

# «QUE COISA É A VERDADE?»:

## THEATRUM MUNDI E O MISTÉRIO DA EXISTÊNCIA NO ACTO DA PRIMAVERA DE MANOEL DE OLIVEIRA (1963)

MARIA INÊS AFONSO LOPES\*

JOÃO REBELO\*\*

**Resumo:** *A imagem em movimento e a cultura visual estabelecem um campo de referências entre o imaginário e a imagem projectada. A longa-metragem de Manoel de Oliveira Acto da Primavera (1963) é um dos grandes exemplos dessa relação. Se, por um lado, inaugura dispositivos inquisitivos que se tornarão recorrentes na visão do autor sobre o cinema, como o afastamento da imagem e do meio, a teatralidade da representação e as relações entre ritmo e montagem; por outro, este filme é também um excelente ensaio sobre a acção das imagens quando confrontadas com o imaginário cristão que herdamos tanto da cultura visual, como da ritual. Assim, propomos analisar o Acto da Primavera de Manoel de Oliveira enquanto dispositivo de compreensão da teatralização da vida, assim como um jogo de espelhos com as nossas imagens mentais.*  
**Palavras-chave:** cinema; teatro; ritual; cultura visual; Manoel de Oliveira.

**Abstract:** *The moving image and the visual culture lay down a field of references between imaginary and projected image. Rite of Spring (a Manoel de Oliveira feature film from 1963) is a good example of this relationship. If, by one hand, it inaugurates inquisitive tools that will turn into recurring issues in the author's vision of cinema, by stressing the distance between image and médium, by the theatricality of the performance and by the operative relationship constructed between rhythm and film editing, on the other hand, this film is also an excellent essay on the action of images, when confronted with the christian imaginary that we inherited through visual culture and ritual. This way, we propose to analyze Manoel de Oliveira's Rite of Spring as a device for the comprehension of life's theatricality, and as game of mirrors with our mental images as well.*

**Keywords:** cinema; theater; ritual; visual culture; Manoel de Oliveira.

Singular pelo modo como inaugura questões que posteriormente se tornariam recorrentes na obra de Manoel de Oliveira<sup>1</sup>, *Acto da Primavera* – longa-metragem de 1963 – é «um ponto de partida»<sup>2</sup>, quer para o cineasta, então com 55 anos, quer para o cinema português<sup>3</sup>. Encontrando-se no seguimento de um percurso que tinha até então explorado sobretudo as possibilidades da forma documental em detrimento da ficcional, no *Acto da Primavera*, representação ficcionada de um documentário, Oliveira funde estes dois registos, ensaiando, pela primeira vez, questões que serão uma constante ao longo da sua obra futura. Convém, assim, pelos ecos que essas ideias terão no corpo da sua obra posterior, sondar as raízes da inquietude que levaram o autor a fazer deste um ponto de viragem.

---

\* CITCEM. inesafonsolopes@gmail.com

\*\* Escola das Artes/ UCP. joaocrebelo@gmail.com

<sup>1</sup> Seja a sua preocupação com a representação do mise-en-scène do mistério da existência ou a utilização de dispositivos inerentes ao teatro para questionar os limites entre o real e o ficcionado.

<sup>2</sup> COSTA, 1991: 122.

<sup>3</sup> Podemos ver como ecos desta produção reverberam, por exemplo, na filmografia de António Reis e Margarida Cordeiro (veja-se as suas obras etnoficcionais, *Trás-os-Montes* ou *Ana*). António Reis foi, aliás, assistente de realização em *Acto da Primavera*.

O próprio realizador alude esta premissa ao afirmar, em 1981:

*Muito recentemente compreendi que o filme que alterou o meu esquema foi o Acto da Primavera. Vi que estava dentro de um texto, dentro de uma representação, que vinha do século XVI, de um acontecimento de há cerca de dois mil anos e que era mostrado hoje. Isso dá bem a ideia de representar uma realidade, não simular, representá-la apenas<sup>4</sup>.*

Nesta afirmação vê-se um autor *indisciplinar*<sup>5</sup> ao procurar a desconstrução do regime *representativo da arte*<sup>6</sup>, podendo-se, assim, compreender a constante aproximação da obra de Manoel de Oliveira ao que Rancière definiu como *regimes estéticos da arte*<sup>7</sup>. De facto, a característica indisciplinabilidade do autor, inaugurada em toda a sua irreverência no *Acto da Primavera*, levá-lo-á no decorrer da sua longa carreira a indagar a partir do objecto fílmico a relação entre *mistério* e cinema, real e ficção.

Podem ver-se ressonâncias deste impulso reflexivo que parece ter estado na origem do *Acto da Primavera*, nos comentários realizados por Manoel de Oliveira, em 1994, sobre o filme *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975). Esta obra aproxima-se da longa-metragem de 1963 pela relação que estabelece com a teatralidade enquanto dispositivo de questionamento do cinema. Quando comenta a escolha da sua abordagem à adaptação da peça de José Régio<sup>8</sup>, Oliveira expõe a sua visão do cinema enquanto mistério, falando dos dispositivos imagéticos que usou no filme para resolver a questão que frequentemente o inquietou – *onde reside a verdadeira diferença entre teatro e cinema?* «Ostensivamente, [diz o autor] criei aquele momento inicial no filme, com a câmara a percorrer os estúdios, por detrás dos cenários antes de penetrar no interior. Vê-se toda a maquinaria, a fim de mostrar que tudo é cenário. Tudo existe e nada existe. Tudo é mistério»<sup>9</sup>. Esta mesma visão parece ser comum a outro autor *indisciplinar*<sup>10</sup> por excelência – Jean-Luc Godard<sup>11</sup> – que em *Histoire(s) du Cinema*, afirma a sua convicção do cinema enquanto mistério – «Je disais: pas un art, ni un technique, mais un mystère. Le temps trouve. Seulle cinema. Tout seul. Mystère»<sup>12</sup>.

Não parece ser alheio a esta ideia o facto de Oliveira claramente marcar no texto que introduz o *Acto da Primavera* que os autos portugueses são «correspondentes aos MISTÉRIOS [sic] franceses e ingleses» da época medieval e que «em algumas remotas

<sup>4</sup> OLIVEIRA, 1981: 34.

<sup>5</sup> Conceito de Rancière, auto proclamado autor indisciplinar, que vê na indisciplinabilidade a raiz do cinema: *Mas a ideia de que há uma linguagem fílmica, de que se vai destilar os elementos desta linguagem e de que, nessa base, se vai analisar filmes não é, na minha opinião, de particular interesse. Isso pertence ainda à ideia das disciplinas e dos diferentes campos, enquanto que o cinema mistura diferentes regimes sensoriais: os da imaginação literária, da visão sensível de uma pintura, da emoção musical, etc. O filme é a forma estandardizada da obra de arte total. Falei da fábula cinematográfica, não da teoria do cinema, de forma a claramente sinalizar esta heterogeneidade do objecto cinema. Há uma tensão entre dois regimes: um regime de sequência narrativa e um regime de suspensão estética que está no centro do filme. Há uma mistura de regimes sensoriais.* RANCIÈRE, 2008: 7 (tradução dos autores).

<sup>6</sup> RANCIÈRE, 2010: 97.

<sup>7</sup> RANCIÈRE, 2010: 96.

<sup>8</sup> O diálogo criativo com a obra de José Régio será, aliás, uma recorrência na obra de Oliveira. Já em *Acto da Primavera*, Régio surge-nos creditado como consultor. OLIVEIRA, Manoel de (realiz.). (1962) – *Acto da Primavera*. (2014) [DVD]. Lisboa: Nos.

<sup>9</sup> BAECQUE & PARSI, 1999: 52.

<sup>10</sup> RANCIÈRE, 2008: 2-3.

<sup>11</sup> RANCIÈRE, 2008: 9.

<sup>12</sup> AUMONT, 1999.

aldeias de Portugal são ainda conservados por tradição, e sempre interpretados pela gente do povo»<sup>13</sup>. De facto, sinopticamente, a longa-metragem desenvolve-se em torno de um *mistério* religioso, ao filmar a representação do Auto da Paixão, realizada pelos habitantes da aldeia da Curalha, nos anos 60 do século XX. Anualmente apresentado na aldeia, o Auto da Paixão congregava não só os seus habitantes, mas também um público diverso que procurava assistir à encenação do texto quinhentista de Francisco Vaz de Guimarães<sup>14</sup>. Focando o carácter antinaturalista da performance, Manoel de Oliveira regista a passagem da temporalidade acelerada dos ritmos do dia-a-dia para uma temporalidade lenta, aparentemente mitológica, desenvolvida na encenação dramática<sup>15</sup>. Inesperadamente, no final da obra, os elementos da Paixão serão somatizados numa reflexão maior sobre o papel do homem na violência, guerra e sofrimento do mundo.

## MISE-EN-SCÈNE TEATRAL COMO DISPOSITIVO DE QUESTIONAMENTO DO CINEMA

Se, nos seus minutos iniciais, o filme começa por parecer apenas registo documental ao introduzir os habitantes da aldeia da Curalha no seu quotidiano, com o aparecimento da anacronia, tanto no campo da acção como dos habitantes, o tempo mundano da comunidade cessa. Rapidamente, uma heterogénea audiência é revelada, numa justaposição acelerada de planos e vozes, que evocam distintas realidades (rural/urbano) e percepções do espectáculo que se prepara. A mudança de temporalidade enquanto dispositivo de reforço da dicotomia entre o rural e o urbano já está presente em *O Pão*, filme que precede cronologicamente o *Acto da Primavera*, mostrando a clara continuidade entre os dois filmes<sup>16</sup>. No fundo estamos a ver um autor a ensaiar um trabalho de montagem de tempos heterogéneos.

Após a arritmia provocada na sobreposição sensorial de diferentes realidades, o realizador surge com a sua equipa e num efeito retórico ordena:

– «Liga!»

Principia assim a construção da realidade cinematográfica que, como Manoel de Oliveira declarou, por sua vez representa uma outra realidade<sup>17</sup>. Numa prefiguração do agente cénico brechtiano, que o autor desenvolverá na continuidade da sua obra (v. ex. *Os Canibais*, *O Dia do Desespero*), a personagem do Corifeu é instruída pela equipa técnica a entrar em cena, convidando todos os pecadores/espectadores a contemplar o Auto que se vai desenrolar. O espectador é deste modo apresentado a um campo de sobreposições de tempos, acções, percepções e em último caso de realidades. Para o efeito a ideia de ritmo

---

<sup>13</sup> Pode também ver-se na peculiaridade de o Auto ser representado por gente do povo vestígios das práticas medievais, que lhes deram origem. Como Jean-Claude Schmitt demonstra, a noção de teatro na época medieval era muito diferente da nossa visão contemporânea, variando nas formas, tal como nas denominações (drama, jogo, mistério, farsa, etc.), sendo uma das características principais o facto de os actores e o público não estarem separados. SCHMITT, 2016: 589.

<sup>14</sup> Primeira edição de 1593: GUIMARÃES, 1593.

<sup>15</sup> Aliás, para Carolin Overhoff Ferreira, a sobreposição de temporalidades, no *Acto da Primavera*, é vista como sintoma da já referida indisciplinaridade de Manoel de Oliveira. Cf. FERREIRA, 2012: 118-121.

<sup>16</sup> COSTA, 2012: 119.

<sup>17</sup> OLIVEIRA, 1981: 34.

neste filme parece ser fulcral – ritmo das imagens, ritmo dos corpos, ritmo dos sons, ritmo/arritmia da sobreposição/justaposição da montagem dos planos. De facto, Manoel de Oliveira chegou a afirmar que tanto o ritmo como a montagem eram os aspectos mais singulares do cinema, em relação às outras artes, vindo como excepção a música<sup>18</sup>.

É assim que logo nos primeiros dez minutos do *Acto da Primavera*, Manoel de Oliveira começa a formular aquela que será talvez a questão maior na sua obra – o cinema como dispositivo de compreensão da ritualizada teatralidade da existência e dos limites da percepção e do real. Nas palavras de João César Monteiro, Manoel de Oliveira filmava «não o artifício da realidade, mas a realidade do artifício<sup>19</sup>» (v. *Benilde ou a Virgem Mãe* ou *Mon Cas*). Aliás, para além da sua introdução, toda a relação dialéctica montada ao longo do filme é reveladora desta premissa: seja pelos elementos dramáticos (cenários, figurinos), pela performance enfaticamente teatral da população da Curalha ou pelo claro *mise en scene*, posto em evidência pela câmara do realizador. Em 1998, ao ser questionado por João Bénard da Costa se teatro e cinema seriam o mesmo objecto, Manoel de Oliveira respondia:

*Evidentemente que não são. Mas não são por razões completamente diversas. O cinema não existe. Há apenas vida e teatro. De facto a vida também não existe. O que há, verdadeiramente, é teatro. E não há vida porque as acções da vida são de tal modo efémeras que o décimo de segundo que agora passou já não existe. É nesse sentido que a vida não existe. O que fica são as convenções. A vida é toda feita de convenções. [...] O que regula e dá sentido à vida são as convenções. Portanto, que é que existe na vida? O teatro. Quando se passa a vida para o teatro, não é a vida que se passa, são as convenções. São elas que permitem passar para o teatro, e repeti-las. Mas o cinema, quer vá buscar à vida, quer vá buscar ao teatro, o que faz é uma representação. Não há distinção entre representação e vida<sup>20</sup>.*

É desta forma materializada a perspectiva de Oliveira sobre o real: uma tensão entre objectividade e subjectividade, em que verdade e fingimento se cruzam e fundem. Também é a partir do diálogo destes elementos que nos é possível perceber como, já nesta obra, o autor esbate/anula as clássicas catalogações estanques de géneros cinematográficos, estéreis em si mesmas.

O texto teatral, o palco ou uma dicção fortemente dramatizada por parte dos actores serão convenções de que Manoel de Oliveira se fará sistematicamente valer numa consciente elaboração da sua gramática de representação da vida. Neste sentido, e por via de uma acentuada ênfase, a representação dramática é, ela própria, transformada em meio de expressão artística, ultrapassando a condição de mero meio técnico. A câmara conscientemente fixa pessoas no acto de representar e não personagens. Assim, a auto-consciência permanente do gesto e da forma da acção performativa é um dos princípios basilares na reflexão que o autor vai construindo, filme após filme, em redor da possibilidade de o cinema dar a ver a materialidade do teatro da vida.

<sup>18</sup> BAECQUE & PARSI, 1999: 142.

<sup>19</sup> COSTA, 2012: 123.

<sup>20</sup> Cit Manoel de Oliveira entrevistado por João Bénard da Costa (1998) in PRETO, 2008: 116.

Existe, portanto, aqui um mecanismo de interposição de uma distância crítica sobre o representado que traduzirá, além do mais, uma posição de dissidência contra uma concepção dominante de cinema, essencialmente técnica e baseada em efeitos especiais, na qual o espectador é acriticamente atraído para o centro do simulacro. Ou seja, através de uma, cada vez menos habitual, dissonância entre o meio e a imagem<sup>21</sup>, Manoel de Oliveira procura eliminar a *tecnologia do encantamento* resultante do *encantamento da tecnologia*<sup>22</sup>, fazendo-nos questionar o espectáculo perante os nossos olhos, assim como o real. Não será por acaso que no *Acto da Primavera* aos 51:19, Pilatos pergunta a Cristo enfaticamente: *Que coisa é a verdade?*

Em *Acto da Primavera*, a ostensiva inserção na acção de Manoel de Oliveira e da sua equipa de filmagem em pleno trabalho – como terceiro grau de representação interposto entre o quotidiano da aldeia, que se ajusta para a encenação do *Auto da Paixão*, e a interpretação da *Paixão de Cristo* pelos habitantes da Curalha – inscreve-se desde logo na mesma lógica, na afirmação de um dispositivo auto-referencial que deliberadamente evita que meio e imagem se fundam/confundam<sup>23</sup>.

*Filmar a vida através da construção de um evidente mas estranho «teatro» que se serve por vezes de textos de teatro propriamente dito, do palco dos teatros e de uma actuação dos actores a que se poderia chamar «declamada», mas que acima de tudo é a evidente construção de uma «máscara» ou de um processo de «desnaturalização» da matéria filmada para um efeito de distanciação do espectador e, através disso, sobretudo para a sua responsabilização, para o pôr a pensar, a ver e a ouvir a vida de outra maneira, transformada ou «representada» por si própria, a vez mais longe do que aquilo que normalmente vemos, para sentir a necessidade (impossível?) de lhe dar um sentido<sup>24</sup>.*

## IMAGENS ANACRÓNICAS NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Como referido, ao filmar o *Auto da Paixão*, Manoel de Oliveira usa um ritual centenário como dispositivo de questionamento do real. Mais tarde, numa entrevista de 1994, o autor iria sublinhar a importância que dá à ritualidade ao afirmar: «nós vivemos através de determinados rituais. São os rituais que fazem a vida»<sup>25</sup>. É esta ideia seminal que parece já ter estado na origem do *Acto da Primavera*. A escolha do ritual surgiu de um acaso (– e o que é um acaso se não um mistério?): Manoel de Oliveira conhece a aldeia da Curalha, perto de Chaves, durante a filmagem de *O Pão* (filme de 1959, onde o realizador explorava, através da oscilação da temporalidade entre o artesanal e o industrial, as dicotomias e mutações da sociedade portuguesa de então<sup>26</sup>) tomando contacto com a povoação

---

<sup>21</sup> BELTING, 2014: 34 e 35.

<sup>22</sup> GELL, 1998.

<sup>23</sup> BELTING, 2014: 34 e 35.

<sup>24</sup> CINTRA, 2015: 34.

<sup>25</sup> BAECQUE & PARSI, 1999: 41.

<sup>26</sup> COSTA, 2012: 119.

ção, exactamente no momento em que os habitantes circulavam vestidos com os figurinos para o Auto, que se passaria no dia seguinte<sup>27</sup>. É possível arriscar adivinhar o efeito provocado pela anacronia da cena apresentada, ao ponto de partir daí o realizador começar a conceber a longa-metragem que iria ser rodada entre 1961-1962.

*Decidi assistir a esta encenação da Paixão de Cristo. O espetáculo surpreendeu-me pela espontaneidade da representação; fiquei tocado pela cor, pelos movimentos, pela salmodia do recitativo, dos cânticos e, sobretudo, pelo espetáculo carnal da cerimónia. Imaginei introduzir este espetáculo insólito num filme<sup>28</sup>.*

De facto, na visualização do *Acto da Primavera*, tem-se a sensação fascinante de assistir ao *sintoma/sobrevivência*<sup>29</sup> de um rito e de uma *performance*<sup>30</sup> evocados na sua ancestralidade, seja pelos gestos anacronicamente teatrais ou pela invulgar cadência litúrgica das vozes captadas filmicamente por Manoel de Oliveira. A sua dimensão enquanto objecto híbrido, entre o filme e o documentário etnográfico<sup>31</sup>, faz-nos sentir perante um objecto de *tempo complexo e impuro, onde o anacronismo é fundado numa invulgar sobreposição/montagem de tempos heterogéneos*<sup>32</sup> (como já referido, podemos logo ver esta premissa enquanto ideia visual nos primeiros minutos do filme). Há nesse sentido, uma dimensão *epifânica* que percorre a obra – a imagem em movimento como dispositivo/meio tecnológico<sup>33</sup> (simulacro de carnalidade) desperta em toda a sua vida *sobrevivências*<sup>34</sup> de um outro tempo que nos é inalcançável, mas nos é dado a antever através do corpo, dramaticamente enfatizado, dos habitantes da Curalha. Corpo este, «*lugar das imagens* sobre o qual as culturas se constituem<sup>35</sup>», que é tornado em imagem/simulacro pela lente/meio de Manoel de Oliveira, será reproduzido tecnicamente, sem a *aura*<sup>36</sup> que lhe deu origem. Esta dimensão sintomática dos gestos, mesmo que dessemantizada, e o papel da sua fixação no cinema não é estranha ao autor que, em 1994, nas suas conversas com Antoine de Baecque e Jacques Parsi, reflectia sobre o ritual, afirmando:

*Hoje, por exemplo, já não se usa chapéu. Antigamente, tirava-se o chapéu quando nos cruzavam na rua. Como gesto, isso não vale nada. Como rito, é muito. É, na minha opinião, o princípio cinematográfico. Aquele movimento é a continuidade do ritual. Se desconhecemos o seu significado, o elemento é inútil. É preciso compreendê-lo. [...] O cinema é um processo audiovisual de fixação. Assim sendo, é necessário alguma coisa para fixar. Nós temos pouco para fixar<sup>37</sup>.*

<sup>27</sup> COSTA, 2012: 118.

<sup>28</sup> BAECQUE & PARSI, 1999: 13.

<sup>29</sup> DIDI-HUBERMAN, 2002: 39.

<sup>30</sup> BARTHOLEYNS *et al.*, 2010.

<sup>31</sup> COSTA, 2012: 119.

<sup>32</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017: 18.

<sup>33</sup> BELTING, 2014: 49.

<sup>34</sup> DIDI-HUBERMAN, 2002.

<sup>35</sup> BELTING, 2014: 82.

<sup>36</sup> Dentro da concepção benjaminiana, Cf. BENJAMIN, 2012: 59-91.

<sup>37</sup> BAECQUE & PARSI, 1999: 42.

De facto, ironicamente, é no sublinhar do artifício da teatralidade deste filme, que o realizador irá encontrar uma linguagem própria que desenvolverá na procura do *cinema da não-ilusão*. Assim, no *Acto da Primavera* o conceito de *theatrum mundi* é uma ideia visual, quer nos panejamentos voluptuosos e acetinados da cenografia, quer nos movimentos enfáticos dos corpos que acentuam os figurinos de cores garridas, quer nas perucas excessivamente trabalhadas que contrastam com os rostos duros, queimados pelo sol, dos habitantes da Curalha, como se das ásperas e teatrais representações sacras de Caravaggio se tratassem. Como já mencionado, ao citar a descrição de Manoel de Oliveira sobre o seu primeiro confronto com o ritual, todo este aparato cénico inspirou o autor pelo «insólito» mas também pela dimensão «carnal da cerimónia» aportada pelo fulgor dos estímulos sensoriais presentes. De facto, como diz Antoine de Bacque, mais do que o insólito é a carnalidade (no fundo incarnação multisensorial) que marcará a partir daí a obra de Oliveira<sup>38</sup>.

Pode-se deprender que o insólito referido por Manoel de Oliveira é produto da dimensão anacrónica que terá provavelmente levado o autor a usar o adjectivo «pitoresco» no intertítulo que introduz o *Acto da Primavera*. Aí, afirma «procurar os sentimentos originais» ao invés de se apoiar no «explorar o pitoresco e os anacronismos que não evidencia nem despreza». Efectivamente, apesar de não procurar o evidenciar do anacronismo, presente, por exemplo, na declamação do texto do século XVI por camponeses transmontanos do século XX, este acaba por funcionar como dispositivo de desnaturalização do meio filmico, servindo a perspectiva *indisciplinar* de Manoel de Oliveira sobre o cinema.

De facto, aquilo a que Georges Didi-Huberman chamou «uma estranheza, na qual se confirma a paradoxal *fecundidade do anacronismo*» não será de ignorar para a compreensão do *Acto da Primavera*. Ainda nas palavras deste autor, é no choque, no rasgar do véu, na irrupção ou aparição do tempo que se acede aos «múltiplos tempos estratificados às sobrevivências, às longas durações do «mais-do-que-passado» mnésico», e se dá lugar ao «mais-do-que-presente» de «um acto reminiscente» ou seja à «memória involuntária»<sup>39</sup>, aos sintomas. Segundo o mesmo autor, Pasolini e Agamben encontravam «entre o arcaico e o moderno um encontro secreto». Ou seja, Didi-Huberman confronta na obra de Agamben «preocupações dramáticas e antropológicas» próximas daquelas de Pasolini<sup>40</sup>, a partir da reflexão permanente sobre a ideia de «gesto e sua temporalidade profunda através da exaltação da «potência «antiga» dos gestos populares» e do utilizar da linguagem vernacular<sup>41</sup>. Assim, o discurso e a sua cadência «popular», os gestos, os rostos irrompem como «redes de sobrevivências».

Dentro desta rede de sobrevivências podemos encontrar o próprio texto que deu lugar à representação do *Acto da Primavera*. Como Mário Martins refere, pode-se perce-

---

<sup>38</sup> BAECQUE & PARSI, 1999: 13.

<sup>39</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017: 22.

<sup>40</sup> Curiosamente, Agamben foi um dos doze apóstolos no filme de Pasolini *Evangelho Segundo São Mateus*, realizado em 1964, portanto, um ano após o *Acto da Primavera*.

<sup>41</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011: 71 e 72.

ber a longa sobrevivência do texto do *Auto da Paixão de Francisco Vaz de Guimarães*, que, após a sua primeira edição, em 1593, teve pelo menos outras catorze edições<sup>42</sup>. O elevado número de edições do texto (várias vezes com gravuras ilustrativas) atesta a circulação que este teve desde a sua primeira edição, possibilitando adivinhar as repetidas representações ao longo dos séculos, muitas vezes sem substantivas alterações ao texto original. Segundo Mário Martins, apesar da sua falta de qualidade literária, o sucesso do texto ao longo dos séculos deve-se à beleza das palavras de alguns dos lamentos, assim como à bem-sucedida transposição de um texto sagrado para a linguagem comum. Por outro lado, a presença de um conjunto de personagens com as quais as populações se poderiam identificar (Mário Martins marca o porteiro, o espião, o acusador e Verónica), juntamente com a simplicidade dos diálogos e monólogos recitados de modo dramático (exemplo maior desta ideia são as várias repetições enfáticas da interjeição – *ai dolor! ai dolor!*), tornavam ainda mais viva/carnal e acessível uma narrativa dolorosa do imaginário coletivo, provocando assim sentimentos da mais elevada empatia.

Como em outras obras de Oliveira, a intermedialidade é produto da anacronia do texto – sempre primordial na acção – e do sentido ritmado, antinaturalista, da sua recitação. No ensaio *O Nascimento das Imagens* do antropólogo André Leroi-Gourhan, este associa o início das imagens da figuração humana à fala. Na continuidade do trabalho de André Leroi-Gourhan, Hans Belting afirma que «a linguagem traz em si uma dupla determinação: no acto corporal, ao falar, e no acto social, na comunicação entre corpos»<sup>43</sup>. Talvez, nenhuma arte tenha utilizado de modo tão sistemático este potencial medial entre visão e fala como o teatro, revestindo este meio de uma anacronia antinaturalista.

Este texto, simples mas de entoações flamejantes que correspondem à religiosidade do fim da Idade Média<sup>44</sup>, servirá para Manoel de Oliveira ensaiar a sua construção fílmica onde o texto ganha um papel preponderante no questionamento entre teatro e cinema. As entoações das vozes cadenciadas de certos habitantes a um ritmo próximo do litúrgico, agudas e vibrantes, exacerbam a teatralidade da acção. Não será de espantar que o ritmo litúrgico esteja presente num *Auto da Paixão*, visto as origens destas representações estarem no teatro religioso que começou a ser representado nas igrejas dos mosteiros a partir do século X<sup>45</sup>, passando depois para as igrejas paroquiais, sendo o tom cadenciado de voz mais uma sobrevivência, neste caso no campo performativo.

Como em toda a narrativa/imagem, algumas personagens/corpos destacam-se pelo dramatismo. Aqui os habitantes da Curalha, evidenciados pela força da naturalidade do seu sotaque, vivem na dicotomia entre o espectro do *mistério do sagrado* que representam e da fixação da imagem sonora, viva e colorida captada por Oliveira. O surgimento da imagem de Verónica, que após limpar a face de Cristo fica com o rosto divino marcado no seu pano é particularmente uma transmutação visual da ideia de *Mistério*, também

---

<sup>42</sup> Teatro de Cordel (1922) Edições em 1593, 1617, 1639, 1659, 1761, 1783, 1784, 1785, 1790, 1820, 1849, 1853, 1862, 1879, 1893. cf MARTINS, 1978: 7.

<sup>43</sup> BELTING, 2014: 42.

<sup>44</sup> CHIFFOLEAU, 2011.

<sup>45</sup> SCHMITT, 1990: 273.

presente no texto<sup>46</sup>. Esta expõe no meio fílmico o objeto que (re)produz o efeito de presença de Cristo – ou seja, a ostentação do *Sudário de Verónica*, num objecto de reprodutibilidade técnica, à partida sem *aura*, é a ostentação de talvez um dos objectos de maior *auratização* em todo o cristianismo, por resultar, nas palavras de Georges Didi-Huberman, da «aparicação de uma distância»<sup>47</sup>. Manoel de Oliveira parece ter noção desta questão ao dar enfoque à ostentação do Sudário, intercalando quatro planos, consecutivos, fixos sobre Verónica a ostentá-lo (entre o 1:04:30 e o 1:05:57).

Primeiramente vê-se um grande plano de Verónica expondo o *Mistério* divino da imagem de Cristo marcada no Sudário, enquanto canta. Num plano seguinte, este de conjunto, continuamos a ver Verónica, agora à distância, num segundo plano, estando em primeiro plano a *Procissão dos Passos*. Aqui, contrastando com a indiferença dos soldados, várias mulheres param, e de costas para a câmara testemunham o *Mistério*. O plano que se segue é também um plano de conjunto, ainda mais afastado. Aqui, Verónica surge ainda mais distanciada da câmara, encontrando-se num alto de uma rocha expondo o Sudário, enquanto todos os transeuntes, apresentados no primeiro plano em fila, vão virando a cabeça por momentos para ver esta mulher e o objecto que expõe. Por fim, a lente volta apenas a focar Verónica num grande plano.

Todo este minuto e meio de filme é constantemente acompanhado sonoramente pelo canto agudo de Verónica e o baixo continuo trazido pelo som dos tambores que acompanham a procissão: aumenta-se, assim, através da expressão sensorial, a *aura* da exposição do Sudário. Variadas vezes, Manoel de Oliveira sublinhou a importância da música enquanto dispositivo expressivo nos seus filmes. Para ele «cada elemento tem a sua expressão. A imagem tem uma expressão. A palavra dá uma expressão, e a música cria a terceira expressão. É o que faz a riqueza»<sup>48</sup>. Ora, a *aura* da imagem sagrada só ganha todo o seu potencial no momento da performance multissensorial que a acompanha.

Ao filmar a fabricação de uma relíquia e ao dar-lhe forma dentro de um objecto reprodutível tecnicamente, ou seja do campo da serialidade do industrial, Manoel de Oliveira demonstra assim que «o acto de filmar implica a consciência de uma transgressão. Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objectivo a restituição de uma imagem do sagrado [...]. Ora, essa imagem só pode ser traduzida em termos de arte, no que isso pressupõe de criação profundamente lúdica e profundamente ligada a um carácter religioso e primitivo»<sup>49</sup>.

Se, como já referido, o cinema de Manoel de Oliveira é um cinema de encarnação, o papel preponderante dado à imagem da Virgem enquanto instrumento de encarnação divina é essencial para se perceber este cinema onde as imagens emergem como *sobrevivências*. Na representação da Virgem no *Auto da Paixão* da Curalha, Manoel de Oliveira filma esta personagem com o mais pujante dramatismo, através da sobreposição do focar

<sup>46</sup> Após Verónica mostrar à Virgem Maria e a São João o lenço onde ficou impressa a imagem de Cristo, São João Evangelista exclama «Oh excellent pintor, o Mysterio muy profundo, esta he vossa figura dos homens a fermosura, que alegrava todo o mundo».

<sup>47</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015a: 181.

<sup>48</sup> BAECQUE & PARSI, 1999: 176.

<sup>49</sup> MONTEIRO, 2005: 141.

no olhar lacrimejante da *Mater Dolorosa* acompanhado pelos seus gemidos, que aludem ao canto choroso das carpideiras (curiosamente, na sua obra *La Terre du remords*, o antropólogo italiano Ernesto De Martino afirma que nas representações populares da Paixão o símbolo da dor da Mãe de Deus assumia frequentemente a fórmula ancestral das carpideiras)<sup>50</sup>.

De facto, cada imagem é sempre produto de movimentos previamente sedimentados ou cristalizados, a partir de forças históricas, antropológicas ou mesmo psicológicas. Assim, quando nos encontramos diante de uma imagem encontramos-nos *diante de um tempo complexo*<sup>51</sup>. A performance ritualizada do lamento da Virgem, repleta de *pathos-formel* e *sobrevivências*, claramente recua a estas forças. Como já referido, a jovem que representa a *Mater Dolorosa* mimetiza a entoação de voz às carpideiras, enquanto, através da *performance*, torna também o seu corpo numa imagem, como tantas antes já vistas na iconografia ao longo dos séculos. Nas palavras de Georges Didi-Huberman «as imagens são uma espécie de cristais nos quais se concentram muitas coisas, em particular estes gestos tão antigos, estas expressões colectivas de emoções que atravessam a história»<sup>52</sup>. No *Acto da Primavera*, a *Mater Dolorosa* apresenta-se agarrada aos pés da Cruz, como se desesperadamente tentasse agarrar a vida do filho. É curioso que na folha de rosto da edição do *Auto da Paixão* de Francisco Vaz de 1639<sup>53</sup>, assim como em outras edições posteriores, exista uma gravura onde se vê a Virgem também ajoelhada e agarrada à cruz. O corpo e feições da Virgem convertem-se num movimento anímico que Oliveira foca enquanto ideia visual, a partir dos grandes planos do rosto lacrimejante da *Mater Dolorosa*, e do grande plano de extremo intimismo em que capta a *Pietà* agarrada ao corpo do filho morto<sup>54</sup>.

No entanto, apesar do dramatismo captado pela câmara, Manoel de Oliveira consegue distanciar o espectador da performance que se desenrola, lembrando constantemente que este é parte da assistência de uma representação teatralizada. Para tal, mais uma vez, o sublinhar constante do anacronismo da palavra, das sonoridades e da gestualidade extremamente teatral da representação, funciona como dispositivo de distanciamento do espectador.

## INDISCIPLINARIDADE E MISTÉRIO

Em 1991, a revista *Cahiers du Cinema*, publica um excerto de uma longa carta de Manoel de Oliveira a Gilles Deleuze, na qual o cineasta discorre em torno de algumas inquietações com que ficara após o visionamento de um registo da conferência de Deleuze *Qu'est-ce que l'acte de création?*. O filósofo tinha finalizado a conferência dizendo que toda a obra de arte é pensada para um povo inexistente. Para Gilles Deleuze, a Segunda Grande

---

<sup>50</sup> ROTIVAL, 2018.

<sup>51</sup> DIDI-HUBERMAN, 2002: 39.

<sup>52</sup> DIDI-HUBERMAN, 2015b: 35.

<sup>53</sup> GUIMARÃES, 1659.

<sup>54</sup> DIDI-HUBERMAN, 2019.

Guerra Mundial tinha sido o ponto de viragem do cinema, pois, após esta, sentia-se apenas ausência do povo político que tinha estado antes presente na produção cinematográfica – «se houvesse um cinema moderno politizado, ele existiria dentro desta premissa: o povo já não existe, ou pelo menos ainda não existe...o povo está ausente». É neste ponto que, na sua carta, Manoel de Oliveira se opõe ao filósofo com maior veemência. Para Oliveira não é o povo político que falta mas sim o povo de Deus, enfatizando assim a distância entre a vida de Cristo e os tempos modernos – postura já visível quase trinta anos antes no irreverente encerramento do *Acto da Primavera*<sup>55</sup>.

Sobre a obra, António Preto afirma uma tendência da procura de um tempo e espaço sagrado em oposição ao profano:

*A intrincada recriação das coordenadas espaço-temporais liga-se, em profundidade, com a própria natureza do ritual, no que este pressupõe de perpetuação do mito e refundação do lugar. Com efeito, um dos aspectos centrais do filme [Acto da Primavera] encontra-se num duplo conflito, entre um espaço profano (cartesiano, neutro e homogéneo) e um espaço sagrado (qualitativamente diferenciado e organizado em torno de um centro), por um lado; entre um tempo histórico (linear e irrepitível) e um tempo religioso (circular e recorrente), por outro. São essas diferentes concepções que Manoel de Oliveira põe em jogo no modo como em Acto da Primavera filma e reconfigura paisagem nos seus ciclos de morte e renascimento*<sup>56</sup>.

É esta relação que vemos de forma acentuada no final do *Acto da Primavera*. Todos sabemos como termina a *Paixão de Cristo*. O momento da deposição do seu corpo defunto não significa o fim da mitologia cristã – o ciclo da sua Paixão continuará.

Manoel de Oliveira lembra essa continuidade nos últimos três minutos do *Acto da Primavera*, numa releitura do filme que o torna agente de uma reflexão muito mais ampla do que à partida se vislumbrava, no primeiro grande momento, na sua obra, em que este revela toda a sua indisciplinaridade enquanto autor. Após o belíssimo momento da deposição de Cristo no túmulo, uma série de planos se justapõem. Contrastando com as cores garridas de grande parte do filme, irrompem na tela, a preto e branco, imagens documentais<sup>57</sup>, actuais à época, de violência, guerra e dor provocadas pelos homens. Estas são intercaladas com planos da *Paixão de Cristo*, também, agora a preto e branco, captados por Oliveira, a partir da representação da icónica cena do *Ecce Hommo*, durante o Auto. A violência das imagens é acentuada pela intensidade do som dos estridentes risos dos soldados do Auto da Paixão, intercalado pela repetição das palavras «Eis o Homem...».

Nesta montagem de imagens, sons e ritmos, Manoel de Oliveira parece explorar/inquirir tudo aquilo que do corpóreo pode emanar, ou seja, a substância que pode permanecer mesmo após a realidade morrer. No fundo, a força das sobrevivências do primitivo

<sup>55</sup> VIEGAS, 2016: 116-117.

<sup>56</sup> PRETO, 2008: 52.

<sup>57</sup> Um conjunto de actualidades seleccionadas pelo realizador Paulo Rocha. Cf. OLIVEIRA, Manoel de (realiz.), (1962) – *Acto da Primavera*. (2014) [DVD]. Lisboa: Nos. De facto, Paulo Rocha tornou-se uma das figuras maiores do *Cinema Novo* português dessa década de 1960, e que estrearia no ano seguinte *Verdes Anos*, um dos filmes seminais do movimento.

que, na sua fenomenologia errante, irrompe no cinema de Oliveira. Assim, existe uma reposição da *aura* perdida entre o instante da representação e a sua fixação por meios técnicos.

[...] creio profundamente nesta coisa a que chamamos cinema e que enquanto imagem projectada no ecrã é imaterial, é como que o fantasma de qualquer realidade, real ou imaginada, imagem que não pertence à realidade concreta da ciência aplicada. O que desta fica é o ecrã em si, as máquinas em si, enfim, as coisas materiais, mas não o abstracto imaterial que destas coisas se abstrai e delas não faz parte [...]<sup>58</sup>.

Neste seguimento, a repetição da ideia visual e sonora da cena do *Ecce Homo* sedimenta a compreensão de algo que se pode adivinhar ao longo do *Acto da Primavera*: essa fantasmagoria fora do tempo que é o cinema só poderá funcionar na presença de um espírito criador que a insufla de vida. Aqui, o espírito criador encontra-se metaforizado na presença da figura de Cristo, com toda a sua dualidade homem/Deus. E é esse o mistério final sondado por Oliveira, o dos limites da sabedoria divina e o das obras da sua principal criação.

Finalmente, de novo num forte colorido, lembrando o início do filme, surgem uma vez mais os habitantes da Curralha, no seu quotidiano. Encontram-se a ler o jornal, enumerando uma série de desgraças: falam sobre a guerra atómica e a ameaça de extermínio total da humanidade. De súbito uma figura, significativamente a do habitante que representa Cristo no *Auto da Paixão*, levanta-se e abrindo os braços, numa mimetização da gestualidade da figura do Corifeu, diz em alta voz:

– «E aos três dias ressurgirá!» Ouvem-se a seguir os pássaros enquanto a câmara foca o branco das flores de uma amendoeira.

É assim que, nestes últimos três minutos, a sobreposição de temporalidades que domina o filme dá lugar ao intemporal: o dramático teatro humano da dor e da esperança irá assim continuar...

## FONTES FÍLMICAS

OLIVEIRA, Manoel de (realiz.). (1962) – *Acto da Primavera*. (2014) [DVD]. Lisboa: Nos.

\_\_\_ (1975) – *Benilde ou a Virgem Mãe*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jZ2SbJO6zF8>>. [Consulta realizada em 29/08/2019].

\_\_\_ (1986) – *Mon Cas*. (2010) [DVD]. Lisboa: Nos.

\_\_\_ (1988) – *Os Canibais*. (2010) [DVD]. Lisboa: Nos.

\_\_\_ (1992) – *O Dia do Desespero*. (2010) [DVD]. Lisboa: Nos.

## BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Nelson (org.) (2014) – *Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica*. Lisboa: Edições 70.

---

<sup>58</sup> OLIVEIRA, 2001.

- AUMONT, Jacques (1999) – *Amnésies: Fictions Du Cinéma D'Après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L.
- BAECQUE, Antoine de; PARSI Jacques (1999) – *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- BARTHOLEYNS, Gil; DIERKENS, Alain et GOLSENNE, Thomas (coord.) (2010) – *La performance des images*. « *Problèmes d'histoire des religions* », 19. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- BELTING, Hans (2014) – *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM.
- BENJAMIN, Walter (2012) – *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*. In BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CHIFFOLEAU, Jacques (2011) – *La religion flamboyante (1320-1520)*. Paris: Editions Points.
- CINTRA, Luís Miguel (2015) – *Manoel de Oliveira 3/3*. Porto: Fundação de Serralves.
- COSTA, Catarina Sousa Brandão Alves (2012) – *Camponeses do cinema: a representação da cultura popular no cinema português entre 1960 e 1970*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de Doutoramento.
- COSTA, João Bénard da (1991) – *Histórias do Cinema*. Lisboa: INCM.
- DEBRAY, Régis (1992) – *Vie et Mort de l'Image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Éditions Gallimard.
- DELEUZE, Gilles (2016) – *A Imagem-Movimento: cinema 1*. Lisboa: Sistema Solar.
- \_\_\_ (2015) – *A Imagem-Tempo: cinema 2*. Lisboa: Sistema Solar.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002) – *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions Minuit.
- \_\_\_ (2011) – *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo-Horizonte: Editora UFMG.
- \_\_\_ (2015a) – *Falenas*. Lisboa: KKYM.
- \_\_\_ (2015b) – *Que Emoção! Que Emoção?* Lisboa: KKYM.
- \_\_\_ (2017) – *Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- \_\_\_ (2019) – *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. Paris: Gallimard.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2012) – *Em favor do cinema indisciplinar: o caso português*. « *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* », Ano 1, número 2.
- GELL, Alfred (1998) – *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GUIMARÃES, Francisco Vaz de (1593) – *Auto da Paixão. Obra novamente feyta da muyto dolorosa morte e paixão de nosso Senhor Iesu Christo, a mais copiosa que até agora foy feyta, porque nella se tratam os mysterios e passos da payxão, segundo a escreverão os quatro SS. Evangelistas. Feyta por hum devoto padre chamado Francisco Vaz natural de Guimarães*. Évora: Manoel de Lyra.
- \_\_\_ (1659) – *Obra novamente feita da muyto dolorosa morte e paixão de N. S. Jesu Christo*. Lisboa: Officina de Domingos Carneyro.
- GRILO, João Mário (2006) – *O Cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- \_\_\_ (2007) – *As lições do Cinema: manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/FCSH.
- MARTINS, Mário (1978) – *Teatro quinhentista da Paixão*. « *Lusitania Sacra* », Lisboa.
- MONTEIRO, João Cesar (2005) – *O Passado e o Presente, um necrofilme português de Manoel de Oliveira*. In NICOLAU, João (coord.) – *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- OLIVEIRA, Manoel de (1981) – *Diálogo Com Manoel de Oliveira – Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- \_\_\_ (1998) – *O Cinema não é o caminho para a santidade*. Entrevista realizada por João Bénard da Costa. « *Pública* », n.º 133, 6 de Dezembro, 1998., p. 26. In PRETO, António (2008) (Ed.) – *Manoel de Oliveira: O cinema inventado à letra*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público.
- \_\_\_ (2001) – *Memória de um crítico de Cinema*. « *Trafic* », n.º 37, « Serge Daney – après, avec ».
- PRETO, António (Ed.) (2008) – *Manoel de Oliveira: O Cinema Inventado à Letra*. Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) – *Estética e Política: A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora.
- \_\_\_ (2008) – *Jacques Rancière and Indisciplinarity*, « *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* », Volume n.º 1. Summer.

- ROTIVAL, Aurel (2018) – *Modernes pietà. Images Re-vues* [En ligne]. Disponível em <<http://journals.openedition.org/imagesrevues/5726>>. [Consulta realizada em 02/04/2019].
- SCHMITT, Jean-Claude (1990) – *La Raison des Gestes dans l'occident medieval*. Paris: Éditions Gallimard.
- \_\_\_\_ (2016) – *Les Rythmes au Moyen Âge*. Paris: Éditions Gallimard.
- VIEGAS, Susana (2016) – *Toward a Cinematic Pedagogy: Gilles Deleuze and Manoel de Oliveira*. «The Journal of Aesthetic Education», 50.1. 112-122.
- VVAA (2008) – *Manoel de Oliveira 1/3*. Porto: Fundação de Serralves.
- \_\_\_\_ (2008) – *Manoel de Oliveira 2/3*. Porto: Fundação de Serralves.
- \_\_\_\_ (2015) – *Manoel de Oliveira 3/3*. Porto: Fundação de Serralves.