Oliveira