



O PASSADO E O PRESENTE 1972

Realização: Manoel de Oliveira

Argumento: Manoel de Oliveira, baseado na peça teatral *Homónima* de Vicente Sanches

Diálogos: Vicente Sanches

Fotografia: Acácio de Almeida

Música: *Sonho de Uma Noite de Verão* de Mendelssohn

Consultor musical: João Paes

Montagem: Manoel de Oliveira

Decoração: Zeni d'Ovar

Caracterização: Conceição Madureira

Interpretação: Maria de Saisset (Vanda), Manuela de Freitas (Noémia), Bárbara Vieira (Angélica), Alberto Inácio (Ricardo e Daniel), Pedro Pinheiro (Firmino), António Machado (Maurício), Duarte de Almeida (Honório), José Martinho (Fernando), Alberto Branco (o

médico), Guilhermina Pereira (a criada), Agostinho Alves (o jardineiro), Pedro Efe (o chauffeur), Carlos de Sousa (o padre), Cândida Lacerda (a mulher do cemitério), António Beringel (o cangalheiro).

Produção: Centro Português de Cinema

Diretor de produção: Ernesto de Oliveira

Assistente de produção: José Manuel de Oliveira

Secretário de produção: Manuel Guanilho

Cópia: 35mm, cor

Duração: 117 minutos

Estreia: Cinemas Condes e Apolo 70, a 26 de fevereiro de 1972.

O PASSADO E O PRESENTE - UM NECROFILME PORTUGUÊS DE MANOEL DE OLIVEIRA

Descontados os levianos temores dos meus verdes anos (era o tempo em que se lia o Sadoul e o Armino Blanco), nunca partilhei a admiração

com que alguns dos meus colegas envolviam a obra de Manuel de Oliveira, nem nunca soube tirar dela qualquer humilde ensinamento. Num país em que a prática cinematográfica nunca deu frutos por aí além, sempre me quis parecer que as afinidades reivindicadas por alguns novos cineastas eram, consciente ou inconscientemente, uma forma de atenuar sobretudo a sua profunda solidão cultural, inventando a obra de um antepassado ilustre, ainda que exemplarmente frustrado por carências disto ou daquilo. E já que andamos nesta vida só para arranjar sarilhos, também me parece que, não raras vezes, se serviram do nome e do prestígio de Manuel de Oliveira para fins pouco louváveis como, muito recentemente, num lamentável “documentário” sobre Sever do Vouga que infelizmente, envolve outros nomes que não podem estar à mercê de empreendimentos daquele teor. Estou a pensar no Paulo Rocha, no Fernando Lopes e no Lopes Graça, e só não insisto nesse ponto por duas razões: porque me obriga a um longo desvio e porque me é penoso o simples facto de o mencionar.

Voltemos, pois, ao senhor Manuel de Oliveira. Fóssil portuense, lhe chamarei eu e, na verdade, torna-se-me difícil disfarçar uma certa decepção perante obras como *Aniki-Bóbo* (1942), erradamente considerado um precursor do neo-realismo italiano quando, na realidade, mais se aparenta com o intragável realismo poético à la Prévert, de muito pouca consequência, quer no plano cinematográfico, quer no plano poético, e até mesmo o super datado *Douro, Faina Fluvial* (1931). Finalmente, há cerca de dois anos foi-me dado ver, um pouco por acaso, *A Caça* (1963) e fiquei perplexo. É urgente rever o Oliveira confirmar-lhe os fracassos, redescobrir-lhe o espantoso talento.

Que dizer, agora, de *O Passado e o Presente*, a não ser que, aos 62 anos, o mais jovem dos cineastas portugueses acaba de fazer o seu maior e mais inteligente filme, precisamente numa altura em que assistimos à triste e senil decadência dos velhos senhores do cinema (vide o Visconti ou o Bresson ou o Losey, por

ex.)? Que dizer, agora, de um país que ignorou (e vai continuar a ignorar, senhores) com a maior das inocências, diga-se, um dos maiores cineastas da história do cinema? Senhor Oliveira: não se console com a desculpa das minhas culpas em relação à sua obra porque nada lhe adiantam. Eu não sou o representante da nacional consciência cinematográfica e, para cúmulo, esclareço que me estou soberanamente nas tintas para o facto de o senhor ter ou não ter feito os filmes que lhe eram devidos. De filmes que não se fizeram reza a história e o fenómeno nem sequer tem um carácter estritamente local. Pelo contrário. Que o senhor tenha podido fazer o filme que fez, nas condições em que o fez, é talvez o menor dos seus méritos e o mérito maior de um esforço colectivo que, de um modo ou de outro, acaba por englobar todos aqueles que se têm batido por uma dignificação do coitado do cinema português.

Sinto-me perfeitamente à vontade para dizer isto, pela simples razão de o meu contributo, nesse sentido, ter sido absolutamente nulo. Nunca quis, nem quero, dignificar coisa nenhuma e, muito menos, o cinema português.

Além do mais, e para simplificar, antipatizo consigo. Se quiser, é uma antipatia de classe, feroz e desdenhosa. Irremediável. Há ainda o seu inconcebível catolicismo de catequista que (diga-se) se traduz num humanismo bolorento e charlatão sempre que o senhor sacrifica o discurso cinematográfico a uma verborreia pseudo-literária para se dar ares de carpeidreira filosófica preocupada com os pecados do mundo. Lembra-se do final de *Acto da Primavera* (1962) e das conversações sobre o Bem e o Mal em *A Caça*? Se, ao menos, o senhor tivesse a justeza moral de um Rossellini...¹ A sua arte é uma arte do fingimento, não a arte de um moralista, e quando finge uma moral é para melhor a destruir com uma finura e uma ironia que, na história da cultura portuguesa, talvez só tenha paralelo num Gil Vicente.

1. A revisão recente dos filmes de Rossellini, aquando da Retrospectiva levada a efeito na Fundação Gulbenkian, não confirmou essa justeza moral.

O Passado e o Presente é um filme desconcertante para uma burguesia com pretensões culturais, mas pode, e por paradoxal que 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, passe a inexactidão da frase. Acredito piamente que *O Passado e o Presente* pode reconquistar aquele público que mantém sensivelmente as mesmas necessidades culturais que garantiram o êxito das velhas comédias portuguesas, na medida em que uma leitura de primeiro grau pode provocar o mal-entendido de o aparentar com os melhores exemplares (espera-se) desse cinema.

Mas há outro motivo para essa rejeição que é, de longe, mais importante e surpreendente: é que a burguesia não se reconhece nem se identifica – como acontecia, por exemplo, nesse mamarracho lelouchiano chamado *O Cerco* (1970, António da Cunha Telles) – num filme que, de artifício em artifício, a desfigura de um grotesco puramente teatral. Não só aquilo que os actores dizem é falso, como falsa é a maneira como o dizem. Sucede assim que o conteúdo e forma dessa (falsa) qualidade reciprocamente se anulam como tal, assim de nós se distanciando, obrigando-nos a participar na instauração de um sentido outro que recusa (e de que maneira!) os códigos de leitura de um cinema tradicional.

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 de espelhos perde a sua habitual função de objecto de um “décor” para introduzir uma dimensão espectacular 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.

A moderna crítica de cinema (*Cahiers du Cinéma*) viu muito justamente a apropriação que o cinema moderno tem feito de formas teatrais como uma tentativa de escapar a uma representação naturalista em que a reprodução

do real condena fatalmente o cinema ao tipo de representação que mais favorece a ideologia dominante. A essa reabilitação do teatro (e não só) correspondeu o declínio (e o veto prematuro) de um cinema articulado sobre o exercício da *mise en scène*. Que um senhor chamado Manuel de Oliveira apareça assim, sem mais nem menos, com um filme que senão esgota, vem, pelo menos, ao encontro de muitas das pesquisas teóricas e práticas do cinema moderno sem ter perdido, antes pelo contrário, a elegância de formas e o virtuosismo de enenação do melhor cinema clássico, e tudo isso, ainda por cima, com uma simplicidade e um ar de como quem não querendo a coisa deixa a anos-luz de distância muito experimentalismo de ginjeira, parece-nos um acontecimento cuja importância e exacto significado transcendem de longe tudo aquilo que, neste momento, este pobre escriba, cuja função é apenas a de propor algumas pistas sem as sistematizar no plano teórico, possa dizer.

Meus bons senhores: para fazer passar (tornar audível) um texto que eu não ousaria ler em voz alta aos meus melhores inimigos (seria, aliás, redundante até porque os meus melhores inimigos escrevem mal e filmam pior), não basta ser doido varrido. É preciso ser também absolutamente genial. Se estão recordados da musicalidade que a nossa (?) língua atingia no *Acto da Primavera*, que coisa é essa de pretender que o texto só possa ser redutível a uma expressão literária e não plástica e musical, como é o caso? Será que os nossos radiofónicos (radiofónicos) ouvidos de portugueses já não distinguem, ao menos, que no filme de Oliveira se fala um português que nada tem a ver com o português que se fala nos restantes filmes nacionais?

Sistematicamente construído e organizado sobre a noção de duplo, *O Passado e o Presente* subtilmente se encerra no jogo da sua duplicidade. Jogo entre o que vê e o que é visto, entre o que mostra e o que esconde, *O Passado e o Presente* é, por excelência, o filme da festa do olhar. É, pois, a extensão e a qualidade do



Fotogramas do filme *O Passado e o Presente* (1972) de Manoel de Oliveira

olhar que produz, regula e determina o movimento mais profundo e mais violento do filme: o movimento eminentemente erótico. Que me recorde, e se a memória não me trai, só encontro em toda a história do cinema um filme tão violentamente erótico como o filme de Manuel de Oliveira. Trata-se (curiosamente) do filme mais subestimado e incompreendido de Dreyer: *Gertrud* (1964, Gertrudes).

Fosse Georges Bataille vivo e o filme de Oliveira faria, por certo, as suas delícias. Ou não será dessa dialéctica da “aprovação da vida até na morte”, tão cara a Bataille, que afinal nos fala o filme? E de que coisa nos falará o próprio título (*O Passado e o Presente*) a não ser da qualidade erótica que o discurso fílmico continuamente afirma e que é a de uma contínua transgressão que subverte não só os legalismos eróticos devidamente institucionalizados.

Gostaria, a este propósito, de mencionar a cena entre Noémia, mulher de Fernando e Maurício. A tentativa de sedução, por parte de Maurício, esbarra na opção monogâmica de Noémia. Quer dizer: jogada sobre uma típica convenção dramática da comédia de costumes, a cena propõe-nos o convencional triunfo do bem sobre o mal, dos valores instituídos sobre a provocação que lhes é feita, sempre, bem entendido, sem molestar a moral burguesa que os enquadra. Objectar-me-ão (mal) que Noémia e Fernando não são legalmente casados. Dar-me-ão, em suma, sensivelmente a mesma resposta que Noémia dá a Maurício e que eu, por particular incapacidade de método, cito de memória, fazendo uso de uma liberdade de que, desde já, peço desculpa ao autor do texto: – então você ainda não percebeu que nós somos divorciados e de que se, depois do divórcio, voltámos a viver juntos é porque gosto do homem com quem vivo?

Pois claro que gosta, mas isso vem apenas pôr a nu a monstruosidade contratual do casamento monogâmico para, mais ferozmente, respeitabilizar a união amorosa que o casamento também é ou deveria ser. Uma conjugabilidade satisfeita tem um valor social tanto mais elevado quanto maior for o índice da solidez que exhibe: estabilidade, equilíbrio, mútua fidelidade, quiçá mesmo perene exaltação afectuosa, são a aspiração do sonho burguês de felicidade e apresentam a face mais modelar e invejável de integração no *statu quo*. Ou de como eu gosto de vos ver contentes, minhas gentes. Até aqui, se o filme fosse só isto era um desinteressante veículo de projecção de boas consciências, nada que nos possa inquietar. Que vemos, porém, a seguir a esta cena, que não conduza à sua radical destruição? Face a um espelho, Noémia olha o seu corpo, num fugaz plano (se não fosse fugaz, suprema sabedoria do tempo exacto, a carga significativa cristalizava-se em torno de si e anulava-lhe a irradiação dissonante e corrupta do discurso) cuja beleza é tão terrífica e perturbante (ao ponto de retirar todos os alibis da nossa boa consciência) que ainda que levássemos anos a inventariar-lhe a beleza nada teríamos dito da sua beleza. Num filme cuja inspiração é, por vezes, tão intensa que dá a sensação de querer constantemente escapar-se ao controlo do autor, estamos aqui, talvez, perante um daqueles fenómenos em que os acasos da criação ultrapassam o próprio criador e, porque não dizê-lo?, se insurgem contra a sua própria ideologia), como abre perigosamente as portas de acesso à loucura e à morte? Repare-se, por exemplo, como a personagem do sedutor (mas não transgressor; as regras do adultério burguês nunca são quebradas, a não ser quando já não há adultério e temos então uma transgressão, cujo efeito não depende da causa) nunca olha para a personagem de Vanda nem, por um instante sequer, chega a tomá-la como objecto de caça erótica.

Manuel de Oliveira faz, no contexto português, parte da pequena minoria de cineastas

católicos (os outros são o Paulo Rocha e, numa escala bem mais modesta, o autor destas linhas) para quem 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*, no sentido que Roger Caillois dá à palavra. 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. (No meu ver, reside aqui a relutância destes cineastas em mostrar os seus filmes antes do acto da criação se ter cumprido). Acontece, no entanto, que uma atitude dessa ordem se funda em *valores supérfluos* que, precisamente, se opõem aos valores de *proveito* engendrados pelo nacionalismo positivista, não sendo por isso de espantar que, mau grado algumas episódicas consagrações por dever de ofício consagrador, este aristocrata que, muito saudavelmente, teima em se divertir como um doido à nossa custa, regresse em breve ao torrão natal mais esquecido e incompreendido que nunca. O problema, de resto, é só este: o país tem (inexplicavelmente) um cineasta demasiado grande para o tamanho que tem. Portanto, das duas uma: ou alargam o território ou encurtam o cineasta. Como nos tempos que correm é difícil alargar o território sugiro que se apequene o cineasta cortando-o às fatias e servindo-o frio ao público do Grande Auditório da Fundação Gulbenkian.

Resta dizer que, como todos os grandes e revolucionários filmes, também este tem o condão de desmascarar os imbecis e de propor uma lição de modernidade cinematográfica para quem a quiser e puder entender.

João César Monteiro

(in *Diário de Lisboa* [Suplemento Literário], 10 de março de 1972, republicado no livro *Morituri te Salutant*, Lisboa, &etc., 1974, p. 33-43).



Fotografia de rodagem do filme *O Passado e o Presente* (1972) de Manoel de Oliveira