

# Manoel de Oliveira: um cineasta-escritor

(...)

Doutoranda Estudos de Literatura. Michelle Sales. PUC - Rio

**RESUMO:** O artigo se propõe a pensar a obra do cineasta português Manoel de Oliveira a fim de apresentar de que forma a estética cinematográfica do mencionado diretor deve à literatura e ao teatro.

**Palavras-chave:** cinema português, Manoel de Oliveira, realismo cinematográfico

## Introdução

Considerar a forma do cinema oliveiriano um ‘cinema literário’ implica revelar o formato anti-naturalista de suas obras, já que sendo a palavra aquilo que sustenta a narrativa das películas de Manoel de Oliveira a ação dos personagens é ditada pelo tempo diegético atribuído à importância da palavra. Dessa forma, a questão do realismo se impõe na obra diretor, pois o ‘artifício literário’ usado como recurso estético teatraliza os filmes, distanciando-os do “tempo real” das ações.

Além disso, observando a trajetória do realizador é possível perceber certa aproximação com o pensamento acerca do fazer cinematográfico que a *nouvelle vague* francesa difundia através, sobretudo, dos artigos publicados na *Cahiers du cinema*. Por outro lado, o reconhecimento da obra de Manoel de Oliveira, que se deu primeiramente na França, pode ser atribuído à própria aproximação estética do diretor português com o grupo francês, que será retomada mais adiante.

Dessa forma, a fim de pensar o realismo na ‘estética oliveiriana’ é necessário observar de que forma o realismo e o cinema se relacionam. Assim, se observarmos o cenário iconográfico do Renascimento italiano percebemos que a técnica da perspectiva geométrica revolucionou tanto a maneira de pintar como a maneira de olhar. A perspectiva foi responsável por criar a ilusão de uma terceira dimensão: a profundidade. A ilusão de profundidade, criada com a ajuda de princípios científicos advindos da matemática e da geometria, rompe com a forma narrativa da pintura bidimensional anterior e faz com que os quadros renascentistas se aproximem mimeticamente cada vez mais da realidade.

E é a pintura figurativa que imita o real, o padrão narrativo da pintura renascentista exatamente o que as vanguardas históricas do século XX trataram de negar. Distanciando a pintura das formas miméticas do real, as vanguardas a transformaram no espaço privilegiado das formas abstratas e oníricas da imaginação. Anatol Rosenfeld em *Texto/contexto* classificou esse processo de “desrealização”:

O termo desrealização se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não-figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. Mesmo estas correntes deixaram de visar a reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica (...) Em todos esses casos podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos o sentido mais lato, designando a tendência de

reproduzir, de uma forma estilizada ou não, a realidade apreendida pelos sentidos. (Rosenfeld: 1969, 74)

Por outro lado, o momento anterior à fase mais radical da transfiguração da realidade pelas vanguardas, ou seja, as décadas precursoras que possibilitaram as transgressões estéticas ao narrar o “real”, corresponde historicamente ao surgimento da fotografia (séc.XIX). A fotografia assume, ao longo do século XIX, os compromissos da pintura com relação à realidade, possibilitando até mesmo que esta última se “descole” do “real” para tratar de temas absolutamente abstratos e não figurativos como fizeram as vanguardas históricas, já que é a fotografia a técnica capaz de “embalsamar” o tempo (André Bazin), de captar o instante fugaz da realidade que os impressionistas tanto perseguiam.

O desenvolvimento da técnica fotográfica possibilitou o surgimento do cinema. Quero relembrar este fato tão somente para refazer a ligação da sétima arte com as antigas formas de narrar da pintura renascentista e, conseqüentemente, com padrões miméticos de representação da realidade. Dessa forma, se a fotografia (vale lembrar que é a *câmara obscura* usada pelos pintores renascentistas que vai dar origem à máquina fotográfica do século XIX) “herda” as obrigações que a pintura tinha no tocante às formas da imagem: formas figurativas, busca pela representação mimética da realidade, apropriação técnica do uso da perspectiva geométrica, etc. o cinema narrativo também está atrelado às mesmas características do narrar.

Através do artigo “Cinema: o uso criativo da realidade”, de Maya Deren, citado por Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, o autor nos chama atenção exatamente para a ligação intrínseca da fotografia (e, conseqüentemente do cinema) para com a realidade, já que:

O termo imagem (originalmente baseado em imitação) significa, em sua primeira acepção, algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real; no próprio ato de especificar a semelhança, tal termo se distingue e estabelece um tipo de experiência visual que não é a experiência de um objeto ou pessoa real. Neste sentido, especificamente negativo – no sentido de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo – a fotografia é uma imagem. Até aqui, o critério da semelhança compreende o que, de acordo com a classificação de Peirce, define um tipo de signo: o ícone (em princípio a imagem denota alguma coisa pelo fato de, ao ser percebida visualmente, apresentar algumas propriedades em comum com a coisa denotada). (Xavier: 2005, 17)

Em seguida, Ismail nos aponta a diferença decisiva que existe entre a imagem fotográfica (e cinematográfica) com outros tipos de imagens obtida por processos distintos. No caso da pintura, a imagem de um cavalo (para usar o exemplo da autora americana citada) é algo semelhante a um conceito mental que pode ou não se assemelhar de fato a um cavalo. Mas no caso da fotografia, o objeto imprime sua imagem através da ação da luz sob um material sensível. E é por isso que a relação da imagem fotográfica com o seu objeto referencial é absolutamente distinta. A partir da fotografia, das imagens técnicas, uma nova relação é imposta entre a imagem e o objeto referente do “mundo real”. Além de uma imagem icônica, ou seja, de uma imitação da realidade, a fotografia pressupõe a inscrição objetiva e espacial da realidade captada em um instante do tempo, como comenta Ismail Xavier:

...pois, dado que o processo fotográfico implica uma (sic) impressão luminosa da imagem na película, esta imagem enquadra-se também na categoria de índice – um índice é um signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de ter sido realmente afetado por este objeto. (ibidem, 18)

Por isso, considerando as características embrionárias da linguagem cinematográfica, falar de realismo cinematográfico pode ser considerado redundante. Entretanto, aquilo que é conhecido como uma “estética realista” para o cinema implica uma série de características particulares. Ao longo da história do cinema, criou-se o mito da cisão entre duas formas de narrar. Uma, capaz de “captar” a realidade, apropriando de um olhar documental, conseqüentemente atrelado a formas específicas de produção de imagens e, outra, capaz de “inventar” a realidade: o cinema de ficção. Manoel de Oliveira está exatamente na intersecção entre essas duas linguagens.

Portanto, para falar do cineasta português é imprescindível retomar algumas análises da narrativa cinematográfica, já que este tem se mostrado ao longo do século XX intransigente e irredutível quanto à linguagem que utiliza, e é exatamente essa tomada de posição estética que marca a invenção do seu próprio cinema.

Dessa forma, no artigo “Manoel de Oliveira e a narrativa pré-griffithiniana – entre o quadro teatral, em plano fixo, e a correspondência romanesca com Agustina”, Mário Jorge Torres nos leva de volta ao surgimento do cinema e das suas primeiras películas para refletir acerca do diretor:

O cinema primitivo, na esteira da estética imposta por irmãos Pierre e Auguste Lumière, correspondia a tomadas de vista com uma câmara fixa, colocada de modo a construir quadros animados, em que as figuras se moviam, tendo como ponto focal o olho da lente (...) Os filmes de George Mèliès agrupavam-se sob o que poderíamos designar por quadros mágicos, sempre com a noção clara de que estávamos perante a exploração, cada vez mais elaborada, de fotografias animadas. (Torres, 2006, 1)

Tal “cinema primitivo” foi sendo aprimorado até que se delineou em meados da década de 20 (séc.XX) o que Ismail Xavier (2005) denominou de “método clássico” da linguagem cinematográfica, referindo-se às contribuições para o cinema mundial de David W.Griffith, cineasta americano que incorporou novos elementos à linguagem cinematográfica, tais como: a mobilidade da câmara e a montagem paralela. Apesar do “modelo clássico” ter se tornado cânone, já que se consolidou como a base do cinema narrativo moderno, as primeiras películas de Manoel de Oliveira rompem exatamente com este formato do cinema. O filme de estréia do cineasta português é revestido muito mais de um olhar documental e influenciado pela estética cinematográfica ainda de um certo “cinema primitivo” ao mesmo tempo em que seguia os avanços das vanguardas européias, como comenta Mário Jorge Torres:

...tudo começa, ainda no impropriamente denominado Cinema Mudo, no final da década de 20, inícios da década seguinte, quando decide filmar *Douro, Faina Fluvial* (1931), integrável do cinema que então dominava a Europa, numa tentativa local de corresponder a uma espécie de sinfonismo urbano, indiretamente desencadeado por *Metropolis* de Fritz Lang, quase contemporâneo de *O homem da câmara de filmar* de Dziga Vertov e, sobretudo rimando com *Berlim, sinfonia de uma capital* de Walter Ruttmann. De um modo quase artesanal, Oliveira saltava para as ruas do Porto e filmava, com raro sentido visual, cenas populares do trabalho portuário, encadeando-se

num olhar condizente com uma modernidade importada e adaptada localmente. (Torres, 2006, 6)

*Aniki-Bobó* retoma, de certa forma, as experiências de *Douro*, mas, se este último é nitidamente um documentário da vida dos operários da zona portuária bastante ligado ao “cinema primitivo” dos irmãos Lumière que buscavam com suas películas documentais o “extraordinário no ordinário”<sup>1</sup>, *Aniki-Bobó* já está entre a linguagem documental e o cinema de ficção:

Passando por cima de ocasionais documentários de encomenda, Oliveira regressa em 1942, com *Aniki-Bobó* no âmbito da produção populista do Estado Novo salazarista, com Antônio Lopes Ribeiro como produtor, invertendo todos os traços ideológicos vigentes: muitos falaram, impropriamente, de um filme precursor do neo-realismo, pela vertente do cinema pobre, filmado nas ruas do porto, misturando (poucos) actores com não actores, sobretudo crianças dos bairros populares da cidade, na busca de um realismo poético, que desse conta de uma visão profunda de um Portugal isolado e isolacionista. (Torres, 2006, 6)

Portanto, para Mario Jorge Torres, *Aniki-Bobó* está distante de uma estética precursora do neo-realismo italiano, como muitos afirmam. O realismo poético de que nos fala o autor foi a solução encontrada pelo cineasta para tentar narrar as dificuldades de viver sob as arbitrariedades de um governo autoritário. A dimensão política de *Douro* e *Aniki-Bobó* é evidente: trata-se de filmes que se preocupam em narrar as margens de uma sociedade escondida nas sombras dos grilhões da ditadura. Porém, o cineasta jamais assumiu nenhum discurso marxista ortodoxo, nem esteve vinculado a qualquer partido político.

Entretanto, se partirmos do conceito de cinema neo-realista usado por Gilles Deleuze em *Imagem-tempo*, não somente *Aniki-Bobó* mas inúmeros filmes de Manoel de Oliveira podem ser considerados sob a influência do neo-realismo ou impregnados de um *novo realismo*. Segundo Deleuze, a despeito daqueles que definem a estética neo-realista pelo conteúdo social a que a obra está vinculada, o filósofo nos chama a atenção para a necessidade de estabelecer critérios formais para o neo-realismo (“não é o cinema que dá as costas para a política, ele se torna inteiramente político, mas de outra maneira.” Deleuze, 1995, 30).

O real deixa de ser reproduzido mimeticamente e passa a ser um real “visado”. Na forma de fazer cinema, os neo-realistas inventaram um novo tipo de imagem que André Bazin chamou de *imagem-fato*. Contra o encadeamento de imagens sensório-motoras difundidas pelo padrão da narrativa aristotélica clássica do cinema americano, o neo-realismo colocou em questão imagens ótico-sonoras, imagens que produziam um “mais de realidade”. Os personagens registram mais do que reagem. É um cinema ótico. Segundo Deleuze:

As situações óticas e sonoras do neo-realismo se opõem às situações sensório-motoras fortes do realismo tradicional. A situação sensório-motora tem por específico um meio bem qualificado, e supõe uma

---

<sup>1</sup> De acordo com a afirmação de Jacques Aumont em *O olho interminável (cinema e pintura)* aos precursores da linguagem cinematográfica: “O que interessava a Méliès era o ordinário no extraordinário, e a Lumière o extraordinário no ordinário. Louis Lumière, via impressionistas, era, portanto, bem o descendente de Flaubert, e também de Stendhal, cujo espelho ele levou ao longo dos caminhos”. (Aumont: 2004, 27) É tal cinema impressionista documental de Lumière que quero relacionar com *Douro*, de Manoel de Oliveira.

ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique. Mas uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de “espaço qualquer”, seja desconectado, seja esvaziado (...) No neo-realismo, as ligações sensório-motoras só vão valer pelas perturbações que as afetam, soltam, desequilibram ou distraem: crise da imagem-ação. Não sendo mais induzida por uma ação, como também não se prolonga em ação, a situação ótica e sonora não é, portanto, um índice, nem um *synsigno*. (Deleuze, 1995, 14)

Se o neo-realismo atesta a crise da imagem-ação, como esclarece Deleuze, o movimento de câmera e a montagem (o 'específico fílmico') são profundamente alterados. Para um cinema de um real “mais real” a montagem se apresenta na sua forma mais árida, no corte seco, sem fusões: é a montagem-*cut*. E o que acontece em cena serve muitas vezes para desvelar ligações oníricas e subjetivas do personagem com seu entorno, neste cinema, a câmera não existe simplesmente para seguir o movimento ditado pelos personagens: ela é muitas vezes fixa, impondo uma “autonomia da câmera”.

Em sua vez, Manoel de Oliveira se tornou conhecido e reconhecido pelo uso de plano longos, pela câmera fixa, pela importância da palavra em confronto com a imagem. Ao “virar as costas para o naturalismo” o diretor se aproxima melhor do real? Estaria Manoel de Oliveira melhor classificado dentro da estética surrealista? Como pensar o cineasta português no contexto do cinema europeu contemporâneo a suas realizações?

Pensar tais questões, sem dúvida, possibilita uma compreensão mais apurada do diretor, já que na obra de Manoel de Oliveira nem tudo é tão evidente. Dessa forma, após as experiências com o olhar documental, logo o cineasta escolhe o cinema de ficção como a linguagem privilegiada para suas invenções. De uma forma ampla, o diretor estará menos ligado à estética do cinema neo-realista italiano, que alcançou ampla difusão nos circuitos clandestinos dos cineclubes portugueses, do que às transgressões de linguagem que, sobretudo a *nouvelle vague* francesa tratou de difundir. Deve ser por isso que o cineasta alcançou grande reconhecimento e fama no universo cinematográfico francês e quase sempre é alvo de polêmica em Portugal.<sup>2</sup>

Se voltarmos ao “modelo clássico” do cinema narrativo moderno para tentar compreender o modo de narrar a realidade de Manoel de Oliveira a questão fundamental a ser abordada é a (i)mobilidade da sua câmera de filmar. Segundo João Bénard da

---

<sup>2</sup> O êxito da obra de Manoel de Oliveira é inegável, sobretudo na França. No artigo “Algumas notas sobre a recepção em França da obra de Manoel de Oliveira”, Jacques Lemièrre afirma ter sido o estrondoso sucesso de *Amor de Perdição* (1978) (terceira adaptação do romance de Camilo Castelo Branco) o passo inicial para o reconhecimento alcançado pelo diretor em solo francês: “Esta iniciativa (retrospectiva da obra em 1980) é consequência do sucesso de *Amor de Perdição*, que foi o elemento catalisador da redescoberta de Oliveira em França. Tinha havido uma antestréia de *Amor de Perdição* numa das semanas dos *Cahiers du cinéma* a 1 de maio de 1979 e o filme foi estreado comercialmente a 13 de junho desse ano. Esta estréia, em conjunto com a de *Trás-os-Montes* (...) foi um verdadeiro acontecimento nos meios cinéfilos parisienses e franceses. O entusiasmo extravasou largamente o domínio das revistas especializadas (...) Este acolhimento francês de *Amor de Perdição*, mudou completamente os dados do destino do filme em Portugal, destino esse que tinha sido ameaçado pelo resultado, muito polêmico da apresentação de uma versão televisiva em episódios, a preto e branco. (Lemièrre, Jacques. *Camões*. Número 12 – 13, 2001, pág. 118-9) Segundo Mário Jorge Torres, o sucesso em Portugal veio com o reconhecimento internacional de *Francisca*: a França descobrira uma glória nacional que o provincianismo lusitano não podia doravante ignorar, *Francisca* obteria o grande prêmio do Instituto Português de Cinema, pela conjugação de dois fatores, o número de entradas (...) e os favores da crítica, quase unanimemente rendida às evidências do gênio de Oliveira. (Torres, 2006,

Costa, o diretor a partir de *O passado e o presente*, realizado em 1971, “reflete o seu famoso axioma sobre a inexistência do cinema ou da sua exclusiva existência como meio audiovisual para fixar o teatro”. (Costa, 2001, 9)

Assim, *O passado e o presente* é o primeiro filme dominado pela teatralidade na representação e pela câmera estática, imóvel, como se estivesse filmando espetáculos teatrais. No mesmo artigo, João Bénard afirma que o filme: “subvertendo os códigos da representação, assumindo a teatralidade como matéria especular e virando as costas quer ao naturalismo quer ao realismo, era uma proposta original na querela iconográfica do tempo, e o primeiro filme moderno do autor.” (ibidem, 10)

Considerado, pois, como o filme que marca a fase moderna do cinema autoral de Manoel de Oliveira, a estética da “teatralização cinematográfica” será novamente incorporada em outros títulos sucessivos, como em: *Benilde ou a virgem-mãe* (1974), adaptação da peça homônima do poeta e escritor José Régio, uma das grandes influências do cineasta ao lado de Agustina Bessa-Luís, e também na película *O sapato de cetim* (1985), adaptação integral da peça de Paul Claudel, em seguida em *O meu caso* (1986), que adapta ao universo cinematográfico novamente mais uma obra homônima de José Régio e, no recentíssimo *Vou para casa*, de 2001.

Portanto, o cinema de Oliveira, fortemente vinculado ao teatro e à literatura, tem buscado nas suas feições e marcas estéticas aproximar-se menos da “representação mimética da realidade”, transgredindo os limites entre o imaginário e o real. Ainda que a característica fundamental do cinema (e da arte de uma maneira geral) seja imitar (no sentido aristotélico do termo), Manoel de Oliveira tem encontrado soluções estéticas tão particulares que foi exatamente a invenção e a ruptura de alguns cânones da linguagem cinematográfica que o transformaram em um dos maiores cineastas de todos os tempos. Ao aproximar-se dos franceses, Manoel de Oliveira revela, em seus filmes, o próprio imbricamento estético entre a *nouvelle vague* e o neo-realismo italiano, pois:

A *nouvelle vague* francesa não pode ser definida se não se tenta ver como ela refaz por conta própria o caminho do neo-realismo italiano, ainda que também seguisse outras direções. Com efeito, a *nouvelle vague*, conforme uma primeira aproximação, retoma a via precedente: do afrouxamento dos vínculos sensório-motores (o passeio, ou o vagar, a balada, os acontecimentos não-concernentes etc.) à ascensão de situações óticas e sonoras. Ainda aí, um cinema de vidente substitui a ação. (Deleuze, 1995, 19)

Confessar-se um jogo de máscaras serviu como estratégia política para o teatro moderno influenciado por Brecht que quer se mostrar antiilusionista. Manoel de Oliveira, por sua vez, quer revelar o cinema como um dispositivo ilusionista, como uma *mise en scène* construída tal qual o teatro. O realismo de suas películas aproxima-se menos do olhar documental que se tornou para os críticos de cinema e para o público especializado a maneira de narrar dos ideólogos e intelectuais de esquerda, do que a um certo “realismo mágico” (Jameson, 2004), impregnado de transfigurações poéticas do mundo objetivo, assumindo que a palavra tem um importância fundamental no fazer cinematográfico, como comenta Mario Jorge Torres:

O texto, praticamente integral, era lido em voz off (em *Amor de perdição*), a imagem passava pela ilustração e pela encenação teatralizada, em longos planos fixos, numa extensão que ultrapassava as quatro horas, na versão cinematográfica. O resultado foi a rejeição escandalizada, com raras e honrosas exceções, do que se considerava

um insulto ao espectador médio. Ontem, como hoje, pretendia normalizar-se o gosto pelos padrões niveladores de um tipo dominante de visualização, o dos enlatados americanos, cruzados com o simplismo narrativo do melodrama telenovelesco. Já nem se tratava de uma prisão ao modelo condicionante à narrativa, sem pontos mortos, economicamente comunicativa do cinema americano clássico, herdeiro de Griffith, mas de uma recusa liminar à diversidade de um retorno aos sinais óbvios do literário no fílmico. (Torres, 2006, 8)

Quero relacionar o pensamento de Jameson no artigo “Sobre o realismo mágico no cinema” com a estética oliveiriana. O autor americano esclarece a confusão que envolve o termo, pois implica quase sempre a idéia de uma literatura fantástica e em formas artísticas surrealistas. O próprio cineasta português afirmou que se considerava esteticamente mais próximo de Būnel do que de Jean Vigo, por exemplo, como se observa no trecho de *Conversas com Manoel de Oliveira*:

*O passado e o presente é um filme estranho, muito próximo do trabalho de Būnel nesse tempo, nomeadamente pela sua descrição bastante irônica e muito precisa das relações sociais ou das relações amorosas, ou ainda com a relação com a morte. Imagino que, naquela época, os filmes de Būnel o marcariam muito.*

Sim, gosto muito de Būnel. Quando filmei *Douro*, não conhecia, ainda, nenhum dos filmes que ele tinha feito. Apenas tinha lido um texto que referia Joris Ivens, a propósito de um filme que acabara de concluir sobre a chuva, e citava *Un chien andalou*, do Būnel. Ora, no *Douro*, eu creio que há dois planos que se poderiam qualificar de um pouco buñuelianos. O primeiro mostra, no cais do rio, um cabeça de amarração, e o seguinte, um rapaz olhando a barriga da perna da jovem mulher que veio trazer o almoço. Inicialmente, havia também um plano do sol, mas retirei-o e hoje lamento-o. Retirei o plano do sol para que fosse mais irreverente. De fato, estou mais próximo de Jean Vigo, que é irreverente, do que de Būnel, que é provocador. (Baeque & Parsi, 1999, 158)

Porém, é dessa forma que penso que se o “primeiro cinema” de Manoel de Oliveira permanece atrelado a um olhar documental com as películas *Douro* e *Aniki-Bobó*, guardando as características da linguagem cinematográfica para fazer prevalecer um certo “realismo”, o cinema moderno do diretor a partir de *O acto da primavera* realizado em 1964, está melhor localizado neste espaço narrativo classificado por Jameson como “realismo mágico” onde os fatos que merecem ser narrados são *também* os acontecimentos mágicos, as situações fantásticas. Grande parte dos filmes de Oliveira trata de temas metafísicos como a Morte e Deus. Porém, assim como Godard (para a *nouvelle vague*) e Rossellini, Fellini e Antonioni (para o neo-realismo), muito do cinema de Manoel de Oliveira está imerso nas entrelinhas do insignificante, das banalidades do cotidiano, das ações que “não se merecem filmar”:

...Não sendo mais induzida por uma ação, a situação ótica e sonora não é portanto um índice, nem um synsigno. Falaremos de uma nova raça de signos, os opsignos e os sonsignos. E sem dúvida estes novos signos remetem a imagens bem diversas. Ora é a banalidade cotidiana,

ora são circunstâncias excepcionais ou limites. Mas, acima de tudo, ora são imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos ou fantasmas auditivos e visuais, onde a personagem não age sem se ver agir, espectadora complacente do papel que ela própria representa. (Deleuze, 1995, 14-5)

O *acto da primavera*, por exemplo, narra a encenação da Paixão de Cristo que acontece todos os anos em Portugal, realizada pela população de Trás-os-Montes. A mensagem cristã é muito evidente, já que se trata de um tema essencialmente religioso. Porém, o que esta película anuncia são as deambulações poéticas do cineasta acerca da vida e da morte, recorrente em tantos outros filmes posteriores, como: *O passado e o presente*, *Benilde ou a Virgem – mãe*, *Um filme falado*, *Viagem ao princípio do mundo*. Segundo Mario Jorge Torres:

O falso documentário de longa-metragem, *Acto da primavera* (1962) e a curta-metragem *A Caça* (1964), experimentavam sobre hipóteses de distanciamento em relação ao cinema industrial. O primeiro, sobre o qual tanto se falou, de novo, enquanto precursor de Pasolini, filmava um ato da paixão provocado por uma câmara indiscreta, que interrogava os não-atores com uma urgência estética nova. O segundo radicava num diálogo, sempre persistente na sua obra, com o irrisório ibérico, com uma dimensão picaresca de matriz buñueliana, à qual voltaria em *O Passado e o presente* (1972), produzido com o apoio da Fundação Gulbekian e abrindo para um público mais vasto do que o dos cineclubes, responsáveis principais por dar visibilidade à intransigente resistência estética do cineasta. (Torres, 2006, 6-7)

Em *O passado e o presente*, Manoel de Oliveira narra a vida de Vanda que reverencia os maridos apenas depois da morte. Fala do imaginário de uma personagem obcecada em pertencer a um mundo que já não existe mais. Dessa forma, se o mistério da vida transforma os filmes de Manoel de Oliveira em “realidades mágicas” já que a morte anunciada nos filmes os transforma sempre em “sobrenaturais” e metafísicos, o cineasta renuncia à representação objetiva da vida e da realidade para fazer prevalecer aquilo que não é compreendido pelo homem.

Em *Um filme falado* (2005), apesar da trivial história narrada, – a jovem mãe que parte ao encontro do marido em companhia da filha – a morte presenciada é incompreendida, além de estar profundamente ligada à questões religiosas através do conflito contemporâneo entre o mundo católico-ocidental e o mundo islâmico-oriental.

Já em *Viagem ao princípio do mundo* (1997), a viagem que ocorre no filme é motivada pela morte do pai de Afonso, que quer conhecer a família e a origem paterna. Neste, se a ausência do genitor está em 2º plano na narrativa, a questão da Morte paira em todos os poros do filme. A sensação é de que estamos perto fim ao regressarmos “ao princípio”, sugere Manoel de Oliveira.

Porém, é mesmo em seu último filme, *Espelho Mágico* (2006) (inspirado no romance *A alma dos ricos*, de Agustina Bessa-Luís, importante personagem literário na vida de Manoel de Oliveira, assim como Régio), que a Morte alcança dimensões inteiramente novas e se torna não só o tema principal, mas a premissa que move até mesmo o fazer cinematográfico do próprio diretor. O atual *Espelho mágico* marca também a persistência do cineasta na sua relação com o texto literário através de Agustina Bessa-Luís, como comenta Mario Jorge Torres:

...se a década de 70 aparece, na obra de Oliveira, como a grande ruptura e da assunção do valor do quadro autónomo, como alternativa à narratividade fílmica dominante, se, como já afirmei, a década de 80



funciona como a de todas as experimentações, *Francisca*, no exato início dessa década, marca o encontro crucial com o universo romanesco de Agustina Bessa – Luís, que se prolonga até hoje, até *Espelho Mágico*, adaptação de *A Alma dos ricos*, estreado no ano de 2006. (Torres, 2006, 11)

*Espelho Mágico* capta a realidade de maneira oblíqua, através dos espelhos da casa de Alfreda, a milionária obcecada com a aparição da Virgem Maria. Entretanto, apesar de ser a obsessão de Alfreda em ver e conversar com a Santa o ponto de partida para o desenvolvimento da narrativa o que o filme colocará em questão novamente é a Vida e a Morte, ambos determinados pela inexorabilidade do tempo.

Alfreda reluta em aceitar o presente, busca olhar o mundo através dos seus espelhos, dos reflexos que a levam sempre para visões do passado. Sua existência aristocrática banal e descompromissada é revestida e preenchida por uma religiosidade e misticismo que a levarão senão para os limites da loucura pelo menos a ultrapassar a fronteira da vida e descobrir a morte.

A crítica que Manoel de Oliveira faz ao cenário burguês-católico virá na personagem do falsário, o Filipe, que é também o afinador de pianos da escola de música do marido de Alfreda. Filipe e Luciano, motorista e conselheiro de Alfreda, decidem armar um golpe: contratar uma bela moça para figurar de Virgem Maria numa aparição à Alfreda. O golpe, porém, não acontecerá. Alfreda convalescerá primeiro.

Este último filme de Manoel de Oliveira retoma questões que o diretor havia tratado desde *O passado e o presente*, primeiro filme da tetralogia dos amores frustrados. Apesar de *Espelho mágico* não tratar exatamente do amor como tema central, a religiosidade, um certo pensamento místico é o que move a ação, como nos filmes da tetralogia. Nestes quatro filmes: *O passado e o presente*, *Benilde ou a Virgem-mãe*, *Amor de Perdição* e *Francisca* têm em comum não apenas a teatralidade presente nas representações, mas também a força da palavra como o ponto de partida para o desenvolvimento da ação. Todas as películas da tetralogia são 'adaptações' literárias para o cinema: *O passado e o presente*, adaptação da peça teatral de Vicente Sanches, *Benilde*, adaptação da peça teatral homônima de José Régio, *Amor de perdição*, adaptação do romance de Camilo Castelo Branco e *Francisca*, livre adaptação do romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís.

A partir de *O passado e o presente* um novo ritmo se impõe a Manoel de Oliveira. Sem os impedimentos da censura, a obra cinematográfica do diretor foi sendo realizada de modo sistemático a partir de então. É por isso que elegi esse segundo momento como definitivo na análise do cineasta português, já que foi naqueles anos pós- 25 de Abril que Manoel de Oliveira irá aprimorar e consolidar sua marca estética cinematográfica.

A ligação entre os filmes da tetralogia se dá pela palavra literária: Vicente Sanches foi apresentado a Manoel de Oliveira por José Régio. Régio tinha enorme admiração por Camilo Castelo Branco. Com relação à literatura e ao processo de adaptação dos textos, o cineasta comenta:

Camilo é uma figura muito importante na literatura portuguesa. *Amor de perdição* é, na minha opinião, um grande livro. Camilo era a leitura de cabeceira de José Régio. Admirava-o imensamente. Muito antes, já ele, por uma ou duas vezes, me tinha desafiado a fazer *Amor de perdição*, mas eu era jovem e estava atraído pela “*avant-garde*”. Não lhe dei ouvidos (...) Por fim, ao rodar *O passado e o presente*, que era um filme irreverente, compreendi como chegar a Camilo Castelo Branco. Tinha, então, já uma nova visão. Fiz um guião e fui

confrontado, como para a *Benilde e O passado e o presente*, com um texto que precisava de transformar em narrativa (...) Depois, pensei que interpretar, não era nem copiar, nem mudar, mas penetrar, compreender, tornar claro, encontrar o mais profundo do pensamento do escritor. (Baeque & Parsi, 1999, 173)

É a partir daí que Manoel de Oliveira torna-se reconhecido e conhecido internacionalmente. Com *O passado e o presente* e *Benilde*, Manoel de Oliveira consolida sua tese de fixação do teatro através do cinema e mantém a temática de seus filmes ligada ao sobrenatural, à metafísica dos corpos, à imaterialidade do próprio cinema. Além do teatro, a literatura assume uma dimensão fundamental no cinema oliveiriano, pois a palavra assume o epicentro cinematográfico. Às vezes místico, em outras, religioso e mesmo revolucionário, o cineasta mantém acesa a chama do Mistério que percorre sua obra desde *Douro* até *Espelho mágico* (2006). E a Palavra que dá origem aos seus filmes tornou-se fundamental para desvendá-lo.

## Referências Bibliográficas

- [1] ROSENFELD, Anatol. *Texto/ contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- [2] XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- [3] ibidem
- [4] TORRES, Mário Jorge. *Manoel de Oliveira e a narrativa pré-griffithiniana*. Entre o quadro teatral, em plano fixo, e a correspondência romanesca com Agustina. (no prelo)
- [5] ibidem
- [6] ibidem
- [7] DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- [8] TORRES, Mário Jorge. *Manoel de Oliveira e a narrativa pré-griffithiniana*. Entre o quadro teatral, em plano fixo, e a correspondência romanesca com Agustina. (no prelo)
- [9] PARSI, Jacques e BAECQUE, Antoine de. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- [10] TORRES, Mário Jorge. *Manoel de Oliveira e a narrativa pré-griffithiniana*. Entre o quadro teatral, em plano fixo, e a correspondência romanesca com Agustina. (no prelo)
- [11] PARSI, Jacques e BAECQUE, Antoine de. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.