

Funções paradigmáticas de «O Acto da Primavera» no cinema de Manoel de Oliveira

João Mário Grilo

VI PELA PRIMEIRA VEZ UM FILME DE MANOEL DE Oliveira em 1975. Era uma sessão pública, normal, numa estranha sala de província, instalada num Salão de Festas de um Casino, onde os filmes se viam com os espectadores sentados em volta de pequenas mesas, e onde se podia fumar e até beber um café durante a projecção. O filme chamava-se «Acto da Primavera» e foi, talvez, o mais importante filme da minha vida, o acto da minha própria primavera cinematográfica.

Por ter começado assim, surpreendentemente pelo meio, nunca tive da obra de Oliveira uma visão, por assim dizer, estrutural. Estaria assim de acordo com o Paulo Rocha, que retratou num soberbo documentário a sua visão pessoal sob o título «Oliveira: arquitecto», sobretudo se por essa arquitectura se entender um trabalho de elaboração mágica, de construção do templo como lugar de exílio dos deuses («A Divina Comédia»). «Arché», portanto, o princípio, a ordem, como ficou completamente demonstrado com a «Viagem ao princípio do mundo» e «Porto da minha infância», como o ficará, também, com «Memórias e Confissões».

Para mim, nessa noite do Inverno de 75, Manoel de Oliveira – então um cineasta quase desconhecido para um espectador de província – surgia como uma espécie de xamane da cultura portuguesa, que me apontava no ecrã um caminho para o olhar. E esse caminho, que outros (muitos outros) seguiram como eu – é bom não esquecer que António Reis, por exemplo, foi assistente de realização do «Acto...», está indissolivelmente ligado ao rito, a um movimento geral (tribal, diria) de ritualização da cultura portuguesa. No coração incendiado da fotogenia revolucionária dos idos de Abril, pode imaginar-se o que isto significou – este diálogo com os deuses – para alguém que mal se tinha ainda desembaraçado dos atilhos de um catolicismo provinciano para imediata-

mente mergulhar na militância política leninista esquecendo bastante, em tão precipitado processo, o país real de que fazia parte. Para esse alguém, «O Acto da Primavera» foi um choque «letal».

Confirmei depois, ao longo dos anos, tudo isto e encontrei muitas vezes o cineasta que me dera acesso a esse verdadeiro ritual de iniciação. Do «Acto da Primavera» a «Vou para Casa», passando pela «Caça» (aí está um filme verdadeiramente xamânico), o «Passado e o Presente», a «Benilde», o «Amor de Perdição», a «Francisca», os «Canibais», «O Dia do Desespero», «Vale Abraão» e, talvez sobre todos eles, o fabuloso «Non...», o cinema de Manoel de Oliveira nunca foi um retrato da menoridade do mundo português – foi essa a função que desempenhou o cinema «oficial» do fascismo, e que hoje desempenha a televisão –, mas uma celebração ritual – ora nostálgica, ora irónica – dos vestígios da sua remota e dolorosa grandeza. Por isto mesmo, também, nunca pude entender as acusações de «lentidão» e «estatismo» que lá para os anos 70 e 80 era costume fazer ao cinema de Oliveira. Em 10 minutos do «Acto da Primavera», Oliveira passa dum lavrador que abre a terra para uma notícia sobre a viagem à lua, para a preparação de um Auto da Paixão, para uma visão da vida urbana, para o início do próprio Auto e para um olhar sobre o cinema que o eternizou em película. Quantos cineastas correram o risco destes saltos? Quantos filmes souberam promover tão dramáticas e cósmicas associações? «Acto da Primavera» ensinou-me tudo quanto sei sobre o cinema, porque me ensinou que a sua verdadeira matéria não era a técnica, mas as ideias, os sentimentos. A montagem do «Acto...» – como a montagem de «Non...», o seu «espelho» perfeito na obra de Oliveira – é uma vertiginosa montagem de ideias, com o mesmo ritmo de «Douro, Faina Fluvial».



Tenho, para mim, que há no esplendor de todo o grande filme qualquer coisa do primeiro dos filmes. Algo que me liga, a mim, espectador deste fim de século, aos que escolheram acabar o outro século na cave do Grand Café, ou nos kinetógrafos de Edison. O cinema de Oliveira, como o de Griffith, Stroheim, Renoir, Buñuel, Bergman ou Godard possui, precisamente, este vínculo epocal, esta marca de origem, uma eterna modernidade. Como todos os grandes cineastas, Oliveira construiu o seu cinema com base num combate incessante entre a época e o tempo. O tempo dos seus filmes é sempre um trabalho de mortificação sobre a época, uma forma de dar à época um tempo novo e mesmo, como no caso de «O Convento», um não-tempo. Daí que haja uma solidariedade tão grande entre o cinema de Oliveira e a escrita de autores que, pelas mais variadas razões – mas sempre por razões de distância – olham, já de fora, o plano

«O Acto da Primavera» (1962). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



«O Acto da Primavera» (1962). Coleção
Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



da sua época. Os filmes de Oliveira não envelhecem como não envelhecem os planos dos Lumière, porque o seu tempo não é o tempo do que neles passa, mas o tempo que neles fica. Nada acontece. Tudo é. Segunda lição magistral, e essa estou ainda a aprendê-la, devagar, porque

há tempo: o cinema é o grande desafio da eternidade, a esperança de uma eternidade feita cá, e ainda por cima visível, como esses dois *travelings* fantásticos: o primeiro que abre «Non...», o segundo que quase fecha «Vale Abraão».

Volto ao «Acto...», que é o filme dos meus começos e o filme onde, creio que em mais do que um sentido, tudo começou. E volto ao «Acto...» para dizer que talvez, no final, se possa ver na obra de Oliveira uma imensa e essencial interrogação não teológica mas teosófica sobre a figura de Deus, um verdadeiro inquérito aos limites da sabedoria divina e às obras da sua criação. Na realidade, eu penso que Oliveira já não filma hoje para o público, como Miguel Ângelo não pintou a Sistina para os fiéis, antes nela retratando o cenário previsível do seu próprio julgamento. Oliveira filma, hoje, para Deus, e é assim que, enquanto espectadores, temos o privilégio de seguir – ainda por cima em directo – um dos mais emocionantes diálogos de toda a história da Arte. Há a este respeito, no belíssimo livro-entrevista conduzida por Antoine de Baecque e Jacques Parsi, uma passagem esclarecedora em que Manoel de Oliveira fala do «sono de Deus», como algo que justifica e autoriza a vigília do cinema. Imagino que Deus, quando acordar, terá à sua volta as imagens da sua própria criação. Imagino, também, que umas serão boas outras más, umas serão autênticas outras plagiadoras, outras ainda indiferentes. Sei, no entanto, que entre todas essas imagens, as imagens filmadas por Oliveira serão das poucas (raríssimas) que terão a coragem de confrontar Deus com as múltiplas imperfeições da obra que ele próprio criou. Imperfeições insuportáveis numa caríssima superprodução na qual desempenhamos o papel de imponderáveis figurantes, ainda por cima mal pagos. Não imagino como Deus irá reagir, claro, mas se tiver bons conselheiros achará que o melhor mesmo é adormecer outra vez.