



Fotograma do filme *Lisboa Cultural* (1984) de Manoel de Oliveira

MANOEL DE OLIVEIRA UM CINEMA POLÍTICO?

Um dos aspetos menos consensuais - e menos discutidos - da obra de Manoel de Oliveira é o seu estatuto político. Algumas das orientações temáticas dos seus filmes, sobretudo a partir da dita "Tetralogia dos Amores Frustrados", iniciada a cavalo da revolução de 1974, o interesse pela revisão cinematográfica do romantismo literário oitocentista, a aparente viragem do documentário para a ficção, da rua para o estúdio, a insistência na artificialidade e na teatralidade da representação suscitaram, muitas vezes, perplexidade e incompreensão, tendo sido objeto de todo o tipo de simplificações. Como se não bastasse, a origem burguesa de Oliveira, o facto de se afirmar como um cineasta católico

- ainda que mais próximo, no seu sentido crítico, de Buñuel do que de Dreyer - e de se posicionar à margem de lógicas partidárias, não raras vezes foram confundidos com alheamento, senão com desfasamento histórico. Ao mesmo tempo que era reclamado como exemplo de intransigência, de persistência e de radicalidade formal por alguns dos protagonistas do Novo Cinema Português, Oliveira era visto, por outros, como um "velho realizador" - um "fóssil português", assim lhe chamou com admiração estética e desconfiança moral João César Monteiro¹ -, suspeito por ter sobrevivido, como artista, à derrocada do regime

¹ Que conclui a sua crítica do filme *O Passado e o Presente* (1972) com as seguintes palavras: "Resta dizer que, como todos os grandes revolucionários filmes, também este tem o condão de desmascarar os imbecis e de propor uma lição de modernidade cinematográfica para quem a quiser entender.", João César Monteiro, «"O Passado e o Presente" - Um necrofilme português de Manuel de Oliveira», *Diário de Lisboa*, 10 de março 1972 (reeditado em João César Monteiro, *Morituri te Salutant*, Lisboa, & etc., 1974, p. 36, 43).

fascista (43 anos de trabalho durante o Estado Novo, 41 depois disso); suspeito de confundir humanismo com conservadorismo; suspeito por se manter próximo do ideário *presencista* de José Régio, recusando uma teleologia ou instrumentalização ideológicas da arte em nome de valores como a "originalidade", a "sinceridade" e a "autenticidade"; suspeito até, porventura, pelas suas próprias afirmações: "Não sou, simplesmente, político. A vida não é política. A vida tem as suas leis impiedosas. Eu restituo a vida, é tudo. Eu não sou político, mas os meus filmes sim, são-no sempre".² Entenda-se, como o realizador o precisa, "Filmes políticos no sentido mais abrangente do termo, os meus filmes são-no sem dúvida na medida em que deles emana a verdade dos acontecimentos, a verdade das coisas".³ Ou seja, um cinema que se rege por uma *política da verdade*, um cinema construído por alguém que, ao mesmo tempo que garante "jamais ter tido um espírito político", não prescinde porém da liberdade (da responsabilidade) de ter uma voz política, mas "enquanto artista"⁴:

*Falar das coisas é, por vezes, perigoso. Eu falo como falam os poetas. Não sou um poeta, mas coloco-me nessa posição, digamos, de irresponsabilidade de um homem verdadeiramente responsável. Para mim, isso é muito importante, não importa a posição do cientista ou do historiador. Nem mesmo a posição do político, que tudo tem de calcular. Eu estou à vontade, sem compromisso, exprimindo-me em plena liberdade. Gostaria, como dizia Rossellini, de permanecer simplesmente como um homem. Um homem que ama profundamente o cinema, porque gosto profundamente da vida.*⁵

² Manoel de Oliveira em entrevista a Gérard Grugeau e Marie-Claude Loiselle, «Manoel de Oliveira. Entretien», *24 Images*, n.º 95, inverno 1998-1999, p. 23.

³ Manoel de Oliveira, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, entrevista com Antoine de Baecque e Jacques Parsi, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 180.

Arte, vida, verdade, liberdade, responsabilidade: eis as pistas que nos permitem pensar o cinema de Manoel de Oliveira como um cinema político e nos obrigam, antes de mais, a equacionar o problema em diferentes planos. Em primeiro lugar, é preciso interrogar a obra de Oliveira a partir de um ponto de vista contextual, perspetivando-a historicamente e identificando linhas de força que, tanto do ponto de vista formal (estético) como temático a enformam. Em segundo lugar, e correlativamente, é necessário averiguar da sua intencionalidade, declarada ou presumível, manifesta ou latente, mas sempre num prisma que melhor nos permita perceber o modo como foi dialogando com os diferentes poderes políticos. Finalmente, importa avaliar o cinema de Manoel de Oliveira sob o foco da sua receção, averiguando de que modo a obra foi ou não correspondendo às expectativas. Eis, então, as três frentes em que devemos interrogar o alcance político do cinema de Oliveira, mas também o modo como, recusando visões simplistas e subvertendo categorias, a sua obra problematiza a própria conceção de um cinema político.

Importa, antes de mais, recordar que, do ponto de vista de uma periodização histórica ou contextual, o cinema de Manoel de Oliveira atravessa três etapas fundamentais: o Estado Novo, o período revolucionário e o regime democrático. No que respeita à produção, verifica-se uma claríssima desproporção quantitativa entre o número de realizações correspondentes aos primeiros quarenta anos de trabalho (ou seja, entre 1931 e 1974: o período do Estado Novo) e a produção das quatro décadas que se seguem ao 25 de Abril, que compreende, como é sabido, a parte mais significativa (ou, pelo menos mais reconhecível) da obra de Manoel de Oliveira. Sabido é também que Oliveira financiou do seu próprio bolso todos os filmes que realizou até 1972 [à exceção de *O Pão* (1959) e *A Caça* (1964), bem como de *Acto da Primavera* (1963) e, em parte, de *Aniki-Bóbo* (1942), que são igualmente as duas únicas longas metragens deste período], como importa igualmente não esquecer que, dada a sua atitude

incômoda ao regime, muitos foram os projetos censurados. Nesta travessia do deserto, Oliveira foi sistematicamente silenciado, impedido de filmar. Que o documentário seja, neste período, o registo dominante não é, por isso, surpreendente: tratava-se de afirmar uma especificidade cinematográfica, o que passava, em conformidade com a doxa modernista, preferencialmente pelo registo documental; sendo que as razões económicas justificam o resto. Que a ficção seja, depois da revolução, a modalidade mais frequentada pelo realizador também se explica (embora nem sempre se tenha compreendido). Coproduzido por António Lopes Ribeiro e abençoado por António Ferro, *Aniki-Bóbó* podia ter dado o empurrão para o registo ficcional (ou, pelo menos, contribuído para conseguir melhores condições de trabalho, profissionais), mas o modo como o filme atentava perigosamente contra a moral e, sobretudo, contra as ingenuidades da infância - além da óbvia referência à Segunda Grande Guerra, que nem sequer foi particularmente notada - determinou, por mais estranho que isso hoje nos pareça, um longo silêncio de 14 anos sem filmar. Quanto a *Acto da Primavera*, filme que regista a representação popular do Auto da Paixão pelos habitantes da Curalha (e que, por isso mesmo, obteve o financiamento do SNI, mais por devoção do que por convicção), acabaria também por se revelar um filme malogrado. Não porque o filme incorresse nalguma imoralidade, mas - como não passou despercebido aos olhares mais atentos - porque não descurando os problemas estéticos da representação e da palavra, o confronto entre o teatro e o cinema, a etnografia e a ficção, o filme não descurava também os verdadeiros problemas com o que o país então se confrontava. Por mais que Oliveira tivesse conduzido a sua reavistação da Paixão para questões tão abstratas e intemporais como a injustiça, a violência e a guerra, confrontadas sugestivamente com o sofrimento crístico, a dimensão icónica do filme, o seu colorido folclórico, comovente e teórico, não ocultavam o lado negro daquilo que eram, presumivelmente (e mesmo que só em parte) as suas reais motivações. E se Cristo não responde

significativamente à pergunta “Que coisa é a verdade” - confundido certamente, no modo como, entre documental e ficção, pretextos e subtextos, *Acto da Primavera* baralha todas as pistas -, verdade é que o filme e a crística paixão têm de ser vistos à luz da Guerra Colonial que acabava de deflagrar em África. Que alguém tão insuspeito quanto Henrique Alves Costa tenha escrito que “*Acto da Primavera* é o primeiro filme político português”, não surpreende, como não surpreende também - bem vistas as coisas - que o regime tenha suspeitado das pias intenções de Manoel de Oliveira, acabando por ser preso pela PIDE na sequência de uma apresentação e discussão públicas de *Acto da Primavera* na Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto. Escreve Alves Costa:

Por mais que as convicções e o pensamento de Manuel de Oliveira sejam controversos, a sua honestidade exemplar forçam o nosso respeito, mesmo antes de merecer a nossa admiração. Uma vez mais, Manuel de Oliveira disse de uma forma enviesada o que ninguém mais havia ousado dizer claramente, ou de maneira indirecta. Irei ainda mais longe, Acto da Primavera é o primeiro filme político português. (O que se passa com Cristo, que outra coisa é senão um acto político?).⁶

As convicções e o pensamento de Oliveira que Alves Costa considera controversos identificam-se, como facilmente se depreende, com o catolicismo do realizador. Mas o que nos interessa sublinhar nestas afirmações é principalmente o carácter enviesado e indirecto, a honestidade exemplar e a ousadia que o crítico reconhece ao cineasta. Essas são, de facto, algumas das características que podemos reconhecer em toda a sua obra.

A radical desproporção entre o escasso número de filmes realizados antes do 25 de Abril e a abundância de realizações que se seguiram a esta data, habilitariam Manoel de Oliveira ao epíteto de “cineasta da revolução” ou, pelo

6 Henrique Alves Costa, «Manoel de Oliveira», *La Revue du Cinéma - Image et Son*, n.º 314, Fevereiro de 1977, p. 42.

menos, ao qualificativo de “cineasta da democracia”. E assim é, em parte, olhando à distância e considerando que Oliveira cedo foi reclamado como fonte de inspiração e figura tutelar pela geração que, sob a divisa de um Cinema Novo, se comprometeu com a necessidade de uma revolução estética no cinema português. No entanto, o modo como Oliveira se reinventa a partir de 1972, com o auxílio financeiro e logístico do recém-criado Centro Português de Cinema e na senda de *O Passado e o Presente* (o título é, a este título, profético), transitando do documentário para a ficção e reapontando a sua objetiva, como bem o notam, entre outros, José Manuel Costa e António Pedro Vasconcelos, do povo para a burguesia, não deixaria de ocasionar alguns equívocos. Como o escreve este último, “podemos sem abuso agrupar toda a primeira parte da obra de Oliveira num único projecto, grandioso e inacabado, a que ele tentou chamar «O palco do Povo». É o povo, de facto, o grande protagonista de todos os seus filmes desta época: o povo da Ribeira do Douro, o povo que trabalha e faz o pão, o povo que representa a paixão de Cristo. [...] Se falar de palco é uma forma de enobrecer as figuras populares e exaltar a grandeza do seu labor [...] com *Acto da Primavera* dir-se-ia que Oliveira descobre também que o palco é, afinal, o cinema, esse local e esse momento em que todos se tornam actores e tudo se torna ficção.” E acrescenta: “São seguramente mais complexas [...] as razões que levam a segunda fase da obra de Oliveira a fazer uma volta de 180 graus: esta tetralogia dos «Amores Frustrados», como ele gosta de lhe chamar, e que tem em *Francisca* o último painel, poderia chamar-se também «O Palco da Burguesia», a tal ponto os filmes mudam de ambiente, de assunto e de atitude.”⁷

Mas se António Pedro Vasconcelos reconhece a “complexidade” das razões que justificam esta viragem - e, mais ainda, reforça o modo como Oliveira “retrata com uma feroz crueldade” a

burguesia (seja a do século XIX, a dos primeiros anos do salazarismo, a do período em que o regime agoniza ou, ainda a burguesia contemporânea),⁸ obsessão que, segundo refere, “remete fatalmente para uma metafísica do Amor” ao mesmo tempo que revela, em Oliveira, “o puritano mas descobre também o anarquista, na medida em que [a busca do amor absoluto] põe os seus personagens em conflito aberto com a sociedade, com a família e com todas as instituições que representam a caricatura intolerável do ideal que, por sê-lo, não tolera compromissos”⁹ - nem todos os setores da crítica (e do público) se mostraram igualmente perspicazes, nomeadamente nos anos que se seguiram à revolução de 74. Poucos foram, de facto, capazes de perceber que, sob a capa de uma aparente metafísica do amor (que, de resto, o realizador recusa com veemência) são outras as questões que, inevitavelmente, emergem destes filmes. Diz Oliveira acerca de *Amor de Perdição* (1978): “não falo de metafísica, falo de política”. A “questão do outro mundo” coloca-se como uma *questão política*: “quer dizer: é o desejo de um mundo melhor, uma organização em que os problemas sociais e individuais... porque o homem é um indivíduo, não há sociedade sem indivíduos, uma sociedade é composta por indivíduos, já que não se pode falar da felicidade de uma sociedade se os indivíduos não são felizes”.¹⁰ Ou seja, superação da dicotomia entre o individual e o social que, por si só, vale por um programa político, desvio do que à primeira vista se apresenta como uma metafísica romântica, mas também (e por isso mesmo) transcendência de um nível de representação ou de significação imediato. Diz Alves Costa: “a história trágica dos amores contrariados de Teresa e Simão só interessava a Manoel de Oliveira na sua transcendência, na medida do que reflectia: uma época concreta; a

8 *Ibidem*.

9 *Ibid.*, p. 28.

10 Manoel de Oliveira, entrevista a Alves Costa, Eduardo Prado Coelho e Fernando Assis Pacheco «Manoel de Oliveira: “Cada plano é um risco”», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13-26 de outubro 1981, p. 11-12.

7 António Pedro Vasconcelos, «Meio Século de Cinema», AA. VV., *Manuel de Oliveira*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1981, p. 26.

mentalidade dominante, preconceituosa e opressiva de uma classe e de uma geração; a generosidade (espontânea) de uns [o povo] face à prepotência (egoísta e vã) de outros [a classe dominante]; a resistência ao domínio paterno; as lutas políticas falhadas que, por falhadas, atrasam a evolução liberalizadora da sociedade. Tudo sublimado num amor contrariado mas afinal vitorioso, cujos protagonistas assumem uma significação que transcende as primeiras aparências.¹¹

Os tempos não estavam, porém, fadados para grandes subtilezas críticas e os dois filmes realizados por Manoel de Oliveira depois da Revolução - *Benilde* ou *a Virgem Mãe*, primeira longa metragem de ficção portuguesa realizada e estreada em Portugal depois do 25 de Abril (mais concretamente na semana do 25 de Novembro de 1975) e *Amor de Perdição*, apresentado primeiro na televisão, a preto e branco, e só depois de grande escândalo nacional e aclamação no estrangeiro (nomeadamente em Itália e em França) como obra-prima *absoluta*, estreado em sala - ganhariam proporções tão inéditas quanto inesperadas no país dos brandos costumes onde, da esquerda à direita, muitos foram os que aguçaram argumentos para o linchamento público do realizador.

Permito-me, por isso, duas longas citações que, se por um lado ilustram exemplarmente tanto o ambiente social da época quanto o que se esperava do cinema português no período pós-74 (nomeadamente no que respeita a exigências revolucionárias e políticas), comportam, por outro, nos argumentos sectários com que pretendem destituir de qualquer conteúdo crítico ou político os filmes de Manoel de Oliveira, preciosos indícios para perspetivarmos, inversamente, o alcance político desses mesmos filmes.

Veja-se, por exemplo, um artigo não assinado, com o título «Benilde ou os malefícios do

sobrenatural», publicado na revista *Cine Arma: por um cinema patriótico, científico e de massas!* em 1976:

O estrear de um filme português é para muitos um acontecimento. Só que esse 'acontecimento' é tido e observado de modos diferentes. Há os que se 'dignam' a escrever sobre a obra estreada, estralejando os foguetes de uma crítica que passa quase sempre pela bajulação e é portadora de ambiguidade. Para esses que esgotam o seu vocabulário mais excêntrico, o filme é mau ou bom, não interessa, o filme serve ou não o povo, muito menos importa - o que é necessário é atirar com algumas palavras caras, dizer o tradicional 'sim, mas talvez...'; mergulhar (ou ascender) às questões mais profundas do filme e que tão 'profundamente' analisam que na maior parte das vezes espantam o público que viu o filme e que agora os lê, e até o realizador fica admirado por verificar que se descobre na sua obra que os peixes têm pés, quando o que ele apenas desejava dizer era que no lago havia peixes...

Numa posição oposta a esta estão aqueles que lutam por que o cinema no nosso país dê passos em frente no sentido de ir ao encontro dos problemas do povo, o sirva e o eduque e ajude a avançar na sua emancipação. Os que se inserem neste grupo analisam atentamente a obra, procuram-lhe as coisas boas, desnudam-lhe os defeitos e as incorrecções - cientes de que apenas por um amplo debate das obras já feitas, através da crítica e da autocrítica, do amplo confronto de ideias, se poderá avançar num cinema de tipo novo, democrático e popular.

Quanto aos operários e aos camponeses, ao povo, eles sentem ainda neste momento, muito justamente, que o que mais lhes diz respeito nos filmes que se têm feito e apresentado na nossa terra, é o dinheiro que se vai gastando sem proveito para quem paga - o povo. E começam a sentir que se tem de avançar no controlo de classe sobre todas estas questões - nomeadamente também sobre as estruturas que regem o cinema em Portugal.

Estreou-se há pouco tempo em Lisboa e no Porto Benilde ou a Virgem Mãe de Manuel de Oliveira. O último filme português apresentado a público vem na senda de muitos outros - nada tem de novo, nada tem que reflecta correctamente as contradições (e são bem agudas) da nossa sociedade, a convulsão porque ela passa, a aguda luta de classes que se trava no seu seio. Um filme fechado a tudo isto, como se fechado estivesse naquela mansão provinciana com cheiro a mofo onde poderiam parar os relógios e trepar por toda a parte a hera. Onde morreu a vida. Porque essa vida é a luta entre explorados e exploradores, porque o que dá a vida a um filme é, ao menos, o reflexo dessa luta no tratamento mais particular de um seu pormenor.

Ficam-nos no goto as imagens iniciais que nos prometem novas coisas, novos ares no cinema português, para logo se tornarem enguiço e serem porta para a tortura de ver durante longos minutos derreter o dinheiro do cinema nacional em tão estúpidas maquinações.

Tudo se esvai ao passar a porta. A pobre Benilde, a pura e ingénua menina, espera um filho. A partir desta realidade arrasta-se todo o filme. Manoel de Oliveira tenta jogar com as concepções reaccionárias do sobrenatural, da igreja, da família patriarcal no bom estilo do slogan fascista, de uma determinada concepção de honra, da confrontação entre a clarividência de uma ciência e os dogmas retrógrados e imbecis da religião que aqui bem se vislumbra ser ópio do povo. Teríamos, portanto, óptimas condições para que o filme fizesse uma análise fria (se bem que pudesse ser apaixonada) de todos estes tópicos. No entanto, da obra doentia de Régio sai apenas um filme doentio, sua cópia fiel. Navegando ao sabor do sobrenatural, esta pedra de união entre todos os 'quadros' não é consistente - e os assuntos focados ou patentes em cada um desses quadros, os pontos de vista defendidos ou representados por cada um dos personagens, são só muito levemente tocados, ou quando muito apresentados, mas nunca analisados para que daí se tirem proveitosas conclusões.¹²

O segundo exemplo que gostaria de evocar é um excerto do texto «Nem Rei nem Papa e Povo ainda menos», publicado por Natália Correia em 1978. Depois de vociferar contra o pretensioso e falso vanguardismo de *Obrigatório não Ver*, programa televisivo de Ana Hatherly, escreve a colunista:

Quanto ao famigerado Amor de Perdição, o menos que se pode dizer é que transformar Camilo num objecto de riso é crime de lesa-cultura. Camilo é de todos. Mas a TV que todos pagam, roubou-o, apalermado-lhe o génio, aviltando-lhe a força da paixão numa fantochada filmada, cujos intérpretes papagueiam em desconchado ralenti as intensidades discursivas do genial estilista. Se a TV queria uma vacina para imunizar o povo português, contra a tentação de ler os seus clássicos, conseguiu-o em cheio. Vacina caríssima pela qual a inerme vítima - o nosso povo - pagou a módica quantia de 24 mil contos.

Para Natália Correia, este seria o sinal de que "a TV recai no nível sub-civil de 1975", entendendo-se por *sub-civil* "a falta de respeito pela sociedade civil cuja sensibilidade e padrões culturais são desservidos por aquela empresa pública". Mas, como bem observa, nem tudo está perdido:

No conjunto, a produção cultural da TV é um atentado contra a cultura portuguesa na medida em que dela dá uma imagem desgraçada que a desprestigia perante o público. Alto. Uma excepção. O Dr. José Hermano Saraiva. Agora, sim, temos efectivamente cultura na TV. Cultura interdisciplinar, na boa tradição das crónicas de Vitorino Nemésio. Uma cultura viva, cativante, porque inteligente, referenciada com os tópicos do conhecimento comum. E não deixa de ser curioso - sublinha a escritora, com perplexidade - que o único programa cultural que apresenta uma marca superior seja da lavra de um antigo ministro da longa noite fascista. Será que a TV

11 Henrique Alves Costa, «"Amor de Perdição" recriado por Manuel de Oliveira», *A Capital*, 11 de março 1978, p. 21.

12 «Benilde ou os malefícios do sobrenatural» (não assinado),

Cine Arma: por um cinema patriótico, científico e de massas!, n.º 1, Março 1976, p. 7.

*está apostada em convencer-nos de que o 25 de Abril não foi capaz de produzir um escol cultural, tão flagrante e isolada é a categoria do programa de José Hermano Saraiva no montão de sucata marxo-intelectualoide que o Lumiar emite?*¹³

Resumindo: condenação da ambiguidade em nome de uma clareza de posições que se polariza entre o bom e o mau, que visa o pensamento correto e, como tal, único, com que há de fazer-se a educação do povo oprimido e destituído de representações; condenação da intelectualidade e do vanguardismo estético numa visão que mete no mesmo saco luta de classes, pedagogismo e populismo, que confunde conhecimento comum e emancipação democrática; apologia de um cinema nacional que reflita os problemas do povo, que esteja em conformidade com os seus padrões culturais e sirva os seus interesses, eis as exigências tão bem intencionadas quanto simplistas com que se prescreve doutrinariamente o que deveria ser um cinema revolucionário e ao serviço do povo, secundarizando tudo o que é da ordem da invenção formal, em nome de uma inteligibilidade ou ação diretas e, como tal, esquecendo o lema de Maiakofsky quando propõe que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

Para encerrarmos a questão e percebermos melhor o posicionamento de Oliveira quanto às possibilidades de um cinema político, é necessário voltarmos aos equívocos gerados pela estreia de *Benilde*, convocando um debate que aqui rimará com as perplexidades apontadas na revista que reivindica bater-se *por um cinema patriótico, científico e de massas!*, a já citada *Cine Arma*. Antes de o filme vir a transformar-se num caso, num *processo público* - vejamos, por exemplo, os depoimentos publicados pelo jornal *Expresso* a 20 de dezembro de 1975, sob o sugestivo título «Quem tem medo de “Benilde ou a Virgem-Mãe”» (o filme fizera 5133 espectadores nas duas semanas em que esteve

em sala, no Apolo 70, em Lisboa) - o mesmo jornal *Expresso* organiza, em outubro, uma mesa redonda no Festival da Figueira da Foz aproveitando a estreia de *Benilde*. Contado com a participação de Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Robert Kramer, Marcel Hanoun e Manoel de Oliveira, a questão que se colocava era a de saber se “O cinema pode ser uma arma?”. Helena Vaz da Silva, que conduziu a mesa redonda, faz igualmente a crónica:

Os quatro cineastas retratavam bem quatro posições diversas em relação ao problema da relação do artista com o povo que, como pressente Kramer, só tem solução quando deixa de ser um problema, o que torna absurdo discuti-lo como tal.

Penso que um artista é um homem que fala de coisas que estão para além do que para todos é visível, no momento. E como anunciador que é, não há mais que deixá-lo ser. A sua arte só é útil, na medida em que for deixada ser, com um mínimo de interferências. [...] Quando um artista se tortura com o dilema de servir-se a si ou servir o povo, é porque algo vai mal. É porque não percebeu esta coisa elementar que consiste em saber que dele só pode sair o que lá estiver.

Se ele for povo, porque nasceu povo ou se fez povo, servirá, com o que exprime, o povo. Se ele não for povo (porque nasceu burguês e, com lucidez, assim se reconhece), só pode reflectir aquilo que é e mal fará se, por culpabilidade, se for pôr no lugar do povo, macaqueando o que imagina que o povo é ou quer.¹⁴

Eis, em linhas gerais, o teor da conversa.

Perscrutando mais detalhadamente as posições defendidas por cada um dos intervenientes, é possível perceber propósitos, horizontes

14 Helena Vaz da Silva, «O cinema pode ser uma arma? - Mesa redonda com Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Robert Kramer, Marcel Hanoun e Manuel de Oliveira», *Expresso*, 25 de Outubro 1975, p. 20.

programáticos e limites que nos ajudarão a identificar algumas questões e a precisar o que, neste contexto, se entende por cinema político.

O primeiro problema que se coloca é - como bem o entende Marcel Hanoun - o de saber se o cinema é uma arma ao serviço da burguesia (essa é a sua perspetiva: “É difícil utilizar esta arma contra a classe dominante, atendendo ao ‘controle’ que esta detém do conjunto da produção. Não acredito na eficácia - pelo menos a curto prazo - de um cinema marginal, revolucionário. Esse cinema não passa, de momento, de uma espécie de auto-satisfação sem real eficácia. O cinema é uma arma na mão da classe dominante e não se encontrou ainda a contra-arma.”¹⁵) ou, pelo contrário, uma arma ao serviço do povo, como o defende Kramer (que reconhece que o problema se coloca de maneira diferente numa sociedade capitalista, como é a sua, numa sociedade socialista ou numa sociedade onde existe um partido que represente realmente a vanguarda, no sentido de “representar muitos dos interesses do povo”, sendo que neste último caso, a prática do cinema se insere numa “luta geral organizada, unificada”. Num contexto capitalista, o cinema militante pode certamente servir para realizar “fantasias pessoais”, mas é igualmente necessário questionar se esse cinema pode “ser uma ajuda para alargar a consciência do povo” - o que faz dele uma arma -; é necessário perguntar, acrescenta Kramer, se os cineastas podem ter “uma acção real, em ligação com um verdadeiro movimento popular”. Ou seja: “a questão de saber se um filme pode ser útil é a questão de saber se ele contém e reflecte as reais necessidades do povo”; os cineastas engajados devem, por isso, participar nos movimentos populares, na medida em que a questão de saber se o cinema pode ou não ser uma arma é, antes de mais, “um problema prático”.¹⁶

Em segundo lugar, a única possibilidade de conceber um cinema com uma penetração política - um cinema que está, por isso mesmo, condenado a uma “fraca difusão” - é, segundo

15 *Ibid.*, p. 20-21.

16 *Ibidem.*

Hanoun, através da “destruição da linguagem”, o que torna esse cinema “irrecuperável e irrecuperado pela sociedade de consumo”, sendo, por isso, “subversivo”, capaz de “abrir brechas”. Não se trata, então, de saber se o cinema pode ou não participar na revolução, a questão é que o cinema tem que “fazer a sua própria revolução”, ele tem que “deixar de ser um instrumento de representação”, sendo igualmente necessário interrogar o estatuto do espectador e do público, desmistificando o primeiro para atribuir um papel criador ao segundo.¹⁷ O cinema - forma, linguagem, instrumento de representação ou meio para dar voz ao povo, aos oprimidos - participaria, por isso, da luta de classes. Ou como propõe Jean-Marie Straub, referindo-se ao seu trabalho em termos que poderiam igualmente aplicar-se a Manoel de Oliveira: “A burguesia não inventou uma linguagem, eu creio que ela se priva dessa linguagem, guardando para si os meios do cinema e fazendo-o parar ao nível da representação, do “contar de histórias”, do adormecer das pessoas, de lhes dar gato por lebre... O que eu tento fazer no meu cinema é dar-lhe gato por gato e lebre por lebre e isso vai ao encontro da [...] ideia de fazer falar as pessoas, oferecendo o texto sem entoações, sem interpretações. É aos espectadores que cabe fazer as interpretações. A dialéctica não existe no interior do filme, mas entre o filme e o espectador. É o estatuto do espectador que tem de ser totalmente posto em questão. É essa a única forma de destruir o cinema corrente. Chame-se-lhe escrita, linguagem, o que se quiser, mas trata-se de uma modificação, de uma destruição do cinema que existe.”¹⁸

Quanto a Manoel de Oliveira, que recusa liminarmente a ideia de que o cinema possa ser uma arma, retoma a argumentação que já lhe conhecemos: “Quando ouço [essa expressão: o cinema é uma arma] faz-me pensar que o cinema está ao serviço de uma força qualquer, ora eu penso que o cinema não deve estar

17 *Ibidem.*

18 *Ibid.*, p. 20.

13 Natália Correia, «Nem Rei nem Papa e Povo ainda menos», *Jornal Novo*, 13 de Dezembro 1978, p. 4.

submetido a nenhuma força. A sua força é a sua consciência, a sua sinceridade e a sua verdade. E como a política não pode estar separada da vida, não vale a pena falar tanto em termos de política, separar a política da vida. Gosto muito dos filmes políticos onde não se fala de política; neles tudo se mistura, a vida, as pessoas, as situações e isso é mais rico do ponto de vista do homem na sua totalidade.”¹⁹

Ou seja, os primeiros propósitos estão muito longe do modo como Manoel de Oliveira entende e pratica o seu cinema entre 1972 e 1978 - fechando-se em estúdio quando é na rua que está a revolução ou, mais incompreensível ainda, promovendo um confronto entre cinema, teatro e literatura (e que literatura...): a verborreia de *O Passado e o Presente*, texto que João César Monteiro não ousaria ler em voz alta aos seus piores inimigos²⁰, o drama místico de *Benilde*, o enlevo romântico de *Amor de Perdição*... Pior: se até pouco antes da revolução Oliveira se centrara, como vimos, na representação da classe popular (refletindo os seus problemas, nalguns casos, a pobreza, e esboçando até, de uma forma mais imediatamente reconhecível do que acontecerá depois, uma luta de classes), depois de *O Passado e o Presente* é - permitamo-nos puxar do chavão revolucionário - a “burguesia” a protagonista dos seus filmes. Poucos terão, por isso, sido capazes de reconhecer o que há de subversivo e de provocador nesta viragem²¹ e,

19 Helena Vaz da Silva, «O cinema pode ser uma arma? - Mesa redonda com Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Robert Kramer, Marcel Hanoun e Manuel de Oliveira», p. 21.

20 João César Monteiro, *op. cit.*, p. 39.

21 Citemos, ainda, João César Monteiro: “*O Passado e o Presente* é um filme desconcertante para uma burguesia com pretensões culturais, mas pode, e por paradoxal de pareça, reconciliar o cinema português com uma camada da pequena burguesia para quem o cinema é ainda entendido, não como processo cultural, mas como mero passatempo [...]. *O Passado e o Presente* não é o reflexo de um mundo; é um mundo que a si próprio se espelha e objectiviza. As personagens do filme são espelhos de si próprios (e só) e com elas o uso dos espelhos perde a sua habitual função de objecto de um “*décor*” para introduzir uma dimensão especular que só admite, todavia, o seu próprio espectáculo. “Não há dúvida que estamos aqui”, diz-se no começo do filme. Aqui, onde? Indubitavelmente, num filme.”,

sobretudo, de compreender que, para Oliveira, a revolução tinha de ser também, e provavelmente, antes de mais, uma revolução estética. Ele está, por isso, muito mais próximo do imperativo de destruir a linguagem do cinema dominante (entendido como gesto revolucionário) do que do problema prático da pedagogia do povo - embora venhamos por vezes a encontrar, mais tarde, um pedagogismo crítico nos seus filmes: penso em *NON ou a Vã Glória de Mandar* (1990) ou em *Um Filme Falado* (2003).

Consciente de contrariar todas as expectativas e sabendo-se acusado de virar costas à atualidade política do pós-revolução, Manoel de Oliveira confirma a fuga a uma abordagem direta dessas questões. Diz: “Alguns pensam que, depois do 25 de Abril, deveria fazer filmes políticos - eu penso, pelo contrário, que era antes do 25 de Abril que era preciso fazer filmes políticos! Outros dizem que copio os livros. Eu respondo que não é possível plagiar um livro no cinema, é impossível! [...] Mas contrariamente ao que as pessoas pensam, eu acredito que os meus filmes são políticos. Eles mostram situações políticas e sociais, os costumes, a moral, tudo o que determina as personagens em dadas condições. Tenho sempre uma grande propensão para, a par do desenvolvimento sentimental, indicar paralelamente as condições sociais; é por isso que atribuo uma atenção tão precisa aos *décors*, aos pormenores, à maneira de se mover ou de se cumprimentar. Isso restitui uma época, uma maneira de ser.”²²

Quando à agenda revolucionária de outros realizadores portugueses, mais preocupados com mensagens do que com formas, acrescenta (justificando as razões que o conduziram à realização de *Benilde ou a Virgem Mãe*): “*Benilde* é um projecto anterior ao 25 de Abril, mas realizado depois. Na altura da revolução [...] muitos realizadores e

ibid., p. 37-38.

22 BJean-Claude Bonnet e Emmanuel Decaux, «Manoel de Oliveira», *Cinématographe*, n.º 72 novembro 1981, p. 56.

operadores realizaram reportagens a quente. Infelizmente, fizeram-no com muito entusiasmo e precipitação. Na maioria dos casos, são filmes muito curtos, pouco trabalhados, o que é pena. [...] É necessário deixar passar tempo, ter uma certa distância para poder ver as coisas de uma forma original. A rapidez dos acontecimentos não favorece a imaginação artística. Não gosto muito desse cinema directamente político, intencional. O sentido político deve partir do assunto. Mas não quero dizer que não se devam fazer as coisas no momento, para precipitar os acontecimentos.”²³

Uma distância face aos acontecimentos políticos que a passagem pela literatura - nomeadamente, pela literatura do século XIX, como em *Amor de Perdição* - lhe proporciona, sem que isso seja sinónimo de alheamento ou de desinteresse pelo presente. “Muita gente esperava que, após o 25 de Abril, viesse a dedicar-se a uma obra de acentuada penetração política”, afirma José de Matos Cruz numa entrevista com Oliveira. E responde o realizador: “No cinema, o ponto de vista moral - desde que tratado de modo sério e sincero - creio que pode considerar-se de intervenção, embora talvez não possua, em contexto lato, um carácter político - o que é, aliás, muito difícil de obter...”²⁴ Quanto a *Benilde*, assumindo que a ação se passa nos anos 30 (e não em 1975) - “os valores eram outros, os preconceitos outros também, a educação outra, outros os hábitos, etc.” - diz Oliveira que, “quando lia a peça com a intenção de passá-la a filme, o que se erguia a [seus] olhos era isto: a definição bem caracterizada de uma sociedade em tudo marcada pelos conceitos morais de uma época, cujos fundamentos e suas «aberrações» estão intrinsecamente enredados.” E acrescenta: “Quanto a mim, isto torna a obra, apesar do seu ar sereno e pacato, verdadeiramente polémica,

23 Manoel de Oliveira em entrevista a Joël Magny, «Dossier - auteur Manoel de Oliveira», *Cinéma'80*, n.º 255, março 1980, p. 27.

24 Manoel de Oliveira em entrevista com José de Matos Cruz, «Manoel de Oliveira», *Plateia*, n.º 789, 15 de julho 1976, p. 12.

diria ainda, internamente dialéctica e dialéctica na oposição ou contradição com o nosso tempo.”²⁵ E a propósito da adaptação de *Amor de Perdição* - filme em que trabalhava nesse momento - Oliveira não deixa de precisar: “Uma obra como *Amor de Perdição*, na altura em que foi concebida [refere-se ao romance e, portanto, ao século XIX] não teria sido feita como hoje. A visão que recai sobre o livro de Camilo é, sempre, marcada pelo contexto onde se gera, de momento, essa mesma visão...” Isto é: olhar para os textos do passado, sim, mas a partir de um ponto de vista enformado pelo presente, pelo tempo histórico a partir do qual se lança esse olhar. Contextualizando, ainda, o filme no âmbito da sua obra e da dita “Trilogia dos Amores Frustrados”, conclui Oliveira: “[...] suponho que, no conjunto, estes três filmes [*O Passado e o Presente*, *Benilde ou a Virgem Mãe* e *Amor de Perdição*] terão uma expressão muito mais rica que isoladamente, em particular, *Amor de Perdição* - quanto aos anseios juvenis de libertação e independência que, nos seus protagonistas, estavam nitidamente esmagados. Tais anseios são permanentes no ser humano, e é isso que faz com que certas obras clássicas não envelheçam, e possam manter-se pelo tempo...”²⁶ Ou seja, olhar para um romance é colocar-se face a duas realidades - uma, factual; a outra, textual - sendo que, no caso de *Amor de Perdição*, Oliveira não hesita em afirmar que “a realidade artística suplantou a realidade histórica. E o filme é uma terceira realidade.”²⁷ Já que é de história que se trata, creio que podemos retrospectivamente afirmar - sem precisar sequer de evocar a citação da *Marselhesa*, presente na cena da vida estudantil de Simão em Coimbra - que *Amor de Perdição* é, de facto, “o filme da revolução”.

25 Manuel de Oliveira, «“Esta foi a forma mais simples a que pude chegar”», *Expresso*, 20 de dezembro 1975, p. 21.

26 Manoel de Oliveira em entrevista com José de Matos Cruz, «Manoel de Oliveira», *Plateia*, n.º 789, 15 de julho 1976, p. 12.

27 Manoel de Oliveira em entrevista a Joël Magny, «Dossier - auteur Manoel de Oliveira», *Cinéma'80*, n.º 255, março 1980, p. 27.

O filme, como um operador de leitura-reescrita desencadeia um processo que não pode ser desligado da recepção. É óbvio que a dimensão de *transfert* histórico-cultural, inerente à transposição de um discurso do passado para um outro tempo e lugar, é, em Manoel de Oliveira, absolutamente deliberada em todos os seus filmes, e mais ainda quando empreende, por exemplo, a reconversão cinematográfica de textos como *Benilde ou a Virgem Mãe*, de *Amor de Perdição* ou, ainda mais explicitamente, em *NON ou a Vã Glória de Mandar*, em *Palavra e Utopia* (2000), em *O Gebo e a Sombra* (2012), *O Velho do Restelo* (2014) ou na adaptação de *El-Rei Sebastião em O Quinto Império: Ontem como Hoje* (2004). Mas o que interessa, mais uma vez, sublinhar é que a reinterpretação destes textos visa deslocá-los das suas coordenadas de referência originais para os aplicar (em sentido jaussiano) a uma realidade histórica, política e social diferente daquela em que foram produzidos.

Já no que respeita à questão da *interpretação* - e aqui chegamos a um ponto nodal da nossa interrogação -, o modo como, sem se poupar a paradoxos, Manoel de Oliveira concebe e utiliza esta noção, vai no sentido de a identificar com uma série de outras questões, tais como a adaptação, a fidelidade, a equivalência entre sistemas semióticos diferentes e a subjetividade, que com ela convergem numa relação de interdependência. Condição necessária em qualquer processo de transformação, a *interpretação* tende a ser entendida por Oliveira como um critério negativo: o que ele procura é a objetividade, conseguida, muitas vezes através de uma aproximação literal aos textos (como em *NON*) o que constitui, por si só, um gesto crítico: ou seja, uma interrogação fundamental acerca da validade histórica dos documentos e dos limites da representação da *verdade*, que persegue.

Por não haver uma correspondência direta entre literatura e cinema, a interpretação afigura-se ao realizador como um mal necessário. Por mais que se considere “preso

aos textos”, por mais que os queira “respeitar”, por mais que pretenda operar uma tradução (em sentido técnico) de um termo ao outro, a única possibilidade plausível é a de interpretar os textos “o mais objectivamente e seriamente possível”.²⁸ Contingente ao trabalho de transposição, a interpretação - neste caso, tomada como sinónimo dos perigos da subjetividade, da transgressão semântica e do reinvestimento expressivo, chegando mesmo a confundir-se com a retórica cinematográfica - é um horizonte negativo: uma operação que deverá ser o tão discreta e residual quanto possível, tão mais otimizada quanto tenda para a renúncia de ilações pessoais, para a despersonalização e apagamento do autor, para o despojamento retórico dos meios cinematográficos, para a renúncia da espetacularidade e recusa do efeito, para a mera restituição do texto (como diz Oliveira, trata-se de “fazer um documentário sobre o texto”), em suma, para a anulação. O cinema deve, para Manoel de Oliveira, reclamar uma função tribunalícia, como o reconhece, pelo menos, desde *O Passado e o Presente*: “Este filme - diz ele -, é um pouco como um tribunal: as personagens expõem as suas razões e o público julga. Não eu.”²⁹

Cinema político porque cinema crítico? Cinema político porque tribunal das razões e desrazões da história? Cinema político porque recusa a apologia, o funcionalismo ou a instrumentalização panfletária, preferindo reinvestir o espectador da responsabilidade de se posicionar (também politicamente) face ao que lhe é apresentado? Porque prefere a dúvida, às grandes certezas e ao imediatismo de qualquer mensagem? Porque contorna a exigência populista das representações diretas, sem com isso ser elitista? Porque procura a literalidade para melhor dar a ver o alegórico?

28 COSTA, Alves; COELHO, Eduardo Prado; PACHECO, Fernando Assis, «Manoel de Oliveira: “Cada plano é um risco”», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13-26 octubre 1981, p. 13.

29 Manoel de Oliveira em entrevista a Joël Magny, «Dossier - auteur Manoel de Oliveira», *Cinéma’80*, n.º 255, março 1980, p. 27.

Porque evita simplificações, preferindo o problema à solução? Um cinema político porque ao modo como a revolução imediatamente se representa como um “momento histórico” responde com uma revisitação crítica da história? Porque, numa sintomatologia do mundo presente, coloca em perspetiva anacronismo histórico ou temático e sincronismo político? Eis algumas questões.

Admitindo a hipótese de sincronização da obra de Manoel de Oliveira com o seu tempo, atravessemos rapidamente as oito décadas de trabalho para fazer um brevíssimo inventário, recordando e recapitulando imagens em que nela toma forma a sintomatologia do presente.

Comecemos pelo modo como *Douro, Faina Fluvial* (1931) interroga as visões mais otimistas do progresso através da encenação de um conflito entre o homem e a máquina, no que seria seguido por *Famalicão* (1940) e *O Pão*. O primeiro destes filmes, que é também o primeiro filme do realizador, foi, igualmente o primeiro fracasso de Oliveira na sua relação com o público nacional (ao mesmo tempo, o primeiro triunfo junto da crítica estrangeira): o mau acolhimento de *Douro* aquando da sua primeira apresentação pública, em 1931, passa certamente pelo contraste entre a modernidade da sua linguagem e o arcaísmo das condições de trabalho que nele vemos representadas. Nessa sua contradição de fundo o filme daria, assim, e ao contrário do que seria de esperar, uma imagem negativa do país, embora as questões que coloca ultrapassem amplamente as fronteiras nacionais. Quanto a *O Pão*, será difícil não reconhecer que o filme trata, antes de mais, da desigualdade: pondo em conflito o sentido religioso com o sentido social, não nos dará ele um reflexo da luta de classes, como veremos, mais tarde, na relação entre patrões e empregados em *O Passado e o Presente* e em *Benilde*, entre aristocratas e camponeses em *Amor de Perdição*, na voracidade do arrivismo burguês de *Os Canibais* (1988) ou no decadentismo da erótica social de *Vale Abraão* (1993) e *O Princípio da Incerteza* (2002)?

Se *Aniki-Bóbbó*, em que muitos reconheceram uma antecipação do neorealismo italiano, traz para o plano das crianças a Segunda Grande Guerra e se *Acto da Primavera* não pode, como vimos, ser entendido fora do contexto da Guerra Colonial, também *A Caça* pensa a violência, o conflito e a falta de solidariedade e nem a imposição censória do final feliz mascara o pessimismo do filme relativamente ao sentido de comunidade.

O Passado e o Presente satiriza, com uma ironia necrófila, os valores da classe social em que se sustentara o Salazarismo, dando a ver os dramas de uma burguesia fim-de-Regime, do mesmo modo que a patologia de *Benilde*, figuração máxima do desejo reprimido, encontra justificação no seu enclausuramento no casarão doentio plantado no meio de um latifúndio alentejano, fechamento forçado que dificilmente se desliga da falta de abertura do regime que durante mais de 40 anos vigiou as fronteiras do país e das liberdades. É ainda uma crítica impiedosa dos valores burgueses que encontramos no empobrecimento “excitante” de Rogério, em *Party* (1996), ou no modo como a heroína de *La Lettre* (1999) reconquista a sua boa consciência com um voluntariado em África... Se o desejo é revolucionário, nem Robespierre salva da sua paralisia mortuária e desistente Simão, o herói romântico de *Amor de Perdição*, como logo de seguida a obstinada desconstrução dos chavões do Romantismo, em *Francisca* (1981), transforma num caso de polícia e de atroz conservadorismo a mitologia do amor burguês.

E a frustração amorosa, naquilo que ela tem quase sempre de político, prossegue em *Le Soulier de satin* (1985), onde o texto de Claudel, lusitanizado (embora dito no francês original), serve para pensar a “ocupação” nacional e a perda de soberania à luz do imperialismo: do imperialismo espanhol do séculos XVI ou XVII, claro está (embora não deixemos de notar a hesitação de Claudel quanto ao problema da datação), mas também do imperialismo americano, com tudo o que este impôs

económica e culturalmente à velha Europa. Capitalismo e ocupação, questões económicas com que - superado o drama individualista e restabelecidos, em dobro, os bens de Job (catorze mil ovelhas, seis mil camelos, mil juntas de bois e mil jumentas) - se encerra também o drama de *Mon cas* (1986) numa utópica representação da cidade ideal onde a justiça de Deus parece ser pouco igualitária no que toca à distribuição da riqueza. No caso de Portugal, esse Deus chamar-se-á Europa. Não a Europa sangrenta de que trata o poema de Adolfo Casais Monteiro em *Porto da Minha Infância* (2001), nem a Europa de que se fala em *Vale Abraão*, mas a Europa das doze estrelas que, em *A Caixa* (1994), dá umas moedas ao parente pobre da C.E.E. - deixando o país à guarda de um capital que, não lhe pertencendo de facto, abre a porta ao empobrecimento (digo à dívida daqueles que nada têm), como se vê em *O Gebo e a Sombra* -, ou, ainda, a Europa dos doze apóstolos que, representando os então doze países da comunidade europeia, deveriam de acordo com o projeto inicial do realizador confraternizar na Casa de Alienados de *A Divina Comédia* (1991).

Falamos, portanto, de uma versão moderna desse colonialismo, ontem como hoje, tantas vezes convocado pelo cinema de Oliveira. Seja nalguns dos filmes já referidos, seja no modo como em *Palavra e Utopia* o pensamento universalista do Padre António Vieira interroga a mundialização e, inevitavelmente, a relação da Europa com o seu exterior, ou, ainda - embora de um modo porventura mais cifrado - no súbito enriquecimento de Macário em Cabo Verde (a mais pobre das antigas colónias portuguesas), sobretudo quando comparado aos pequenos delitos - ilícitos, além de socialmente inaceitáveis -, de Luísa, a cleptómana de trazer por casa de *Singularidades de Uma Rapariga Loira* (2009). Depois, há ainda a emigração - forçada pela guerra, como se vê no caso de Isaac em *O Estranho Caso de Angélica* (2010), embora numa versão empalidecida pela distância de 60 anos que medeia entre a escrita do

argumento e a realização do filme -, ou imposta por razões económicas, como em *Cristóvão Colombo: O Enigma* (2008) ou em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997, que é também uma viagem ao princípio da memória de Oliveira, uma viagem às origens da nacionalidade e uma viagem ao fim do mundo). Fim do mundo porque crise da civilização, como parece ser o caso em *Um Filme Falado*, tendo em conta a explosão, na sequência do 11 de Setembro, do navio em cruzeiro pelo Mediterrâneo, um navio plurilinguístico e multicultural, mesmo se pilotado por um capitão americano, um navio onde as diferenças linguísticas não impedem o entendimento, exceção feita ao português, apenas falado pela professora de História que, no filme, nos recorda algo que tem hoje um sentido ainda mais agudo: é verdade que Portugal tem, desde o século XV, uma história atlântica, mas dando crédito a Orlando Ribeiro é igualmente verdade que o mundo mediterrânico só acaba na última oliveira. Portugal é, pois, um país atlântico, mas um país com uma cultura mediterrânica. Fim de um mundo, também, porque ameaça aos valores republicanos e democráticos da liberdade, como se adivinha em *Je rentre à la maison* (2001), se estivermos atentos ao modo como Oliveira filma a estátua da República na praça parisiense com o mesmo nome, nesse filme onde “o falhanço inesperado dum velho actor” figura na mente de Oliveira, como ele próprio o confia, o falhanço “da velha Europa”.³⁰ Ou ainda no modo como nos dá a ver a Estátua da Liberdade em *Cristóvão Colombo: O Enigma*, primeiro ocultada por uma densa bruma, depois tapada momentaneamente pela bandeira americana ao mesmo tempo que Maria Isabel Oliveira recita, ao lado do marido, naquela estranha e comovente barca, o soneto sobre a liberdade escrito pela judia Emma Lazarus. Com as cores da bandeira nacional veste-se, no mesmo filme, a figura de um

30 Carta de Manoel de Oliveira a Eduardo Prado Coelho, 18 de dezembro 2000 - Arquivo Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves. O excerto da carta onde Oliveira desenvolve esta ideia foi publicado na folha de sala do filme *Je rentre à la maison*, no âmbito da retrospectiva *Manoel de Oliveira: Grande Plano*, António Preto (org.), Câmara Municipal do Porto e Fundação de Serralves, Porto, 2015.

enigmático anjo guardião que tudo acompanha e observa, que nos interroga.

Por fim, e em ligação direta com o que acaba de ser dito, temos as representações, quase sempre irónicas, das figuras do poder: do poder paternal (cego e implacável) em *Amor de Perdição*; do saber, sensaborão no modo como reproduz o discurso cultural dominante em *Lisboa Cultural* (1983); mas, sobretudo, do poder político: os fantasmas de impotência e as fantasias de grandeza de D. Sebastião em *O Quinto Império: Ontem como Hoje*, o nivelamento caricatural das grandes narrativas políticas em *Rencontre Unique* (2007).

Mas esta nossa recapitulação não se remata sem *NON ou a Vã Glória de Mandar*, filme sem o qual, como Manoel de Oliveira por mais de uma vez afirmou, todo o seu trabalho ficaria incompleto. Como inacabada estaria também esta panorâmica se não convocássemos, em contraponto, *Visita ou Memórias e Confissões*, filme que Oliveira realiza em 1982 com a determinação de só poder ser apresentado postumamente e que é descrito pelo próprio como um “projeto ligado culturalmente ao trabalho histórico dedicado ao filme ‘NON’, a título introdutório”, como pode ler-se num dos primeiros esboços do filme, sumariamente esquematizado na aba de um envelope.³¹ A ideia de que *Visita* “faz parte do primeiro episódio do filme ‘NON’ ou a ‘Vanglória de Mandar’” é, ainda, retomada e desenvolvida na sinopse que o realizador enviou a Luís de Pina a 12 de outubro de 1981:

Visita de um casal percorrendo a casa, sem que nela encontre alguém e fazendo os seus comentários que no fundo, e em última análise, dão o Mundo como significado da casa e o casal como representante do Homem visitante desse Mundo.

31 Documento de trabalho do filme *Visita ou Memórias e Confissões* reproduzido em António Preto (ed.), *Manoel de Oliveira: A Casa*, Porto, Casa do Cinema Manoel de Oliveira - Fundação de Serralves, 2019, p. 31.

Esta visão da casa é apoiada por um texto especialmente feito pela escritora Agustina Bessa-Luís.

*A intercalar esta visita e na mesma casa que é a do realizador do filme ‘Non’, aparecerá este fazendo declarações da sua vida íntima, confissões biográficas e reflexões sobre o Cinema, o Amor, o Mundo e a Vida, com explicações dos motivos mais profundos que o levaram ao filme ‘Non’ ou ‘Vanglória de Mandar’.*³²

Embora a realização de *NON* lhe parecesse eminente, a verdade é que esse enorme fresco em que se interrogam momentos-chave da História de Portugal, desde a sua formação até ao 25 de Abril de 1974 - projeto em que Oliveira começa a trabalhar pouco depois da Revolução³³ -, demoraria ainda quase uma década até poder, finalmente, ser cumprido. Quanto aos “motivos mais profundos” que o conduziram à realização deste filme, testemunhados a quente e na primeira pessoa em *Visita* (para memória futura), eles encontram, certamente, explicação num sentimento de injustiça e desilusão. Num ambiente carregado de contradições, Manoel de Oliveira ter-se-á sentido traído por uma nova conjuntura política que, pondo fim ao regime ditatorial que durante mais de quarenta anos o havia impedido de filmar, determinava, ao mesmo tempo, a ocupação da fábrica herdada do pai - e, consequentemente, a necessidade de vender a casa onde vivia, filmada em *Visita* -, espoliando-o dos recursos com que, até aí, custeara a quase totalidade dos seus filmes. De suspeito de atividades subversivas e atentatórias contra a segurança do Estado, nomeadamente de pertencer ao Partido Comunista Português - o que, como já o

32 Sinopse do filme *Visita ou Memórias e Confissões*, Arquivo Manoel de Oliveira, Casa do Cinema Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves, Porto.

33 Note-se que o filme integra o plano de produção do Centro Português de Cinema para 1976, remetido ao Instituto Português de Cinema a 1 de março desse mesmo ano, embora conste na lista dos projetos “não prioritários”.

dissemos (e se recorda em *Visita*), o levaria a ser interrogado e preso pela PIDE, em 1963 -, Oliveira passou a suspeito de integrar o contingente de patrões e proprietários, simpatizantes do regime deposto.

O conflito pessoal, político e histórico que liga os dois filmes - *Visita ou Memórias e Confissões* e *NON ou a Vã Glória de Mandar* -, é evidente. E é desse choque entre duas esferas, duas escalas e duas maneiras forçosamente complementares de olhar para o problema que dá conta o primeiro rascunho do filme. Guardado pelo realizador dentro de um sobrescrito onde cuidadosamente anotou “cartão onde está escrito o 1.º esquema do filme (projeto)”, não deixa de ser significativo que o esboço original de *NON* tenha sido traçado sobre um cartão de visita do casal Oliveira³⁴. De um dos lados do cartão, e sob o título “Traídos / Desiludidos”, encontra-se delineada a estrutura do filme, composto por três atos, dois entreatos e um epílogo. Nesta sua primeira formulação, a ação de *NON* deveria situar-se num palco de província onde se estreava uma peça de teatro sobre Portugal e a sua História, desde Viriato a um “2.º Alcácer-Quibir” (identificado com as guerras coloniais), fechando com um epílogo onde, numa evocação do *Auto da Índia*, de Gil Vicente, “seria parodiada toda uma ilusória ambição, historicamente ensinada a um povo, e ludibriada pelo destino que disse: NÃO”³⁵. Do outro lado do cartão, sobrepondo-se aos nomes do realizador e de sua mulher, a indicação do título do filme é precedida por duas frases lapidares - “A guerra é contra o amor / A guerra é aliada do orgulho” - que sintetizam na perfeição uma das facetas de *NON* mais descuradas pela crítica.

34 Manoel de Oliveira, “NÃO ou NON: Cartão onde está escrito o 1.º esquema do filme (projeto) - NÃO”. Arquivo Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves, Porto. Reproduzido em António Preto (ed.), *Manoel de Oliveira: A Casa*, p. 31-33.

35 Manoel de Oliveira, “NÃO - ou a Vã Glória de Mandar”, sinopse do filme remetida pelo realizador ao Instituto Português de Cinema em 30/12/1977. Arquivo Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves, Porto.

Com efeito, se no seu tom dissonante o episódio da “Ilha dos Amores” remete, pegando nas palavras do próprio realizador, para a importância da “‘Dádiva’ como valor supremo moral e espiritual, em oposição à conquista e ao poder dominador, ou a Vã Glória de Mandar”³⁶ - o que, além de uma pertinente releitura dos Cantos IX e X de *Os Lusíadas*, configura todo um programa político -, importa, igualmente, não esquecer que uma das questões centrais do filme se prende com as “saudades da terra”, com as relações amorosas e familiares que os soldados do tal segundo Alcácer-Quibir deixaram nas suas aldeias. Sendo, porventura, um aspeto que possa passar despercebido a um olhar menos atento - embora, num documento de trabalho, Oliveira tenha minuciosamente elencado diferentes tipos de “Amores no filme ‘Não’”³⁷ -, as saudades de casa de que nos falam estes soldados desterrados são, na sua tensão entre a realidade e o ideal, reveladoras do que pode ser um conflito entre o sacrifício pessoal e o destino do país, da violência arbitrária do poder que, historicamente, fixam os preços na relação entre o individual e o coletivo.

De acordo com o plano inicial, a ação de *NON* devia situar-se num palco de província onde se estreava uma peça de teatro em quatro atos sobre Portugal e a sua História. Depois de passar pelo «Palco do Povo» e pelo «Palco da Burguesia», o cinema de Oliveira vira-se, enfim - e pela via de *Visita*, porventura o mais subjetivo e confessional dos seus filmes -, para o «Palco da História». Quatro eram as *campanhas frustradas* que Oliveira pretendia representar nesse palco. Embora a teatralidade e, até mais do que isso, a inverosimilhança e o artifício continuem a ser, em *NON*, importantes fatores de desconstrução da tonalidade epopeica, a ação acabaria por ser transferida para um dos principais cenários do imaginário

36 Manoel de Oliveira, “Tentativa para explicar o inexplicável” (30/04/1992). Arquivo Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves, Porto. O texto foi publicado na revista *Trafic*, n.º 8, outono 1993, pp. 135-142 (citação da p. 137).

37 Reproduzido em António Preto (ed.), *Manoel de Oliveira: A Casa*, p. 34.

nacional recente, para ser protagonizada pelos combatentes das guerras do Ultramar. África, “palco da nossa derradeira aventura trágica, como o fora da nossa primeira aventura épica, seria - como bem o nota João Bénard da Costa - o verdadeiro teatro das operações, lugar do papel que o lusíada por si próprio se tinha inventado e donde finalmente se bania, cumprindo um ciclo de derrotas, um ciclo em que o destino sempre disse não a Portugal ou aos seus sonhos mais grandiloquentes”³⁸.

Fixando um ponto de vista especulativo, mas antiespetacular, o programa de *NON* é o de propor uma visita-guiada pela História oficial para escovar a mitologia pátria a contrapelo. Se o título compósito propõe uma complicada alternativa entre o messianismo histórico do padre António Vieira e a imprecisão do Velho do Restelo (duas referências que nos deixam adivinhar a relação de *NON* com filmes posteriores), o propósito de Oliveira é o de virar *Os Lusíadas* ao contrário: trata-se de pensar o destino da “primeira nação da Europa”, não à luz das suas vitórias militares, mas a partir das batalhas perdidas. Tanta originalidade valeu a Oliveira que a Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses tenha recusado apoiar o filme, invocando a sua visão derrotista, e que um coro de historiadores encartados tenha confundido a literalidade pouco ortodoxa com que o realizador encena os textos históricos de que se serve e o didatismo crítico com que o alferes Cabrita, narrador delegado, discorre sobre os diferentes episódios, com uma espécie de “Desígnio Nacional Explicado ao Povo e às Escolas”. No seu anacronismo - os militares que combatem nas guerras coloniais são os mesmos que vemos insurgir-se contra os romanos ou na batalha de Alcácer-Quibir -, *NON* poderia ser um túmulo do soldado desconhecido (se não fosse antes o túmulo de uma conceção simplista e triunfalista da História, o túmulo dos discursos

38 João Bénard da Costa, “NON, ou a Vã Glória de Mandar”, in Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa, *Manoel de Oliveira: Cem Anos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2008, p. 122.

oficiais), mas ele é, sobretudo, na sua estrutura de políptico, o retrato transtemporal de um povo e dos seus fantasmas que só tem paralelo nos painéis quatrocentistas de Nuno Gonçalves, nesses mesmos que quase serviram de andaimes numas obras lá para o Mosteiro de São Vicente de Fora. O sangue que corre nas veias do alferes Cabrita momentos antes de morrer na manhã do dia 25 de Abril de 1974 é, ainda, o sangue que escorre da espada de D. Sebastião: um sangue tóxico, como se vê no filme, o sangue derramado em todas as batalhas. São estes elos de sangue que definem, tradicionalmente, a possibilidade de uma identidade nacional, são esses elos que o alferes rejeita visceralmente: mais nenhuma palavra sairá da sua boca, apenas a expurgação daquele sangue envenenado pode abrir-se a uma história ainda por escrever à qual, evidentemente, ele já não pertencerá. A questão que *NON* abre e deixa em aberto é o “sentido último” de uma História que se inicia na autoaniquilação trágica de um reino sem transcendência. Dois mil anos passados, a verdade é, afirma Oliveira, secreta e inexplicável: Portugal continua, como dizia o poeta, por cumprir. Nada de atos e ditos heroicos como aquele “Morrer sim, mas devagar...”. Em *Visita ou Memórias e Confissões*, aprisionado num limbo - ou, como diz um dos visitantes do filme, “ao cair da tarde”, nessa “hora irreal” em que “não estamos vivos nem mortos” -, habitando entre as quatro paredes da casa (outonal) e do filme (crepuscular), Manoel de Oliveira coloca-se do lado dos fantasmas, num impossível além-túmulo de onde nos fala e de onde se dirige ao futuro que sabe não lhe pertencer. Em *NON* trata-se de *morrer sim, mas de manhã*: morte e renascimento. E por isso, o filme - na sua estrutura de políptico mas também de auto - poderia muito bem ser o *Acto da Primavera da História de Portugal*.

Se falámos de *NON* como o retrato transtemporal de um povo, é também verdade que esse atributo é extensível a toda a obra de Manoel de Oliveira. Retrato transtemporal de

um povo, mas igualmente, e em sentido mais terra a terra, retrato vivencial de todo o último século da história política do país. Esta simples constatação bastaria para dispensar tudo o que disse até agora, mas ela vem tarde de mais. O cinema de Manoel de Oliveira é, fatalmente, um cinema político. Um cinema que, como o próprio realizador não se cansa de o repetir, se atém à “verdade” dos factos para – na verdade, também – criticamente refletir a verdade dos acontecimentos. O cinema é um espelho mágico que, refletindo essas verdades, reflete ao mesmo tempo as deformações da realidade e amplia as contradições. É, aliás, em *Espelho Mágico* (2005) que – através da escrita de Agustina Bessa-Luís, autora do romance que o filme adapta³⁹ – encontramos a última e a mais mordaz das referências à revolução portuguesa no cinema de Oliveira. Abril é o “nome de código” com que, a dada altura, passa a ser identificada a personagem que, no romance e no filme, é contratada por um falsário para forjar uma aparição da Virgem Maria junto da entediada burguesa que protagoniza este drama satírico. O plano está bem montado, Abril chega mesmo a fazer provas na costureira para acertar o corte do vestido e do véu, mas, ironicamente, a fraude celestial não chega a concretizar-se e a protagonista, se não morre defraudada, morre porém sem concretizar o seu “maior desejo”: encontrar-se com a Virgem Maria para “lhe fazer umas quantas perguntas” (provavelmente perguntas às quais Abril, se tivesse efetivamente “aparecido”, não saberia responder). Ironia do destino ou destino por cumprir? Por mais que se pretenda pacificar a sua obra e transformar Oliveira num artista oficial, o desentendimento, a inquietação ou o *díssensus* que, segundo Rancière é condição imprescindível para poder falar-se numa arte política, permanecem intactos no seu trabalho. Sempre, aliás, assim foi. Houve um preço a

pagar por isso, deve haver, agora, o nosso reconhecimento. Cabe-nos reclamar o poder frágil, mas necessário, do pensamento, da discussão, da contradição. Esses são os pilares políticos que encontramos no cinema de Manoel de Oliveira.

António Preto

³⁹ O romance em questão corresponde ao segundo volume da trilogia “O Princípio da Incerteza”, constituída por *Jóia de Família* (2001), *A Alma dos Ricos* (2002) e *Os Espaços em Branco* (2003). Manoel de Oliveira transpôs para cinema os dois primeiros: *Jóia de Família* está na origem do filme *O Princípio da Incerteza* (2002), que adota, portanto, o título da trilogia, e de *A Alma dos Ricos* resultaria *Espelho Mágico*.