

Oliveira e o Documentário

Trabalhos do Espírito

João Lopes

NO LIVRO *Conversations avec Manoel de Oliveira*, de Antoine de Baecque e Jacques Parsi (Cahiers du Cinéma, 1996), os autores questionam longamente Oliveira sobre os temas, as obsessões, as lógicas e os desvios das suas mais de seis décadas de trabalho cinematográfico. A certa altura (pp. 52-55), colocam-lhe uma série de perguntas sobre a vontade de «mostrar o corpo» e, mais do que isso, sobre a visibilidade que nos seus filmes adquire o devir fúnebre do corpo, isto é, o cadáver. Fala-se de «Os Canibais», «A Divina Comédia» e «Francisca», até que surge esta pergunta: «Porque é que se interessa tanto por falar de cadáveres e mostrá-los?» Oliveira limita-se a responder de forma ambígua, devolvendo a pergunta: «Não sei. Não tenho a certeza: será que falo mesmo de cadáveres ou será que falo do seu espírito?».

Pensando bem, a ambiguidade da resposta será tudo menos accidental ou fugidia. Porquê? Talvez porque possamos detectar nela algo de fulcral em todo o trajecto criativo de Oliveira e, muito em particular, nas componentes documentais desse trajecto. A saber: o gosto pela celebração de todos os contrários. Mais do que isso: a irrisão imanente de qualquer conceito, objecto ou realidade. E haverá irrisão maior – e maior ironia – do que sugerir que o «cadáver», verdadeiro grau zero do cinema, possui um «espírito», esse impulso inefável que as imagens (e os sons) apenas podem sugerir?

Por uma razão de pura precisão histórica, importará lembrar que, de facto, a obra de Oliveira nasce sob o signo do documentário. «Douro, Faina Fluvial» (1931) apresenta-se como uma deambulação pelas margens do rio Douro, revelando elementos do seu quotidiano e, ao mesmo tempo, acumulando ressonâncias simbólicas (recorde-se, por exemplo, a presença dos guardas e das suas imagens de autoridade). Ao mesmo tempo, já aí parece evidente que Oliveira está longe de procurar um olhar documental que



se confunda com qualquer modelo de naturalismo ou espontaneísmo. Ou melhor, a própria passagem das décadas (e o confronto com alguns dos filmes que Oliveira foi dirigindo) permitiu perceber que este é um universo de constante – e, por vezes, perverso – desafio a qualquer imediatismo das coisas e das gentes. Há sempre um «espírito», um «para-além-do-real» que Oliveira visa como uma espécie de bizarra autocrítica do próprio cinema – vemos o que vemos, mas o invisível é sempre um valor pre-

sente e, no limite, desejado. Nessa medida, não há em Oliveira «filmes-documentais» contra «filmes-de-ficção»: o olhar documental e a prática da ficção são apenas duas vertentes cúmplices, permanentemente enlaçadas num jogo de ambivalências temáticas e formais.

Alguns exemplos:

«FAMALICÃO» (1939)

Nesta evocação breve (23 minutos) de uma feira em Famalicão, o pendor descritivo vai

«Aniki-Bobó» (1942). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

dando lugar a uma sucessão de «quadro vivos» que têm tanto de «documental» como de «fictício». A simples identificação de objectos (por exemplo, alguns dos bonecos vendidos na feira) é feita no sentido de os individualizar, emprestando-lhes uma autonomia iconográfica que lhes confere o estatuto de potenciais exercícios de ficção.

«**ANIKI-BOBÓ**» (1942)

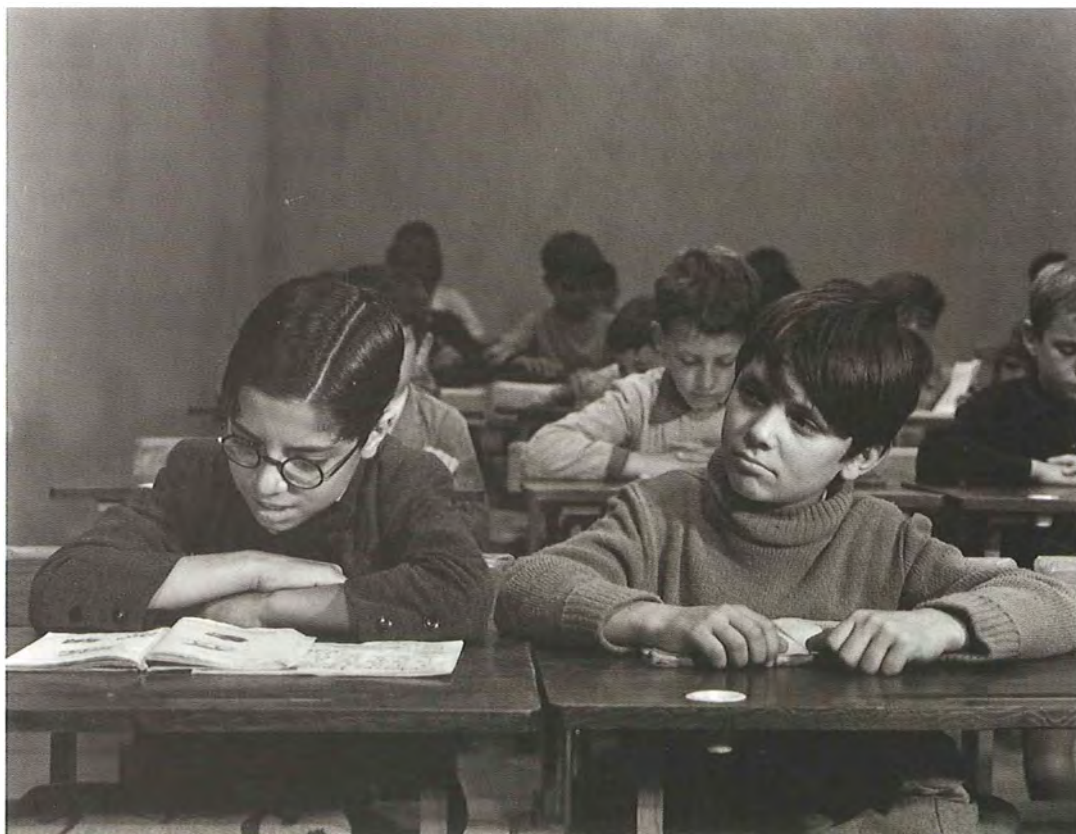
A condição histórica de precursor do neo-realismo diz bem da inserção bizarra deste filme em qualquer entendimento linear e determinista da história do cinema. De facto, Oliveira volta, aqui, a filmar o Porto como lugar de uma pulsação física contagiante (as ruas, o deambu-

lar das crianças, a intensidade da luz do sol) e, ao mesmo tempo, como ponto de partida de uma lógica narrativa feita de sombras e medos e que, à falta de melhor, poderemos classificar de «fantástica». Tudo se passa como se personagens e lugares existissem sempre ameaçados pela possibilidade de se transfigurarem em espectros de uma outra dimensão, porventura de uma outra ficção.

«**O PINTOR E A CIDADE**» (1956)

No próprio título se exprime uma alteridade que o cinema «ocupa» e, por assim dizer, decide exacerbar. Ao registar o trabalho do pintor António Cruz, Oliveira filma menos a «reprodução» da cidade nas telas e mais a incrustação

«Aniki-Bobó» (1942). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



dessas mesmas telas no espaço plural e multifacetado da cidade. Dir-se-ia que a descrença do cineasta na simples hipótese de uma «reprodução» o faz expor o trabalho pictórico – e, por contaminação, o trabalho cinematográfico – como um processo de reocupação dos lugares, um verdadeiro prolongamento de qualquer realidade escolhida como ponto de partida. Num certo sentido, este é um filme que pode ser tomado como um axioma de toda a obra de Oliveira: «o que vemos é o que, ao ser representado, vamos perder».

«O CORAÇÃO» (1958)

Documentário nunca concluído sobre uma cirurgia do coração. O simples assunto eleito parece potenciar o relançamento desse programa estético que oscila entre a brutalidade da matéria e a sua dimensão espiritual.

«O PÃO» (1959)

Que seja um filme sobre o pão como elemento de um ciclo simbólico – semear/colher, transformar/distribuir, viver/morrer –, eis o que diz bem do sentido dinâmico do olhar de Oliveira sobre o mundo. Além do mais, as suas imagens, de um realismo ambíguo, propriamente poético, remetem ainda para uma visão contrária a qualquer celebração das evidências (por menor porventura revelador: a direcção de fotografia é da responsabilidade do próprio Oliveira).

«AS PINTURAS DO MEU IRMÃO JÚLIO» (1959)

As pinturas de Júlio Maria dos Reis Pereira, irmão de José Régio. É um pequeno filme, de 15 minutos de duração, que, infelizmente, tende a ser esquecido na maior parte das evocações ou especulações em torno da obra de Oliveira. As pinturas são filmadas, não como «reproduções» de uma qualquer realidade, seja ela qual for, nem sequer como elementos de uma exposição.

Oliveira confere-lhes, literalmente, algum movimento físico para as apresentar como painéis instáveis de uma determinada relação com o próprio acto de perceber e registar o mundo. Daí que, de modo singularíssimo, os quadros surjam como emanações de uma coexistência do olhar (do pintor, do cineasta) com a sua própria representação (a tela, o ecrã de cinema). Se a designação não fosse historicamente deslocada, tecnicamente abusiva e formalmente imprecisa, apeteceria dizer que este é um verdadeiro *video-clip* sobre a existência material da pintura – e sobre a sua atracção do, e pelo, imaterial.

«ACTO DA PRIMAVERA» (1962)

Obviamente um dos objectos centrais em toda a dinâmica temática e criativa de Oliveira. O documento sobre a representação de um «Auto da Paixão», em Trás-os-Montes, transfigura-se em exercício de prospecção sobre os próprios limites estéticos do mundo e a sua possível ordem ética. Pela sua admirável crença na vitalidade de uma «realidade-em-bruto» é um filme marcante em toda a história do cinema português (a par de outro da mesma época: «Belarmino», de Fernando Lopes) e, involuntariamente, também um dos que gerou uma mais equívoca descendência.

«A CAÇA» (1963)

A par de «Benilde ou a Virgem Mãe», este é um daqueles momentos da mais pura irradiação formal, a partir dos quais talvez seja possível conhecer e problematizar toda a obra de Oliveira. Tudo se joga entre duas forças radicais: por um lado, a caça como exercício de violência organizada sobre as formas de continuidade entre vida e morte; por outro lado, a ressonância simbólica de tal violência, assombrando e ensombrado o espaço humano com a certeza do seu próprio aniquilamento. Se a obra de Oliveira é a de um observador irónico, mas radicalmente



«Aniki-Bobó» (1942). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

céptico, da aventura humana, este é um filme essencial para compreender tal atitude.

«BENILDE OU A VIRGEM MÃE» (1975)

O confronto com o teatro de José Régio elabora-se a partir de uma curiosa desvalorização

dos poderes do próprio cinema – esse «processo audiovisual de fixação» do teatro, de acordo com uma fórmula célebre (ver *Manoel de Oliveira*, catálogo da Cinemateca Portuguesa, 1981). Assim, o filme não é tanto uma «recriação» cinematográfica, como uma metódica e tendencial-

mente delirante apropriação (audiovisual) do teatro. O genial plano do genérico de abertura do filme pode definir-se como uma elegante apresentação crítica do «facto-teatro»: a câmara deambula pelo labirinto dos cenários montados nos estúdios da Tóbis, apresentando-os, não tanto como uma realidade descarnada, mas como a expressão de uma ficção que já está a chegar... Nessa medida, a ficção não passa de um exercício de apaziguamento formal do olhar documental. Dito de outro modo: o documento sabe que existem, em si, fantasmas de muitas ficções.

«NICE... À PROPOS DE JEAN VIGO» (1983)

A evocação de Vigo (1905-1934) corresponde a um gesto emblemático: ao filmar a Nice do presente, Oliveira reencontra a memória e as imagens do cineasta de «Zéro de Conduite» e «L'Atalante», ele também um retratista da crueldade indizível do real, da suas utopias ficcionais.

«VIAGEM AO INÍCIO DO MUNDO» (1996)

É conhecida a dimensão autobiográfica deste filme em que Oliveira revisita alguns cenários da sua própria história pessoal, a partir do trajecto da personagem de um realizador interpretado por Marcello Mastroianni cujo nome é... Manoel. A redescoberta dos lugares, num misto de sedução e estranheza, é acompanhada por uma espécie de assombramento do próprio gesto documental. No limite, cada cenário não é um espaço onde se entra, mas uma construção geográfica (real e imaginária) de onde, muito literalmente, se sai – recordem-se os espantosos planos obtidos a partir do vidro traseiro do automóvel em movimento, por assim dizer expondo a paisagem reencontrada como um mapa cada vez mais distante, porventura menos legível. Há algo de semelhante no modo como, noutro filme

Casa» (2001), com Michel Piccoli –, Oliveira regista, logo na cena de abertura, a fascinante (e irrisória, «hélas»!) contiguidade entre o palco do teatro e os seus bastidores.

Não deixa de ser curioso e desconcertante que esta relação plural de Manoel de Oliveira com o documentário aconteça ao longo de tantas décadas, primeiro antes da eclosão da televisão e, depois, muito sob o seu paralelo e poderoso efeito. Aliás, importa lembrar que, com «Amor de Perdição» (1978), Oliveira acabou por se transformar em personagem incauta dessa coexistência nada pacífica entre o (suposto) espontaneísmo televisivo e as exigências formais do cinema.

Na verdade, «Amor de Perdição» foi, na altura da sua passagem na RTP, objecto de uma verdadeira «caça às bruxas» cultural que, com algumas discretas excepções, transformou o filme num crime de linguagem e representação. A sua passagem no pequeno ecrã (cerca de um ano antes da estreia nas salas de cinema) foi, afinal, um bizarro acidente de percurso, uma vez que resultou, sobretudo, do desequilíbrio então existente entre a produção de cinema e o envolvimento na televisão nas suas lógicas económicas. Em todo o caso, o acontecimento bastou para que viessem à superfície, e de modo violentíssimo, uma série de equívocos sobre a suposta transparência televisiva – e, mais do que isso, sobre a necessidade de a preservar como uma dádiva verdadeiramente «inquestionável».

Ora, precisamente, «Amor de Perdição» era (e é) um objecto de cinema alheio a qualquer ilusão espontaneísta. O filme fazia (e faz) uma espécie de trabalho documental sobre a própria ficção: Oliveira filma tanto uma «história» (o amor trágico de Teresa e Simão), como a acumulação artificial e artificiosa dos seus sentidos. Tendo em conta que, de então para cá, a televisão construiu um poder – de ocupação mediática e narrativa – absolutamente avassalador, a

sua atitude criativa permanece como um pedagógico instrumento para lidarmos com a super-abundância de mensagens audiovisuais em que vivemos.

Nesta perspectiva, valerá a pena dizer que, para além dos seus trabalhos propriamente documentais, tanto nos seus grandes filmes como nos seus momentos menos felizes (por exemplo, «O Meu Caso»), Oliveira nunca deixou de ser um cineasta empenhado em discutir o

cinema como um facto interior à dinâmica da própria vida e não como um mero «duplo» seja do que for. Se a paráfrase não chocar, poderemos dizer que ele procura o espírito das coisas cinematográficas, como se fosse necessário duvidar sempre de todas as evidências, de todas as certezas proclamadas por todos os documentos. É aí, algures nessa paisagem etérea, que confluem o seu desconcertante primitivismo cinematográfico e a sua sempre activa heterodoxia formal.

«Aniki-Bobó» (1942). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

