



Fotograma do filme

Numa crítica publicada no *Diário de Lisboa* à época da estreia de *O Passado e o Presente* (1972), de Manoel de Oliveira, João César Monteiro foca a buñueliana questão burguesa — central no filme —, para depois se distanciar dela nos seguintes termos:

Por outro lado, sendo proposto como filme de cultura a uma população mais ou menos capacitada para ler um filme ao nível do *significado* [...], é de supor que essa população se sentirá tanto mais defraudada quanto mais o seu trabalho de leitura do filme incidir sobre o *significado* em detrimento do *significante*. (Monteiro 1972: 2, ênfases do autor)

A proposta de César Monteiro aproxima-se de uma outra hipótese de leitura, avançada por João Bénard da Costa posteriormente, a propósito de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975, também de Oliveira), segundo a qual “a intervenção *reveladora* da câmara” e a *mise-en-scène* “fornece[m] outra significação aos significantes pré-existentes” do filme (Costa 2009: 120). Em ambos os casos, os críticos propõem atentar num segundo nível de significado a que é possível aceder ao prestar-se uma especial atenção aos significantes, isto é, às matérias com as quais os filmes se compõem, tanto no âmbito do universo pró-filmico, quanto no das próprias técnica e linguagem cinematográficas.

Gostaria, então, de começar por recuperar a sequência de abertura de *O Passado e o Presente*. Vemos a protagonista, Vanda, sozinha e enquadrada numa porta, sentada à escrivaninha, a escrever um bilhete. Um movimento de câmara reenquadra-a, revelando a presença da criada que, antes, estava fora de campo. Vanda dá o bilhete à criada, e as duas trocam algumas palavras que não ouvimos. A criada sai, e a câmara volta a aproximar-se da protagonista, pondo-a desta vez em relação com o retrato de um homem em cima da escrivaninha. Ela segura o retrato, observa-o, e o plano termina.

De resto correcta, esta descrição deixa de fora um elemento importante, que torna este silencioso mas eloquente plano de abertura fundamental para a compreensão do filme. Quando o plano inicia, a primeira imagem que temos é a de Vanda a olhar para algo que se encontra fora de campo. Percebemos, no desenvolvimento da cena, que se trata da fotografia. Isto significa que, na imagem inaugural, o retrato de um homem é o contracampo ausente do campo em que Vanda marca presença. Este campo/contracampo, bem como a dinâmica entre presença e ausência que ele concretiza, condensam o substrato conceptual do filme que endereçarei nesta breve reflexão.

Para começar, importa oferecer uma sinopse. Quando a acção começa, Vanda está casada com Firmino, o qual despreza violentamente. Ela está apaixonada por Ricardo, o ex-marido de quem enviuvou (o homem no retrato, na sequência que descrevi), e que, ficamos a saber no decurso do filme, ela desprezara enquanto estava vivo. Mais tarde, o actual marido suicida-se, e, no mesmo dia, Vanda descobre que, afinal, o primeiro marido está vivo. A morte de Firmino — o marido actual que ela já não suporta —, torna-se-lhe assim conveniente, pois permite-lhe unir-se de novo ao seu anterior marido, subitamente regressado de entre os mortos. Na última parte do filme, Vanda começa a desprezar o novo/velho marido Ricardo, e passa a venerar o anterior, Firmino, o mesmo que se havia suicidado como resposta desesperada ao menosprezo da mulher.

Um dos tópicos essenciais que *O Passado e o Presente* desenvolve é o tempo. A centralidade do tempo é explicitada no título, e continua a sê-lo na sequência dos créditos, em que a câmara foca estátuas de ampulhetas com asas de morcego, que adornam o cemitério. Num estudo sobre a “discordância das temporalidades” em *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), Rita Novas Miranda faz notar que é como se “Oliveira nunca [tivesse deixado de] pôr em cena o título de uma das suas primeiras longas-metragens, *O Passado e o Presente*” (Miranda 2021: 185). De facto, tal

característica, que encontra nesta obra a sua primeira configuração paradigmática, viria a ser fundamental numa parte significativa dos filmes realizados por Manoel de Oliveira nas décadas subsequentes, obtendo em *Visita ou Memórias e Confissões* a sua versão porventura mais marcante.

A parcela de humor negro que *O Passado e o Presente* possui deriva do facto de Vanda não conseguir amar os homens com quem está casada no presente, desejando apenas aqueles que possuiu no passado. Esta é uma personagem incapaz de encontrar a satisfação no momento actual, porque parece estar votada a uma permanente descoincidência com ele. Na sua relação com o tempo, Vanda habita uma zona de fronteira, purgatorial, entre o passado e o presente. Por conseguinte, ela não se encontra inteiramente no passado nem no presente, mas numa zona imprecisa, o que lhe atribui inevitavelmente, veremos, um estatuto “fantasmático” (Costa 2017).

A crescer, e justamente devido ao facto de não habitar inteiramente o tempo presente, Vanda não toma partido da co-presença — como se espera que façam os amantes —, mas limita-se a adorar os retratos, “figuras da ausência”, para invocar o estudo de Marc Vernet (1988). Vanda não deseja os seus maridos enquanto estes são vivos e têm corpos reais (matéricos, de carne), mas apenas quando aquilo que sobra deles é, não tanto uma memória, mas uma imagem, um traço fugaz (e ontologicamente deficitário) daquilo que eles foram. Em suma, ela prefere o amor mediado ao amor imediato, objectos intangíveis a objectos tangíveis, as imagens aos seres.

O elemento que concretiza este traço de carácter ao nível da economia visual do filme são os retratos, que, como vimos, estão presentes desde o significativo contracampo do início. Na verdade, a própria situação ontológica característica deste género primariamente pictórico sintetiza algumas das tensões de base que o filme desenvolve. Ao oferecer uma imagem à semelhança de uma figura humana, o retrato produz um duplo daquela. Não se trata, porém, apenas de um duplo icónico — ou seja, em relação de semelhança —, mas também (e este é o aspecto importante, ao nível do *poder* do retrato) de um duplo simbólico.

Comentando a presença do retrato no cinema clássico dos anos 1940 e 1950 (um período em que este género marca especial presença), Steven Jacobs e Lisa Colpaert comentam que “o retrato é mais do que uma mera representação”, e acrescentam que “muitas vezes, há a sugestão de que a pintura contém o espírito ou a alma da pessoa representada — uma ideia primitiva que Ernst Kris e Otto Kurz apelidaram de ‘magia da efigie’” (Jacobs e Colpaert 2013: 24, tradução minha nesta e nas citações seguintes).

Mas o retrato — ou, em termos mais gerais, a representação do humano — é, na verdade, associado às próprias origens da representação, através da história contada por Plínio o Velho no parágrafo 151 do Livro XXXV de *História Natural*.

Eis bastante e mais do que é necessário sobre a pintura. Seria conveniente associar-lhe a modelação. Também utilizando a terra, o oleiro Butades de Sícion foi o primeiro a descobrir a arte de modelar retratos em argila; isto passou-se em Corinto devendo a sua invenção à sua filha, que se tinha enamorado de um jovem [quae capta amore iuuenis]; estando este de partida para o estrangeiro, ela circunscreveu [circumscripsit] com uma linha a sombra do seu rosto projectada na parede pela luz de uma lanterna [lucernam]; o seu pai aplicou argila sobre o esboço, fazendo um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas, depois de o ter secado; esta obra, diz-se, foi conservada no Nymphaeum até à época do saque de Corinto por Múmio. (Maia 2009: 39)

Já desde a narrativa fundadora de Plínio o Velho, um dos traços fundamentais do retrato é o modo tensional como este — na relação que estabelece com o seu referente — põe em jogo presença e ausência. A imagem parte do referente, e partilha com ele um fundo essencial (icónico), pois é feita à semelhança deste, mas autonomiza-se dele, afinal, afirmando a sua própria presença enquanto coisa com uma materialidade e uma temporalidade próprias. A figura no retrato não é sujeita à passagem do tempo, tal como o é o retratado. Não envelhece. E, contudo, ela nunca deixa de ser (*também*) o retratado, mesmo quando o aspecto de um e o aspecto de outro já descoincidem absolutamente, ou mesmo, ainda, quando o original morre. O retrato funciona assim, sempre, simultaneamente como um sinal de presença e de ausência: de presença porque, enquanto duplo do retratado, ele presentifica-o na ausência daquele; e de ausência porque esse efeito de presença não pode nunca deixar de pôr em evidência a falta ontológica inerente à imagem, ou seja, que a mulher ou o homem que vemos retratada/o não está efectivamente lá. Isto, por sua vez, não deve desvirtuar as imagens, e antes atribuir-lhes um novo estatuto. Hans Belting sintetiza a questão do seguinte modo:

Tradicionalmente, as imagens vivem da *ausência do corpo*, que é temporária (ou seja, espacial) ou, no caso da morte, final. Esta ausência não significa que as imagens revoguem os corpos ausentes e os façam regressar. Ao invés disso, elas

substituem a ausência do corpo com uma forma diferente de presença. A *presença icónica* mantém a ausência do corpo e torna-a no que se deve chamar *ausência visível*. As imagens vivem do paradoxo de realizarem *a ausência de uma presença* e vice-versa. (Belting 2005: 312, ênfases do autor)

Ou, nos termos em que Blanchot discute a imagem, e que se revelam particularmente adequados à reflexão sobre *O Passado e o Presente*: “não a própria coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a presença na sua ausência, a coisa tangível porque é intangível, aparecendo enquanto desaparecida, o regresso do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa” (Blanchot 1955: 268). Em último caso, reifica-se o estatuto autónomo da imagem, a realidade da sua substância, o seu carácter de mais do que mera sombra: “[A imagem] pode [...] apresentar-nos o objecto numa luminosa auréola *formal*; é com o *fundo* que ela, em parte, se liga, com a materialidade elementar, a ausência, ainda indeterminada, de forma” (*id.*: 267, ênfases do autor).

Um aspecto que interessa destacar na história de Plínio o Velho, pois atribui-lhe uma importância singular no âmbito da minha reflexão sobre o filme de Oliveira, é que a invenção (ou a descoberta) do retrato está determinadamente associada ao amor. Tal como nota Américo Marcelino, no seu comentário a esta mesma narrativa: “o desenho nasceu para fixar, com uma linha, a aparência, a semelhança — a imagem — do [...] companheiro; foi, pois, para o recordar, para o tornar presente na sua ausência” (Marcelino 2015: 178).

É este o estatuto que a imagem dos maridos falecidos obtém em *O Passado e o Presente*. Perante a ausência do companheiro, o retrato marca uma forma de presença alternativa e substitutiva. E não obstante o facto de Vanda não ser, como a filha do oleiro, a responsável directa pela criação das imagens, há algo daquela na protagonista do filme de Oliveira. Discutindo a história de Plínio o Velho, Tomás Maia ressalva:

Para poder desenhar o contorno do rapaz, ela faz-se cega (deliberadamente deixa de o ver). Tal é a condição para que a imagem surja: os dois corpos deixam de estar face a face, e a rapariga, em vez de sofrer passivamente o desaparecimento da silhueta masculina no seu horizonte visual, volta-se para a sombra projectada e transforma activamente o que está a desaparecer num reaparecimento — num outro aparecimento. (Maia 2009: 40)

Perante a coexistência do referente, ou do ser original, e da sua representação ou do seu duplo, ambas as mulheres se “tornam cegas” ao primeiro e, optando por olhar para o segundo, fazem-no “aparecer”, não só enquanto imagem (um “reaparecimento”), mas enquanto uma terceira coisa, tanto material e icónica quanto simbólica, que, efectivamente, substitui o amante (“num outro aparecimento”). Havendo uma “convergência entre a imagem artística e o ser amado” (Maia 2009: 36), a imagem transforma-se, de certa forma, no próprio amante.

Subjacente a esta linha de reflexão está a ideia central de que a imagem substitui o ser na ausência deste. A imagem é, assim, um domínio a que se recorre como forma de compensar uma falha na ordem do real experienciada pelos amantes (ou, usualmente, por um deles). A filha do oleiro traça o contorno do seu companheiro na iminência de este se ausentar. Na história de Plínio o Velho, a imagem tem origem numa compensação, consistindo num enxerto ao real que visa a manutenção de uma ordem (amorosa), que não é, no novo cenário, inteiramente a mesma que existira na situação imediatamente anterior, mas que cumpre o efeito de prolongá-la no plano simbólico ou do imaginário (associado ao desejo). Tomando em consideração este conjunto de referências, é de notar que o nascimento do retrato está determinadamente associado à noção grega de *póthos*, algo da ordem da “saudade” (P.^e Dias Palmeira, *apud* Maia 2009: 36), ou, mais precisamente, um conceito que traduz o “lamento nostálgico pelo ausente” ou o “desejo enlutado” (Vernant 1991: 33, 35). Simultaneamente, ele filia-se à categoria avançada por Tomás Maia no seu livro *Assombra*, de uma “erológica” (17). Em suma, e como sugeri antes, na origem da representação (e, particularmente, do retrato) estaria um acto de amor.

O Passado e o Presente oferece uma configuração particular ao triângulo constituído por amor, *póthos* e imagem. Ao discutir o conceito grego, Tomás Maia fala da “definição platónica de *póthos* enquanto reverso do desejo (*hímeros*) — isto é, enquanto força que arrasta a alma não em direcção do que está presente ‘mas do que se encontra ausente algures’” (Maia 2009: 35). A narrativa de Plínio o Velho situa-se na dobra que liga *hímeros* e *póthos*, isto é, a realização do amor em presença e na ausência. Em suma, a imagem funciona como o traço (aqui, literalmente, uma vez que o contorno da sombra tem uma componente indicial, nos termos de “uma contiguidade física com o que representa” [Joly 2005: 45]) que o ser deixa antes da sua desapareição, e que adquire o poder de substituí-lo.

O Passado e o Presente entronca numa longa linhagem de narrativas que se constroem sobre as noções essenciais do amor, da morte (ou da desapareição), e da imagem, de cuja manifestação cinematográfica é um caso emblemático *La Chambre verte* (*O Quarto Verde*, 1978), de François Truffaut, que adapta diversos contos de Henry James, sobretudo “The Altar of the Dead”. No filme de Truffaut, Julien Davenne é um homem que, tendo perdido a sua mulher pouco depois do casamento, dedica os anos remanescentes da sua vida à memória desta. Para tal, erige-lhe um altar numa divisão da sua casa — o quarto verde do título —, em cujas paredes estão pendurados desenhos e fotografias da cónjuge perdida. Numa sequência paradigmática, Julien regressa ao quarto após ter adquirido, num leilão, um anel que pertencera à mulher. Ele coloca-o num molde da mão dela, senta-se encarando a parede com as imagens, e começa a falar, interpelando a morta. Diz: “Não te esqueci, Julie. Não te esqueci, não obstante os anos passados. Pelo contrário: penso em ti cada vez mais. Vamos passar esta noite juntos”.

No filme de Truffaut, as imagens de Julie funcionam como elementos simbólicos que adquirem um certo grau da realidade da retratada não só porque são prolongamentos icónicos (os retratos) e indiciais (o molde da mão) dela, mas também através do modo como Julien lida com elas. Perante estas imagens, ele interpela a mulher morta, falando com ela como se estivesse viva, e prometendo passar a noite com ela. As imagens são, então, elementos substitutivos que, tal como na narrativa de Plínio o Velho, ligam *himeros* e *póthos*, na medida em que, perante a impossibilidade de realização do amor na presença, elas permitem uma outra forma de concretização desse mesmo amor no domínio da ausência, ou da presença-ausência que marca o próprio estatuto ontológico das imagens.

No filme de Oliveira, por seu turno, a imagem não é um elemento que se afirma como duplo deficitário do ser, na ausência deste. Vanda “arrasta a alma” (nas palavras de Tomás Maia) na direcção dos maridos defuntos, negando os maridos vivos. Numa primeira instância, trata-se de uma entrega à experiência do *póthos* e uma recusa terminante do *himeros*. Contudo, o filme instaura um cenário singular em que *himeros* e *póthos*, nos termos em que estes vêm sendo discutidos, parecem, na verdade, confluir. De forma muito distinta do que sucede na história da filha de Butades, aqui a imagem e a ausência não são “compensações” para uma falta, mas sim a ordem desejada. A imagem é o próprio objecto de desejo amoroso (e sexual, como veremos adiante) da protagonista. De alguma forma, para Vanda, os homens ausentes e as suas imagens são

os *seres verdadeiros* dos quais os seres matéricos (ou seja, os homens em presença) podem ser considerados meros duplos, em situação de débito ontológico.

Deste modo, inverte-se absolutamente a lógica segundo a qual os seres de carne são os objectos do amor, recaindo nas imagens a função de *memento* ou o valor de substituto. O objecto de amor é, pelo contrário, a imagem, que, autonomizando-se, deixa de possuir a “visibilidade vicária” (Belting 2005: 312) que tradicionalmente caracteriza as efigies. Vanda anuncia-se, então, como uma perfeita idólatra (mais do que “necrófila”, como sugere — embora não sem pertinência, é certo — Monteiro), ao atribuir uma primazia às imagens em relação ao real. Esta é, nas palavras de Oliveira, a sua “tara” (Oliveira 2015: 22), ou a sua “loucura”.

Disto mesmo dão conta as amigas de Vanda, que, no início do filme, comentam a razão que as levou à casa da amiga: assistir à trasladação dos restos do anterior marido. Vanda abandona os companheiros na sala para ir descansar depois de um episódio desgastante durante o qual se indignara ao ver o actual marido vestindo luto pelo falecido. Honório refere-se então “à trasladação dos restos mortais do Ricardo, que foi o primeiro marido desta triste Vanda, para o fabuloso jazigo que ela lhe mandou construir”, e prossegue: “E vocês acham bem? Acham bem que uma senhora que casou em segundas núpcias exhiba assim, em presença do segundo marido, veneração pelos ossos do primeiro?”. No entanto, tal não o surpreende: “Claro que [isto] não me surpreende na Vanda. Pois se ela até quis voltar aqui para a mesma casa!” Maurício interpela Honório: “O que o surpreende é que nós, que não somos loucos, façamos, por assim dizer, o jogo das loucuras de Vanda”. Pouco depois, Fernando diz: “Parece que você há bocado disse aí que a Vanda era doida”, e Honório responde: “Você não acha que a Vanda é, pelo menos, doida varrida?” E obtém a resposta: “Em muitos aspectos, ela comporta-se com coerência”. Noémia intervém: “Gosto da tendência que a Vanda tem para amar o distante, o inalcançável”, e Honório completa: “Ah, gosta? Pois eu não gosto. Não gosto dessa tendência que a Vanda tem para amar o inalcançável, cujo reverso é o desprezo do alcançável”.

Neste diálogo está sintetizada não só a situação narrativa do filme, a qual já descrevi, como também o próprio carácter de Vanda. Tal como Benilde, Isaac, ou D. Sebastião — outras criaturas paradigmáticas da obra de Oliveira — Vanda é uma personagem cuja concepção do real integra decisivamente elementos de domínios que, para os outros, estão fora da esfera da vida comum: sejam o milagre, a morte ou o sonho. Na sua proclamada (por outros e, ocasionalmente, por elas mesmas) “loucura”,

estas são, no entanto, personagens “coerentes”, como ressalva Fernando a propósito de Vanda. A “loucura” pode ser, também, uma “extravagância simpática”, tal como a descreve Noémia, a única que declara simpatizar com a excentricidade de Vanda. Ao dizer isto, Noémia parece olhar para a câmara (que se encontra entre os rostos dos dois homens) por breves momentos, sugerindo uma cumplicidade com o espectador, o qual é convidado a, tal como ela, considerar Vanda uma “extravagante simpática”, ao invés de uma “louca”, ou seja, a procurar aceder ao *código da loucura* dessa personagem, para poder descodificar o filme que ela protagoniza (o *seu filme*), no qual a loucura não é só desvio à norma, mas uma completa e legítima realidade.

Ainda na mesma sequência, o grupo de amigos discute os retratos. Num plano em que se vê simultaneamente um retrato do falecido Ricardo e outro de Vanda, Maurício pergunta: “Que me dizem a estas fotografias postas em evidência?” Honório responde: “Essa é outra, as fotografias. As fotografias do primeiro marido que ela agora exhibe pela casa toda”. Noémia: “Mas o mais impressionante é que dos retratos do Ricardo há um que está vivo e bem vivo. E que ela também exhibe cá por casa”. Angélica, por sua vez, continua: “Um retrato que está vivo do Ricardo que está morto. Um retrato que se chama Daniel”.

A dinâmica instaurada pela presença dos retratos no filme é complexificada pelo facto de o homem que está representado neles — Ricardo, o anterior marido — ter um irmão gémeo, Daniel, que permanece vivo e se passeia pela casa. O tópic do irmão gémeo traz para o interior do filme uma outra configuração do problema do duplo (no sentido de *Doppelgänger*) que o retrato, como vimos, já contém, também, na raiz. A singularidade da proposta de *O Passado e o Presente*, que nasce da conjugação destas duas instâncias do duplo (o irmão gémeo e a imagem do morto), concretiza-se no facto de Daniel ser realmente a *imagem* do morto, ou, como avança Angélica, o seu *retrato vivo*.

Aquilo para que esta problematização deve sensibilizar-nos é o estatuto ontológico do próprio Daniel, o irmão gémeo, que parece não ter outra função neste mundo ficcional para além de ser *a imagem do morto*. Perante Vanda, ele é justamente isto: um retrato do morto, o qual ela agora ama, e que pode “exibir” na sua casa, com o intuito de reforçar perante o actual marido o desprezo que sente por ele. Torna-se, então, difícil precisar o lugar de Daniel neste trânsito de emoções. Se Vanda não fosse a mulher “louca” que, como vimos, ama as imagens, dir-se-ia que não há razão para ela amar Daniel, uma vez que este não se confunde com o marido amado senão ao nível da

aparência. No entanto, como sugeri, Vanda é uma idólatra, deseja as imagens, o que pode levar-nos a desconfiar de que, sendo Daniel a *imagem* de Ricardo, Vanda poderá desejar Daniel, não enquanto *homem*, mas enquanto *retrato* (um retrato, porém, com a infeliz e indesejada — para Vanda — particularidade de estar vivo).

Esta confusão é bem explorada por Oliveira. Durante a trasladação, Vanda olha para Daniel e exclama: “Meu querido, meu querido Ricardo”, anunciando a possibilidade de vir a poder confundir os dois, amando Daniel como Ricardo, concretizando assim uma promessa narrativa que é testada por diversos outros filmes, tais como *Vertigo (A Mulher que Viveu Duas Vezes, 1958)*, de Alfred Hitchcock, ou *Obsession (Obsessão, 1976)*, de Brian de Palma. Bénard da Costa, inclusivamente, escreve, a propósito, que Vanda “já não está a fazer uma declaração a um morto mas a um vivo” (Costa 2017). Esta promessa não chega a concretizar-se e, na parte final do filme, Vanda descobre que aquele que julgava ser Daniel é, na verdade, o seu marido Ricardo, o qual simulara a sua morte, passando a adoptar a identidade do irmão, que morreu efectivamente. Nesse momento, Firmino também morre, e Vanda volta a associar-se a Ricardo.

Nas sequências seguintes, Vanda e Ricardo tornam a unir-se em matrimónio. Ao período inicial de harmonia, contudo, seguem-se as primeiras discussões, e Vanda começa a desprezar o marido, ao mesmo tempo que passa a prestar culto ao mesmo Firmino que desprezara em vida. É importante que *O Passado e o Presente* cumpra este revés final, porque ele faz com que o filme termine numa configuração análoga da primeira fase, em que Vanda estava apaixonada pelo anterior marido. Que o “anterior marido” pelo qual ela estava apaixonada no início seja o “actual marido” que ela rejeita no final torna indubitável que a identidade dos maridos não tem qualquer importância para Vanda. Ela não estava apaixonada por Ricardo no início, tal como não está apaixonada por Firmino no fim. Ela está, sim, apaixonada por um mesmo ideal que se concretiza de diferentes formas, ou seja, pela ideia de um homem que já não pode ter. E se puder tê-lo, como acontece com Ricardo — que, afinal, estava vivo —, ela deixa rapidamente de querê-lo, justamente porque aquilo que ela deseja é a impossibilidade de possuir (e, dir-se-ia, de ser possuída). Tal como diz Noémia, Vanda é uma apaixonada pelo “inalcançável”. E, por isso, aquilo que ela ama nas imagens é a sua fracção constitutiva de ausência, ao invés daquela outra de presença.

Deste modo, o filme propõe um pensamento sobre o passado e o presente, a par de um discurso sobre os seres e as imagens. Dir-se-ia, simplificando, que o presente está

para os seres e para a presença, e que o passado está para as imagens e para a ausência. Vanda localiza-se, como vimos, na fronteira destes conceitos. Sendo a sua vocação almejar ao que não tem e residir (ao nível do imaginário) num tempo em que não está (ao nível da sua existência imanente), ela adquire uma espécie de *esquizofrenia óptica* que se resolve numa incapacidade de habitar devidamente o mundo. Ela está, como diversas outras figuras oliveirianas, entre as quais as que atrás referi, dentro e fora da ordem ordinária do mundo.

O filme termina na igreja, com um casamento. Vanda e Ricardo chegam atrasados à cerimónia, e não encontram lugar para se sentarem. Em *off*, ouve-se o padre afirmar que o homem e a mulher que agora se unem em matrimónio serão os dois uma só carne. Na sua análise da “álgebra dos sentimentos” (1983: 30) que este filme de Oliveira desenvolve, Eduardo Prado Coelho faz notar que, aqui, “o casamento, celebrado institucionalmente como a fusão de duas almas numa só, ou a união de dois corpos num só corpo, é, no campo da realidade, fundamentalmente um jogo de desacertos” (Coelho 1983: 29). Mas é forçoso sublinhar que, ainda que em desacerto, todas as personagens de *O Passado e o Presente* têm uma existência a dois: os amigos de Vanda constituem casais, e o único amigo solteiro mantém uma relação com Angélica, mulher de Honório. Com efeito, todos possuem “uma só carne”, ou “um só corpo”, com alguém. Este é um mundo (muito convenientemente burguês) em cuja ordem Vanda não tem lugar, pois o seu problema é, justamente, repudiar a carne, visando uma estranha “fusão de almas” com figuras ausentes e, portanto, sem corpo.

António-Pedro Vasconcelos integra, com justeza, Vanda na vasta galeria de virgens de Oliveira (Vasconcelos 1981: 28). Estas são mulheres que, repudiando a carne, repudiam também o seu lugar neste mundo, afirmando-se como criaturas de outro mundo. São também, evidentemente, figuras intervalares, *imagens*: tal como escreve Blanchot, “a pura virgindade formal da imagem está originalmente ligada à estranheza elementar e ao peso informe do ser presente na ausência” (1955: 270). Paralela e significativamente, elas são em simultâneo figuras do amor, do culto e da obsessão (mais, ou menos, fetichista): a Deus em *Benilde*, a José Augusto em *Francisca*, aos maridos defuntos em *O Passado e o Presente* (no fim do filme, Ricardo insulta Vanda, chamando-lhe “adoradora de maridos defuntos”). Esta simultaneidade contribui para a consubstanciação dos estatutos diferenciais destas personagens, uma vez que o culto completa a distância aparentemente intransponível que afecta todos estes “amores frustrados”, isto é, impossíveis de realizar fisicamente.

Numa sequência inicial, Honório diz a Firmino: “A sua mulher não o atraiçoa com um homem real. Atraiçoa-o com um fantasma”, referindo-se ao *fantasma* de Ricardo, cuja presença se faz sentir através dos retratos (como vimos, tanto os mortos quanto os *vivos*). Num estudo sobre a espectralidade em Henry James, que já foi aqui invocado a propósito do filme de Truffaut, T. J. Lustig refere, a propósito da célebre novela “The Turn of the Screw”, que aqueles que ingressam num tráfego com os fantasmas se tornam também fantasmas (1994: 90). Tal como o protagonista de *La Chambre verte*, Vanda não só está apaixonada por um ser ausente, ou, nos termos de Honório, por um “fantasma”, como dedica toda a sua vida ao culto desse amor. É notório, por exemplo, quão exíguas são as trocas entre Vanda e os seus amigos, ao longo do filme. Ela transporta uma opacidade que tem origem na obsessão pelos maridos mortos, que dirige a sua vida e, por extensão, o filme. Ao discutir casos em que os vivos se recusam a esquecer os mortos, entregando-se à experiência do *póthos*, Jean-Pierre Vernant refere a existência de casos em que o vivo se entrega a uma “rememoração contínua, deliberada e como que obrigatória do defunto, na recusa de tudo o que possa desviar o espírito da lembrança, distraí-lo e orientá-lo para um momento de esquecimento” (Vernant 1991: 36). Discutindo o luto de Aquiles por Pátroclo, em particular, o autor faz notar a vontade do primeiro de “se entregar à memória do morto, poderíamos dizer *à sua assombração*, apartado do comum dos homens, *excluído da vida normal*” (*ibid.*, ênfases minhas).

Dir-se-ia que, ao passo que Aquiles se entrega ao *póthos* durante um breve período de tempo — a duração expectável do luto —, Vanda vive num estado permanente de “assombração pelo morto” e, porventura consequentemente, de “exclusão da vida normal”. Ela perpetua, assim, um “esforço para continuar em contacto com [o morto] nessa zona intermédia entre a vida e a morte que o tempo dos funerais proporciona aos celebrantes do luto” (Vernant 1991: 37-38). Ou, por outras palavras, Vanda prolonga no tempo os ritos funerários dos seus defuntos maridos. Desta obsessão com os ritos de morte é sinal, aliás, o ritual da trasladação que serve de pano de fundo a toda a primeira parte do filme, no qual os restos mortais de Ricardo são deslocados para um jazigo especialmente idealizado e encomendado por Vanda.

Aquilo que afasta determinantemente Vanda de personagens como Aquiles ou o Julien Davenne de Truffaut, no entanto, é que a primeira parece sentir um certo prazer na ausência (o que está na origem da designação de “necrófila” por parte de alguma crítica), donde a minha sugestão anterior de união entre *póthos* e *himeros*, isto é, entre o

luto e o desejo. Uma cena, em particular, sugere esta hipótese. Depois da morte de Firmino, e da reunião com Ricardo, vemos Vanda a receber um embrulho das mãos da criada. Esta sai, deixando Vanda no interior de uma divisão com o embrulho. A criada espreita através da fechadura (e aqui ficam explícitos os ecos de outros *voyeurs* fetichistas da burguesia, como Buñuel e Hitchcock), e um plano subjectivo revela-nos Vanda, nua, perante o embrulho desembrulhado, mas ainda não identificável através da porta. No seguimento da acção, saberemos tratar-se de um grande retrato de Firmino.



Fotograma do filme

Tal como Julien Davenne se prepara para passar uma noite com a esposa defunta, no que a expressão “passar uma noite com” contém de abertamente erótico, também Vanda se prepara para se encontrar sexualmente com o marido morto. As imagens dos seres ausentes são os objectos que medeiam estas relações amorosas. Discutindo as dinâmicas entre a matéria de que as imagens são feitas e os corpos daqueles que vêem, ou *consomem*, estas imagens, Hans Belting escreve: “Sabemos que todos nós *temos* ou que todos nós *possuímos* imagens, que elas vivem *nos* nossos corpos ou nos nossos sonhos e esperam ser invocadas [summoned] *pelos* nossos corpos para poderem aparecer” (Belting 2005: 305-306, ênfases do autor). “Alimentando-se” das imagens dos mortos, permitindo-lhes *viver em si*, Vanda passa a integrar na sua constituição (no seu *ser*), também, inevitavelmente, imagens e mortos. No colóquio com os fantasmas, Vanda torna-se fantasma também.

Referências bibliográficas

Belting, Hans (2005), “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, *Critical Inquiry*, vol. 31, n.º 2, 302-319.

Blanchot, Maurice (1955), “Les deux versions de l’imaginaire”, *L’Espace littéraire*. Paris: NRF/Gallimard, 266-277.

Coelho, Eduardo Prado (1983), *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Costa, João Bénard da (2017), “*O Passado e o Presente* (folha da Cinemateca)”.

Costa, João Bénard da (2009), “Benilde e os fantasmas”, in Filipa Loureiro e Paulo Pinto (coord.), *Manoel de Oliveira / José Régio: Releituras e Fantasmas*. Porto: Fundação Serralves, 119-123.

Jacobs, Steven e Lisa Colpaert (2013), *The Dark Galleries: A Museum Guide to Painted Portraits in Film Noir, Gothic Melodramas, and Ghost Stories of the 1940s and 1950s*. Gent: Aramer.

Joly, Martine (2005), *A Imagem e os Signos* (trad. Laura Carmo Costa). Lisboa: Edições 70.

Lustig, T.J. (1994), *Henry James and the Ghostly*. Cambridge: Cambridge University Press.

Maia, Tomás (2009), *Assombra: Ensaio sobre a Origem da Imagem* (seguido de *Fotogramas*, de Marta Maranha e Diogo Saldanha). Lisboa: Assírio & Alvim.

Marcelino, Américo (2015), “Três idades da imagem: sombra, figura, desenho”, in António Pedro Marques (coord.), *As Idades do Desenho*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 177-190.

Miranda, Rita Novas (2021), “La Discordance des temps : ‘NON’ ou la Vaine Gloire de commander de Manoel de Oliveira”, in G.D. dos Santos, J.M. Esteves, L. Iglesias e G.P. Cordeiro (dirs.), *Voir / Revoir. Revenir sur les traces, définir le présent : la péninsule Ibérique après les dictatures*. Nanterre: Presses universitaires de Nanterre, pp. 183-198.

Monteiro, João César (1972), “Um Necrofilme Português”, *Diário de Lisboa* (10 de Março de 1972), pp 1-2.

Oliveira, Manoel de (2015), “*O Passado e o Presente* de Manoel de Oliveira 1972” (conversa com João Bénard da Costa e José Neves), *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal* (fascículo 12). Lisboa: Dafne Editora.

Vasconcelos, António-Pedro (1981), “Meio século de cinema”, in Vv. Aa., *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, 25-28.

Vernant, Jean-Pierre (1991), *Figuras, Ídolos, Máscaras* (trad. Telma Costa). Lisboa: Teorema.

Vernet, Marc (1988), *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*. Paris: Editions de l'Étoile.

Nota: este texto consiste numa versão condensada de um capítulo de *Espectros do Cinema: Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues* (Documenta, 2020).