

Aniello Angelo Avella

Manoel de Oliveira, Portugal e o Mediterrâneo

O cinema de Manoel de Oliveira aproxima mito e história, realidade e imaginação. Em *Um filme falado*, essas aproximações traduzem a relação entre Portugal e a cultura mediterrânea, por meio de confluências, dissonâncias, intersecções – travessia que desfaz as fronteiras entre centro e periferia.

Os poentes de Lisboa sabem a
Ocidente
há neles um barco antigo a partir para
o reino ausente.
[.....]
Os poentes de Lisboa intensamente
são
o Ocidente

Manuel Alegre, *Poentes de Lisboa*

1

Em *Um filme falado* (2003) de Manoel de Oliveira, o mestre português distinguido com o título de Cavaleiro da Grande Cruz da Ordem do Mérito da República Italiana e universalmente conhecido como um dos maiores representantes da arte cinematográfica da qual foi um dos pais fundadores, constitui um exemplo paradigmático dos laços ancestrais entre a cultura portuguesa e o Mediterrâneo: como escreve Bernardo Bertolucci sobre o grande cineasta, sua “atlântica alegria de viver” vem de longe e vai longíssimo, “do oeste ao leste”, do Oceano ao “mar do meio” e mais além (Buisel, 2002).

O destino final da viagem de navio empreendida por uma jovem professora de história da Universidade de Lisboa, acompanhada pela sua curiosíssima filha, deveria ser a Índia, que havia representado durante o Renascimento o sonho dourado dos navegantes portugueses e de toda a Europa. Naquela época, da qual a historiografia e a literatura transmitiram uma representação em grande parte marcada pela grandiloquência da epopéia, o percurso se desdobra em etapas entre alguns dos principais portos do Mediterrâneo, numa espécie de ideal de reviravolta das perspectivas em que passado e presente podem ser vistos como projeções do futuro, à maneira de Borges.

A narração fílmica da viagem é tecida por símbolos que aproximam mito e história, realidade e imaginação; o "sentimento" da descoberta é recriado por meio das vicissitudes das personagens que, na multiplicidade da sua experiência, escrevem um imaginário diário coletivo de bordo, carregado de alusões, ecos e pressentimentos do encontro com o inesperado, o desconhecido, no desejo de realizar a passagem do Algueres.

Estruturado segundo uma tripartição dialética (a viagem didática pelas cidades mediterrâneas, as conversas à noite a bordo na mesa do comandante, o inesperado final trágico), *Um filme falado* representa uma sorte de processo hegeliano de tese-antítese-síntese, como foi observado também por Marco Luceri no seu artigo "Palavras, palavras, palavras" (2003).

Elemento dominante é a palavra. As línguas faladas pelos protagonistas (português, francês, italiano, grego, inglês) são assumidas como elemento fundador da civilização ocidental desde suas origens; a palavra é o pressuposto da unidade étnica e cultural dos povos europeus, sem esquecer a contribuição extraordinária da civilização árabe.

A expressão "cinema de palavra", usada por André Téchiné nos *Cahiers du Cinéma* a respeito de Godard (1967), foi retomada por João Bénard da Costa na sua intervenção sobre *Acto de primavera*, que Oliveira havia realizado em 1963. O intelectual, presidente da Cinemateca Portuguesa, chegou a detectar nesse filme uma antecipação das teorias de Pasolini sobre o "cinema-poesia": o diretor se tornaria "produtor de efeitos cênicos" e a imagem se colocaria como "pre-texto do texto que deixa ver, da palavra adquirida" (Seabra, 1988). Noutros termos, as palavras junto com os sons e as cores criam aquela sorte de magia através da qual o pensamento é transmitido, "representando-o" de modo abstrato e visual ao mesmo tempo.

O valor altíssimo da palavra, entendida quase como Verbo, é um dos fundamentos da poética de Oliveira. Desse modo se exprime a “religiosidade do seu cinema que, através da re-criação artística do real profanado pela violência do olhar (nesse caso mediante o olhar da câmera), tende à reconstituição e restituição da imagem do sagrado, no sentido atribuído por Roger Caillois ao termo. Moralidade e ironia, por sua vez, evocam o grande modelo de António Vieira, no qual o diretor se inspirou em várias ocasiões, jogando, como fazia nos seus sermões o orador barroco, entre os pólos da ilusão e da realidade, da utopia e do desencanto.

Em *Um filme falado*, o espírito de Vieira paira de modo evidente. A cena à mesa do comandante, onde cada um fala a sua língua e todos se compreendem, poderia ser vista como a transposição cinematográfica do sermão em que “o imperador da língua portuguesa” (assim reza a célebre definição de Fernando Pessoa) recorda que o espírito santo fez entrar as línguas nas cabeças dos apóstolos para diplomá-los como “doutores do mundo”.

Confluências, dissonâncias, semelhanças, intersecções lingüísticas de variada natureza realizam o sonho do encontro entre diversos. O mesmo navio, terra de ninguém onde todos são estrangeiros, torna todos iguais na diferença. Manoel de Oliveira, na esteira de António Vieira, nos dá uma extraordinária aula de mentalidade “intercultural” (Clanet, 1993): assumindo o universo do Mediterrâneo nas suas articulações étnicas, religiosas, lingüísticas como um “objeto-sistema” (Morin, 1993), vê exaltado o Mediterrâneo no seu enorme potencial de valores humanísticos nos processos de reciprocidade e interação que desde sempre o caracterizaram, mesmo em relação a outros “sistemas” com os quais a história passada e presente o colocaram em contato.

Nesse contexto, a palavra se relaciona naturalmente com a utopia, como indica o título de outro importante filme de Oliveira: *Palavra e utopia* (2000), não por acaso centrado em Vieira, reconstruído através de seus sermões, livros, cartas. Desenvolvendo a trama narrativa por meio da relação entre elementos míticos e políticos, o diretor baseia sua re-criação artística exclusivamente no texto, usando a palavra para reconstituir e restituir a imagem “sacra” da realidade submetida à “profanação” da história. O dualismo talvez insanável entre ilusão e mundo real, evidenciado pelo diretor português na figura de António Vieira, faz pensar no oxímoro indicado por Claudio Magris no seu célebre livro como “uma contradição que o intelecto não pode resolver e que somente a poesia pode exprimir e guardar” (1999).

Durante a última cena de *Um filme falado*, que precede a inesperada conclusão, o termo utopia está no centro dos jogos verbais tramados pelos protagonistas. A canção interpretada pela atriz grega na sua língua traduz em música o sonho de um lugar beato onde tudo é paz e o homem vive sereno no seu Éden. Logo depois, ocorre a brusca reviravolta: o Paraíso se despedaça no apocalipse das explosões e das chamas.

Sabemos quanta importância Oliveira sempre atribuiu à música como modulação da expressão verbal. Já em 1988, apresentando seu

longa-metragem *Os canibais*, tinha dito: “A palavra, mesmo que seja só declamada, é já de si musical. A palavra cantada é apenas o acentuar desse seu lado forte e potencial... Assim o teatro, a ópera e o cinema são afins e vão de mão dada com a palavra que lhes é comum” (1988).

Não parece arbitrário, nesse ponto, lembrar as reflexões de Ernest Bloch sobre a relação entre música e utopia no interior de seu sistema de pensamento de inspiração marxista (1918 e 1954-1959) e, por outro lado, a relação de “semelhança” e de “contigüidade” entre música e mito, de que fala Claude Lévi-Strauss (1978).

3

A utopia desencantada de Oliveira, como diria Claudio Magris, revela a natureza dialética e dualista de sua criação artística. Nesse sentido, pode-se entender melhor também a herança de latinidade de que sua obra é um verdadeiro e próprio monumento, celebrado pelo “Troféu Latino”, que lhe foi concedido pela União Latina em 2002.

As repetidas citações virgilianas disseminadas em *Um filme falado* induzem a algumas reflexões sobre mitologia subentendidas na narração. Aqui, o Ulisses mítico fundador de Lisboa volta para trás, em direção ao Oriente, e parece cruzar com as peripécias de Enéas que navega na direção do Lácio. Propõe-se de novo, portanto, a questão da diferente maneira de pensar dos latinos em relação aos gregos: estes, segundo um consolidado lugar-comum, pensavam “miticamente”; aqueles, ao contrário, “praticamente”. É sabido que estudos recentes colocaram em discussão esse estereótipo, sublinhando a complexidade do mundo espiritual dos latinos e suas ligações com as avançadíssimas culturas do Egeu. Teria havido até mesmo, na proto-história, uma espécie de “ante-estréia” da civilização mediterrânea “de que os achados provenientes do Egeu e já reencontrados também no Lácio constituem o tangível testemunho, mas não a única essência”, conforme Carandini (1997).

Tempo e espaço eram, para os latinos, marcados por uma lógica ambígua, elíptica, cíclica, em que fim e início coincidem. Na *coincidentia oppositorum* e no princípio de não-contradição, de que a divindade do Janus Bifronte é a representação primária, o retorno de Ulisses evocado no filme de Oliveira constitui a passagem na mítica porta bifronte: uma renovada versão, pois, do seu *Viaagem ao princípio do mundo* (1997).

Mares e rios, feitos da substância primordial que no ciclo natural da transformação realiza o eterno retorno, são os elementos indiferenciados do mito fundador da civilização latina. “Amar o mar é amar a alma de todos esses e muitos outros rios que deságuam nos oceanos as alegrias e mágoas dos povos que banham”, escreveu o mestre português num texto dedicado a sua cidade, o Porto, e a seu

rio, o Douro, acrescentando: “Águas a correr pelo tempo, por córregos, por leitos e pelos espaços históricos desses povos de diferentes raças, hábitos e costumes, não obstante unidos pela mesmíssima raiz humana que os liga, que nos liga e nos iguala a todos nós” (1999).

A passagem do rio ao mar, travessia alegórica da porta de Janus, é — na experiência artística e intelectual do português Oliveira — algo semelhante ao trânsito aquerôntico de um outro importante navegador da literatura e do pensamento europeu (Claudio Magris, de resto já mencionado neste texto), o qual parte do universo aquático e cultural da Europa Central e do Danúbio para depois lançar-se ao mar aberto com seu Ulisses de *Itaca e altrove* (1982), e ainda mais longe, em direção a *Un altro mare* (1991).

As águas do intelectual torinense de nascimento e triestino de adoção são povoadas por irresistíveis sereias lusitanas. O pescador/ Ulisses de *Il Conde* (1993) vai de fato executar sua ingrata tarefa de recolher os corpos de afogados nos rios Douro e Tâmega, da qual tira motivos para pensamentos e digressões sobre todos os tipos de fronteiras da cultura ocidental.

A “marginalidade” entendida na perspectiva de um Magris ou de um Oliveira, ambos autores “de fronteira”, desmonta os velhos conceitos de “centro e periferia”. O tempo e o espaço se liberam da rigidez do contínuo irreversível e se reapropriam da riqueza ambígua que une origem e fim.

A última página do *Damibio* (1990), em que é descrito o desaguar do rio no Mar Negro, se abre com uma metáfora cinematográfica (“Depois de três mil quilômetros de filme levanta-se e distancia-se um momento da sala...”) e se conclui com uma citação no dialeto de um poeta “marginal”, Biagio Marin, de Grado: “mas o canal escorre leve, tranqüilo e seguro no mar, não é mais canal, limite, Regulation, mas sim fluir que se abre e se abandona às águas e aos oceanos de todo o globo, e às criaturas de suas profundidades. Faça com que minha morte, Senhor — diz um verso de Marin — seja “comò ‘l scòre de un fiume in t’el mar grandò” (“... como o fluir de um rio em teu mar grande”).

A última imagem de *Um filme falado* corresponde, segundo a lógica dos opostos, ao *incipit* da manhã nebulosa quando o navio deixa o porto de Lisboa e a professora conta para sua filha a história e o mito de D. Sebastião, do “Quinto Império”. Talvez o jovem rei, “Desejado”, “Encoberto”, esteja morto de verdade e para sempre, parece querer entender Oliveira, o qual retomou o tema no filme *O Quinto Império, ontem como hoje*, baseado numa peça de José Régio. Ou então as chamadas, o boato fragoroso, poderiam ser uma chamada forte, ditada pela tragicidade do momento histórico em que vivemos, à necessidade de fazer calar os clamores, os gritos, as prevaricações, de refletir escutando a voz do mar para reapropriar-nos da capacidade de falar e, na produtiva dialética do diálogo, voltar a conceber novas “utopias desencantadas”.



Tradução Wander Melo Miranda

Aniello Angelo Avella é professor de literatura portuguesa e brasileira na Università degli Studi di Roma – Tor Vergata.