

cultura: imagens e representações

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 8 . 2008

**A Comédia Humana
segundo Manoel de Oliveira**

Paulo Cunha

Paulo Cunha. Mestre em História das Ideologias e Utopias Contemporâneas. Doutorando em História da Cultura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Bolseiro da FCT. Investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra – CEIS20.

“A isto chamo A Divina Comédia: os prazeres da vida, o sexo como ídolo, o poder como ambição suprema e a morte como o limite de tudo. Por acaso a verdadeira glória obter-se-á na aceitação do sofrimento e da ressurreição? Eis o dilema. No fim de contas, este é um filme histórico ou, se preferirem, uma parábola em torno da civilização ocidental.”

Manoel de Oliveira, 1991.

Em Setembro de 1991, em pleno Festival de Veneza, Manoel de Oliveira apresentava a concurso a sua mais recente obra cinematográfica, de onde resultaria a conquista do Grande Prémio Especial do Júri. A obra em causa intitulava-se *A Divina Comédia* e assumira rapidamente o estatuto de obra-prima. A génese deste filme (conforme confessa o cineasta) encontra-se no cruzamento da leitura do romance *Crime e Castigo* (1867) de Fiodor Dostoievski com o seu fascínio pessoal pela figura de Jesus Cristo.

«C'est à l'époque du tournage de *A Canção de Lisboa* que Manoel a lu, dans un état de dépression, *Crime et Châtiment*. [...] *La Divine Comédie* sera, soixante ans plus tard, une adaptation de ce roman de Dostoievski.»; «Voyant au cours du montage de ce film [Non] à Paris, dans la vitrine d'une librairie de Montparnasse un livre sur la vie de Jésus, Manoel eut envie de travailler sur les données objectives de la vie de Christ. [...] Reparti au Portugal, son imagination incessant lui fit croiser son souvenir d'une lecture des années trinte: *Crime et Châtiment* de Dostoievski. [...] Cette invraisemblable rencontre ne pouvait se dérouler que dans un asile d'aliéné, décor unique, en effet, de *La Divine Comédie*, l'une des plus déroutantes de ses œuvres.»¹

De forma harmoniosa, esta obra de Oliveira procura cruzar os dois universos que são mais caros a Manoel de Oliveira enquanto cineasta: o discurso bíblico e o literário. Para o seu autor, *A Divina Comédia* corresponde a uma pretensão pessoal de formular “uma reflexão, mais geral, sobre a nossa dimensão humana e a cultura a que pertencemos: judaico-cristã, greco-romana, ocidental, mediterrânica.”²

Para desenvolver a reflexão, o cineasta tinha projectado para a sua *Divina Comédia* “uma espécie de mesa-redonda sobre os pontos fundamentais e os problemas cruciais da nossa civilização”. Contudo, a ideia de construir o filme a partir de uma mesa-redonda não preenchia as expectativas do cineasta.

Para melhor desenvolver este empreendimento, Oliveira seleccionou o conjunto de textos que considera mais representativos da cultura ocidental.

«Representativos de quê? Representativos do mundo ocidental do qual fazemos parte. São extremamente representativos do Ocidente e como referência são muito actuais. Não é por ser *Crime e Castigo* de Dostoievski mas por ser a representação de um

¹ Manoel de Oliveira cit. in PARSI, Jacques – *Manoel de Oliveira. Cinéaste portugais (XX.eme siècle)*. Paris : Fundação Calouste de Gulbenkian, 2002, p. 76/p. 127.

² MATOS-CRUZ, José de – *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote/Sociedade Portuguesa de Autores, 1996, p. 41.

esquema humano histórico ocidental. [...] Não é o *Raskolnikov* e a *Sónia* mas o que eles figuram. Ou o *Grande Inquisidor*. São trechos que escolhi porque me informaram que faziam parte das obras mundialmente reconhecidas e extraordinárias.»³

Esses textos seleccionados, onde o cineasta traça pontos de contacto com a realidade actual, são desenvolvidos em forma de diálogo, o que permite desde logo uma dialéctica promotora de confronto de ideias e de concepções antagónicas.

Para Manoel de Oliveira, os textos mais representativos da sua visão são a *Bíblia*, *Crime e Castigo* e *Os Irmãos Karamazov* de Fiodor Dostoievski, o *Anti-Cristo* de Friederich Nietzsche e *A Salvação do Mundo* de José Régio. Além de representativos, estes textos funcionam como referências históricas para Oliveira perseguir uma objectividade que alguns detractores sempre lhe negaram.

Esta objectividade reflecte-se sobretudo na técnica filmica adoptada pelo cineasta para o registo desta obra. Apesar de conceitos predefinidos em relação ao estilo cinematográfico do cineasta, Oliveira concede uma maior importância à forma, que se pode equiparar, de forma equilibrada, à importância do conteúdo. Esta obra, adoptando um estilo muito metódico e geométrico, é o melhor exemplo dessa objectividade técnica reivindicada pelo autor.

Assumindo uma visão estética singular, Oliveira constrói o filme com planos fixos, registando-se apenas duas excepções: a chegada de *Ivan Karamazov* à Casa de Alienados e a sequência final da redenção de *Raskolnikov*. Das duas sequências, apenas a primeira é propositada e encerra em si um simbolismo que analisaremos adiante. Através desta estratégia filmica, Oliveira pretende recuar à designada “Idade de Ouro” do cinema, período “em que atingiu um poder de expressão e uma naturalidade de jogos de planos – a montagem, o enquadramento e o ângulo visual (de baixo para cima, de cima para baixo) e o realizador era muitas vezes norteador pela preocupação estética e mais nenhuma.”⁴

Contudo, *A Divina Comédia* não se esgota nesta “preocupação estética”. A par da imagem, a palavra assume um carácter simbólico e alegórico, já que a origem dos textos remete o espectador para um universo literário histórico e específico. Este aspecto erudito e intelectual pode, simultaneamente, proporcionar e criar dificuldade ao gozo da dimensão estética e visual do filme: “É claro que o espectador que tem de ler legendas perde muito. Se for um literato, é capaz de se interessar mais pela leitura das legendas do que pela visão das imagens e do filme ficar-lhe-á um aspecto mais frio. Mas a imagem junta ao diálogo uma humanidade que os textos nem sempre comportam. Há um jogo de equilíbrio no qual apostei.”⁵

A Divina Comédia: sinopse

A imagem inicial do filme apresenta-nos uma casa senhorial dos fins do século XIX, identificada por um painel de azulejos com a inscrição “Casa de Alienados”. No interior da casa, correndo num corredor, *Sónia* (Maria de Medeiros) chama por

³ *Ibidem*, p. 44.

⁴ Manoel de Oliveira entrevistado por António Roma Torres, Regina Guimaráes e Saguenail. In: *A Grande Ilusão*. Porto: Cooperativa Cinema Novo, Out. 91-Mai. 92, n.º 13-14, p. 42.

⁵ *Ibidem*, p. 43.

Raskolnikov (Miguel Guilherme) e dirigem-se ambos até junto de outros alienados que, em silêncio, observam o jardim da casa. Nesse jardim, um homem e uma mulher completamente nus, encarnando *Adão* (Carlos Gomes) e *Eva* (Leonor Silveira), recriam o episódio bíblico da consumação do pecado original e da expulsão do Paraíso.

No preciso momento em que *Adão* e *Eva* comem a maçã, irrompe uma tormenta de relâmpagos e chuva, e observamos uma serpente a fugir. O *Director* da instituição (Ruy Furtado), até aí expectante, ordena aos enfermeiros que façam recolher o casal. No interior da casa, o grupo dos restantes alienados que observava atentamente o jardim redirecciona a sua atenção para as palavras de um homem que se assume como *Jesus Cristo* (Paulo Matos) e, apoiado no texto bíblico, conclui o episódio bíblico do *Génesis* que se havia iniciado no jardim da casa.

Uns toques de badalo anunciam a hora da refeição. À mesa (encabeçada por *Adão* e *Eva*) encontram-se *o Profeta* (Luís Miguel Cintra) e *o Filósofo* (Mário Viegas), que protagonizam uma acesa discussão acerca da natureza material e espiritual da mulher. Na mesma mesa, *Jesus Cristo* encena o episódio bíblico da última ceia e irrita o *Fariseu* (Luís Lima Barreto).

Num corredor da casa, *Raskolnikov* entrega um embrulho a *Elena Ivanovna* (Laura Soveral), assassinando-a de seguida com várias machadadas. Depois de morta, o mesmo rouba umas chaves, que esta guardava religiosamente, e profana o seu quarto. Quando se preparava para a fuga, ainda no local do crime, é surpreendido por *Isabel Ivanovna* (Cremilda Gil). Numa tentativa de silenciar a testemunha, acaba por assassiná-la. No plano seguinte, o mesmo *Raskolnikov* acorda de um pesadelo e depara-se com o *Director* no seu quarto a observá-lo atentamente. Omnipresente, o *Director* reconhece que o paciente se encontra atormentado por “algumas obsessões” e aconselha-o a medicar-se com mais atenção.

Nos jardins da casa, *o Profeta* e *o Filósofo* prosseguem as suas conversas, agora acerca da natureza do bem e do mal no homem. Num diálogo de ideias antagónicas, as duas personagens desenvolvem as suas concepções acerca da natureza humana e da natureza da divindade. Num discurso aceso, trocam defesas e acusações a propósito das considerações e concepções filosóficas e religiosas do próximo, nomeadamente em relação ao Cristianismo enquanto sistema de valores morais e sociais.

De regresso a casa, *o Filósofo* depara-se com a pianista *Marta* (Maria João Pires) que toca uma melodia, que é ouvida por *Maria* (Júlia Buissel), *Jesus Cristo* e *Lázaro* (Miguel Yeco), a quem se juntam posteriormente *Sónia* e *Raskolnikov*. Depois de *Lázaro* se deitar num caixão no centro da sala, o casal de *Crime e Castigo* de Dostoievski trocam algumas experiências passadas.

A pretexto da conversa entre *Sónia* e *Raskolnikov*, encena-se um novo episódio bíblico: a ressurreição de *Lázaro*. Influenciado por *Sónia*, *Raskolnikov* prossegue o seu percurso de expiação dos seus pecados. No entanto, para conseguir libertar-se do sofrimento humano que o atormenta, o jovem pede ajuda a *Sónia*, numa tentativa de redenção pelo amor da mulher.

Decorre depois um novo capítulo do diálogo entre *o Profeta* e *o Filósofo*: agora a discussão centra-se na questão da natureza da arte, reclamada quer como fenómeno imanentista divino, quer como manifestação da autonomia criadora do homem. Mais uma vez, as personagens discutem a dicotomia que opõe Deus ao Homem, o divino ao humano, o sagrado ao profano.

Momentos antes, na varanda da casa, *Adão* tenta uma aproximação a *Eva*, que o rejeita peremptoriamente. A *Eva*, arrependida, anuncia-lhe que já não é *Eva*, mas *Santa Teresa*. Perante a recusa de *Eva* em se entregar sexualmente a *Adão*, o *Filósofo* intromete-se tentando tirar algum proveito da situação. Em primeiro lugar, convence *Adão* de um suposto direito de propriedade sobre *Eva* e incita-o a cumprir o “dever de homem” e apropriar-se da mulher para o “seu bel-prazer”. Em segundo lugar, aborda *Eva* no seu quarto, acusa-a de estar a cometer um crime contra o futuro da humanidade e tenta aproveitar-se sexualmente desta. Surpreendida pelo assédio do *Filósofo*, *Eva/Santa Teresa* tenta o suicídio, não concretizado.

De regresso à sala principal, com todos os alienados reunidos, *Jesus Cristo* proclama as bem-aventuranças perante as diferentes reacções dos observadores. Entre conversas várias, *Raskolnikov* e *Sónia* sentem-se condenados ao sofrimento interior, enquanto o *Filósofo* e *Adão* continuam a discutir a natureza da figura feminina enquanto objecto do homem, conforme a vontade divina. O *Fariseu* tenta aliciar *Jesus Cristo* para participar num negócio, mas este, à semelhança do episódio bíblico da expulsão dos comerciantes do templo, rejeita a tentadora proposta. *Adão* reclama a *Jesus Cristo* o abandono e a esterilidade de *Eva*, mas *Jesus* defende a mulher e aconselha-o a seguir o seu caminho de purificação.

De seguida, ocorre uma outra discussão em torno da experiência artística. Agora entre o *Filósofo*, *Marta* e *Maria*, este diálogo recupera a dicotomia entre a arte como criação humana ou como concessão divina. Intromete-se o *Profeta* em defesa da concepção imanentista. *Marta* e *Maria* subscrevem as posições do *Profeta* e sentem-se insultadas pelas afirmações provocatórias do *Filósofo* contra a religião.

De motorizada, chega à “Casa de Alienados” um homem que se chama *Ivan Karamazov* (Diogo Dória) e que vem visitar seu irmão internado *Aliosha Karamazov* (José Wallenstein). Em conversa com o *Director*, *Ivan* confessa um desejo antigo em se “hospedar” na instituição, como condição necessária ao seu descanso. O motivo da visita de *Ivan* é a revelação da sua última obra literária. Num diálogo entre os dois irmãos e o *Director* – mas a que assistem, a espaços e silenciosamente, vários dos alienados –, abordam-se questões acerca do sofrimento e da redenção do homem e o papel da divindade na mediação do percurso da humanidade.

Com a devida autorização do *Director*, *Ivan* lê um pequeno texto intitulado *O Inquisidor-Mor*, uma parábola dostoiévskiana ambientada em plena época da Inquisição, onde um prisioneiro beija o seu carrasco. Já com a presença de todos os alienados, e por sugestão do *Director*, adapta-se a história do *Inquisidor* aos tempos actuais e inicia-se uma reflexão em torno das diferenças ideológicas, políticas e religiosas que dividem o mundo contemporâneo. Em jeito de conclusão, o *Director* revela uma descrença pessimista em relação a Deus e à Humanidade.

Num acto de reabilitação do amor entre os homens, os alienados beijam-se na boca e relançam uma mensagem de esperança no futuro. Este ponto inicia a conclusão do filme, onde se precipita o desenlace das várias personagens: *Jesus Cristo* abandona a casa; *Raskolnikov* confessa o seu crime a *Sónia* e ao mundo, iniciando o processo de expiação do seu sofrimento; *Sónia* aceita o amor de *Raskolnikov* e ajuda-o na sua redenção; o *Fariseu* corrupto é desmascarado; o *Director* enforca-se e cumpre o desígnio niilista; o *Espírito Santo* desceu à terra, encarnando uma pomba, para responder às preces e devoções do *Profeta*, *Eva/Santa Teresa*, *Marta*, *Ma-*

ria e *Lázaro*; o cepticismo do *Filósofo* foi condenado pelos excrementos da pomba divina.

No último plano, ao som do piano, encerra-se a comédia. A *claque* da rodagem é batida e termina o filme. Sob o fundo negro do genérico final, perpetua-se a música tocada por *Marta*.

Proposta de interpretação

«O filme abre-se.
A minha proposta não é fechar, é abrir o filme às interpretações.
Eu não quero fechar o filme com ideias minhas,
quero que os meus filmes sejam polémicos, contraditórios até.»

Manoel de Oliveira, 1991.

A Casa de Alienados

A oportunidade de filmar a obra numa casa senhorial permitia ao autor concentrar nesse espaço simbólico uma complexa “dispersão de individualidades e de personagens tão distintas umas das outras no tempo e no espaço.” Nesta perspectiva, a Casa de Alienados assume um tom declaradamente simbólico e alegórico: “Pensei ainda que aquele lugar era uma representação do mundo, não no aspecto depreciativo, mas no sentido de se situar para além da loucura.”⁶

Desde os primeiros planos, apercebemo-nos de que todos os habitantes desta casa são loucos e assumem identidades históricas ou literárias. De todas as personagens, apenas o *Director* da instituição não é alienado, condição que o torna numa espécie de “coordenador” de uma eventual visão do mundo (a de Manoel de Oliveira). Segundo o seu ponto de vista, a acção inicia-se com a encenação do pecado original, episódio que marca a expulsão do Homem para o mundo (casa), onde se desenvolve a acção. A acção regressa ao exterior da casa, temporariamente, no diálogo entre *o Profeta* e *o Filósofo* e, definitivamente, após o suicídio do *Director*. Assim, numa lógica eminentemente cristã, o mundo é apresentado como um espaço de trânsito para o Homem, onde o destino final é a salvação do Homem e a sua ascensão redentora ao Paraíso.

Num atento exercício de analogia, Fausto Cruchinho esboça uma interpretação simples mas eficaz para Casa de Alienados: “É como se Oliveira tivesse construindo uma arca de Noé com espécies aos pares”.⁷ De facto, tal como Noé, Oliveira procura salvar do dilúvio aqueles que considera como os elementos mais representativos da cultura e sociedade humanas, imortalizando assim alguns dos ícones fundamentais da existência humana.

As Personagens

As personagens que povoam a Casa de Alienados são inspiradas pelos textos representativos e pelas concepções dos seus autores. Criteriosamente seleccionadas,

⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁷ CRUCHINHO, Fausto – «A Divina Comédia». In: *Catálogo Festival Insanidades*. Lisboa: Geniuzastare/ Associação Cultural, 1999, p. 35.

estas personagens reproduzem argumentos que assumem uma forma absoluta e totalizadora, nomeadamente as questões da natureza do homem e do seu relacionamento com a ideia de divindade.

Cada personagem representa um ponto de vista, uma forma distinta de observar e compreender a realidade. Contudo, esse ponto de vista não é individual ou subjectivo, pois é representativo de um quadro cultural que essa personagem tipifica. Assim, esse ponto de vista, apesar de não se impôr sobre os outros, é profundamente objectivo.

Do ponto de vista formal, existem três tipos de personagens: personagens transpostas da literatura e limitadas ao nível do discurso (*Jesus Cristo, Raskolnikov e Sônia, Ivan e Alíocha, Lázaro*), personagens baseadas em textos e inspiradas em estereótipos (*o Profeta, o Filósofo, Fariseu, Marta e Maria, Adão e Eva*) e, finalmente, personagens originais (*Director*). Cada tipo de personagem obedece a uma construção e a um estilo de interpretação diferente (da representação à citação).

Adão (Carlos Gomes) e *Eva* (Leonor Silveira)

Invariavelmente, uma obra que tem por último propósito reflectir acerca da natureza humana a partir da cultura judaico-cristã teria de iniciar o seu percurso com o acto criador da vida: o episódio bíblico da expulsão de *Adão* e *Eva* do Paraíso (Génese 3, 1).

Após a expulsão, *Eva* procura expiar o pecado através da abstinência de prazeres carnis, encarnando a figura de Santa Teresa de Ávila (1515-1582). *Eva/Santa Teresa* acredita que só através do sacrifício terreno é possível alcançar a salvação da alma. A escolha de uma figura representativa das correntes místicas do Cristianismo procura enriquecer o debate acerca da evolução da doutrina de Cristo. Considerada santa por uns e mitómana por outros, Teresa de Ávila é sobretudo um modelo da submissão e dedicação absoluta do Homem a Deus. Devido a uma suposta intervenção divina, Teresa de Ávila julga-se a eleita para ser esposa de Cristo. No entanto, numa época de radical interdição do prazer (incluindo o amor místico a Cristo), esta pratica a autoflagelação como prova da sua crença e promove uma profunda reforma na Ordem do Carmelo, reivindicando um regresso à observância estrita, à pobreza absoluta, à vida austera e à clausura.⁸

Inconformado, *Adão* não aceita esta recusa de *Eva/Santa Teresa* aos prazeres carnis. Sentindo-se lesado nos seus interesses – afinal *Eva* foi criada propositadamente para si –, *Adão* revolta-se contra a moral cristã de sacrifício e resignação, acusando Deus de o trair. Esta traição é materializada no filme pelo abandono do Homem, por Deus (morte do *Director*) e por Jesus Cristo (ascensão ao Paraíso), na Casa dos Alienados.

A personagem feminina em questão serve também para exemplificar a eterna dualidade feminina, que pode representar duas imagens opostas: a tentação e a santidade. A utilização de *Eva*, a primeira das mulheres, para ilustrar esta dualidade revela uma certa perversidade do autor. De resto, esta dualidade também se reproduz na

⁸ TINCQ, Henri – «A carmelita de Ávila, em directo com o céu». In: *Os Génios do Cristianismo. Histórias de profetas, pecadores e de santos*. Lisboa: Gradiva/Público, 1999, p. 147-152.

personagem *Sónia*, uma prostituta que expia os seus pecados pelo amor redentor que dedica a *Raskolnikov*.

Director (Ruy Furtado e Manoel de Oliveira)

Em termos alegóricos, o *Director* assume o papel de Deus. Administrador da Casa de Alienados, é esta personagem quem decreta a expulsão de *Adão* e *Eva* do Paraíso para o mundo terreno. Assumindo características de onnipresença e onisciência, o *Director* representa a “palavra de ordem”, ou seja, incorpora a autoridade e a ordem que rege o mundo.

No entanto, esta autoridade atravessa uma fase de dúvida da autognose e de pessimismo em relação ao futuro do homem e da sua sociedade. Perto do final do filme, perdida a esperança, o *Director* materializa o pessimismo que anunciara antes, optando pelo suicídio. Após uma simbólica “morte de Deus”, o homem e o mundo ficam órfãos e entregues ao seu destino. Esta morte do *Director* representa sobretudo o abandono do Homem pelo seu Criador, numa demonstração de que é “a vaidade da criação que mata Deus”. Deus abandonou o Homem porque este o desiludiu, duvidando da sua criação: “querem a guerra, matam e entregam-se aos desejos carnis”.⁹

Em termos cinematográficos, esta personagem é tributária da construção estilística da figura do médico nas obras do expressionismo alemão. A construção trágica da personagem remete-nos para figuras emblemáticas do cinema expressionista como o *Dr. Caligari* ou o *Dr. Mabuse*. Nas obras mais representativas do expressionismo alemão, a figura do médico é perversamente associada à loucura e à manipulação hipnótica dos doentes. Em *Dr. Mabuse, Der Spieler* (Fritz Lang, 1922), o médico louco é a materialização imediata do caos social que afecta a sociedade alemã do pós-guerra, conforme expressa o prólogo do filme: numa rápida sucessão de montagem, aparecem referências directas à situação decadente e violenta desse período, seguindo-se a pergunta «quem está por trás disto?» e a resposta «eu» acompanhada da figura do sinistro médico.¹⁰

Jesus Cristo (Paulo de Matos) e o *Fariseu* (Luís Lima Barreto)

A personagem que se crê *Jesus Cristo* inspira-se exclusivamente em textos da *Bíblia*, limitando o seu discurso a passagens inscritas no livro sagrado do Cristianismo. Os principais episódios representados por esta personagem são: a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, a última ceia (Mateus 26, 17) e a ressurreição de Lázaro (João 11, 25). Seguido por uns e negado por outros, o suposto *Jesus Cristo* acabará por ser condenado pelos enfermeiros, representantes da autoridade, tal como o verdadeiro Messias cristão havia sido julgado e condenado há dois mil anos pelos judeus. Mais uma vez, o Homem moderno e a sociedade influenciada pelo iluminismo e pela racionalidade parecem não estar preparados ou dispostos a receber a boa-nova trazida pelo filho de Deus.

⁹ CRUCHINHO, Fausto – ob. cit., p. 35.

¹⁰ SADOUL, Georges – *História do Cinema Mundial. Das Origens aos Nossos Dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, Vol. 1, p. 169-195.

No plano estritamente histórico, Jesus Cristo empreendeu uma clara ruptura com alguns fundamentos religiosos do judaísmo farisaico, nomeadamente em questões de pureza e de piedade. Através de uma linguagem simbólica e alegórica (as célebres parábolas), Jesus Cristo questiona a doutrina do Antigo Testamento e propõe uma inflexão nessa mesma doutrina (“inversão da pirâmide”): “Jesus prega não o paraíso na terra, uma libertação temporal, uma apólice de seguro para o céu, mas o *reino de Deus*, ou seja, a antecipação duma felicidade futura a que ele chama a vida eterna.”¹¹

Em oposição a este pretensão *Jesus Cristo* encontra-se o *Fariseu*, personificação da seita judaica que simulava viver em santidade e que fora denunciada por Jesus. Recusando a mensagem de *Jesus*, o *Fariseu* acusa-o de ser um charlatão e de enganar os seus seguidores. A passagem bíblica que traduz exemplarmente esta oposição e confronto de ideias é o episódio da expulsão dos comerciantes do templo (Marcos 11, 15), que alude à valorização de uma religiosidade pura e externa à materialidade.

Depois de procurar enganar *Jesus Cristo* com tentações terrenas (sobretudo o dinheiro), o *Fariseu* é desmascarado e reconhecido em toda a sua hipocrisia e intriga. Como religioso judaico, o *Fariseu* recusa Cristo como o Messias prometido pelas profecias e acusa-o de ser um “impostor”.

O Profeta (Luís Miguel Cintra) e *o Filósofo* (Mário Viegas)

Estas duas personagens promovem duas visões antagónicas do Cristianismo. Através de uma dialéctica que nos parece a conduta do filme, estas personagens parecem funcionar como dois moderadores do debate que se desenvolve através da exposição dos diversos argumentos. Se *o Profeta* encarna a Fé, *o Filósofo* encarna o Hedonismo, duas soluções possíveis para a salvação do Homem.

O Profeta é retirado da peça teatral *A Salvação do Mundo*, de José Régio. Contudo, desengane-se quem esperava que esta personagem encarnasse uma espécie de advogado de defesa do Vaticano e da doutrina da Igreja Católica Apostólica Romana. À semelhança de José Régio e de Manoel de Oliveira, este *Profeta* defende um cristianismo com forte características místicas e ascéticas, numa espécie de regresso a um cristianismo designado como “primitivo”.

Em contrapartida, a personagem *o Filósofo* é inspirada em textos de Friedrich Nietzsche e n’*O Anti-Cristo* em particular. Impregnado de princípios laicos, *o Filósofo* defende um sistema moral e social que assenta na predominância do Prazer enquanto finalidade da existência humana. O Prazer, segundo *o Filósofo*, materializa-se na luxúria (desejo carnal pela mulher), ira (sentimento que o estimula contra os adversários), avareza (ambição em aniquilar e substituir Deus), inveja (cobiça pelo alheio), soberba (arrogância no trato), gula (excessos materiais) e preguiça (indolência), ou seja, nos sete pecados capitais consagrados no catecismo da Igreja Católica.

Ao anúncio da morte de Deus pelo *Filósofo*, *o Profeta* responde com o anúncio do inédito Quinto Evangelho. Às blasfémias narcísicas do auto-declarado *Anti-Cristo*, *o Profeta* assume a submissão a Deus como única forma de redenção possível do

¹¹ TINCQ, Henri – «Jesus, um *terno sonhador* da Galileia que quer revolucionar o mundo». In: TINCQ, Henri – ob. cit., p. 21-22.

Homem. *O Filósofo* acusa a santidade católica de ser nefasta ao Homem e ao mundo, atribuindo-lhe um carácter idealista que derrota a “razão”, o “instinto” e a “ciência”.

Lázaro (Miguel Yeco), *Maria* (Júlia Buissel) e *Marta* (Maria João Pires)

Este trio de irmãos da cidade de Bethânia, repescado do célebre episódio bíblico, permite a Oliveira expor duas questões fundamentais na discussão acerca do Cristianismo: o dogma da ressurreição e a natureza da arte.

A personagem que se julga passar pelo ressuscitado de Bethânia simboliza a resposta cristã para a salvação do mundo: a redenção pela ressurreição do Homem. Segundo a tradição cristã, é através da ressurreição que o Homem se liberta do pecado original e de todos os constrangimentos materiais, alcançando assim a recompensa do Criador. Essa recompensa passa pelo regresso do Homem ao Paraíso e pela sua consequente purificação espiritual.

As irmãs de *Lázaro* esboçam uma outra hipótese para a salvação, alcançada através da adoração a Deus. Contudo, Maria e Marta simbolizam duas formas bastante distintas de exercitar uma mesma adoração, seja pela oração ou pelo trabalho. No contexto cristão, a oração e o trabalho assumem uma simbologia cumpridora e purificadora; ora vejamos; a oração é citada na Bíblia enquanto uma prova do amor do Homem a Deus e, por seu lado, o trabalho é associado ao próprio Deus (Génesis) e citado enquanto finalidade da existência humana. É também relevante que o trabalho surja na Bíblia antes do próprio pecado.

Como o próprio Oliveira reconhece, a escolha de Maria João Pires e da Música para desempenhar esta personagem prende-se com a pretensão de articular o discurso acerca da natureza da arte com o diálogo do *Filósofo* e do *Profeta*. Antes de mais, *Marta* representa o artista, um elemento fundamental no relacionamento entre o humano e a divindade.

Raskolnikov (Miguel Guilherme) e *Sónia* (Maria de Medeiros)

Este casal criado por Dostoievski para protagonizar *Crime e Castigo* é um dos elementos fundamentais na construção da obra de Oliveira. Construídos como uma espécie de reinvenção invertida de Adão e Eva, este casal vive em sofrimento após a concretização do pecado (assassinato e prostituição), mas procura a redenção através da aceitação do castigo e consequente expiação do Mal. Este casal é fulcral à obra porque é bastante representativo da natureza humana: vive “um drama de amor, de sofrimento, de ambição de poder e domínio, de conquista, de pecado, enfim, está lá tudo.”¹²

Raskolnikov é um jovem estudante revolucionário que vive a sonhar, nomeadamente em torno dos conceitos de Bem e Mal. Devido aos seus pensamentos e produção intelectual, *Raskolnikov* resolve assassinar uma velha usuária pelo dinheiro que esta possui e que ele necessita para sobreviver. Materializados os assassinatos da usuária e de uma sua irmã, o jovem estudante constata que o seu acto se deveu

¹² Manoel de Oliveira entrevistado. In: *A Grande Ilusão*, ob. cit., p. 43.

exclusivamente ao fascínio de matar, de retirar a vida a outra pessoa. Atormentado pelo crime que cometera, *Raskolnikov* conclui que a única forma de exorcizar o seu crime passará pela aceitação de um respectivo castigo. Perto da loucura, o estudante confessa o seu crime e entrega-se à justiça dos homens para se redimir perante a justiça divina, só concretizável devido ao apoio e amor que sente por *Sónia*.

Sónia é uma prostituta que conhece bem os homens e o prazer carnal (desperta o desejo sexual do *Fariseu* e do *Filósofo*). A sua actividade na prostituição é contrária à sua vontade, mas justificada pela necessidade de atender monetariamente à sobrevivência dos seus pais. Apesar de viver em pecado, segundo a moral cristã, esta prostituta demonstra uma profunda crença na sua redenção, possibilitada através do amor que sente por *Raskolnikov*.

Raskolnikov personifica a visão católica do Homem. Segundo o cristianismo, “Deus criou o homem livre, mas responsável pelos seus actos e pensamentos”. O homem possui “o livre arbítrio na opção dos actos e dos pensamentos”.¹³ Tal como Adão e Eva, também *Raskolnikov* optou por infringir uma regra e deve, pois, assumir a responsabilidade dos seus actos.

Ivan (Diogo Dória) e *Aliocha* (José Wallenstein)

Finalmente, *Os Irmãos Karamozov*, criados por Dostoievki, reeditam o eterno debate sobre a justificação do ateísmo entre o descrente *Ivan* e o religioso *Aliocha*. *Ivan* dirige-se à Casa de Alienados para visitar o seu irmão *Aliocha*, que aí se encontra internado. Apesar de revelar interesse em se internar na instituição, o *Director* rejeita-o sob o pretexto de não haver lugar e de *Ivan* não pertencer àquele espaço.

De facto, *Ivan* é uma personagem que provém do exterior – “como se ele estivesse fora do esquema e viesse explicar o esquema” – e promove uma declarada ruptura no filme. A participação dos irmãos resume-se a uma única, mas capital, cena-sequência. A propósito da narração da parábola d’ *O Grande Inquisidor*, desenvolve-se um diálogo a três – os *Karamozov* e o *Director* – que precipita o encerramento trágico da comédia.

A Música ou o triunfo da Arte

A Música encontra-se presente na obra uma vez que uma das reflexões fundamentais aí desenvolvidas se relaciona com a natureza e a essência da Arte. Para Oliveira, a manifestação artística mais definida e abstracta é a Música, permitindo tratar simultaneamente a Arte enquanto prática de oração e prática mundana. A figura do Artista (*Marta*) complementa o diálogo entre *o Filósofo* e *o Profeta*, atribuindo-lhe uma importância crucial no encerramento da comédia humana.

À semelhança das outras personagens, também *Marta* propõe uma solução possível para a salvação do mundo e do Homem: “a interrogação sobre a humanidade encerra-se com o triunfo da arte, desistindo o artista da vaidade de se aproximar do Criador”.¹⁴

¹³ OLIVEIRA, Manoel de – «Pecar por não pecar». In: *Régio, Oliveira e o Cinema*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde/Cineclub de Vila do Conde, 1994, p. 51.

¹⁴ CRUCHINHO, Fausto – ob. cit., p. 35.

Se procurarmos pormenores, constatamos que a música se ouve antes do pecado original e depois da redenção do homem, ou seja, a arte sobrevive à própria existência humana.

Quando todas as personagens parecem ignorar ou insurgir-se contra Deus, apenas *Marta* e a sua música parecem ter a lucidez suficiente para continuar a desempenhar o seu papel na ordem natural. Apesar das dúvidas e das interrogações despontadas pelo diálogo entre *o Filósofo* e *o Profeta*, a Arte triunfa pela sua coerência, radicada numa espécie de simbiose entre o sagrado e o profano.

O debate em causa opõe duas concepções antagónicas de Arte: *o Filósofo* acredita na expressão artística como “uma virtude do corpo [...] uma inteligência, uma sensibilidade que o corpo encerra”, fazendo o Homem substituir-se a Deus e tornar-se “um Super-Homem”; em oposição, *o Profeta* acredita que a Arte seja “um dom de Deus” – detém o poder divino da criação. Segundo este ponto de vista, a expressão artística, enquanto processo criativo, é nefasta ao Homem porque revela todo o seu “orgulho e vaidade” e pode levá-lo a confundir-se com o Criador.

Finalmente, parece unânime que o elemento musical assume na obra uma preponderância idêntica à da imagem e da palavra. Em termos formais, a presença da música é constante e notória, servindo frequentemente como instrumento catalizador do desenvolvimento da narrativa, nomeadamente nas cenas de conjunto.¹⁵

Conclusões

«– *Vê caro Profeta, a Humanidade é louca e não se dá conta da sua loucura.*
– *Não vejo grande mal nisso, amigo Filósofo. Assim pode até, quase, ser feliz.*
– *Com efeito, se o conceito de Felicidade é inconsciência, até poderia ser assim.*
Mas pensar a felicidade neste mundo é uma brincadeira... é a verdadeira loucura.»

Diálogo entre *o Filósofo* e *o Profeta*.

A justificação do título *A Divina Comédia* não está relacionada com a obra homónima de Dante Allighieri, apesar de Manoel de Oliveira também se debruçar sobre a reflexão de conceitos como o Bem e o Mal ou o Pecado e a Santidade. Esta comédia oliveiriana recebe o título de “divina” sobretudo porque o *Director* da Casa de Alienados é Deus. No entanto, o real objecto desta comédia é o Homem e as suas representações à luz da cultura ocidental.

Contrariando as aparências, todas as personagens “alienadas” que habitam a obra de Oliveira são “lúcidas”. Contudo, esta lucidez advém-lhes dos quadros mentais e sociais que enquadram histórica e culturalmente os seus argumentos. A construção de diálogos e de encontros historicamente improváveis e impossíveis é o ponto de partida para uma reflexão em torno dos principais quadros culturais fundadores da sociedade ocidental contemporânea.

Os símbolos são um dos principais mecanismos que assistem a construção da obra aqui tratada. Desde os animais (a serpente e a pomba), aos trajes das personagens

¹⁵ «Simbologias em *A Divina Comédia* de Manoel de Oliveira». In: *Actas do Congresso Internacional Literatura, Cinema e Outras Artes*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2001, p. 185-186.

(vermelho da prostituta *Sônia*, preto do assassino *Raskolnikov*, branco da artista *Marta*), ao jogo entre a luz e a sombra, a linguagem simbólica assume uma importância determinante na captação de informações codificadas que complementam a obra.

A moral da parábola dostoiévskiana do *Inquisidor Mor* encerra também a moral desta comédia oliveiriana. Num mundo cada vez mais disputado por ortodoxias de várias origens, Oliveira apela para a afirmação de um espírito heterodoxo, para o triunfo da Humanidade enquanto comunidade cosmopolita e ecuménica. Mais importante que impor modelos totalitários de interpretação do Homem, convém à Humanidade o definitivo triunfo do respeito e compreensão do próximo, o verdadeiro reconhecimento do espírito heterodoxo que encaminhará o Homem à redenção e à refundação enquanto ser liberto e absoluto.

Fontes

A Divina Comédia, de Manoel de Oliveira (1991).

Textos: excertos da Bíblia, *Crime e Castigo* e *Irmãos Karamazov* de Fiodor Dostoiévski, *Salvação do Mundo* de José Régio e *Anti-Cristo* de Friederich Nietzsche.

Música por Maria João Pires.