

# Una eterna modernitat

## An Eternal Modernity

Alfonso Crespo

### RESUM

L'ascendent d' *Acto da Primavera* (1962-63) de Manoel de Oliveira en diverses generacions de cineastes, col·loca el film en un lloc preeminent dins de la història del cinema portuguès. Aquesta influència, que transcendeix èpoques i poètiques individuals, es pretén clarificar aquí, incloent-la en la noció de pedagogia –aplicada als casos de Godard i de Straub pel crític Serge Daney i ampliada teòricament més tard pel filòsof Gilles Deleuze– que va seguir als traumes bèl·lics de mitjans del segle XX i al correlatiu deteriorament de la idea del clàssic cinematogràfic. Així, determinats preceptes que assumeix Oliveira en aquesta pel·lícula, com el respecte etnogràfic i la voluntat arqueològica encavalcats en una intenció de transcendència lírica mitjançant els jocs de la imaginació i de la memòria, podrien perseguir-se, convenientment variats, en les obres d'alguns cineastes capitals del cinema modern i contemporani portuguès com Paulo Rocha, António Reis i Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa o Manuela Serra. Tanmateix, *Acto da Primavera*, que té com a base el registre, en la localitat de Curalha, de la representació anual de la passió de Crist segons un acte del segle XVI que escenificaven els propis habitants, comporta altres ensenyaments, com el de que el cinema es troba més íntimament vinculat a les arts precedents –repositori de formes, idees, gestos i afectes– que amb qualsevol temptativa d'assimilació a un llenguatge o a una gramàtica. Seguint, per exemple, el concepte fecund de *collage*, en tant que obra que barreja elements de procedència diversa i superació del miratge de l'originalitat a partir de la feina que fa lluir la diferència d'allò que en aparença es repeteix, podria relacionar-se productivament (i en el mateix terreny dels estils) el procedir d'Oliveira amb el d'altres cineastes com Paulo Rocha (*A Pousada das Chagas*), António Campos (*Gente da Praia de Vieira*) o João César Monteiro (*Veredas*).

### PARAULES CLAU

Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera*, pedagogia, Gilles Deleuze, Paulo Rocha, António Reis, Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa, Manuela Serra, collage, arqueologia, etnografia, transcendència.

### ABSTRACT

The ascendancy of *Acto da Primavera* (1962-63) by Manoel de Oliveira, in different generations of filmmakers, places the film in a privileged place in the history of Portuguese cinema. This influence, which transcends time and individual poetics, is here clarified with the notion of pedagogy –applied by the critic Serge Daney to the cases of Godard and Straub, and theoretically broadened later by the philosopher Gilles Deleuze– that followed the war trauma in the mid-20th century and the consecutive deterioration of the idea of the cinematic classic. Therefore, certain precepts assumed by Oliveira in this film, such as the ethnographic respect and the archaeological will towards a lyrical transcendence through imagination and memory games, can be followed in the work of some of the main modern and contemporary Portuguese filmmakers such as Paulo Rocha, António Reis y Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa or Manuela Serra. However, *Acto da Primavera*, whose baseline is the registration of the annual representation of the Passion of Christ according to an auto from the 16th century, staged by the inhabitants of Curalha themselves, also teaches that cinema is rather related to the arts that precede it –a repository of forms, ideas, gestures and affects– than to any attempt of assimilation of a language or grammar. Following, for example, the fertile concept of collage as a work that assembles different elements and overcomes the illusion of originality by highlighting the difference in what seems a repetition, Oliveira's proceeds could be related to that of other filmmakers such as Paulo Rocha (*A Pousada das Chagas*), António Campos (*Gente da Praia de Vieira*) or João César Monteiro (*Veredas*).

### KEYWORDS

Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera*, pedagogy, Serge Daney, Gilles Deleuze, Alois Riegl, Paulo Rocha, António Reis, Margarida Cordeiro, António Campos, João César Monteiro, Joaquim Pinto, Pedro Costa, Manuela Serra, collage, archaeology, ethnography, transcendence.

## Una eterna modernitat<sup>1</sup>

Qualsevol fil pel qual es comenci a recollir el cabdell del millor cinema contemporani portuguès sembla conduir a *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962-63), «o filme onde tudo começa» en paraules de João Mário Grilo (GRILLO, 1999: 129), allà on un cineasta va recuperar la dignitat i altres dos, António Reis i Paulo Rocha, van rebre una mena de primera comunió. Què inaugura, però, *Acto da Primavera*? No sembla fàcil de definir. Potser a Oliveira, possiblement el cineasta que més el va citar, li agradaria escoltar-lo o llegir-lo en els termes de Deleuze, que en una ocasió va parlar de les edats del cinema tot posant en relació a Serge Daney amb Alois Riegl, al XX amb el XIX, al cinema amb la pintura, a partir de la idea del cinema modern com aquell on es trenca amb la «bella totalitat» del clàssic –la posada en escena del qual se n'apoderaren els Estats totalitaris-, cosa que ofereix una tabula rasa que obliga a un retorn a l'origen (DELEUZE, 1986: 381-389). «Comencin por veure!», deia Deleuze, seguint a Daney, comencin per percebre una imatge, un so, per llegir-los... ja que és precís recuperar-se d'una ceguesa, d'una sordesa, les que van impedir adonar-se que el secret darrere la porta eren els camps d'extermini. Aquesta pedagogia, que el crític de cinema va aplicar de manera notòria als casos de Godard i Straub, corresponia en les perioditzacions de l'art plàstic de Riegl, a la funció d' «espiritualitzar la natura», fent referència amb això a un ull que assumeix la condició plana de la imatge i esdevé ull de vident, ull espiritual. Quan João Bénard da Costa s'interrogava –a *Cinema Português?*, Manuel Mozos, 1997– per aquell aire de família que fa del millor cinema portuguès una mena de fràgil i anònima pel·lícula ininterrompuda composta per imatges sense profunditat, històries sense psicologia i motius temàtics recurrents, possiblement pensava en aquesta obertura primitiva i moderna del seu amic Oliveira.

Així, podria dir-se que *Acto da Primavera* inaugura abans de res una pedagogia, una disciplina, que ha marcat i segueix marcant el cinema portuguès. Xifrem, en aquest punt i per començar, un «abans de l'estil», que tradueix allò que el poeta Reis va trobar de romànic a la pel·lícula (1964): «la seva temàtica mística, o bé al·legòrica, o bé simbòlica, fins i tot laica i realista», «la tonalitat del color, simbòlica, casta, “tallada” sense cap relleu o manierisme davant els colors naturals», «la monodia de la paraula i la seva plasticitat», «la valoració de l'arcaic, de l'anacronisme, d'una certa alquímia medieval i, fins i tot, de la màgia», «la exaltació cànvida i lírica de la fantasia», «la simplicitat de la pel·lícula, [...] el seu estat immadur»,

«una atmosfera pictòrica, que torna substancialment a l'esfera del primitiu, on hi ha quelcom d'angulós, una mica bàrbar i agredolç»... Podriem alhora completar, amb Deleuze, Daney i Riegl, que el que ve a anunciar *Acto da Primavera* és que, perduda la capacitat d'embellir la natura, el cinema ha d'admirar amb humilitat de nou la bellesa de les coses, aquella que es diposita misteriosament en el món, en les paraules, en els homes.

En aquest procés, les màquines del cinema es manifesten, guanyant-se la confiança dels habitants de Curalha per a un projecte que explícitament transcendeix el component etnogràfic, que troba la seva raó d'ésser en la penetració de capes arqueològiques: la vida de Crist, la seva representació segons un acte del segle XVI, la ressaca anacrònica que inaugura el mitjà cinematogràfic, que tot ho acull i tot ho barreja. Parlar de documental i ficció suposa rebaixar el debat, domesticar un combat. Quan António Reis concreti el seu projecte per al Museu de Imagem e som, embrió de Trás-os-Montes, assenyalà la dificultat de prefigurar el resultat d'uns treballs de cinema basats en xocs similars (REIS, 1974: 24-25): «implicarão uma luta corpo-a-corpo com formas ancestrais e modernas, entre lobos e Peugeot 504, entre arados neolíticos e botijas de gás». Reis i Cordeiro, ideològicament lluny d'Oliveira, aniran simplement més enllà en el gest perforador, cosa que suposarà, en les seves paraules, deixar de veure cristians i començar a veure druides (REIS, 1977). Tot aventurant que *Acto da Primavera* hagués pogut despertar aquesta latència a mode d'exercici maièutic, la parella de cineastes no va fer altra cosa que enriquir el magisteri, que en ells es concentra de nou i es torna a encarnar, tot reforçant la idea de retrobament i resurrecció d'allò real previ a la seva transfiguració. Una mirada que pensa, de nou, abans que un estil [«António Reis não foi explicar nada, não foi fazer análises. Foi olhar, e é um olhar de uma grande intensidade», diu al respecte António Bélem Lima (NEVES, coord., 2014: 177)] que Reis i Cordeiro varen subratllar en el seu cinema amb el moviment dels nens que descobreixen la vida –la sorpresa davant el món– en seqüències lúdiques i emocionants que desembocaren en la pregnant visita-invasió de l'Observatorio astronómico da Ajuda a Rosa de Areia (1989). Precisament a les estrelles, que ens segueixen il·luminant un cop extingides, a aquella llum que ens enlluerna sense arribar a la seva destinació, ja s'hi havia referit la matriarca Ana a la pel·lícula homònima de 1982, però aquella nit ja no serà la de Reis i Cordeiro, serà la de Pedro Costa, que, així com els seus precedents en d'altres latituds, hi trobarà la seva manera singular de ser contemporani (AGAMBEN, 2009: 18-29): tot

1. Aquest text no hagués estat possible sense la generositat de Francisco Algarín Navarro i els amics de Lumière.

orientant-se en la foscor del present i interpolant el seu temps amb d'altres –passats que mai acaben de passar- per a llegir de manera diferent, a contracorrent, la Història.

Salvar allò condemnat a desaparèixer, així ho permet el cinema, per a realçar-ne la còpia marcida, fantasmal, d'allò real, mitjançant el muntatge que treu del temps irreversible un altre de molt diferent fet de supervivències i d'anacronismes, tan humà que desarma, intensificador líric dels jocs de la imaginació i de la memòria, allò que evoca en l'espectador la primera perplexitat del cineasta davant el ritual ancestral ferit de mort. La descripció valdria per a pel·lícules tan diferents com *Acto da Primavera* (1962-63), *Mudar de Vida* (1966), *Vilarinho das Furnas* (1970), *Trás-os-Montes* (1976), *Veredas* (1978), *O Movimento das Coisas* (1985), és a dir, per a nomenar quelcom que relaciona a Oliveria, Rocha, Campos, Reis/Cordeiro, Monteiro, Serra... Totes elles, i altres, queden emparentades per alguns gestos primigenis de càmera, per les panoràmiques que principien un món més que una història, pels rituals, pel patrimoni poètic inconscient que transmet un parlar verge, com recent segregat del soroll natural. D'aquest cinema, atent al temps i contra la destrucció, se sap que va dibuixar mapes físics i metafísics, i que els seus protagonistes van actuar com una societat secreta estranya i reincent que semblava, en més d'una ocasió, enviar-se missatges xifrats a través d'Acácio de Almeida. La pròpia existència d'una pel·lícula com *Encontros* (Piere-Marie Goulet, 2006), on es concentra tota aquesta gramàtica inaugural, tímides finestres que s'obren sobre un paisatge assaltat pels testimonis i les veus dels cineastes passeurs i voyageurs (EISENSCHITZ, 2011), explica millor que qualsevol discurs l'aliança entre pedagogia i poètica que caracteritza aquest traç estructural del cinema portuguès, que va oferir ulls i oïdes a aquells que no tenien qui els mirés ni els escoltés (si bé aquesta relació entre cineastes i vilatans va estar plena de llums i d'ombres).

Així, no estem lluny d'una idea de transmissió, principalment d'una actitud; potser, e en el fons, miracle que és necessari de veure amb els propis ulls, com li va passar a Reis i Rocha en el rodatge d'Oliveira, com li va passar a Joaquim Pinto a les platges de Furadouro, i després a Giacometti enfront de les imatges i les cançons de *Mudar de Vida*; tots ells, doncs, una mena de testimonis: com també va ser-ho Monteiro dels ensenyaments seminals de Jaime (António Reis, 1974), la manera de preservar un destí singular i d'encavalcar-lo a la història col·lectiva de les formes i, més tard, a la frontissa de la seva carrera, de la naturalitat encomanadissa d'Uma Pedra no Bolso (Joaquim Pinto, 1988). ¿Atzars més que no influències? Probablement, però és precís de merèixer-ne els primers els primers, com explica João Bénard da Costa a *O Som da Terra a Tremer* (Rita Azevedo Gomes, 1990). Desitjos que es compleixen? També,

com el que va tenir Paulo Rocha de rodar les mules de càrrega arrossegant les barques de pescadors a la platja, tal i com ho havia vist en la seva infantesa, i que només va poder dur a terme més tard, *last minute rescue*, Antonio Campos a *Gente da Praia de Vieira* (1976). La clau podria romandre en el simple fet de que tal voluntat de regeneració de les potències primordials del cinema convoca sempre les nocions de comunitat, ja que els esforços d'un sol individu no poden abastar-la, i comunió, un plaer conjunt com el que gaudeixen les parts autònomes d'un mateix cos.

No obstant això, quedaria per transcriure una altra conseqüència fèrtil d' *Acto da Primavera* que sí que té a veure amb els estils, al mateix punt on Oliveira assajava la restitució d'allò sagrat i d'allò misteriós a la imatge (paraula inclosa, com és sabut); un suplement ambigu: d'èpifania i d'elevació però també de seducció i d'engany. Parlem d'un altre fil d'aquesta mateixa pedagogia, que alerta que el cinema, abans de la seva invenció, va existir sota altres formes, en l'experiència de qui contempla i pensa el món en les seves constants de mutació i de fixesa –de matèria i de memòria-, és a dir, que allò antecedent és un vast repositori d'idees i de gestos que el cinema neix per a transfigurar, per a exaltar. Per això resulta tan necessari, per a recomençar, de nodrir-se del llegat de les altres arts abans que d'un concepte periclitat de representació cinematogràfica. Que tots els actes i afectes ja hagessin quedat fixats durant segles de teatre, literatura o pintura no treia que el cinema pogués insuflar-los un darrer alè, plantejament compartit, per exemple, per pel·lícules com *O Pintor e a Cidade* (1956) del propi Oliveira i *O Construtor de Anjos* (1978), de Luís Noronha da Costa.

El moviment més profund del cinema, leit motiv d' *Acto da Primavera*, que Oliveira transmet destapant la llunyana proximitat entre el passat i el present, allò corrent i allò fantàstic, la vida i la mort, tan sols succeeix entre plans. És significatiu, en aquest sentit, que quan Paulo Rocha i António Campos parlen d'aquest Oliveira autàrquic i marginal, el descriu com un artista plàstic perseguint el traç exacte. Curiosament, no s'adonaven de que al mateix temps s'estaven explicant a ells mateixos, encarant el futur, descrivint el seu propi exili així com un desig, semblant en intensitat, d'acolorir amb ficcions allò real.

«Ser ao mesmo tempo tão concreto e tão formal» (ROCHA, 1995: 125-6), així va certificar Rocha el plus que admirava en l'Oliveira d'O Pão, *Acto da Primavera* i *A Caça*, voltant un més enllà de la transparència que indicava que un cineasta no ha de conformar-se amb ser tan sols un il·lusionista, ja que el seu destí l'emparenta més amb el del demiürg obert a l'atzar i al vertigen davant dels materials al seu abast, «uma quantidade de possibilidades bizarras» (Ídem).

I és que, si la despullem de vicis semàntics i de restriccions històriques, allò que aquí ressona és el sentit prolífic del collage, en tant que obra que barreja elements de procedència diversa, en tant que superació del miratge de l'originalitat a partir del treball que esclareix la diferència d'allò que en aparença es repeteix. Una impuresa que a *Acto da Primavera* es projecta cap al futur, temps en el qual està conjugat el seu final, brot de vida, resurrecció godardiana de la imatge a partir de les restes de l'arxiu intractable (avenir amenaçat com el del nounat de Veredas o la nova parella de *Mudar de Vida*). Segons aquest credo, més estètic que espiritual, pot pensar-se amb més profit, per exemple, en el gir aparent (més aviat una exacerbació de la curiositat per allò real i la seva ombra) que Rocha inicia a *A Pousada das Chagas* (1972) –l'«auto modernista» (ROCHA, 1995: 135) que revitalitza el Museu de Óbidos a partir de textos, espais i cossos sofrents que destil·len els seus humors, desitjos i energies-, i tanca a *Si fosse ladrão... roubaba* (2013), celebració ben lliure de la virtualitat del propi llegat filmic, del qual, rebentades les seves costures, convertides l'obra i la vida en una amalgama indistingible, se'n segueix aprenent: també en la reprovació de la cultura popular com a resistència en el primer Monteiro; o servir-nos-en per aturar-nos en la il·luminació de José Manuel Costa quan observa que els films de Campos «são feitos de tudo», «um cinema que se afirma e que se nega como cinema» (COSTA, 2000: 67, 48). Va ser precisament Campos, qui va exposar en la no menys pionera *A Invenção do Amor* (1965), la resta de màquines que acompanyen la càmera amb un sentit crític i modern semblant al d'Oliveira. Aquelles gravadores amb les quals espion als amants gosarats, font sonora des d'on s'orquestran els contrapunts d'algunes de les seves pel·lícules més amples i fèrtils, com *Gente da Praia de Vieira*, on el cinema compareix com el Janus bifront que és, una cara fixada en el present, els testimonis, les denúncies, les opinions, les escenificacions; l'altra girada al passat, exhumant la memòria dels habitants de la zona a partir del muntatge del propi cinema de Campos, quasi tan perdut, remot i fràgil com els primeríssims records.

Què comença, doncs, a *Acto da Primavera*? Res que no hagués començat d'antuvi. S'hi celebra públicament el cinema, la seva disciplina, el seu treball, la generositat del seu funcionament íntim quan existeix una moral que el sobrevola, la seva acollidora vocació de gresol dels materials més diversos. Heus aquí que commogui tantes inclinacions, i que els seus espectadors es sentin afortunats, ben bé escollits. •

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AA.VV. (2000). *Antonio Cámos*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- AA.VV. (1981). *Manoel de Oliveira*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa.
- AGAMBEN, Giorgio (2011). *¿Qué es lo contemporáneo?. Desnudez* (17-30). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- DANEY, Serge, OUDART, Jean-Pierre (1977). *Trás-os-Montes. Entretien avec António Reis. Cahiers du Cinéma*, 276, 37-41.
- DELEUZE, Gilles (2014). *Soberanía, disciplina y control en los regímenes de imágenes. El poder. Curso sobre Foucault* (381-389). Buenos Aires: Cactus.
- EISENSCHITZ, Bernard (2011). *Encontros, de Pierre-Marie Goulet. Trafic*, P.O.L., París, 48-52.
- FOLGAR, José María, GONZÁLEZ, Xurxo, PENA, Jaime (coord.) (2004). *Manoel de Oliveira*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, Concello de Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- GRILO, João Mário (2006). *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa. Livros Horizonte.
- NEVES, José (coord.) (2014). *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Oporto. Dafne Editorial.
- NICOLAU, Joao (coord.) (2005). *João César Monteiro*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- PARSI, Jacques, BAECQUE, Antoine de (1996). *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Paris. Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile.
- PARSI, Jacques (dir.) (2001). *Manoel de Oliveira*. París. Centre Pompidou, Edizioni Gabriele Mazzotta, Torino Film Festival.
- REIS, António (1964). Flashback sobre 'Acto da Primavera'. *Lumière*. Recuperado de: [http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01\\_web/15\\_reis\\_oliveira.php](http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01_web/15_reis_oliveira.php)
- REIS, António (1974). «Arquitectura do Nordeste». *Cinéfilo*, abril, 24-25. En CUNHA, Paulo (2009). *O Museu da Imagem e do Som. Catálogo Filminho 2009 - Festa do Cinema Galego e Português*. VN Cerveira/Tomiño, 80-85.
- SILVA, Jorge (coord.) (1996). *Paulo Rocha. O Rio do Ouro*. Lisboa. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- TURIGLIATTO, Roberto (coord.) (1995). *Paulo Rocha*. Turín. Lindau.
- Madrid, 2006). Escriu sobre cinema, literatura i teatre a *Diario de Sevilla*, on hi col·labora des de l'any 200 i n'edita el blog «News from Home». Col·laborador en diverses revistes (*Letras de Cine, Cámara Lenta, Lumière, So-Film España*) i llibres especialitzats (*Claire Denis. Fusión fría*).

ALFONSO CRESPO

Crític de cinema. Llicenciat en Comunicació Audiovisual per la Universitat de Sevilla i Màster d'Història i Estètica de la Cinematografia a la de Valladolid. Autor del llibre *Un cine febril. Herzog y El enigma de Kaspar Hauser* (Metropolisiana, Sevilla, 2008), i coordinador d' *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español* (Ediciones GPS,