

Manoel de Oliveira: a sedução do texto literário

João Francisco Marques

O SUPREMO PRAZER DE UM ESPECTADOR CONTEMPLATIVO que, como eu, teve a felicidade de conhecer de perto dois artistas de eleição é haver observado um criador fabricar o seu mel, no sentido em que Lucien Febvre falava do trabalho do historiador. Assim foi com José Régio ao vê-lo dissecar um poema seu: desde o pressenti-lo em si até sair-lhe obra acabada e desmitificar humildemente o irrealismo da inspiração súbita de imediato materializada. O porventura de outro modo suposto não passava de pura ilusão. Tudo afinal acabava por ser, na esmagadora maioria dos casos, fruto de lento amadurecimento. As palavras e as metáforas podiam, por certo, afluir como que atraídas pela corrente magnética de um íman misterioso ou o perfume irresistível de um néctar. Mas quem será capaz de detectar donde procede a quinta-essência de um verso rimado ou branco? O banalizado «vir de dentro» mais não é que pobre máscara incapaz de esconder a laboriosa gestação do que ganhou corpo para ficar.

Há para cima de três décadas que me acompanha a amizade de Manoel de Oliveira: mais bondoso afecto seu que valia minha. Tem-me sido dado, desta forma, seguir uma a uma as realizações dos seus últimos filmes e extasiar-me com o fulgor, a delicadeza, o rigor e a força das suas obras-primas universalmente reconhecidas. O suficiente para constatar que a robustez dos seus noventa e dois anos em plena actividade, pelo ritmo e qualidade da obra surpreendente, o torna um prodígio da natureza. E é-o, culturalmente ainda, na agilidade de espírito, na magia da criatividade, na sensibilidade e expressividade da sua arte, na subtilidade do pormenor, na humanidade dum rosto, dum gesto, dum silêncio, onde o simbólico e o comovente se irmanam no despoletar da reacção emotiva – esse tocar o fundo de nós –, na ironia desconcertante, lúdica se se quiser, a abrir-se em crítica que atinge sem ferir, que conduz mais à reflexão do que à indignação.



No desbobinar dos anos, mal dobrada a juventude, o encontro com José Régio pela mão de Casais Monteiro e José Marinho foi marcante. Autodidacta provocatório, sem currículo universitário, Manoel de Oliveira encontrou nesse círculo do Porto o debate de ideias e de estéticas que intelectuais de elite podem proporcionar. Se «Douro, faina fluvial» (1931) despertou o entusiasmo da gente da *Presença*, através da crítica compreensiva altamente valorizadora de Régio, a quem ficará para sempre ligado por estreitíssima amizade, o convívio com esse grupo tripeiro em que alguns giravam à volta de Leonardo Coimbra, alimentou-lhe o fascínio pela escrita para que logo denota superiores qualidades. Ouvi-o já confessar que, sobretudo, gostaria de ser um escritor, como aliás se revela na minu-

ciosa planificação de suas primeiras *découpages*, «Angélica» e «Gigantes do Douro», e outras, inconsequentes por ausência de meios materiais de produção. Ao lado dos guiões que, ainda há bem poucos anos, dactilografava até ao ínfimo pormenor e hoje lança directamente no seu computador portátil que o acompanha, quando com demora se ausenta de casa, é vasto o manancial da sua escrita: textos de intervenção, colaborações inúmeras de resposta e comentário a filmes seus, depoimentos, testemunhos, artigos de temática variada, ensaios, prólogos – como esse que acompanha a recente versão francesa de *O jogo da cabra cega* de José Régio – que, se um dia forem reunidos, constituirão uma mina riquíssima para se estudar o que pensava sobre o cinema, a arte, a literatura, a

política, eventos ocorrentes e mediáticos. Acrescente-se mais a infinda panóplia de entrevistas publicadas no país e no estrangeiro, tudo isso uma importantíssima mole de documentação que se espera ver junta e devidamente indexada na «Casa do Cinema», promessa da edilidade portuense em curso de execução.

Será de sublinhar, porém, dentro do objetivo de momento a perseguir, a presença do texto literário na filmografia de Manoel de Oliveira, como suporte estrutural. Se colocarmos em parêntesis «Douro, faina fluvial», «O Pão» (1959) e «A Caça» (1964), curtas-metragens que são originais visões do humano, psicológico e social, como também «O Pintor e a Cidade» (1956) e «Pinturas de meu irmão Júlio» (1965) onde a sua sensibilidade convida a surpreender a relação com a realidade constante das criações pictóricas do artista portuense António Cruz e do irmão de Régio, a maioria dos seus filmes arranca inspirativamente de uma obra literária. O belíssimo conto poético de Rodrigues de Freitas, *Meninos Milionários*, esse despertar da adolescência para o amor com a descoberta do sofrimento inserido no quotidiano de um bairro pobre, saiu na *Presença* e deu origem a «Aniki-Bobó» (1942) – história que confessou ter sido por si toda inventada –, sua primeira longa-metragem, que se tem querido ver como um, *avant la lettre*, filme português neo-realista. «O Acto da Primavera» (1962), que os aldeãos transmontanos de Curalha há séculos representam no tempo quaresmal como uma para-liturgia da Paixão de Cristo, tem por suporte literário o auto popular quinhentista de Francisco Vaz de Guimarães, de linguagem emotiva e de rude e comovente expressionismo declamatório, a que o enquadramento das sequências bélicas acentuam o universalismo simbólico da mensagem: a dor causada pela guerra que recai sobre vítimas inocentes e pacíficas. Ao lado teve por assessor literário José Régio com tudo que de



«O Passado e o Presente» (1971). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



uma privilegiada cultura se poderia esperar. Começou assim esse sempre renovado processo da busca de assuntos no alfofre inesgotável da literatura portuguesa e estrangeira. Os seus admiráveis, densos e cuidados longos planos, ditos parados, consentâneos com a dimensão dos textos debitados, são tão dinamicamente reveladores de profundezas interiores como de infindáveis horizontes simbólicos os planos de

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



pormenor de pessoas e coisas a guiar e concentrar o olhar, o do corpo e o do espírito. Cinema com garras que prende quem o aceita e tem sensibilidade para lhe agarrar o desafio. Considerando-o filho do teatro, chega a insistir no grande realizador que seria Shakespeare, possuidor de uma verdadeira *tendência cinematográfica* pois cada acto dos seus textos dramáticos é subdividido em inúmeros quadros, se o seu tempo não fosse carecido do cinema¹.

Se é cheio de afinidades e cumplicidades, humanas e estéticas, o cordão umbilical que o liga a Régio, foi por seu intermédio que se viu conduzido a Vicente Sanches, o dramaturgo do homónimo «Passado e Presente» (1971), comédia dominada pelos jogos dos encontros e frustrações do amor e pelos acenos da morte, e a «Canibais» (1988) do malgrado Álvaro do Carvalho com os seus excitantes delírios macabros: aliança do fantástico e monstruoso, a lembrar os capitéis românicos com sua figuração de animais e representações humanas na simbologia de vícios e virtudes. E pena foi que «O Negro e o Preto», inspirado na peça do mesmo Vicente Sanches, por desentendimentos que se lamentam, à margem da obra como projecto artístico, tivesse ficado pelo guião, aliás completo e pronto para o início da rotação.

Duas criações da dramaturgia regiana mereceram-lhe preferência para uma cobertura integral do texto: «Benilde ou a Virgem-Mãe» (1974) e «O meu caso» (1986), sendo a construção teatral de ambas assumida sem escamoteamentos numa aceitação, no primeiro caso, de todo o seu discurso dialógico e da objectividade espaço-temporal do conflito. O escritor havia dito que Benilde era a sua alma, sedenta de uma comunicabilidade física com Deus, caminho para a fusão mística em que a criatura se distende nesse «imenso sim que não tem não». O desempenho dos actores nestes dois filmes de Manoel de Oliveira torna vibrante esse pulsar metafísico e a comovente inflexão



humana que os impregnam. Em «O meu caso», peça densa de labirínticos sentidos psicológicos, alargam-lhe o seu profundo e universal alcance a arrojada contiguidade do *Livro de Job*, cujos diálogos bíblicos transpõe com admirável coerência e simbolismo narrativo, e a recorrência a Samuel Beckett, a acentuar o sofrimento suportado na solidão. De resto, um meteórico pontuar num personagem regiano de *A Salvação do Mundo* aparecerá em «Divina Comédia» (1991) que, se toca em

Dante, estriba-se estruturalmente em duas geniais passagens de Dostoievski: uma de *Crime e Castigo*, em que se debatem a consciência culpada e a fé na redenção divina, no encontro entre Sónia, a prostituta quase criança, flor atirada ao pântano, e o jovem Raskolnikov, intelectual revolucionário e assassino em crise; outra de *Os irmãos Karamazov*, no cerne da essência do debate sobre a justificação do ateísmo entre o descrente Ivan e Aliocha, o religioso.

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



Se «Benilde», pertença do que há de mais sólido no tecido cultural português, fora a primeira história da cadeia, fecunda e sempre em aberto, da série temática de amores frustrados, «Amor de Perdição» (1978) de Camilo, em sua escrita fílmica revolucionária, assente na tecitura das cartas que entretecem o romance, será outra aceitação exhaustiva do discursivo novelístico plenamente conseguida. Neste preciso percurso, os textos de Agustina Bessa-Luís ganham evidente protagonismo, justificado pela altíssima qualidade de uma escrita literária, de tónus psicológico, seduzindo Oliveira pela riqueza sugestiva das palavras na teia dos diálogos e reflexões concomitantes. À *Fanny Owen* convertida na obra-prima «Francisca» (1981) sucederam «Vale Abraão» (1993), «O Convento» (1995), cuja ideia

original corre paralela à que enforma «As Terras do Risco», «Party» (1996) e «Mãe de um Rio» uma das três histórias de «Inquietude» (1997), sempre com meridiana mestria e beleza consumada. A propósito de «Visita ou Memórias e Confissões» (1982), documentário autobiográfico conservado inédito, repassado de nostalgia, mencione-se, ainda, a grande escritora a quem pertencem os diálogos imaginários centrados sobre a formosa mansão de Oliveira da rua da Vilarinha, concebida pelo arquitecto Carlos Porto, o autor do Coliseu, residência do realizador desde 1940, onde sua família nasceu e cresceu, mas que acabou por vender, na sequência das condições financeiras que lhe foram criadas pela ocupação selvagem que no 25 de Abril os operários fizeram da sua fábrica de 9 de Julho, à Ramada Alta,

tendo-a deixado saqueada e destruída. Do dramaturgo Prista Monteiro, médico que desveladamente tratou Régio de uma afecção pulmonar no Sanatório D. Amélia, a trama anedótica de «A Caixa» (1994) é transformada numa parábola em que a ironia crítica, que a música da «Dança das Horas, Gioconda» de Ponchielli sublinha o alcance, visa a integração do país na economia europeia que ficaria quotidianamente pendente desta dádiva para sobreviver, como o cego das moedas vindas da caridade pública. Aproveitou-se também dum seu texto, «Os Imortais», para o primeiro *sketch* dos três do filme «Inquietude», de que o segundo é o conto «Susy» de António Patrício, numa recriação saudosista e plena de verismo da boémia dos anos vinte. Por sua vez, «Lisboa Cultural» (1983), sendo um projecto temerário, de que fui o consultor histórico é mais do que o roteiro de uma cidade capital, para ser um percurso milenário do país, desde a tomada aos mouros (1147) ao 25 de Abril (1974). No conjunto dos seus monumentos representativos podia-se escolher, para exemplificar, os momentos capitais da nação, em seu significado cultural e histórico, como de forma objectiva e desmitificada as dezassete personalidades universitárias pertinentemente evocam em outras tantas curtas sínteses textuais para o efeito escritas.

«Le Soulier de Satin» (1985), baseado na obra homónima de Paul Claudel cujo desafio, por óbvias dificuldades estilísticas, não se compadeceria à partida com a sedutora profundidade dramática da narrativa, é mais uma aposta ganha voltada para a integridade textual que faz esquecer as longas horas de projecção, tal o encantamento dos belíssimos diálogos de alcance metafísico e prospectivo que plasmam a história trágica da condição humana. A versão cinematográfica de *Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, traduzida em «A Carta» (1999), surge como exemplo dum texto assimilado e oferecido a múltiplas leituras, em que a

osmose conseguida se revela inteira, sem que, no entanto, as duas escritas se deixem adivinhar autónomas e ao mesmo tempo convergentes no sentido que impregna a história.

«Non ou a vã glória de mandar» (1990) e «O Dia do desespero» (1992) são casos específicos de interpretações de destinos, um pátrio e outro individual, em que a tragédia persiste em teimosa esperança ou mergulha, quanto ao habitante do casarão de Ceide, no acabrunhante silêncio da morte. Do que objectivamente se pode conhecer sobre uma e outra realidade, Manoel de Oliveira adianta a sua própria leitura interpretativa, a da visão de uma história de Portugal não pelo curso épico das vitórias mas das derrotas, o das batalhas perdidas, que abalam e sangram a nação. Esse *Non* caprichoso e fatal, porém, se estrangula o triunfalismo, não esgota na grei a vontade de recomeçar, mesmo que o aperto da cruz da espada provoque um sofrimento sangrento como simbolicamente na aparição nevoenta de D. Sebastião se retrata em mítica imagem, na conjuntura da Revolução dos Cravos, entre os feridos e mortos da derradeira guerra colonial que, saldando-se por uma derrota e regresso inglório, trouxe no reverso a ansiada libertação, e não só a da metrópole. «Palavra e Utopia», centrado sobre a vida do Padre António Vieira, que parece ser um regresso ao biografismo em que «O Dia do Desespero» se situava, abeirando-se do tema de uma existência humana e politicamente fracassada, é sobretudo um esplendoroso entalhamento barroco de textos belíssimos, sortilégios encantatórios no que têm de registo autobiográfico em que a palavra reluz, em brilho e contundência, na defesa das causas justas e fé invencível na utopia da paz e felicidade de um império universal teocrático, promessa divina à nação portuguesa. E, na confissão amarga de erros e desilusões e no desgaste irreversível da sua enorme resistência anímica há, no aceitar o peso da humana condi-



«Amor de Perdição» (1978). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

ção, força o genial pregador a aceitar o abraço da santidade pelo completo despojamento das terrenas realidades. Em «Viagem ao princípio do mundo» (1996) e no recente «Vou para casa» (2001), os textos suportes, tocados pelo aceno da velhice e da morte, são da lavra do cineasta que, aliás, sempre acentua em todos os filmes serem seus os respectivos argumentos.

Se a mina memorialista de Manoel de Oliveira é riquíssima, as suas múltiplas experiências surgem como outras tantas faíscas inspirativas. Tal o caso do *fait-divers* ocorrente nas derradeiras filmagens de «Palavra e Utopia», em Roma, que envolveu o actor convidado a substituir Michel Piccoli e lhe iria, de resto, proporcionar um desempenho de um verismo portentosamente sentido, estando na origem de «Vou para casa» (2001), enriquecido com intertextualidades de Shakespeare, Joyce e Ionesco.

Leitor interessado, o seu longo passado, repleto de conversas, encontros e descobertas

ocasionais, foi-lhe pondo no caminho uma panóplia de obras literárias que vieram a constituir pontos de chegada como de partida para os seus temas obsidianos: o amor, o sentido da vida e da morte, a velhice, o destino, a condição humana, o debate cristão do terreno e o do transcendente². O fascínio dos textos, bem compreensível em quem almejava ser escritor, que de resto escolhe e discute, interpela e utiliza com um critério e intuição únicos, leva-o a tratá-los como uma espécie de tesouro invisível que deseja exposto ao esplendor do sol. O convívio estreito que de há muito mantenho com Manoel de Oliveira, dá-me alguma autoridade para acentuá-lo. Durante, por exemplo, a preparação de «Palavra e Utopia», de que fui colaborador literário e histórico, pude à saciedade testemunhar, em variados pormenores e momentos, esse exigente tratamento do texto literário. Na circunstância, as suas leituras interpretativas eram sempre um certo adicionar de mais-valias, a modo de acumulação de capital para oferecer aos espectadores activos, preocupados em ir mais ao fundo. Por isso, os textos proporcionam-lhe não apenas prévias pesquisas de campos cénicos, mas, ao depois, meta-leituras visuais e ensejo a não raros jogos barrocos de dialécticas e estimulantes agudezas.

Cinema de autor, em que os temas genialmente se aprofundam, o cinema de Manoel de Oliveira toca-nos a sensibilidade e o espírito no desentranhar da riqueza da palavra que acompanha e sublinha a expressividade da imagem e do seu alcance simbólico. E nisso reside – raiz e fruto – o essencial da sua arte de esmagadora originalidade e grandeza que não pára de nos surpreender.

¹ Cf. José de Matos-Cruz, *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*, Publicações Dom Quixote, 1996, p. 29.

² A propósito, ver Antoine de Baecque / Jacques Parsi, «II. De la littérature au cinéma», in *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996, pp. 61-120.