Pedra de Toque

O dito Eterno Feminino na obra de Manoel de Oliveira

João Bénard da Costa

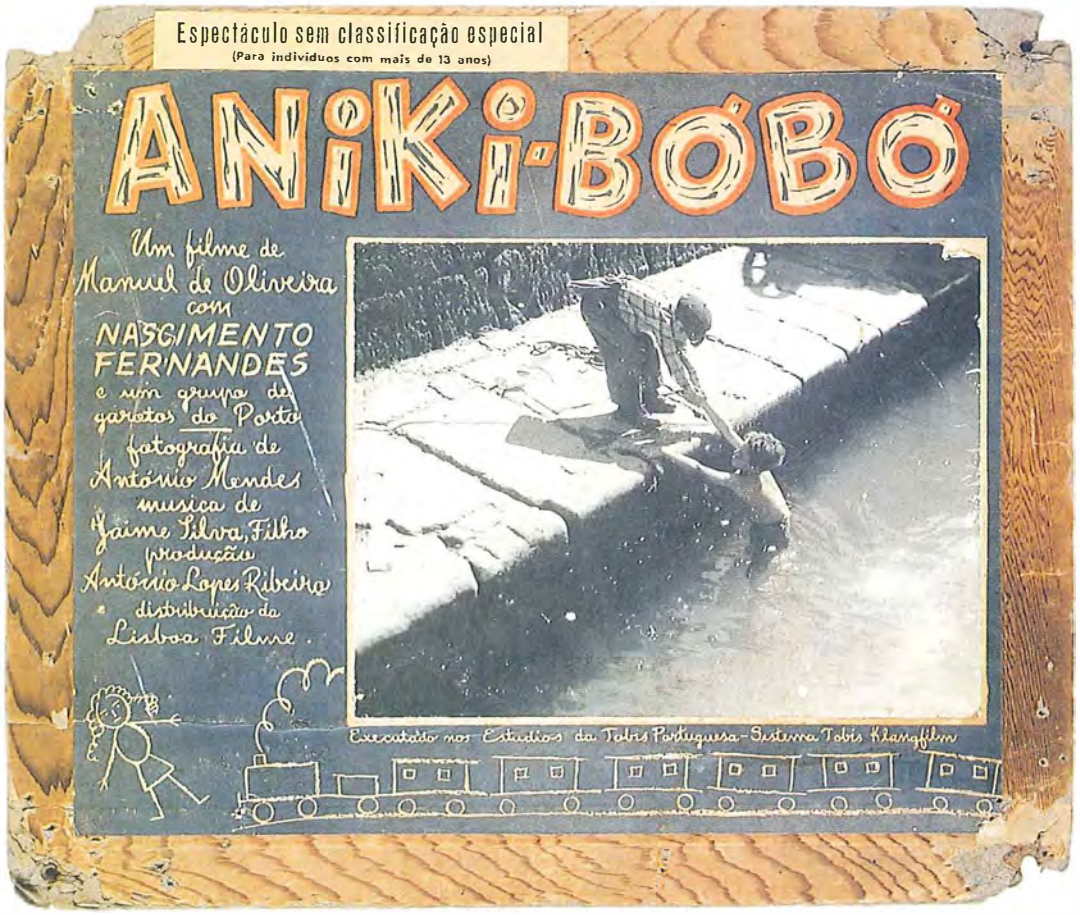
Publicado em *Manoel de Oliveira*, org. Simone Fine e Roberto Tunigliato, catálogo do «Torino Film Festival», Turim, 2000

«Uma mulher tem demasiados braços e pernas para uma cama de casal. A dor de cotovelo é feita com o mau dormir de duas pessoas onde só uma chega.»
Agustina Bessa-Luis, *As Terras do Risco*

NENHUMA OUTRA OBRA DE NENHUM OUTRO CINEASTA se prolongou, até hoje, por 70 anos. A 21 de Setembro de 2001 completam-se 70 anos sobre a estreia da versão muda de «Douro, Faina Fluvial», no Salão Foz, em Lisboa, durante um Congresso Internacional da Crítica. Manoel de Oliveira tinha 22 anos.

Ao longo destas sete décadas, Oliveira realizou vinte e duas longas metragens e quinze curtas, para além de ter sido actor, supervisor ou co-realizador, creditado ou não, pelo menos, em sete outros títulos[1]. Sendo objectivamente obra de apreciável extensão[2], muitos outros a têm bem maior em muito menor período de tempo. O que se explica, como se sabe, pelos longos hiatos que são uma das muitas singularidades da sua carreira. Nada de muito significativo entre 1931 e 1942, entre «Douro» e «Aniki-Bóbó», silêncio total entre 1942 e 1956, ano de «O Pintor e a Cidade». Uma única longa metragem – «Acto da Primavera» – e uma única obra de ficção – «A Caça» (ambas estreadas em 1963) – entre 1956 e 1972, ano de «O Passado e o Presente». Quatro longas metragens – é verdade que duas delas longuíssimas («Amor de Perdição» de 1978 e «Le Soulier de Satin» de 1985) – entre 1972 e 1985. Só a partir de 1980[3], tinha Oliveira 72 anos, a sua actividade passou a ser contínua: quinze longas-metragens e cinco curtas em vinte anos, mais de metade da sua obra.

Reparando *«na monotonia das obras de Vinteuil»*, nessas frases-tipo que reaparecem, sempre iguais, nas composições dele, Proust escreveu as linhas célebres: *«Les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule oeuvre, ou plutôt réprésenté à travers des milieux divers une même*



Cartaz de «Aniki-Bobó» (1942). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

beauté qu'ils apportent au monde». E, partindo do personagem de Vinteuil, exemplificou com Barbey d'Aurévilly, o autor de *Les Diaboliques*, esse mesmo Barbey que disse que a arte tem dois lóbulos como o cérebro e que a natureza se assemelha àquelas mulheres que têm um olho azul e o outro negro (curiosamente, os olhos de Oliveira também são de cores diferentes).

Manoel de Oliveira fez sempre a mesma obra? Se é bem certo que só com excesso de imaginação se podem aproximar «Douro» e «Palavra e Utopia» (para reter apenas um dos últimos filmes estreados de Oliveira) não é menos certo que a obra inicial voltou a ocupar Oliveira nos anos 90, reconstituindo, primeiro, a versão muda de 1931 (alterada quando se usou o mesmo negativo para uma versão sonora de 1934) e, depois, escolhendo nova música, que substituíu em 1995 a partitura original[4]. E a imagem do farol, com que se inicia e termina o filme, pode ser vista, sem delírio de exegese, como a primeira das metáforas do cinema na obra de Oliveira, a primeira imagem a reenviar ao olhar da câmara, como sucederia em tantos filmes futuros. Pode ainda sustentar-se que o Porto de «Douro» é o primeiro dos microcosmos cercados e murados, de que tantos exemplos se encontram na obra posterior. Além disso (cf. adiante o excerto da entrevista

que Oliveira me deu em 1989), «Douro» não é um documentário, mas postula – já – a imaterialidade da imagem cinematográfica, obsessão posterior do autor. *«O cinema é sempre um fantasma da realidade»*[5]. «Douro» foi o primeiro dos seus filmes fantomáticos.

Assim, se é indiscutível que o cinema de Oliveira – ou a concepção oliveiriana do cinema – mudou imenso de 1931 até hoje, parece-me igualmente indiscutível que há uma unidade profunda – unidade temática e unidade obsessional – ao longo de toda a sua obra. Mudando muito (talvez poucos cineastas tenham mudado tanto, inclusive nos seus filmes mais recentes) muito mais foi o que persistiu do que o que se alterou.

À pedra de toque revela-se sempre o mesmo metal. Ou, então, como escreveu Agustina Bessa-Luis, *«a pedra de toque está onde menos se pensa»*[6].

Mortos e gémeos

Filmes fantomáticos, temática e obsessivamente fantomáticos. Obras diversamente unas ou unamente diversas.

Para podermos encontrar essa unidade e esses fantasmas entre a obra dos anos 80-90 e as obras iniciais (inícios que, em Oliveira, se prolongaram por cerca de trinta anos, dos anos 30 aos anos 60) é necessário ver estes primeiros filmes à luz dos últimos. No caso dele, não foram os antepassados que criaram a posteridade, mas a posteridade que criou os seus antepassados, como sustentava Borges, variando levemente outra tonalidade de Proust, pressentida em Ruskin.

Ou seja, se o tema da muralha pode ser o tema de «Douro»; se o tema dos amores frustrados e do eterno feminino (a mulher como detonadora de todo o mal e de toda a culpa) pode ser o tema de «Aniki-Bóbó»; se o tema da sacralidade da representação pode ser o tema de «Acto da Primavera»; se o tema do pecado original e da

Cartaz de «Acto da Primavera» (1962). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

comunicação despedaçada (Torre de Babel de línguas e corpos) pode ser o tema de «A Caça»; possivelmente não os descobriríamos, e não compreenderíamos a relação entre todos eles, se a obra futura não nos tivesse dado as chaves para a ela aceder.

Porém, sem recorrer a essa visão prismática, a partir de que momento podemos encontrar em Oliveira uma continuidade mais acentuada do que as evidentes rupturas existentes entre «Douro» ou «Aniki-Bóbó», ou entre «Aniki-Bóbó» e «A Caça», filmes na aparência mais divergentes do que convergentes?

É uma questão que me tenho posto frequentemente. Oliveira, noutra parte da entrevista acima citada[7] e em muitas outras declarações, situou a grande viragem da sua obra em «Benilde ou a Virgem Mãe» (1975). *«'Benilde' é*

Cartaz de «Benilde ou a Virgem-Mãe» (1974). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

uma obra a que eu dou, hoje, uma importância muito grande na minha evolução, na minha reflexão. Conscientemente, foi quando me dei conta [...] *que tinha de conservar, de* fixar, *(a unidade de tempo e acção da peça de teatro) para que essa unidade se não perdesse. O cinema só pode fixar. Se houvesse outro ponto de vista, a unidade perdia-se* [...] *O cinema não pode ir além do teatro, só pode ir sobre o teatro».*

Compreendo muito bem o ponto de vista de Oliveira (pelo menos , o seu ponto de vista em 1989) e concordo inteiramente que é sobretudo a partir de «Benilde» que Oliveira reflecte o seu famoso axioma sobre a inexistência do cinema ou o da sua exclusiva existência como meio-audiovisual para fixar o teatro[8]. Como é verdade que só a partir de «Benilde» se encontram algumas das figuras maiores do seu estilo. Mas, por mim, situo a ruptura maior em «O Passado e o Presente». Porque, embora neste filme, a quase vertiginosa mobilidade da câmara, e a abordagem relativamente convencional do texto teatral de Vicente Sanches (*arejando* a peça e fugindo frequentemente à unidade de lugar) se afastem sensivelmente dos rumos futuros da obra de Oliveira, intervêm nele, e pela primeira vez intervêm dominantemente, outras características maiores que, depois, recorrentemente regressariam.

Sem qualquer pretensão hierárquica acentuo:

a) a alternância de grandes sequências sem diálogos com sequências muito faladas, ou em que o diálogo determina a *mise-en-scène*. Não se diz uma palavra, na introdução do filme, ou seja em toda a secção dele que antecede o primeiro acto da peça teatral e obviamente não faz parte dela (sequências pré-genérico). E, no entanto, os 23 planos desses cinco minutos iniciais prefiguram os temas maiores de «O Passado e o Presente»: a necrofilia como forma suprema da paixão (Wanda contemplando o retrato do marido morto) os estratificados pontos de vista das classes sociais e o tema das flores (flores para os mortos e flores dos mortos-vivos). Não se diz uma palavra na sequência do cemitério, durante a transladação de Ricardo, o primeiro marido de Wanda (supostamente morto), supostamente representado na cerimónia pelo seu irmão gémeo Daniel, duplo do falecido e seu retrato vivo entre os muitos retratos do morto que Wanda espalhou por toda a casa. Não se diz uma palavra na sequência do suicídio de Firmino, segundo marido de Wanda, quer na tentativa que comicamente falha, quer quando se atira mesmo da janela, em ambos os casos perante o olhar atónito de um mudo jardineiro. Não se diz uma palavra durante a lua de mel de Wanda com o *ressuscitado* Ricardo, quando atinge o paroxismo a simbologia dos jardins floridos e dos arranjos florais. Não se diz uma palavra durante os interro-

gatórios do médico e do advogado, afim de restabelecerem a identidade do gémeo vivo. Não se diz uma palavra na cena capital em que o morto Firmino *reentra* em casa, através do seu retrato pintado, a que Wanda se oferece em êxtase erótico. E praticamente não falam (limitam-se a frases convencionais) a criada, o jardineiro, o chauffeur ou os outros servidores, *voyeurs* privilegiados do que as palavras elidem e manifestos exibicionistas dos gestos eróticos a que os senhores só às ocultas ou solitariamente se entregam;

b) é o primeiro filme de corporalidade vincadamente fantomática, em que os oito protagonistas se movem como espectros, numa casa igualmente espectral ou em locais associáveis à morte (cemitério, igreja);

c) é o primeiro filme dominado pela teatralidade da representação, percorrendo as gamas que vão de uma teatralidade assumida e dominada (a personagem de Noémia, interpretada pela grande actriz Manuela de Freitas) a uma teatralidade amadora, pois que amadores são quase todos os outros actores, alguns particularmente desajeitados. E obviamente Oliveira não escolheu os intérpretes (melhores ou piores) pelos seus dons, mas pela sua imagem, pela sua aura. Simultaneamente, o texto dito é, não só também ultra-teatral, como é um texto sem qualquer correspondência com o português usual, acentuando, até à caricatura, a inverosimilhança dos diálogos e das situações[9];

d) é o primeiro filme de Oliveira em que há um evidente desequilíbrio entre a força das mulheres e a fraqueza dos homens. As mulheres são belas e atraentes, cuidadosamente vestidas e penteadas, para os diversos momentos e situações que as definem. Todas dominam facilmente os homens respectivos, legítimos ou ilegítimos. Os homens, pelo contrário, são todos tristes figuras e todos fazem tristes figuras. Vivos são joguetes delas, mortos são fantasmas delas. Mesmo o emproado Maurício que se julga sedutor, é ridicularizado e humilhado por Noémia, quando tenta variar os seus pretensos dotes de D. Juan.

Todas estas características, e várias outras afins que me dispenso de enumerar para não fugir ao tema deste estudo, explicaram, em grande parte, a controvérsia com que o filme foi recebido, em 1972. Para os detractores – e muitas figuras conhecidas da cultura portuguesa o foram – o sóbrio Oliveira dos filmes precedentes, que soubera documentar tão bem o Porto ribeirinho ou representações ancestrais transmontanas, perdia-se numa ficção pretensiosa que de mau teatro passara a péssimo cinema. Para os defensores — que até aí tinham visto em Oliveira mais um exemplo moral do que um expoente da modernidade[10] — «O Passado e o Presente», 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 seu autor.

Através do tema dos gémeos, o tema do duplo era, pela primeira vez, dominante na obra de Oliveira. Através da *«adoradora de maridos defuntos»*, a morte e a imagem dos mortos eram assumidas como plétora do amor. O morto Firmino, repetindo do além-túmulo a sua carta de adeus ao mundo (carta que Wanda rasgara e espezinhara durante a agonia dele) provocava-lhe sonhos húmidos. Perante o seu retrato, Wanda despia-se, oferecendo-lhe uma nudez que lhe recusara em vida. Se «O Passado e o Presente» é o primeiro «painel» da tetralogia dos amores frustrados, como Oliveira assumiu ao tempo do «Amor de Perdição», é-o porque nele corpo masculino algum sacia a voracidade sexual da mulher, que, só na imagem mental ou na imagem figurada desse corpo, conhece amor que não se possa frustrar.

Na casa murada e muralhada de Wanda (portões que só se abrem para logo se fecharem, janelas que dão sempre para um intruso exterior, olhares atrás de cada buraco de fechadura), casa da frustrada vitória das mulheres e da constante derrota dos homens, casa do eterno feminino, celebrou-se, pela primeira vez, a representação necrófila e sacral da dissociação entre os corpos e o sexo, retirando espaço e tempo à impossível unidade entre o homem e a mulher. Ao som da marcha nupcial, no casamento do fim do filme, Wanda e Ricardo não encontram lugar e, vistos de uma altura inexistente, cruzam-se e buscam-se numa perpétua errância.

A maçã de Adão

Cerca de vinte anos depois, Oliveira representou o episódio do Genesis do pecado original, na «Divina Comédia» (1991).

A imagem inicial é a de uma bela casa senhorial dos fins do século passado. No plano seguinte, um azulejo com a inscrição Casa de Alienados, identifica-nos que género de casa é essa. No terceiro plano, estamos no interior da casa. Correndo num corredor, a louca, que se toma por Sónia do *Crime e Castigo* de Dostoievsky, chama por Raskolnikoff e diz-lhe que venha ver. Os dois juntam-se numa sala envidraçada a outros oito alienados e, em grupo compacto e silencioso, vêem. Vêem o quê? Contracampo e a grande distância, ao fundo do jardim, num pomar, vemos o que eles vêem. Um homem e uma mulher completamente nus, virados para a câmara e para eles. A mulher colhe uma maçã de uma macieira. São Adão e Eva ou os loucos que por Adão e Eva se tomam.

Novo plano e, nos degraus da casa, mas no exterior dela, vemos o director do asilo, imediatamente reconhecível no seu estatuto pela bata branca, acompanhado por um guarda, ligeiramente avançado. Donde estão, o director tem um ponto de vista mais próximo, o que permite a passagem do plano geral de Adão e Eva a plano médio, de Eva, de busto. Eva trinca devagar a maçã, com um sorriso deliciado. Novo plano de busto, mas agora só de Adão, olhando-a. Eva entra em campo e estende a maçã a Adão que a repele. Eva segura-o pela nuca e obriga-o a curvar-se e a comer. Ouve-se um trovão. Adão dá pequenas mordidelas, mas, depois, arranca a maçã das mãos de Eva e come-a sofregamente e com visível prazer. Eva sorri, vitoriosa.

Começa a chover a cântaros. O guarda vai a casa buscar um guarda-chuva encarnado para o director, que continua a olhar a cena, semi-curioso, semi-lúbrico. Adão e Eva abraçam-se e Eva encosta a cabeça de Adão contra o seio, como que a protegê-lo da chuva, algo maternalmente. Relâmpagos. Finalmente, o director manda outro guarda ir buscar os dois foragidos e cobri-los com um manto. Antes que ele lá chegue, porém, vemos no chão do jardim uma cobra com o seu movimento serpenteador, num plano bastante fugaz e insólito, ora obscuro, ora iluminado pelos relâmpagos. E, pela primeira vez, não sabemos a que ponto de vista corresponde o plano da cobra, ou com que plano esse plano faz *raccord*. É Eva quem a vê, num último olhar lançado do paraíso, donde a chuva, os trovões e a autoridade a expulsam? É Adão, identificando-a como a causa dos seus males? Ou é o médico que, com essa visão, completa o quadro bíblico na sua referente cultural? Seja quem for ou como for, a perturbação torna-se mais forte e não é da mesma natureza que a da discussão que, pouco depois, já com todos os loucos reunidos em casa, opõe o Profeta ao Filósofo sobre a natureza da mulher.

O filme que assim começa – o único filme de Oliveira a representar o nu integral e frontal – é o filme dele que mais evoca «O Passado e o Presente».

Embora em «O Passado e o Presente» só um dos personagens (Wanda) seja expressamente

acusada de loucura, todos viviam, nessa outra casa solarenga, 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, 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. E os múltiplos jarros com flores eram tanto sinal de vida (de casa habitada) como sinal de morte (flores para os mortos).

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, com as mesmas vivas e mortas flores que caracterizavam a casa de «O Passado e o Presente». Os personagens evoluem recortados contra azulejos belíssimos, escadarias monumentais, salas ricamente ornamentadas. Só que todos esses *adereços* (em sentido próprio e figurado) são tão significantes como insignificantes e parecem jogar com os personagens o mesmo jogo que estes jogam uns com os outros: olham-nos sem os olhar, entram neles sem neles 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 doze 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, que seria mais exacto chamar plano-contra-plano. 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 ocupados por outrem. Os falsos *raccords* são constantes, quer sejam *raccords* de posição, quer de figuração (um personagem que num plano está vestido e penteado de determinado modo e no contra-plano, no mesmo espaço e no mesmo tempo, se veste com outras roupas e se penteou diferentemente).

Existem contudo várias fundamentais diferenças face a essa visível analogia com «O Pas-

Cartaz de «Francisca» (1981). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

sado e o Presente». Fixo-me apenas em duas. Enquanto, nesse filme, a câmara acompanhava os 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 os personagens de «A Divina Comédia» e radicalmente os separa dos de «O Passado e o Presente». Aqueles, debatiam-se constantemente, em busca de uma fuga possível. Estes já não têm espaço ou tempo para qualquer evasão. Estão imóveis, presos dos personagens com que se identificaram, dos 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 do outro lado da visão.

Por outro lado, se «O Passado e o Presente» seguia uma acção narrativa (a narrativa da peça de Vicente Sanches) em «A Divina Comédia» cruzam-se várias narrativas, de diversíssimas origens: episódios do Antigo Testamento (como o narrado) e episódios do Novo Testamento (a ressurreição de Lázaro, a mulher adúltera, etc.); episódios do *Crime e Castigo* de Dostoievsky e dos *Irmãos Karamazoff* do mesmo escritor; o Profeta personifica idêntica personagem da peça «A Salvação do Mundo» de José Régio; o Filósofo reencarna o Anti-Cristo de Nietzsche. Há um alienado que se julga Cristo, outras que se julgam Marta e Maria, outro que pensa ser Lázaro. Algumas situações são citadas e até mesmo representadas (como o episódio de Adão e Eva, a morte da usurária de *Crime e Castigo*, a ressurreição de Lázaro, o beijo do prisioneiro ao Grande Inquisidor dos Karamazoff) outras apenas recitadas. Mas todos coexistem no mesmo espaço e no mesmo tempo, como se a história de todos fosse comum e simultânea. E nenhum larga jamais o seu personagem, excepto precisamente o que representa a mulher: Eva.

Na primeira cena de grupo – que se segue à cena descrita, sentando, como na última Ceia de Cristo, treze personagens à mesma mesa de uma casa de jantar (doze alienados e o director) – Eva e Adão ocupam as cabeceiras. Eva vem agora *normalmente* vestida e ouve em silêncio, manifestamente enleada, a discussão entre o Profeta e o Filósofo, em que este último, em rudes termos, lhe gaba o corpo que, como os outros, acabou de ver. Mas declara imediatamente uma mudança de identidade: *«Já não sou Eva. Eu sou uma santa. Santa para me redimir do pecado original. Eu sou a Eva Arrependida»*. Depois dirá que é Santa Teresa e penitencia-se perante um crucifixo. Recusa-se a Adão, que repele repetidas vezes. O Filósofo, com segundas intenções, intercede pelo desolado Adão. Visita Eva (ou Santa Teresa) no quarto dela, interrompendo-lhe as rezas. E tenta possuí-la, abraçando-a e derrubando-a, deitando-se sobre ela no chão. Eva repele-o, mas, a certa altura, parece ceder às carícias lúbricas do Filósofo. Subitamente, domina-se, afasta o sedutor, levanta-se e diz-lhe imperiosamente: *«Vai-te embora, serpente, que me estavas a tentar. Mais um passo e atiro-me daquela janela»*. Atónito, o Filósofo, aceitando a nova identidade da mulher, ainda lhe diz: *«Não faça isso, Santa, que é pecado»*. Mas, juntando os actos às palavras, Eva salta da janela. A altura desta excluía o suicídio. A mulher cai no chão e

logo se levanta correndo. Santa ficará até ao final, ela que, num dos seus diálogos com Adão, lhe diz explicitamente que não foi ela quem o tentou, foi a serpente, duas vezes nomeada no filme e uma vez figurada.

Ou seja, mesmo na espécie de auto que «A Divina Comédia» também é, só a Mulher representa duas imagens opostas: a da tentação e a da santidade. Imagens que, de certo modo, também são as de Sónia, antiga prostituta, identificada com a mulher adúltera, e finalmente capaz da sublime expiação e da santidade por amor de Raskolnikoff. E ela também desperta a lubricidade doutra personagem, o Fariseu.

Este filme que começa com a serpente e acaba com uma pomba, identificada pelos alienados com o Espírito Santo (um Espírito Santo que faz as suas necessidades na testa do Filósofo) é um filme que faz depender todos os conflitos do pecado original e em que todos assumem a parábola dostoievskiana do Grande Inquisidor, representando nela, ao mesmo tempo, o prisioneiro e o carrasco e repetindo colectivamente o beijo que, na parábola, o primeiro deu ao segundo.

Cabe ainda à mulher – outra mulher – o papel de dar – ou não dar – uma resposta à *divina comédia* representada pelos alienados. Refiro-me a Maria João Pires, a celebérrima pianista, que assume a identidade de Marta, a irmã de Lázaro. Mas inicialmente não assume identidade alguma, nem histórica nem ficcional. Ouvindo-a em *off*, da primeira vez que a ouvimos, o Director chama-lhe *«a nossa Maria João Pires»*. Ou seja é Maria João Pires a fazer de Maria João Pires, Maria João Pires como a louca que pretende ser Maria João Pires. Como 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, a música é personagem, a música é música a fazer de música. É o verso e o reverso mais abissal de uma obra inteiramente construída em versos e reversos, sendo também a única vez (que eu conheça) em que um elemento diegético se personalizou. Enquanto Marta, irmã de um mudo e de um morto (Lázaro é mudo no filme) a arte (a música) ocupa tanto o espaço da mudez e da morte, como o do som e o da ressurreição. E ela só parece acreditar (no plano final, isolada de todos os outros alienados, que a vêem e ouvem do exterior) que há ainda uma perspectiva (seja a do cinema, seja a da música) anterior e exterior à da casa dos alienados. Ela só esteve *antes* da serpente (através da música) ela só ficou *depois* da pomba (imagem primeiro, só música depois).

Casa de quem, casa de quem?

Acima disse que em «A Divina Comédia» estamos do outro lado da visão. Estamo-lo a tal ponto que o único aparente «coordenador» de uma eventual visão – o director do asilo, ora personagem caligaresca, ora eventualmente outro alienado, assumindo o papel de Director – se suicida, sendo pois o único personagem que abandona aquela casa. É também o único personagem representado por dois actores: Ruy Furtado e o próprio Manoel de Oliveira.

Sabe-se que essa dupla representação não estava prevista. Aconteceu porque, por acaso – para quem acredita que os acasos acontecem por acaso – Ruy Furtado morreu a meio das filmagens, quando ainda faltava rodar a decisiva sequência em que o Director devia escutar a parábola do Grande Inquisidor. Manoel de Oliveira decidiu substituí-lo e assim, por acaso, é contra o próprio realizador que Ivan Karamazoff lança as suas acusações, chamando-lhe céptico, pessimista e revoltado. E Aliocha, o irmão, vai mais longe: *«Um revoltado? ... Um desesperado»*. Oliveira tenta justificar-se e depois diz: *«Desculpem a intromissão»*, quando, num longo discurso que não pertence ao texto dostoievskiano,

Cartaz de «O Meu Caso» (1986). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

pretendeu alargar o terror inquisitorial a todos os terrores totalitários posteriores, sobretudo aos do nosso século.

E é talvez por ter descoberto que não podia ser mais do 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 sequência da morte (suicídio por enforcamento) foi filmada antes, ou seja ainda em vida de Ruy Furtado, e assim a imagem do enforcado não é a de Oliveira, mas a do actor que sempre como Caligari conhecemos[11]. E fica a hipótese perturbantíssima de 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. Pois que também é dele – em *off* – a palavra final, a ordem de *claquette* (a que se segue a imagem da mesma) que parece anunciar-nos uma outra cena que já não vemos. Apenas a ouvimos, pois que, como já sublinhei, o único intérprete que continua a actuar (em *off* e com o écran a negro) é a Pianista, no último dos Prelúdios de Rachmaninoff.

Esse outro lado da visão foi das mais incessantes procuras de Oliveira entre «O Passado e o Presente» e «A Divina Comédia». Foi relativamente fácil segui-lo quando esse outro lado teve o contorno de um texto literário, ou seja quando a ficção romanesca («Amor de Perdição», «Francisca») ou a ficção teatral («Benilde», «Le Soulier de Satin») foram o contra-campo da visão cinematográfica.

A partir, porém, de «Mon Cas» (1986) – capital obra de viragem na estética e na metafísica de Oliveira, o que raríssimos entenderam – verso e reverso deixaram de funcionar nos mesmos termos ficcionais e representativos.

«Mon Cas» começa com a peça homónima de José Régio, peça de construção aparentemente pirandelliana, em que um espectador sobe ao palco para nele expor o seu caso, que julga muito mais interessante do que a peça de «boulevard» que nele iria representar-se. Contínuos, autor, espectadores, a vedeta, suplicam-lhe que saia. Chega-se às vias de facto. Que caso é o caso mais importante? Será sempre o meu?

Régio foi muito atacado[12] pelo lugar cimeiro que deu à subjectividade, ao mundo do eu, ao que os seus detractores chamaram umbiguismo. Talvez por essa razão, na segunda representação da peça, a preto e branco e sem diálogos, Oliveira sobrepôs à acção excertos do poema de Beckett «Pour En Finir Encore et d'Autres Foirades», onde a dimensão do eu vai muito para além da leitura redutora de que os adversários de Régio o acusaram. «*Nunca mais haverá eu / Ele nunca mais dirá eu / Ele nunca mais dirá nada / Não falará com ninguém / Ninguém falará com ele /*

Eu estarei lá dentro dele / Irá mal por minha causa». Extinto o ímpeto que levou à confusão da peça teatral e enquanto visualmente a mesma confusão continua (ou aproximável, pois que as diferentes representações da peça não são iguais) fica a voz do *«eu»*, que *«renunciou antes de nascer»*, de um eu que é ele, ou cuja tragédia vem de não ser sujeito de tragédia. Na terceira representação, Oliveira, vai ainda mais longe. A peça representa-se agora em acelerado e com as vozes gravadas ao contrário. Até que, no fundo do palco, («Mon Cas» foi filmado num teatro do Havre) desce um écran de cinema onde se projectam imagens violentas de revoluções, mortes, fomes, catástrofes ecológicas, etc.. Pouco a pouco, os actores cessam a sua agitação e, virados de costas para a plateia, imobilizam-se perante a tela. Até surgir nesta a imagem arquetípica da violência deste século: a «Guernica» de Picasso. Depois o pano desce, com as máscaras teatrais e, de Régio, Oliveira passa ao *Livro de Job*, com os mesmos actores repetindo agora o episódio bíblico, encarnando noutros personagens.

Mas a presença dos dois grandes contendores do *Livro de Job* (Deus e o Diabo, outro tema regiano) é expressa pela oposição entre os meios teatrais (efeitos cénicos) e os meios cinematográficos (efeitos especiais), como se o cinema fosse *«sinal inexorável e inexaurível da presença de Deus»*[13]. E quando, finalmente, Satanás desiste e abandona o Justo ao seu adversário, a visão da felicidade de Job é tão alegórica quanto a visão que precede a sua desgraça. Sobre as ruínas, a nova Jerusalém tem a forma da Cidade Ideal do quadro de Piero e à nova perspectiva, à *«costruzione legittima»*, preside a Mona Lisa, a chamada representação paradigmática do eterno feminino. O tempo dissolve-se na unidimensionalidade do espaço ou na *«esperança em milagre que torne uno o que é desuno»*[14]. Em «Mon Cas», como mais tarde em «A Divina Comédia», não há caução teatral para a visão reversa. O desuno só se une numa espécie de teatro óptico que reflecte, como Oliveira tinha intuído na cena da sombra dupla de «Le Soulier de Satin», a utópica androginia de Deus.

Na rodagem de «Aniki-Bobó» (1942). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

Androginia de que o sorriso de Gioconda (para alguns comentadores imagem de um rapaz e não de uma mulher) pode ser a última e suprema metáfora. Lilita, chamava-se (e não por acaso) a personagem da actriz na peça de Régio. Quando a abandonava, Lilita, a anti-Eva, volve-se na mulher de Job, em metamorfose audaciosíssima, pois que é ela quem mais descrê e quem mais tenta Job a descrer. No final, imobilizada no tempo e no espaço, é a imagem feminina que se recorta contra a Mona Lisa e que esta amplifica até ao «maior plano», pois que com o grande plano do sorriso de Da Vinci termina o filme.

Se as casas de «O Passado e o Presente», «Benilde» ou «A Divina Comédia» foram progressivamente casas de alienação, corpos alie-

nados foram também os dos seus habitantes. E «O Meu Caso» é o da pedra angular do edifício estilhaçado nas ruínas de Job ou é o da pedra de toque que, mais tarde, sobretudo em «Vale Abraão» (1993), «O Convento» (1995) e «Party» (1996), dominam a obra de Oliveira, antes deste reiniciar a sua viagem ao princípio do mundo.

As virgens captivas

Antes, porém, de passar a esses filmes – decisivos para o tema deste artigo – importa analisar, sucintamente mas com o rigor possível, as protagonistas dos restantes filmes do ciclo dos *amores frustrados* («Benilde», «Amor de Perdição» e «Francisca») bem como as de «Le Soulier de Satin», que, em certo sentido, prolonga e culmina a temática (e a estilística) da tetralogia.

«Benilde ou a Virgem Mãe» é a adaptação da peça teatral homónima do célebre poeta e escritor português José Régio (1901-1969) já muito citado neste texto, grande amigo e influência maior de Oliveira.

«Amor de Perdição» adaptou o mais conhecido romance novecentista português, da autoria de Camilo Castelo Branco (1825-1890), para Oliveira (como para Régio) o maior romancista português.

«Francisca» baseia-se no romance *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís (n.1922) romance, por sua vez, baseado num episódio camiliano. Com efeito, Fanny ou Francisca é tanto um personagem real (existiu realmente) como um personagem de Camilo, na medida em que quase tudo o que sabemos dela o sabemos por Camilo e na medida em que, entre os dois, existiu uma complexa e ambígua relação. Casada com um escritor, companheiro, amigo e rival de Camilo – José Augusto – o escritor contribuíu poderosamente tanto para esse casamento, como para o seu trágico desfecho, tecendo em redor deles uma intriga diabólica.

«Le Soulier de Satin» é, como se sabe, a adaptação integral da famosa peça de Claudel (1868-1955).

Ao explicar porque razões «Benilde» assume na sua obra lugar capital, Oliveira, para além do que já acima transcrevi, explicou que, ao tempo da concepção da obra, se deu conta que qualquer *acrescento* ao texto – na linha do que tinha feito em «O Passado e o Presente» – destruiria a unidade e a essência deste. Porque: *«'Benilde' é o senso e o contra-senso. É o embate entre o crer e o não crer. É o embate entre a fé e a razão* [...] *É uma luta entre elementos opostos, entre diferentes elementos opostos, onde não há certeza de nada. Tudo fica no incógnito. Porque ninguém sabe se* [o pai da criança de que está grávida] *foi o vagabundo ou não foi o vagabundo. Se ela realmente está grávida ou se é uma falsa gravidez. Se ela é paranóica, uma doida. Não se sabe nada e tudo ficou por saber, porque nada se sabe destas coisas. E esta era a angústia do próprio Régio, que apelava a um encontro final com Deus, que nunca teve, que nunca viu»*[15].

Qualquer imagem *a mais* era, pois, dar uma pista ao espectador que Régio não dava. Se, por exemplo, o vagabundo fosse figurado, ou fossem figurados os seus encontros com Benilde, reforçar-se-ia a ideia que, nos seus acessos de sonambulismo, Benilde se entregara ao vagabundo ou fora violada por ele. Se fossem figuradas as visões que diz ter com o Anjo[16], reforçar-se-ia uma interpretação sexual dos seus êxtases místicos, como a que tantos comentadores fizeram dos êxtases místicos de Santa Teresa. Qualquer outra cena com o noivo, com o médico, com o padre, apontariam para outras possíveis paternidades ou para definitivamente afastar tais hipóteses. Ora, o essencial era que tudo fosse – e ficasse – tão misterioso como na peça o é, sem qualquer explicação para a gravidez da virgem[17].

Mas havia outra questão, tão essencial como a precedente. Ao encenar «Benilde», ao figurar os

corpos dos personagens, o olhar do realizador não podia ser tão neutro – ou tão supostamente neutro – como o texto de Régio. O conflito do filme, obrigatoriamente, tinha que transcender o mistério desses corpos e almas, simultaneamente opacos e transparentes. Tinha que se manifestar na contaminação que tudo e todos sofrem de um outro olhar (o olhar do realizador) que a todos desvenda e que a todos desventra. Ou seja: o mistério final, no filme, é sobretudo o mistério das aparências.

Oliveira tentou manter-se, até neste particular, muito próximo do teatro e da primeira representação de «Benilde», em 1947[18]. Aos actores (Maria Barroso e Augusto de Figueiredo[19]) que, em 1947, tinham feito de Benilde e de Eduardo, seu noivo, confiou os papéis da criada e do padre. A outros nomes conhecidos do teatro (Glória de Matos, Varela Silva, Jacinto Ramos) confiou os papeis da tia, do pai ou do médico. Mas, para os protagonistas, foi buscar dois jovens actores não-profissionais que, criando um «conflito de jogos»[20], criam também um conflito entre as palavras e os corpos, entre a corporalidade e a oralidade. A aparência perturbante de Maria Amélia Matta (a intérprete de Benilde), bem como a aparência mole e insignificante de Jorge Rolla (o intérprete de Eduardo) criam outra dimensão do mistério, acentuando a barreira entre o visível e o invisível. Sobre a «festa das palavras» paira a «festa do olhar» e essa, nada denunciando do mistério regiano, sobrepõe-lhe o mistério oliveirano. Mistério que atinge a máxima densidade no longo diálogo final entre os dois jovens, antes da morte de Benilde. A exacerbação dos corpos (peles, cabelos, pêlos) invade literalmente o terreno das palavras. Virgem ou não, santa ou não, Benilde manifesta, em cada poro, uma perversidade beatífica ou demoníaca, explicável ou não pela loucura ou pela hereditariedade, que lhe dão um potencial erótico que mais única a torna, ou mais consútil transforma a sua inconsutibilidade. Eduardo, pelo contrário, desvanece-se, assexualizando-se até um limite tão extremo quanto a sexualidade dela. Nesse portentoso clímax, qual é, finalmente, o amor frustrado? Não certamente o amor entre Benilde e Eduardo, mas o amor entre Benilde e «o mensageiro», que se exprime nas vozes (e nas músicas) que só ela ouve, nesse *rugido* que atravessa o filme do «subterrâneo» inicial ao «sótão» final. O amor frustrado é o amor entre Benilde e aquele a quem ela chama o Anjo, amor impossível neste mundo e sob esta aparência. O que é celebrado em Benilde é o mistério da encarnação: a vida no ventre e a morte no seio. Por isso, este filme é tanto acto de luto como acto de primavera. E, por isso, o seu maior mistério é o mistério da Mulher.

Virgens são também, as duas protagonistas de «Amor de Perdição»: Teresa e Mariana, a mulher por quem Simão se perde e a mulher que se perde por Simão.

O amor delas situa-se, porém, em planos diferentes e em planos diferentes do amor de Simão. O amor de Teresa é um amor dramático. Todo o filme ela luta por uma concretização desse amor, enfrentando, por isso, família e preconceitos. Mas não os enfrenta só a eles. O seu último grande combate é contra Simão, quando este escolhe o degredo em vez dos dez anos de prisão que teve como alternativa. Numa célebre carta, incita-o a aceitar a cadeia, que dez anos passam depressa, que o pai dela não viverá tanto tempo, e que poderão finalmente ser felizes[21].

Mas Simão não quer a felicidade. Quer a morte. Para ele, só nela e na perdição, o amor deles se pode perfazer. Porque Simão, ao contrário de Teresa, pôs a honra acima do amor e por isso o seu combate se perfaz e se esgota na madrugada em que assassina o rival. Oliveira compreendeu-o tão bem que representa no filme, em duas sequências sucessivas, esse sinistro duelo, a partir do qual toda a esperança se perdeu

Rodagem de «Aniki-Bobó» (1942). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

e «Amor de Perdição» passa d e drama a tragédia.

E é na tragédia - na dimensão de amor trágico – que Mariana vive a sua paixão impossível por Simão. Porque a sabe impossível (impossível por razões de classe social, impossível porque Simão está apaixonado por Teresa), Mariana não luta e abandona-se ao destino. No final, Teresa «voa» para o céu, do alto do Convento em que a encerraram, enquanto Mariana se atira para o fundo do mar, acompanhando e empurrando o cadáver de Simão.

Mas, por outro lado, se Simão e Teresa pouco se falam e menos se vêem durante os anos do seu amor (e uma só vez, fugazmente, se tocam) Mariana e Simão vivem debaixo do mesmo tecto e, depois, na mesma cela de prisão. Entre os primeiros, toda a distância física e uma comunicação só confiada à escrita (as cartas). Entre os segundos, toda a proximidade, quase até promiscuidade, mas uma comunicação nunca verbalizada. E se Oliveira sublinha o carácter etéreo do amor entre Simão e Teresa, sublinhou ainda

mais, em dois apontamentos alheios ao texto camiliano, a carnalidade da paixão de Mariana por Simão. Levando o jantar a Simão, Mariana encosta ao baixo ventre a bandeja com uma galinha assada, que, iluminada por dentro, nas entranhas, é uma visível metáfora do sexo feminino. Após a morte de Simão, em vez de o beijar na testa, como Camilo escreveu, Mariana beija-lhe sensualmente a boca, no primeiro e último beijo de qualquer deles.

A virgindade de Teresa, que não é voto mas imposição, é inviolada porque Simão recusou todas as ocasiões – e várias foram – para a arrancar à família ou ao convento. A virgindade de Mariana, que é voto por imposição do seu amor a Simão, é inviolada porque o desejo dela é de impossível realização, como ela sempre soube e sempre saberá. Uma é uma virgindade branca (e por isso mesmo infigurável). A outra é uma virgindade negra, que admite a metáfora ou a transposição. As alturas para Teresa, os abismos para Mariana.

Em «Francisca», tudo é ainda mais abissal. Nesse outro filme *camiliano*, o «buraco negro» é ainda mais total. Porque nunca sabemos – como na «história real» nunca se soube – porque é que José Augusto, depois de ter raptado Francisca e de se ter casado com ela, não consumou o casamento. Tudo quanto se sabe é que houve uma revelação terrível (intriga? facto real?) que o levou a suspeitar da virgindade da mulher e a recusar-lhe o corpo para sempre.

No leito de morte, Francisca – a mesma Francisca que dissera no começo que a alma é um vício – (e, como no «Amor de Perdição», Oliveira repete a sequência e o diálogo) lança o brado terrível: *«Não haverá aí um homem que me ame?»*. A mãe responde-lhe que o marido a ama, *«mas vocês não são pessoas vulgares»*. Então, virando o rosto agonizante para José Augusto, essa mulher que morre descalça, com os pés nus saindo dos lençóis, lhe pergunta: *«O que é uma pessoa vulgar, diz-me, José Augusto? Uma vez passei por uma rua, dessas de que ninguém fala pelo menos diante de raparigas. Passei por lá por engano, ou para encurtar caminho, ou porque alguma coisa me arrastava ali. E vi, sentadas às portas das casinhas que eram como pombais, vi mulheres vulgares. Tinham em cima da pele penteadores de levantina com raminhos de amores perfeitos e tantos laços, fitas, franjas e plumas que pareciam grandes berços próprios para receber uma criança, filho de príncipes. Eram vulgares. Ensinavam o desejo, vulgar parente da eternidade»*.

Na rodagem de «Benilde ou a Virgem-Mãe» (1974). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

E ao morrer, com José Augusto oniricamente, dentro e fora do plano, como dentro e fora dela sempre estivera, Francisca diz que a memória se lhe foi com a alma, ou seja, em termos dela, com o vício. E com ela, se foram as borboletas brancas, *«que também não têm alma»* e sabem *«como ninguém tocar as flores»*.

Borboletas que, como recordou pertinentemente Xavier Carrière[22], significavam, na pintura do «quattrocento», que o modelo já tinha morrido antes do retrato ser pintado, borboletas

que regressam – mas agora negras e nunca mais brancas – na genial sequência em que José Augusto, na capela, mostra à criada o coração, conservado em álcool, que mandara retirar do corpo da mulher.

De novo Oliveira repetiu essa cena. Só que desta vez a repetiu dos dois pontos de vista. Ora vemos José Augusto, pronunciando as terríveis palavras para a criada que está *off* na imagem, ora vemos a criada, apavorada, escutando a voz *off* de José Augusto[23].

José Augusto mandou autopsiar o corpo de Francisca, para saber se ela era virgem ou não. Mas os resultados dessa autópsia – se os houve – não os conhecemos. E, como Oliveira sublinhou várias vezes, o que José Augusto guardou dela foi o coração, não o hímen. Esse coração que, vivo, *«é que era assustador. Saíam dele coisas espantosas: o destino de um homem e de mais até. A verdade absoluta e vingativa também lá se fabricava»*.

E, por duas vezes, ouvimos, José Augusto, desmedidamente expressionista, perguntar: *«O que faz com que amemos alguém? Vivemos despedaçados à procura dos nossos corpos que se espalharam pela terra inteira. Grita o ventre que se quer juntar aos braços; geme o fígado que pretende aderir ao costado direito. E o coração, em mil bocados, entra nos becos mais miseráveis e pergunta onde está o sangue que o forma»*[24].

Essa virgem, que sabia que a alma é um vício e que o desejo é parente pobre da eternidade, que conheceu do vício ou do desejo para além da rua das mulheres vulgares? Nunca o saberemos e nenhuma autópsia o revelará. Por isso, José Augusto também morreu. *«Morreriam por não serem uma só pessoa»*.

«Não ser uma só pessoa». Em «Le Soulier de Satin» – súmula da tetralogia e ultrapassagem dela – as sombras dos dois amantes – Rodrigo e Prouhèze – fundem-se num dos mais belos momentos de toda a história do cinema, quando se encontram na noite de Mogador. Essas sombras são um só corpo com dois sexos. *«Deus é andrógino»*, disse Oliveira em poderosa metáfora. *«É aquela velha história de Platão: antes da criação, homens e mulheres eram unos e depois foram separados como duas metades de uma laranja, mas querem voltar a unir-se. Encontrar a outra metade da laranja. O sexo apela ao encontro da outra metade. O sexo apela ao andrógino»*[25].

Claudel disse que o tema do «Soulier de Satin» era o de uma lenda chinesa, que fala de dois amantes estelares que, todos os anos, após longas peregrinações, se conseguem ver frente a frente. Mas, separados pela Via Láctea, jamais se conseguem reunir.

Na peça, o que impede a união de Rodrigo e de Prouhèze é o facto de Prouhèze ser casada e, ao ter consentido no casamento, ter assumido, para a eternidade, uma fidelidade de que o sapato de cetim é a metáfora. A indissolubilidade do casamento é, pois, para o católico Claudel, o que impede a união física de Rodrigo e Prouhèze. Mas não impede a recusa de Prouhèze (tripla recusa) em renunciar a Rodrigo.

O *grande sacramento* é o outro nome da fatalidade: os protagonistas unem-se em sombra e espírito, mas neste mundo, nesta imagem, jamais se unirão em corpo. Porque a androginia é coisa de Deus, não dos homens. *«Le connais-tu à présent que l'homme et la femme ne peuvent s'aimer ailleurs que dans le paradis?»*[26] diz a Lua a Rodrigo, nesse absoluto momento de cinema em que Oliveira ousou figurar o astro com rosto e voz de mulher (Marie-Christine Barrault) simultaneamente em recriação da magia dos primitivos (Méliès) e no efeito cinematográfico em que se revela a natureza aparente da imagem pictórica e a natureza ilusória da encenação teatral.

Mas Oliveira foi ainda mais longe. Na 11ª Cena da Quarta Jornada, entre Rodrigo, o pintor japonês Daibutsu e Don Mendez Leal, o que se

insinua, em fidelidade à inspiração platonico-augustiniana da peça de Claudel, é a possibilidade de *«tudo não ser mais do que a nossa imagem»*, ou de ser a imagem a nossa única possibilidade de libertação, a nossa única saída para fora da caverna. *«Libertai as almas cativas»* é o brado com que terminam peça e filme. Só talvez a imagem as possa libertar e, dentre todas, a imagem cinematográfica, a mais onírica e a mais fantasmagórica.

Na poderosíssima totalidade dessa obra imensa, o tema da frustração dos amores terrenos, o tema das *«duas metades palpitantes»*, o tema da alma que faz o corpo e da mulher que se faz estrela (como se diz nessa fulgurante cena com o Anjo da Guarda), o tema do mistério do eterno feminino, volve-se no Mistério da Comunicação dos Santos. Dona Prouhèze (*«Non, je ne renoncerai pas à Rodrigo»*) pede ao amado uma palavra, uma só palavra, e ficará com ele. *«Un seul mot, est-il si difficile à dire?»*. Mas, como Simão, como José Augusto, embora num outro plano, Rodrigo não a diz. *«Délivrance aux âmes captives!»*. E as luzes do cinema apagam-se uma a uma, enquanto a câmara traça, combinando travelings com panorâmicas, como o fizera no início do filme, o Sinal da Cruz.

Posso agora retomar o fio à meada, onde a deixara, nos labirintos de «A Divina Comédia», junto à figuração do Pecado Original ou nos fios comunicantes de «Mon Cas», junto à imagem do Eterno Feminino. Se a «pentalogia» (acrescentando, à tetralogia, «Le Soulier de Satin») fora um prodigioso crescendo, «Mon Cas» é a ruptura abrupta, como ruptura abrupta é «A Divina Comédia», seguindo-se ao fresco imenso de «Non ou a Vã Glória de Mandar», esse filme de que Oliveira disse dar à sua obra um sentido que não teria sem ele. Por isso, com esses filmes, e com «O Passado e o Presente», iniciei este artigo. Em qualquer deles – por isso mesmo as obras que mais escandalizaram os que se fixaram numa imagem de Oliveira - (fosse ela a do «Acto da Primavera», fosse ela a da tetralogia, fosse ela a de «Non») – Oliveira quebrou um *sistema* e ampliou a sua visão, como, mais tarde, o voltou a fazer com «A Carta», outro cume do *corpus* oliveiriano[27].

«O Dia do Desespero», obra seguinte à «Divina Comédia» e último, até hoje, dos filmes camilianos de Oliveira, é, para mim, como que um reverso do «Amor de Perdição». No terrível casamento de Camilo e Ana Plácido, não vemos o final feliz de uma turbulenta e arrebatada história de amor, mas uma institucionalização que apavora os dois e, metaforicamente, determina a cegueira e o suicídio de Camilo. É o destino inelutavelmente em acção, como os dois grandes *travellings*, sobre a roda do carro que leva o médico a casa de Camilo para lhe dar a notícia fatal, figuram. Mas há também – e é a última frase do filme sobre o jazigo de Camilo – a frase mais enigmática do escritor: *«É bem certo que, para além da campa, há o que quer que seja que ainda nos prende às coisas mortais»*. Qual o sentido dessa frase? Seja ele qual for, Oliveira abandona aí o fantasma de Camilo. E retomou a sua colaboração com Agustina, interrompida desde 1982 e do filme inédito «Visita ou Memórias e Confissões»[28].

E regressa, sob mais forma mais explícita, o eterno feminino, que subterraneamente ligara os cinco filmes que Oliveira assinou entre 1986 e 1992. Mas se, na obra anterior, a mulher mudara de imagem e de corpo, a cada filme (Maria de Saisset, Manuela de Freitas e Bárbara Vieira em «O Passado e o Presente»; Maria Amélia Matta em «Benilde»; Cristina Hauser e Elsa Wallenkamp em «Amor de Perdição»; Teresa Menezes em «Francisca»; Patricia Barzyk, Anne Consigny e Isabelle Weingarten em «Le Soulier de Satin»; Bulle Ogier em «Mon Cas»; Maria João Pires e Maria de Medeiros em «A Divina Comédia»;

Na rodagem de «Amor de Perdição» (1978). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

Teresa Madruga em «O Dia do Desespero») a mesma imagem e o mesmo corpo vão ser a Mulher (ou uma das formas da Mulher) em «Vale Abraão», «O Convento» e «Party». Refiro-me a Leonor Silveira, que Oliveira descobriu aos 18 anos, em «Os Canibais», para protagonizar a mais irrisória noite de núpcias da sua obra, e que, depois de uma fugaz aparição em «Non», fora a Eva / Santa de «A Divina Comédia». E de Leonor Silveira, e com Leonor Silveira, fez a Bovarinha do «Vale Abraão», a Piedade de «O Convento» ou a Leonor de «Party»[29]. Todos filmes agustinianos, ou seja todos filmes em que o seu imaginário se combinou com o de Agustina.

Se *Fanny Owen*, publicado em 1979, é um romance com curiosa génese cinematográfica[30], o cruzamento entre Oliveira e Agustina em *Vale Abraão* é ainda mais sintomático. O livro, editado em 1991, nasceu de uma sugestão de Oliveira à romancista, pedindo-lhe que ela escrevesse uma visão contemporânea, e situada no norte de Portugal, da Madame Bovary de Flaubert.

Dir-se-ia que ao escrever o livro, a «desconcertante Agustina»[31] quis dificultar a tarefa de Oliveira, pois que o romance tem muito pouco de cinematográfico, rareando os diálogos (ou o discurso directo). Como aliás rarearam sempre na obra de Agustina, escritora genial (em minha opinião, o maior escritor português vivo) dificilmente classificável em qualquer tendência ou corrente, criadora de universos telepáticos e crípticos, onde as tensões nascem das contradições e nenhum psicologismo preside à construção dos personagens. De Madame Bovary o que ficou em *Vale Abraão*? O «bovarysmo» como mito e contra-mito (frequentemente Agustina o transforma em irrisão) e uma mulher coxa que, no mundo provinciano e fechado em que vive, e por causa da aparente dissipação da sua vida, os

conterrâneos alcunham de «bovarinha». Chamam assim a essa manquejante criatura, que nas bodas e na morte se vestiu de azul e no dia do casamento deixou cair a aliança ao chão. Mas, se se chama Ema como a heroína de Flaubert, se o marido dela, como o marido da Bovary, é médico e se chama Carlos, se foi num baile, como à Bovary, que a noite a tocou, as semelhanças ficam-se por aí. Ela própria dirá que não é nenhuma Bovary, para dizer, depois, que é um homem, comparando-se a Flaubert e ao Douro, o rio do norte de Portugal, junto ao qual vive, o rio de Oliveira e de Agustina.

Oliveira adaptou esta singularíssima obra de modo muito diverso do que havia feito com *Fanny Owen*, a que chamou «Francisca», para já não falar do «Amor de Perdição»[32]. Se confiou a uma voz *off*, omnipresente do início ao fim do filme (voz do director de fotografia Mário Barroso, colaborador frequente de Oliveira e por ele escolhido para representar Camilo, tanto em «Francisca» como em «O Dia do Desespero») extensas e fulgurantes passagens do romance de Agustina, afasta-se deste com frequência. Eliminou algumas das mais geniais páginas do livro (a uma primeira impressão, as mais cinematográficas) que descreviam uma peregrinação nocturna da protagonista, entre trezentas bruxas e os uivos dos lobos. E acrescentou inúmeros diálogos (confiados aos amantes de Ema) sobre temas tão alheios a Agustina como a união europeia ou os direitos dos homossexuais. Além disso, sublinhou o tema lunar como tema da Bovarinha e escolheu para música do filme quase todos os «clairs de lune» até hoje compostos.

Ema foi interpretada por duas actrizes. Adolescente, é a espanhola Cecile Sanz de Alba, mulher, Leonor Silveira. A adolescente tem uma perversidade mais acentuada do que a adulta, e, entre gatos, cães, rosas, sapatos de homem e leite, rodeia-a uma erótica tão poderosa como difusa. Sorri como quem vai morder e, num dos planos mais eróticos da obra de Oliveira, vemo-la beijar uma rosa e, depois, acariciar com o dedo a corola dela. Vemo-la entre a Vénus de Milo e a Gioconda e, quando assoma à varanda da casa paterna, provoca tal perturbação que os automobilistas se encandeiam, sucedendo-se os desastres. Incessantemente provoca os homens, como num plano em que se senta numa escada, de pernas desafectadamente abertas, obrigando os trabalhadores rurais a suspender o seu labor (plano mais ousado, porque mais elíptico, do que o celebradissimo plano de Sharon Stone em «Basic Instinct»). E quase tudo o que dela vemos é visto como num filme mudo. Começa então um dos mais surpreendentes campos-contra-campo do filme: o que unirá, para sempre, Ema e Ritinha, a «bovarinha» à lavadeira, único personagem a quem será fiel, único personagem que lhe permanecerá fiel. Quase no final, na mais comovente sequência do filme, será para ela, lavadeira, a última rosa e o último abraço de Ema.

É por ocasião de uma morte (morte de uma tia) que a primeira Ema dá lugar à segunda, essa que casará com o pobre médico, nova frouxíssima presença masculina (aliás, como sempre, genialmente interpretado, nesse apagamento, por Luís Miguel Cintra) como frouxíssimos serão os muitos e futuros amantes. O *homem* do filme é de facto Ema, colossal força de penetração. Será um homem? O que Oliveira insinua, entre imagens de fogo e de um peixe, é de novo o tema do andrógino.

Com um violinista, último dos amantes dela (será por acaso que se chama Narciso?) a música deixa, pela primeira vez, de reflectir a lua e combina a conotação maléfica (o violino do diabo) à ária dita para a 4ª corda de Bach. O *raccord* é sonoro (encadeado no som) com o quarto onde Ema e Narciso estiveram. Ele está de costas, nu da cintura para cima. Ela diz-lhe que, assim, de costas, ele parece uma mulher. E depois lembra-

Na montagem de «Amor de Perdição» (1978). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

-se que, quando era criança e perguntava o nome de uma flor, lhe respondiam *«rosa»* ou *«malmequer»*. Ela questionava a resposta. *«Porquê rosa?»*; *«Porque é assim que se chama»*, respondiam-lhe impacientes. Perante as costas nuas de Narciso, ocorre perguntar: *«Porquê homem?»*; *«Porquê mulher?»*. E a câmara vem então até à Mulher, até Ema. Só até ela, com toda ela, para um espantoso monólogo (que em Agustina não é monólogo) em que discorre sobre o étimo sânscrito da palavra rosa, que quererá dizer *«alma em balouço»*. E como «alma em balouço» dá a última definição de si própria. *«No balouçar é; e deixa de ser»*. Quando a imagem se dissolve, já Ema é e deixou de ser.

Na sequência seguinte, há um novo movimento de balouço (cadeira de balouço). Mas o balouçar não é entre a erudita e palavrosa digressão de um dos seus amantes e os que o ouvem. É entre Ema e o gato que tem ao colo. Quatro olhos (os dela e os do gato) azulíssimos e demasiados. Tão demasiados que o marido, pela primeira vez, se revolta e arremessa o bicho pela janela fora, como perante uma provocação que não pode perceber, mas percebe que é obscena.

Pouco depois, Ema desfaz-se da rosa e do balouço. Dá a flor à muda e parte para a quinta a que chamavam Vesúvio, *«cratera esfriada de um vulcão»*, a que preside o retrato de uma Bovary de outrora. Fita-a e segue depois pelo laranjal até à ponte onde sabia que as tábuas estavam podres. E um *travelling* inadjectivável, como que *sugando* a balouçante mulher, acompanha-a para a morte e para o fundo do rio.

Agustina diz que Ema *«estava muito bem como estava – no fundo do Vesúvio»*. Oliveira não diz isso. Porque nesta história sagrada, em que o sexo é passagem e não fim, a sagração de Oliveira não é pagã nem mítica. *De profundis clamavit ad te*. E a câmara, escavando tudo o que dá a ver, sem um único tremor, sem uma única contradição, não está acima desse clamor. Junta-se a ele. *De profundis*.

Nunca Ema Bovary foi tão intensamente amada. Em sentido etimológico, este é o filme da compaixão. *Uma sublime compaixão*, como creio que, algures, se diz no livro e no filme.

Sublime compaixão acentuada na versão integral revelada em 1998[33]. Nela existe uma extraordinária sequência, numa capela barroca, em que Ema, pouco depois de casada, ouve uma insólita homília sobre a carne e o espírito, a anastase e o advento. Azulejos extraordinários figuram santos e demónios, suplícios e êxtases. Até que a câmara vai até ela, no escuro da ermida e na profundidade de campo. Iluminada por um castanho sensualíssimo, desses castanhos que foram segredos dos pintores venezianos, Ema, os olhos de Ema, crescem no negro e no negro se oferecem a um destino, que, a partir desse momento, ela nunca mais dominará e a que, de corpo e alma, inteiramente se doa.

Na capela, Ema começou a entregar-se ao desejo. Na sequência com o gato, começou a entregar-se à morte. Uma e outra são as pontas culminantes do seu balouçar, do seu ser de mulher-flor, andrógina como as plantas e fendida como a mulher.

E o tema da androginia fica em suspenso para voltar em «O Convento» e «Party», obras sucessivas, após o insólito parêntesis que é «A Caixa», de que neste texto me não ocuparei.

Se as «contas correntes» de Oliveira e Agustina já eram assaz estranhas, em «Francisca» e «Vale Abraão», mais estranhas se tornaram em «O Convento».

Oliveira voltou a pedir a Agustina uma «história» para um filme ou um «romance» para um filme. Agustina começou a escrever *Pedra de Toque*, situado no Convento da Arrábida, ao sul de Lisboa, uma das paisagens mais misteriosas e mágicas de Portugal. Sabendo que Oliveira pensava em Catherine Deneuve e Gérard Depardieu para os papéis principais[34] guiou-se pelas imagens deles para os protagonistas. Mas o livro demorou e Oliveira queria começar a filmar. Pediu, pois, a Agustina que lhe resumisse a «história» (pedido impossível para qualquer história de Agustina) e, com base no resumo que a escritora lhe fez (saberá o Diabo qual), elaborou, ele próprio, o guião, que pouco tem que ver com o livro de Agustina. Quando este ficou pronto, Oliveira nem sequer o leu e filmou a sua versão do que retivera.

Nesta fantástica história, apenas se perdeu o belo título inicial[35]. Oliveira, sabendo quanto o filme se afastara do romance e não querendo ser acusado de «abuso», resolveu chamar-lhe «O Convento». Agustina, julgando que o filme se chamava «Pedra de Toque» e não querendo mais associar-se a esse título, mudou-o para *Terras do Risco*.

De «O Convento» se pode dizer que é a «Viagem a Itália» de Oliveira, mas se pode por igual dizer que é o «Vertigo» de Oliveira. Se o casal estrangeiro que chegou à Arrábida desavindo (*«Quem neste convento entrar, não ver, não ouvir, não falar»*) sai dessas paragens unido como um só corpo, o milagre foi uma «transfusão da Graça»? Mas o convento era um lugar de maldição, dominado por Baltar, claramente (ou obscuramente) uma personificação do diabo. E é Baltar quem «inventa» Piedade, para seduzir o professor estrangeiro e assim lhe poder roubar a mulher.

O professor vem à procura de documentos sobre a origem hispânica de Shakespeare, corruptela possível de Jacques Peres ou Sequespee. Mas o livro que constantemente lhe citam, e com que constantemente o confrontam, é o *Fausto* de Goethe. E é Piedade quem lhe lê a passagem do *Fausto* em que este pergunta a Mefistófeles: *«Quem és tu?»*. E Mefistófeles responde-lhe que é uma parte da parte que existiu inteira no início de tudo, uma parte das trevas donde nasceu *«a orgulhosa luz»*, agora em luta com a noite, antiga mãe.

Mas Piedade quem é? Nunca, no filme, Catherine Deneuve (Hélène, a mulher do professor) e Leonor Silveira (Piedade) se encontram. Tudo indicia que uma é «parte da parte» da outra ou ambas «parte da parte» de algo mais primordial. Ambas recebem a visitação na mesma noite e no mesmo orgasmo.

Há homens tentados pelo Diabo, mulheres cúmplices do Diabo. Matas embruxadas, florestas terciárias. E depois de ver, diante dele, sucessivamente as duas mulheres, como se fossem uma só, o Professor recorda-se que Helena de Tróia, personagem faustico, tinha o dom da ubiquidade.

Piedade existe ou existiu? Ou é uma forma de Hélène? Foi Baltar quem a inventou? Ou foi Hélène? Quem precipitou Baltar no *«abismo dos instintos»*? Quem foi a mulher mais diabólica que o Diabo e que conseguiu destruir o próprio Diabo? *«Por mais que procures nunca a hás-de encontrar»*, diz Berta, a cozinheira de Baltar, quando o professor clama por Hélène. No princípio havia dito que Hélène era uma mulher muito perigosa e que os temas astrais dela e de Piedade pareciam sobrepostos. Hélène e Piedade podem ser, como Judy e Madeleine no filme de Hitchcock, uma só mulher ou «obscuro objecto de Desejo» como no filme de Buñuel. Mas, ao pé delas, ou dela, todos os homens, incluindo o que veste a pele do Diabo, são pobre

Manoel de Oliveira e Paulo Rocha. Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

diabos, uma vez mais, pequeníssimas partes da parte imensa que a mulher é[36].

O tema, ou o mistério, mais se adensa em «Party», filme em que a colaboração entre Agustina e Oliveira teve lugar inverso. Neste caso, foi Oliveira quem expôs a ideia a Agustina, pedindo-lhe os diálogos para o filme. Ou seja, se quase todo o texto é de Agustina, livro algum de Agustina se chamou «Party» ou, como incialmente tinham pensado, «A Parte da Parte Perdida no Garden-Party».

Mas «Party» não é apenas uma recapitulação de «O Convento». É também uma revisitação a quase todos os filmes em que neste texto me demorei.

História de dois casais (Leonor Silveira/Rogério Samora e Michel Piccoli/Irene Papas) que permanentemente se cruzam e descruzam, «Party» situado numa ilha (São Miguel nos Açores) ocorre em dois lugares: o jardim do *garden-party* e o interior da casa de Leonor e Rogério, cinco anos depois.

Repare-se na composição e decomposição dos pares (dos casais) ao longo de toda a segunda *parte* de «Party» (a que se situa no interior da casa). A *découpage*, a composição dos planos, o jogo entre personagens e objectos (personagens e *décor*) recordam poderosamente «O Passado e o Presente», a ponto de me parecer legítimo sustentar-se que «O Passado e o Presente», «A Divina Comédia» e «Party» formam um conjunto coerente e destacável na obra de Oliveira: o que decorre sob o signo da desintegração ou da despersonalização. A conclusão do filme, não é muito diversa da conclusão de «O Passado e o Presente». Entre o interior e o exterior, o casal divide-se. Leonor reentra em casa (ao saber da notícia da *ruína* do marido) mas

deixa do lado de fora a mala que ela chegou a fazer para *partir*. Rogério acompanha-a, mas volta depois ao exterior para buscar a mala que se abre e donde cai a roupa íntima da mulher, que ele recupera com alguma dificuldade e visível atrapalhação. Entre a casa e o jardim, os personagens não têm lugar certo, como o não tinham na igreja do casamento, no final de «O Passado e o Presente». Se as paixões deflagraram no exterior (os jardins do *garden-party* e o passeio à beira-mar de Leonor e Michel) e cristalizam no interior, a sua irresolução final ocorre entre o interior e o exterior: o automóvel dos visitantes e a soleira da porta dos visitados. E Leonor sugere a Rogério, como hipótese de resolução para a falência do marido, novo *garden-party*, o que refaz, como em «O Passado e o Presente» refazia, a estrutura circular da obra: o eterno retorno.

Pense-se agora em «Benilde». *«É tão extraordinário! Que noite extraordinária! Gostava de voltar àquele garden-party»*, diz Leonor a Michel, pouco antes de se entregar à chuva e «quem anda à chuva molha-se». E os dois falam do momento em que tudo mudou para eles, nesse *garden-party* e que os fez desejarem-se durante cinco anos. Podemos conjecturar que momento foi esse. O passeio à beira-mar que tanto perturbou Michel e levou Leonor a esconder-se, em metáfora obscuríssima? Certamente. Mas o momento mais decisivo, o mais radicalmente perturbador, foi o da súbita tempestade de vento que tudo e todos decompôs e descompôs. Impossível não ver essa sequência sem pensar noutra misteriosa ventania: a que, na «Benilde», abre as janelas da casa fechada e por igual descompõe a tia dela, a que melhor resume a ordem que aprisionava Benilde.

Mas é com «Francisca», esse filme em «buraco negro» que «Party» tem mais correlações. *«Não há por aí um homem que me ame?»*, podia também ser o brado de Leonor, aquele que *«está gravado a cem metros de profundidade»*. E a tristeza que invade Michel, junto ao mar, é a tristeza que invade José Augusto em «Francisca». *«É como uma nuvem que vem do mar e me esconde. É como um trovão que vem do mar e me quebra em bocados. E cada um é amor e amado ao mesmo tempo»*. E Leonor assusta-se ao ouvir isto. Se em «Francisca» é o susto, o medo, que conduz à tragédia, aqui conduz por igual à comédia, na alegoria mais buñueliana da obra de Oliveira, depois de «O Passado e o Presente».

Mas, se me lembro desses filmes, podia lembrar-me, com a mesma razão, de «Vale Abraão» e do poder das mulheres e do sexo das mulheres, *«Um desejo que não se sabe a quem é dirigido. Uma aflição embriagada de alegria»*. E a diferença entre rapazes e raparigas, entre homens e mulheres, nesta *bíblia de ricos*[37] que «Party» também é, consiste em que os primeiros aprendem o amor e as segundas os nomes do amor. Quem *«não é capaz de tremer quando nós, que somos terra, ficamos com o fogo que nos torna imortais?»*. E numa ilha vulcânica (o fogo), à beira-mar *«já te disse e digo outra vez à beira-mar é preciso cuidado»* — a água —, quando os ventos se soltam (o ar) do que se trata é de nós que somos terra e não, não conseguimos ser imortais.

Tudo isto estava também em «O Convento», para voltar ao outro lado do díptico? Estaria. Mas duas radicais diferenças, organizam uma estrutura radicalmente diferente. Em «O Convento» tudo ou quase tudo se organizava em função da música, com uma precisão quase milimétrica, ou seja com a duração dos planos e sequências a ser determinada pela duração dos fragmentos musicais previamente escolhidos, nomeadamente as «Sete Palavras de Cristo» de Sofia Gubaidulina. Em «Party», não há música e é, mesmo, o único filme de Oliveira - além de «O Pão» - que inteiramente a dispensa (não me estou a esquecer da canção grega de Irene, mas

já lá vou). O «sopro místico» é banido e, com essa supressão, cerra-se o campo para os personagens que não vivem nem nesse outro espaço nem nesse outro tempo, que não tem reflexo.

Por outro lado (ou pelo mesmo lado), nada de sensorial os liga entre eles. Nunca se tocam, nunca se abraçam, nunca se beijam. Também nunca comem. O jantar a quatro é o jantar, em torno de uma mesa vazia, em que nada há para comer ou beber, nem pratos, nem talheres. Na mesa, só os anjos barrocos, exilados, isoladamente sorrindo, ou o enorme peixe artificial, a barracuda, omnívora e antropófaga.

Se os diálogos roçam o indecente ou o obsceno (várias vezes os protagonistas se acusam uns aos outros de o serem) o erotismo nunca ultrapassa a verbalização, ou a distante sugestão de um elemento do *décor*: o leão de pedra, o ilhéu rochoso do passeio de Leonor e Michel (antropomórfico ou andromórfico, como dois sexos gigantescos e petrificados), o peixe, a estátua do discípulo de Miguel Ângelo, etc., etc. Estamos nos nomes do amor ou nas metáforas dele, jamais na sua figuração. O sexo atravessa as almas, mas não lhes move os corpos.

Apenas por três vezes, esta generalização tem excepção, mas sempre sob figuras de ocultação. Quando Leonor se esconde atrás das rochas, no passeio com Michel (como se a exposição do seu corpo, nesse momento, fosse excessiva ou indecente). Quando Leonor, depois da chuva, muda de vestido e a sua silhueta semi-nua se adivinha atrás da janela, espreitada por Michel como que num voyeurismo sem razão. Quando Irene canta a canção grega junto ao fogão (essa, de que ouvimos algumas notas, no genérico, em *off*). Nessa altura, pela segunda vez, Irene diz explicitamente a Rogério que Leonor e Michel estão um com o outro, *«encostados um ao outro»*, *«agarrados como lapas»*. E, embora não compreendamos as palavras, a canção que canta e dança é como que uma figuração do que Rogério se recusa a ver. O tema do cisne (animal que a si próprio se devora) domina essa sequência, aonde, pela primeira vez, estão presentes garrafas e copos. E Irene é comparada à Callas e compara-se a Electra, a grega *«no sentido mais feminino, cheia de caridade e dedicação, o único tesouro que os deuses deram à mulher»*. E depois diz esta coisa espantosa que podia ser epígrafe deste espantoso filme. *«Mas a dedicação é uma forma de desespero e só no desespero somos felizes»*.

E segue-se o trovão (antes da sequência da chuva), como em «A Divina Comédia», que, nesse plano de estátuas e de petrificação, se cruza também com o imaginário de «Party».

Podemos lembrar-nos, então, que, no diálogo à beira-mar de Leonor e Michel, se falara das mulheres como íntimas da morte, intimidade que regressa nesse bailado, intimidade de que a nota suspensa - aviso ou presságio - nos ficou no início.

Aparentemente, ao contrário de «O Convento», nenhuma presença sobrenatural, nenhum filtro mágico, veio acordar ou adormecer para o amor, quer na tarde do *garden-party*, quer na noite de cinco anos depois. Mas só aparentemente. Porque Oliveira vai ainda mais longe. É a ordem natural (a ilha, os vulcões, as tempestades, a chuva) é a ordem social que, em «Party», ordenam a sobre-naturalidade ou a sobre-realidade. O canto das sereias vem dos *«vulcões que suspiram como mulheres»* ou das *«mulheres do fundo dos vulcões»*. Se há histeria, como tanto se diz, a histeria tem a sua origem nessas desordenadas ordens. Mas a histeria é também uma ilusão ou a ilusão é também a histeria. No espaço de um corpo não há espaço para ninguém mais. Partes de parte nascemos, partes de parte morremos.

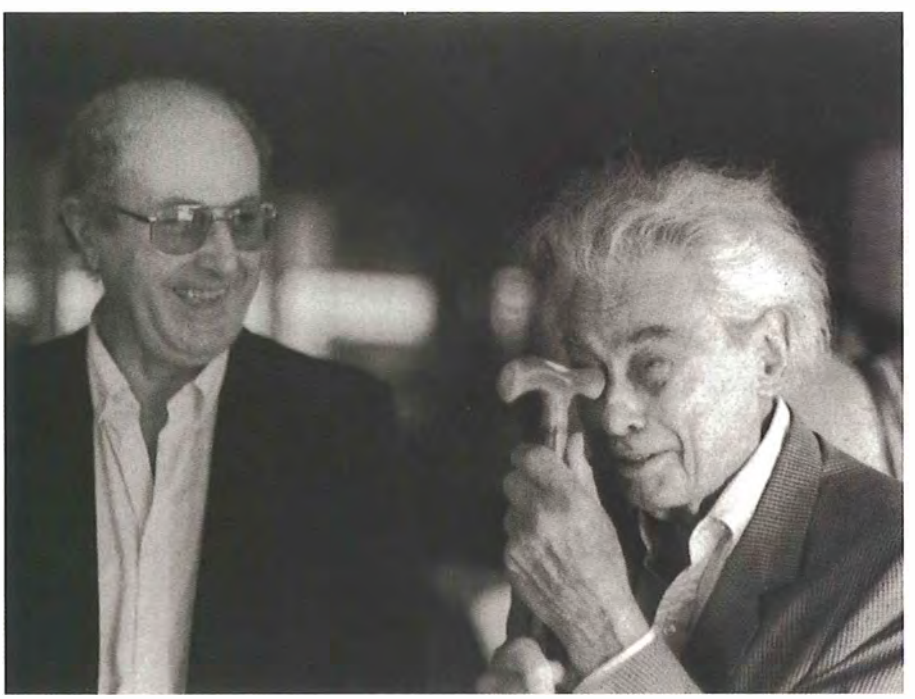
Nestas histórias de relações humanas, de homens e mulheres, que são, por vias diferentes, as histórias de Oliveira e Agustina, tenho para

mim que nunca se chegou a ponto mais radical. Na origem, o desespero *«por causa de dez mandamentos do tempo dos profetas maníacos»*. No termo, a beleza convulsiva das imagens desmandadas. E sempre a permanente busca visual de uma harmonia de que só Oliveira tem o segredo, demasiado sabendo que esse segredo é indecifrável.

O toque da mão morta e a pedra de toque

Se tanto desespero, tanta tragédia, tanto drama, tanta tragicomédia, tanta comédia ou mesmo tanta farsa (e, de todos os géneros, como ilustrado neste artigo, não faltam exemplos na obra de Oliveira) tem origem em *«dez mandamentos do tempo dos profetas maníacos»* (frase de Agustina, obviamente) qual é ou qual foi a origem do desespero dos «profetas maníacos»? Para o continuar a interrogar, Oliveira afastou-se momentaneamente do tema da «parte das partes» e afastou-se (nos quatro anos seguintes, entre 1996 e 2000) de Agustina, à excepção da adaptação do antigo conto[38] «A Mãe de um Rio», terceiro e último episódio de «Inquietude», filme de 1998.

E viajou até ao princípio do mundo, no filme com esse título de 1997, que é sem dúvida o seu filme mais autobiográfico. Nele se figurou duas vezes, ou se desdobrou por duas figurações. A do personagem do Realizador – último papel de Marcello Mastroianni, único papel de Mastroianni num filme de Oliveira – que se chama Manoel (com *o* e tudo)[39] – e cujas memórias são as memórias de Oliveira (o pai, o irmão Casimiro, as amantes do irmão, a experiência como interno jesuíta no Colégio de La Guardia, as férias da infância no Grande Hotel do Peso, etc., etc.) e que usa, permanentemente, na cabeça, o chapéu que Oliveira costuma usar durante as rodagens. A do personagem do *chauffeur*, presença discretíssima (tão discreta que alguns



Manoel de Oliveira com Joris Ivens. Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

nem nele reparam), aparentemente fora daquele filme, sem voz activa nos diálogos (só fala uma vez) mas com chapéu igual ao do realizador. Não faz nada? Esse pouco, que é conduzir uma viagem, missão de Caronte. E esse muito que é caber-lhe, quase sempre, o ponto de vista, crucial questão no cinema de Oliveira. Neste filme, a visão é, quase sempre, a visão do retrovisor do automóvel, visão só possível ao condutor. Tudo o que ficou para trás, só é visto por um e esse um é o condutor.

Mas o tema deste artigo, obriga-me a abandonar depressa esta viagem, em que só entrei para sublinhar o papel da mulher nele. Novamente confiado a Leonor Silveira, o personagem feminino chama-se Judite, como a Judite bíblica que cortou a cabeça a Holofernes (e a coincidência é expressamente sublinhada no filme). Veste-se «à marujo», como Silvia Pinal, ao fazer de Diabo, se vestiu em «Simon del Desierto» de

Buñuel. E, incessantemente, provoca, e sexualmente provoca, o realizador Manoel, não só sublinhando a juventude dela face à velhice dele, como questionando-o sobre as suas memórias sexuais. Demónio e demónio castrador, é um ser de óbvia perversidade, como, por duas vezes, Mastroianni a acusa: *«Ta question est non seulemente indiscrète, mais elle est perverse»*; *«c'est ta question qui est pleine de malignité»*. O «eterno feminino», neste filme, volta à sua faceta lilithiana, que fôra a de «Mon Cas», a de «A Caixa», ou, muito mais remota e elípticamente, a de «Aniki-Bóbó».

Com «Inquietude», filme seguinte, (1998) Oliveira regressou a uma origem narrativamente «estilhaçada», como a que seguira em «Mon Cas» ou em «A Divina Comédia». Mas se, nesses filmes, as diversas fontes eram subsumidas numa narração una, como já sublinhei, em «Inquietude» são adaptadas três histórias quase como três episódios: a peça de teatro «Os Imortais» de Prista Monteiro (1922-1994)[40], o conto «Suzy» do escritor simbolista António Patrício (1878-1930) e o conto «A Mãe de um Rio» de Agustina.

Só que essas três histórias são convertidas a um ponto de vista único, por uma hábil fusão, a meio do filme. Este começa com a primeira «história» (a de Prista Monteiro) sem que nada denuncie a sua origem teatral. De certo modo, e sob a figura da irrisão, essa história parece prolongar a meditação sobre a velhice iniciada (ou pelo menos aprofundada) a partir da «Viagem ao Princípio do Mundo». Mas, no termo dela, o espectador descobre que o que viu e ouviu era uma peça de teatro, representada numa «cena à italiana» (cai a cortina, ouvem-se os aplausos) para uma assistência de que emergem os dois protagonistas masculinos da segunda história, a de António Patrício. Não é só uma brilhante passagem da primeira à segunda história. Não é - ainda menos – o surpreendente anacronismo de mostrar gente dos anos 20 – tempo do conto de Patrício – a assistir a uma peça teatral escrita nos anos 70. É a recondução à questão do ponto de vista. Ora, indubitavelmente, como a segunda e a terceira história esclarecerão, o ponto de vista é o de Suzy (mais uma vez Leonor Silveira) fulcro do filme e não só do episódio de que é protagonista. O ponto de vista em «Inquietude» – o que faz, em sentido literal, *raccord* ao eixo – é a imagem da mulher jovem, essa mulher que, em retrato, ocupa sempre a mesma posição ao longo do filme. O olhar sobre «Inquietude» é um olhar feminino e o filme é, de novo, um filme sobre o mistério da mulher e a impotência masculina face a ela. Terminada a história de Suzy («Pobre Suzy», prostituta de luxo que no mundo dos prazeres se consumiu) o ouvinte dela conta a história da «pobre Fisalina», da «Mãe de um Rio» de Agustina.

Essa mulher que *«goza, goza, goza»* e para quem tudo *«ce n'est qu'un détail»* é a mais volátil e a mais «ophulsiana» das visões femininas de Oliveira. Perde todos os homens e perde-se por todos os homens. Traspassando do amor para a morte, puxando fumaças da sua boquilha de ouro, tão marcada como a Fisalina do conto de Agustina, a quem os dedos se transformam em ouro, vive, como ela, uma história de amor, que sugere *«destruição, calamidade e princípio»* (Agustina).

Num estilo muito diverso (como já disse, noutra das grandes rupturas de Oliveira) o «eterno feminino» é, de novo, o tema de «A Carta» (1999), libérrima adaptação de *La Princesse de Clèves*.

Se, depois de «Amor de Perdição», Oliveira jamais voltou a uma adaptação literal de um romance (como já notei, tanto «Vale Abraão» como «O Convento», sobretudo o último, afastam-se muitíssimo dos livros de Agustina) em *La Princesse de Clèves*, Oliveira fugiu quase por completo à literalidade do texto de M^me^ De LaFayette, que só aparece nalguns diálogos e nos

frequentes intertítulos que, como já sucedera em «O Convento», se substituem às vozes *off* de «Amor de Perdição» e de «Vale Abraão»[41].

A acção é transposta do século XVII para o século XX. Se M^me^ de Clèves continua a ser uma princesa, filha dos Duques de Chartres, a sua paixão não é por nenhum nobre, nenhum M. De Nemours, mas por um cantor *pop*, Pedro Abrunhosa, interpretado pelo cantor do mesmo nome, vedeta popularíssima em Portugal e cuja associação a Oliveira foi a enorme surpresa deste filme. E, ao contrário do romance, M^me^ de Clèves não escolhe a reclusão, no termo da narrativa, mas decide dedicar-se aos deserdados do Terceiro Mundo, encontrando a paz possível no consolo à imensa miséria e sofrimento humanos, que desconhecia, algures no mundo. Dessa nova vida dá conta na carta (a carta do título do filme) que escreve a uma freira, sua maior amiga, personagem inteiramente alheia ao livro e inteiramente criada por Oliveira. Freira essa que professa numa comunidade onde se mantém vivo o espírito de Port-Royal e o jansenismo dele (um retrato da Abadessa de Port-Royal domina a sua cela).

Quando o filme se estreou em Cannes, o crítico e historiador finlandês Peter von Bagh escreveu: «*De todos os filmes que vi em Cannes (e há 21 anos que vou a Cannes)* [...] *o novo Oliveira foi o maior. Mais ainda: unicamente grande, comovente, profundo – talvez ultrapassando tudo o que até hoje se fez nos domínios de ler a literatura cinematograficamente*»[42].

Oliveira gostou muito da última fórmula, achando que ela fazia «*a soma das alternativas ver, mostrar e ouvir*». E, num texto do mesmo ano, recapitulando a sua concepção sobre as relações entre a literatura e o cinema[43] falou de «*palavra visual*», o que me parece a melhor expressão para abarcar a densidade do que fez em «A Carta», a meu ver, ou a meu ler, um dos maiores filmes do cineasta.

À sua visão, muita gente esbarrou contra um suposto anacronismo do autor: manter os valores da Princesa de Clèves, no filme interpretada por Chiara Mastroianni, no final do século XX, retirando-os do contexto da moral dominante na nossa época. Que uma jovem de hoje se recuse a qualquer contacto físico com o homem que ama por fidelidade às promessas de um casamento sem amor e à sua honra de mulher, eis o que pareceu ou artifício retrógrado, ou visão só possível a um homem de 90 anos. Agravada pelo facto da recusa se manter depois da viuvez (como se um segundo casamento fosse ainda traição ao primeiro marido) e da paixão ter por objecto (ou por sujeito) um cantor *pop*, certamente o último a poder aceitar semelhantes concepções da castidade e da virtude.

Esqueceram-se esses comentadores de que, sob esse específico aspecto, não há traição ao mundo de M^me^ De LaFayette. A sociedade em que a Princesa de Clèves viveu (a corte de Luís XIV) não era menos permissiva do que a actual, no que ao sexo diz respeito. Uma das maiores singularidades do romance reside, exactamente, no facto de M^me^ de Clèves viver a sua paixão por M. De Nemours, rodeada por amigos e familiares que, nas suas constantes reuniões, só falam do último amante de M^me^ X ou de Monsieur Y. Toda a gente «engana» toda a gente, todos, homens e mulheres, têm muitos amantes, a começar no rei e a acabar no nobre mais recente. M^me^ de Clèves é a excepção. Nesse sentido, tão excepção, como, no mundo de hoje, o continua a ser no filme de Oliveira.

Improvável que se apaixonasse por um cantor como Pedro Abrunhosa? Mas esse cantor, que praticamente nunca fala, se veste sempre de preto, e nunca retira os óculos escuros é – ou pode ser – uma visão da morte. Nos concertos dele – e com concertos dele começa e acaba o filme – o que predomina é uma atmosfera de orgia negra, para não dizer uma visão infernal,

Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

de que ele é simultaneamente sacerdote e exorcista. E é por essa imagem de morte (morte muda ou morte uivada) que M^me^ de Clèves se apaixona, sabendo que, se consentir, ela própria será levada ao ponto extremo da outra extremidade em que se colocou.

Mas a sua fidelidade é também mortal e é-lhe ditada num leito de morte pela mãe moribunda, M^me^ de Chartres (Françoise Fabian) que repete, nessa cena capital, palavra por palavra – aí sim – o discurso que no romance a mãe faz à filha.

Agonizante, M^me^ de Chartres (que adivinhou a paixão da filha e pressente o perigo) manda-a chamar. Não é uma filha quem vem confortar a mãe nos últimos instantes, mas uma mãe que convoca a filha para lhe dar a «última lição». Não é a filha quem toma a mão da mãe, mas a mãe quem vai buscar a mão da filha[44] que segura entre as dela durante todo o tempo que fala. A filha nada diz, nada responde, e tudo ouve em silêncio. No final, quando a mãe lhe diz que já não tem força para continuar, é ainda esta quem se desliga do contacto físico e quem manda a filha sair.

É a mão morta quem dita a sua lei de morte à mão e ao corpo de mulher que vão continuar a viver. E é em obediência a essa lei de morte (reforçada pelo último diálogo com o marido moribundo) que M^me^ de Clèves se proíbe para todo o sempre qualquer contacto com o cantor. Quando este escolhe para viver a casa em frente da dela (permitindo à nossa visão, um dos momentos mais belos da obra de Oliveira) uma sinalização avisa: «proibido estacionar». E M^me^ de Clèves foge pela última vez, dessa como que sombra dela, que, do outro lado dela, tudo ouve e tudo sabe, mesmo o que era suposto nunca ouvir e nunca saber.

Em «A Carta», *«lida cinematograficamente a literatura»*, a palavra visual é uma palavra de interdito e a mulher é a figura de interdição, interdição ainda mais radical do que a de Dona Prouhèze em «Le Soulier de Satin», porque até as sombras aqui sempre se separam e nunca se unem. E a cortina que se fecha, na janela da casa de M^me^ de Clèves, é a pedra de toque de um amor que exclui o corpo, corpo mortal para quem o tocar ou se deixar tocar por ele (a morte do jovem François de Guise, primeiro dos seus apaixonados).

Mas se essa pedra de toque é tão forte, é-o porque a imagem oposta a essa fortíssima o é igualmente. A beleza carnal e sensual de Chiara Mastroianni é o reverso desse verso. Em Oliveira, carne e espírito nunca se separam.

E termino, pois, com essa famosa pedra de toque, título deste artigo e que, pelas razões já explicadas, nunca chegou a ser título de qualquer filme de Oliveira ou de qualquer romance de Agustina.

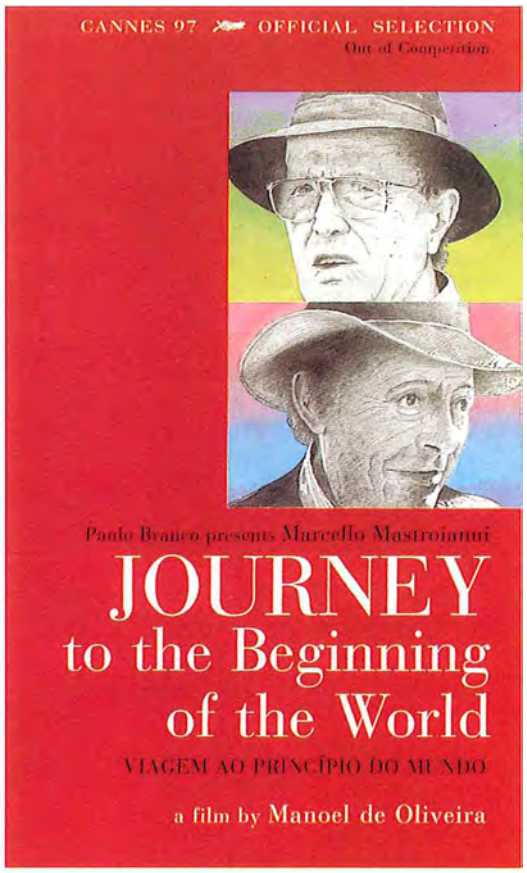
Mas quando «O Convento» se chamou «Pedra de Toque», na primeira versão do *script*, esse filme não terminava como actualmente termina.

Como na versão existente, o Professor, ao descobrir que Helena de Tróia tinha o dom da ubiquidade, precipita-se para a praia, uma praia povoada por rochedos antropomórficos, bichos feitos pedra, de eras antiquíssimas. Nessa praia está um pescador, lançando as suas redes. E é do meio delas que Hélène emerge das águas, como num nascimento, ou renascimento, de Vénus. Mas se, como escreveu Georges Didi-Huberman[45] *«la 'Vénus' de Botticelli est aussi belle qu'elle est nue»*, a Vénus de Oliveira não a vemos nua *«et elle est aussi belle qu'on la sait nue»*. Da nudez dela ficam-nos apenas os ombros, quando vem à superfície do mar. Depois, novo plano e ela já está em terra, abraçada pelo marido, e, da nudez dela, só vemos a metade inferior das pernas e os pés, cobertos pela grossa areia da praia. Veste então uma túnica classicizante e afasta-se com o marido, de costas, sempre muito abraçados. A câmara larga-os e volta à praia, às rochas e ao pescador, ficando com eles alguns instantes. Seguem-se as legendas que dão conta do destino posterior dos vários personagens.

Mas, na versão do primeiro *script*, não era assim que o filme terminava. O pescador, a dado momento, já depois da retirada do par, detinha-se e olhava para qualquer coisa que apanhara nas malhas e lhe chamava a atenção. Avançava para ver o que era que as redes lhe traziam, já que peixe não era certamente. E descobria, espantado, umas calcinhas de mulher, calcinhas de seda fina, com rendas. Apanhava-as e virava-se para o sítio onde o professor e a mulher tinham desaparecido. Ainda tentava ir ao encontro deles, mas detinha-se, porque já estavam longe. Então, levantava as calcinhas e acenava com elas para que a mulher visse o que perdera no mar. Nem ela, nem o marido, o viam. Percebendo-o, o pescador voltava a olhar para as calcinhas e pendurava-as na proa do barco. No último plano, a praia estava deserta, só com o barco e as calcinhas espetadas na proa, em primeiro plano.

Quando, um dia, perguntei a Oliveira porque razão desistira ele desse final (que me parecia fabulosa ideia) respondeu-me que deixara de fazer sentido quando o título do filme deixou de ser «Pedra de Toque» e passou a ser «O Convento».

Ora, no livro, o título nada tinha que ver com a roupa íntima de Hélène, mas era tradução literal de Touchstone, o nome do bufão de *As You Like It* de Shakespeare. Segundo Agustina, tal nome *«provavelmente corresponde a um trocadilho atrevido, porque* stone *significa testículo.* Pedra de Toque *é, portanto, algo que se toca e que reflecte uma tentação»*[46].



Brochura de apresentação ao festival de Cannes de 1997 de «Viagem ao Princípio do Mundo» (1997). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

Mas, noutra passagem, quando Baltar (o pobre diabo) observa ao professor que aquele lugar está embruxado e que *«as rochas mudaram de lugar, o que não faziam desde a era terciária»*, o professor responde-lhe: *«são pedras de toque, com certeza. Touchstone, o que quer dizer mais do que parece. Pode ter um sentido obsceno, Touchstone»*. E o diabo observa: *«Esperemos que não. O obsceno é a pedra de toque da tentação. Deixe-me sonhar nos reinos fabulosos, sob o ponto de vista da poesia, que é uma deusa madura»*.

Como já disse atrás, parece que Oliveira nunca leu o livro que de *Pedra de Toque* passou a *Terras do Risco*. Mas, como são tantas e tão misteriosas as correspondências entre ele e Agustina, *«deixem-me sonhar»* que se não o leu o adivinhou e quis fugir a tão expressa imagem da pedra de toque da tentação. Dela se abeirou, vezes sem conta, na sua obra, e mais do que nunca, nesse mesmo convento, nos sonhos quase obscenos de Hélène e de Piedade. Mas é bem verdade, repetindo-me na citação inicial de Agustina, que a *«pedra de toque está onde menos se pensa»*. Na mão morta de M^me^ de Chartres, no sapato de cetim de Dona Prouhèze, no coração embalsamado de Francisca, na ceia que Mariana oferece a Simão, na boquilha de ouro de Suzy, ou na túnica de Hélène.

E é também verdade que a imagem da chamada roupa de baixo, se não foi última a imagem de «O Convento», foi a última de «Party».

Mudando ligeiramente Agustina (ela que me perdoe). *«O sexo não é argumento pessoal de nada. Por isso é que assusta»*[47].

E por isso é que toquei na pedra de toque ao tocar na obra de Oliveira pelo lado do eterno feminino.

Por muitos outros lhe podia tocar? Espero que não restem dúvidas a quem ler este artigo e a quem lhe conhecer a imensa obra.

[1] A filmografia de Oliveira, mesmo nas obras mais exaustivas e rigorosas (portuguesas e estrangeiras) tem contradições de fonte para fonte, e é frequentemente imprecisa, sobretudo dos anos 30 aos anos 70. Em parte, Oliveira contribuíu para essas contradições, pois que durante muito tempo se esqueceu, ou pareceu esquecer-se, de filmes que fez e a que aparentemente deu pouca importância («Hulha Branca» ou «Vila Verdinho» estão nesses casos) e admitiu a inclusão de obras em que pouco participou e não realizou («Estátuas de Lisboa», «O Coração», «Inauguração de uma Estátua», «Sever do Vouga», etc.). E só recentemente admitiu que parte do filme «A Rainha Isabel II em Portugal» (1957) foi filmada por ele e não por António Lopes Ribeiro, creditado no genérico e sempre referido como seu exclusivo realizador.
Daí a minha imprecisão, assumindo, por igual, a responsabilidade que cabe à Cinemateca Portuguesa por não ter estabelecido ainda uma «filmografia autorizada e fidedigna» de Manoel de Oliveira.

[2] A mais extensa filmografia de qualquer cineasta português.

[3] 1980 foi o ano da rodagem de «Francisca», estreado em 1981. No mesmo ano, Oliveira interpretou o papel do padre que dá a extrema-unção a Fernando Pessoa no filme de João Botelho

«Conversa Acabada». Em 1982, concluíu o filme inédito «Visita ou Memórias e Confissões». Em 1983, realizou «Lisboa Cultural» e «Nice-À Propos de Jean Vigo» (estreados em 1984). Em 1984, começou a rodagem de «Le Soulier de Satin», estreado em 1985.

4 Oliveira retrabalhou igualmente «O Pintor e a Cidade», quer ao nível da montagem quer ao nível da banda musical, em 1998.

5 Cf. entrevista que Oliveira me concedeu para o jornal *Público* em 1998, inserida no volume *Amore di Perdizione*, publicado pelo Festival de Cinema de Turim, em 1999, pp. 175-183. Cf p. 180.

6 Cf. Agustina Bessa-Luís, *Terras do Risco*, Lisboa, Guimarães Editora, 1994, p. 191. Adiante se desenvolverá o tema da *pedra de toque*.

7 Cf. *Amore di Perdizione*, *op. cit.*, pp. 167-168.

8 É verdade que, nos anos 90, Oliveira relativizou essa afirmação e, com ironia, disse ter insistido nela, para se poder desembaraçar do teatro. Ocorre perguntar: do teatro ou do fantasma do teatro?

9 *«Um texto que eu não ousaria ler em voz alta aos meus piores inimigos»*, escreveu João César Monteiro no melhor texto sobre o filme («Um Necrofilme Português de Manoel de Oliveira», in *Morituri te Salutant*, ed. Etc., Lisboa, 1974). A «demência» desse diálogo perde-se, lamentavelmente, em todas as versões legendadas que conheço, pois que os tradutores nunca souberam encontrar equivalência, noutras línguas, para esse português tão esdrúxulo e, naturalizando-o, retiraram uma capital dimensão ao filme.

10 Em 1964, pouco depois da estreia de «Acto da Primavera», um crítico tão perspicaze um tão excelente cineasta como Alberto Seixas Santos, considerando embora a obra de Oliveira *«a única coerente de todo o nosso infeliz cinema»* e uma *«cartada corajosamente jogada»*, acrescentava: «[...] *corajosamente jogada e perdida. Perdida pelos erros do cineasta, perdida também pelas limitações do cinema que quis servir. Manoel de Oliveira, mestre exemplar da moralidade, não o é obrigatoriamente de cinema»* (in revista *O Tempo e o Modo*, nº 19, p. 134). No mesmo texto dizia que *«a certeza dum cinema novo, moderno no olhar e no sentir»* só chegara com «Verdes Anos» de Paulo Rocha (1963) e «Belarmino» de Fernando Lopes (1964).

11 Caligari é liberdade interpretativa minha, pois que o Director preside (e eventualmente suscita) a sequência em que é recriado o crime de Raskolnikoff. O facto dessa sequência ser sublinhadamente *«expressionista»* não é casual e reenvia ao célebre filme de Robert Wiene, permitindo que «A Divina Comédia» possa ser vista, também, como uma variação sobre «O Gabinete do Dr. Caligari».

12 Nos finais dos anos 30, teve, inclusive, uma violentíssima polémica com Álvaro Cunhal, futuro secretário-geral do Partido Comunista Português, que chamou à sua obra «literatura do umbigo».

13 Texto de Oliveira, contemporâneo da estreia de «Mon Cas», eventualmente inédito.

14 Cf. nota anterior.

15 Cf. entrevista citada in *Amore di Perdizione*, *op. cit.*, pp. 167-168.

16 Na sua grande cena com o pai (III Acto da peça), Benilde não só fala das vozes que a mandaram levantar-se de noite, como diz que *«há uns meses, as minhas visões começaram a ser mais completas. Apareceu-me o Anjo do Senhor* [...] *vulto luminoso que me cegava»* ... E que, numa noite, *«tomou-me como se eu fosse uma pena e senti-me arrebatada no ar por um vento de fogo, por uma força que me trespassava e me fazia desaparecer de mim mesma... Pus-me a gritar, porque não podia suportar aquela felicidade!* [...] *e desejava morrer nesse momento e parecia-me que ia morrer... Depois disto, já nem era preciso que nenhuma voz me chamasse para ir ter com o enviado do Senhor»*.

17 Uma anedota pessoal, que só não é indiscreta porque, à época, foi referida por um jornal de Lisboa. Manoel de Oliveira, que me confiou os personagens de Honório e do Capitão da nau dos degredados, respectivamente em «O Passado e o Presente» e «Amor de Perdição», disse-me um dia que tinha chegado a pensar em mim para o papel do médico, em «Benilde». Desisti-tiu devido à maliciosa ideia que me confidenciou de seguida: *«Não o escolhi, porque se fosse você, toda a gente ia pensar que era o médico quem violara Benilde...»*.

18 «Benilde ou a Virgem-Mãe» subiu à cena pela primeira vez, no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, a 25 de Novembro de 1947, vinte e oito anos antes da estreia do filme (21 de Novembro de 1975).

19 Maria Barroso (n. 1925), casada desde 1949 com Mário Soares, antigo primeiro-ministro e presidente da república de Portugal, estreou-se nos palcos em «Benilde», aos 22 anos, com enorme êxito. Razões políticas determinaram o seu afastamento do teatro, em 1948. No cinema, foi uma das protagonistas de «Mudar de Vida» (Paulo Rocha, 1966) e, já depois do 25 de Abril, interveio em vários filmes de Manoel de Oliveira. Augusto de Figueiredo (1910-1981) foi um dos grandes actores teatrais portugueses, numa carreira que decorreu entre 1937 e 1980 e que incluíu, também, alguns filmes.

20 Sobre esse «conflito de jogos», deve ler-se o artigo do realizador, encenador e actor Jorge Silva Melo (um dos grandes cineastas portugueses e um dos maiores nomes do nosso teatro) no catálogo que a Cinemateca Portuguesa dedicou em Setembro de 1981 a Manoel de Oliveira. Ver «Interpretes de Oliveira, os Actores...», in catálogo citado, pp. 63-69.

21 Não por acaso, Oliveira retomou essa carta no «Dia do Desespero» – obra catorze anos posterior, consagrada aos últimos dias do escritor Camilo Castelo Branco, o autor de *Amor de Perdição* – colocando-a na boca de Ana Plácido, a mulher que Camilo «roubou» ao marido, o que lhe valeu o cativeiro. Ora, na acção desse filme, já a relação, finalmente «legitimada» entre Camilo e Ana Plácido, se tornou num inferno, com a mulher a confidenciar a uma amiga que entre marido e amante não há diferenças e com Camilo a dizer que a Ana Plácido que amou está morta.

22 Xavier Carrière, artigo «L'Imitation de la Parole selon Oliveira (Humanité et Lucifer)», in *Trafic*, nº17, Hiver 1996.

23 Cf. *Amore di Perdizione*, *op.cit.*, p. 170.

24 Cf. Agustina Bessa-Luís, *Fanny Owen*, Guimarães Editora, Lisboa, 1979, pp. 214-217.

25 *Amore di Perdizione*, *op.cit.*, p. 167.

26 Paul Claudel, «Le Soulier de Satin» Deuxième Journée, Scène XIV, Bibliothèque de la Plèiade, Ed. Gallimard, Paris, 1965, p. 781.

[27] Quando assim realço, como obras capitais, «O Passado e o Presente», «Mon Cas», «A Divina Comédia» ou «A Carta», não estou a sustentar que esses sejam os melhores filmes de Oliveira ou, sequer, os meus Oliveiras preferidos. Também não estou a dizer o contrário. Estou tão só a sublinhar a sua objectiva importância como obras de viragem.

[28] «Visita ou Memórias e Confissões» permanece inédito por vontade expressa de Oliveira, que, considerando o carácter autobiográfico do filme, só autoriza a visão após a sua morte. Negativo e cópias do filme estão pois selados nos cofres da Cinemateca Portuguesa.

[29] Depois da sua estreia em «Os Canibais», Leonor Silveira só não entrou em «O Dia do Desespero» e «A Caixa», figurando, pois, em treze filmes de Oliveira, seguindo-se a Luís Miguel Cintra como presença mais constante da sua obra.

[30] *Fanny Owen* foi escrito por Agustina por sugestão de outros cineastas, que não Oliveira. No prefácio do livro, Agustina diz: *«Mas este* [livro] *tem umas contas a prestar, porque exactamente é um romance conduzido até mim através de uma ideia que não me ocorreu a mim. Foi o caso de me terem pedido os diálogos para um filme cujo assunto seria* Fanny Owen. *Para escrever os diálogos tive que conhecer as circunstâncias que os inspirassem; e a história que os comporta. Assim nasceu o livro e o escrevi».* Mas guardado estava o bocado... Quando Oliveira leu o livro, resolveu adaptá-lo.

[31] Título de um ensaio sobre Agustina, da autoria do crítico e ensaísta Eduardo Lourenço, publicado na revista *O Tempo e o Modo*, em Dezembro de 1964.

[32] «Vale Abraão» é a terceira adaptação de um romance na obra de Oliveira, depois de «Amor de Perdição» e «Francisca». Seguir-se-iam «O Convento» e «A Carta» (além de os três contos adaptados em «Inquietude»)

[33] Na versão estreada em Cannes, em 1993, «Vale Abraão» tinha 180 minutos, o que resultou da imposição do Festival de não exibir obras com duração superior a 3 horas. Oliveira nunca se consolou por ter tido que suprimir, na montagem final, 23 minutos. Como o negativo total se conservou, a Cinemateca Portuguesa, a pedido do realizador, refez a versão primordial, para a qual Oliveira remontou o negativo. Essa versão, com 203 minutos, estreou-se na Cinemateca Portuguesa em Dezembro de 1998.

[34] Gérard Depardieu não pôde entrar no filme e foi substituído por John Malkovich.

[35] Perdeu-se mais alguma coisa. Mas disso me ocuparei no último subcapítulo deste texto.

[36] Para os persistentes detractores de Oliveira, que sempre culparam os actores portugueses do que acham a péssima representação dos seus filmes, não foi pequena a surpresa quando viram Catherine Deneuve e John Malkovich tão fantomáticos e tão irreais como os lusos intérpretes.

[37] *A Bíblia dos Pobres* é um título de um romance de Agustina

[38] «A Mãe de um Rio» é um dos contos do volume *Contos Impopulares*, publicado por Agustina em 1952

[39] Manoel corresponde à grafia que era usada para esse nome em português, antes do acordo ortográfico luso-brasileiro de 1911, que a modificou para Manuel. Oliveira, nascido antes do acordo, foi, pois, baptizado como Manoel. No entanto, o nome sempre apareceu escrito com u, desde que Oliveira começou a ser citado pela imprensa e Manuel de Oliveira é o nome que figura nos genéricos de todos os seus filmes até «Benilde ou a Virgem-Mãe». Foi só a partir desse filme que Oliveira decidiu impor o seu nome, tal como sempre o escrevera e como o escreveram seus pais. Sem querer cair nos exageros de alguns comentadores portugueses que falam de dois Oliveiras (o Manuel e o Manoel) é curioso que essa mudança se dê com o filme que Oliveira assume como de decisiva mudança da sua obra.

[40] Prista Monteiro foi também o autor da peça «A Caixa», que Oliveira levou ao cinema em 1994.

[41] Vozes *off* com muito diferente papel nos dois filmes. No «Amor de Perdição» são duas (uma masculina e outra feminina) cabendo-lhes todo o discurso indirecto do romance. À voz (masculina) que narra a acção, contando o que se passa no interior dos personagens, chamou-lhe, não Relator, mas Delator, porque efectivamente o seu papel é o de nos contar coisas que nunca ninguém disse, coisas que, não fosse essa denúncia, teriam ficado ocultas. À voz (feminina), que antecipa, comenta e prevê a acção, chamou-lhe Providência, porque, de facto, lhe cabe o olhar de Deus. Em «Vale Abraão», a voz-off (uma só) já é muito mais o equivalente da voz *off* do narrador, situando a acção e ligando-a, ou seja dando-nos os elementos narrativos fundamentais que a imagem não dá. A partir de «O Convento» (e sobretudo em «A Carta» e «Palavra e Utopia») esse papel narrativo é confiado a intertítulos, *«que criam um ritmo e acentuam a expressão do filme* [...] *libertando a acção deste de acontecimentos de menor importância»* (Oliveira).

[42] Ver «Não importa a matéria, importa a forma», conjunto de cartas trocadas entre Manoel de Oliveira e o autor deste artigo, publicado no volume *O Olhar de Ulisses I*, catálogo da primeira parte do Ciclo homónimo organizado por Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura em Maio deste ano (Ed. Porto 2001, Porto, 2000, pp. 19-23). As referidas cartas foram suscitadas por uma carta que Peter von Bagh me escreveu, onde figurava a frase transcrita, e que logo transmiti a Oliveira.

[43] Cf. «Le Vieux Débat Litterature-Cinéma» em *Trafic*, nº34, Eté 2000, pp. 86-87.

[44] A propósito desta cena, Oliveira falou várias vezes do célebre quadro de Caravaggio, «La Madonna dei Palefermieri», hoje na Galleria Borghese, em Roma, em que o pé de Nossa Senhora assenta sobre a cabeça da serpente e tem pousado sobre ele o pé do Menino Jesus. Há duas interpretações clássicas desta tela: uma (humanista e renascentista) vê o pé da mãe, interpondo-se entre o pé do filho e a serpente, para o proteger; outra (mais próxima do espírito da Contra-Reforma) vê no pé do Menino a força necessária para que a mãe possa esmagar a serpente, força sem a qual a mãe jamais o conseguiria. Mas, em Oliveira, não há ambiguidade possível: a força vem da mãe, é a mãe quem protege e defende a filha, contradizendo o que seria normal numa representação convencional de idêntica situação.

[45] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Ed. Gallimard, Paris, 1999, pg.11

[46] Agustina Bessa-Luís, *Terras do Risco*, *op. cit.*, p. 163

[47] *Op. cit.*, p. 171. O que Agustina escreveu foi «Mas o amor não é argumento pessoal de nada. Por isso é que assusta». Faz a sua diferença.