

# BENILDE OU A VIRGEM MÃE / 1975

um filme de Manoel de Oliveira

**Realização:** Manoel de Oliveira / **Argumento:** Manoel de Oliveira, segundo a peça homónima de José Régio / **Fotografia:** Elso Roque / **Direcção Artística e Décors:** António Casimiro / **Música:** João Paes / **Montagem:** Manoel de Oliveira / **Interpretação:** Maria Amélia Aranda/Matta (Benilde), Jorge Rolla (Eduardo), Varela Silva (Melo Canto), Glória de Matos (Etelvina), Maria Barroso (Genoveva, a criada), Augusto Figueiredo (Padre Cristovão), Jacinto Ramos (Dr. Fabrício).

**Produção:** Henrique Espírito Santo para Tobis Portuguesa e Centro Português de Cinema, com assistência financeira da Fundação Calouste Gulbenkian / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, cor, 106 minutos / **Estreia:** Cinema Apolo 70, a 21 de Novembro de 1975.

---

**Benilde ou a Virgem Mãe** é o segundo “painel” do que Manoel de Oliveira chamou “a tetralogia dos amores frustrados”, iniciada em 1971 com **O Passado e o Presente** e prolongada até 1981 com **Francisca**. Em torno desta obra não se estabeleceu a violenta polémica que **O Passado e o Presente** suscitou (acérrimos defensores e acrisolados detractores) nem o ambiente de contestação geral que acolheu **Amor de Perdição** (sobretudo quando foi exibido na R.T.P.). Mas também não houve o silêncio respeitoso que recebeu **Francisca**, estreado já quando Manoel de Oliveira era alvo de consagração internacional. **Benilde** – digamo-lo francamente – passou despercebido, numa estreia ocorrida quatro dias antes do 25 de Novembro de 1975, quando os portugueses - ou os lisboetas - tinham muito mais em que pensar do que em histórias de virgens-mães.

Curiosamente foi este filme - mais ainda do que **O Passado e o Presente** – que valeu a Manoel de Oliveira a reputação mundial. Se desde **Douro** (1931) ou sobretudo **Aniki Bóbo** (1942) ele era já a referência mítica do cinema português (a única referência mítica que merecemos e fizemos tudo por não merecer) foi **Benilde**, aquando da sua exibição em Itália, que recordou aos críticos que um dos maiores cineastas vivos é português e se chama Manoel de Oliveira. E é justo assinalar que nesse reconhecimento a Itália precedeu a França que só “acordou” com **Amor de Perdição**.

Da tetralogia, dois filmes (**O Passado e o Presente** e **Benilde**) são adaptações literárias (palavra a palavra) de peças de teatro. No primeiro caso, um autor pouco conhecido (Vicente Sanches); em **Benilde**, José Régio, admiração maior de Oliveira e que “presidiu” a vários dos seus filmes (desde **As Pinturas do Meu Irmão Júlio** em 1965 até a **O Quinto Império** em 2004). A aposta (fidelidade total a um texto) levou-a Oliveira ainda mais longe quando “delatou” **Amor de Perdição** em quatro horas ou quando restituiu as oito horas da versão integral de **Le Soulier de Satin** de Claudel (1985). Mas essa paixão pela palavra, essa concretização de um cinema que um dia foi sonho de Mankiewicz (a obra que pudesse dizer o passado e o presente simultaneamente, sem nada sacrificar ou suprimir de um texto) está já no filme de 71, como no filme de 75. Como o está a paixão pelo teatro (“e o cinema nada mais é do que o registo audio-visual do teatro”, na polémica definição de Oliveira) aqui manifestada também na escolha dos actores. Nos palcos, em 1947, quando **Benilde** foi pela primeira vez representada, Maria Barroso foi a protagonista e Augusto Figueiredo, Eduardo. Quase trinta anos depois, esses actores não podiam repetir as mesmas personagens, mas a sua aparição como Genoveva e como Padre Cristovão só pode entender-se como fidelidade a essas récitas do Teatro D. Maria II. E desse Teatro, vieram ainda Glória de Matos, Varela Silva, Jacinto Ramos, sendo apenas não-profissionais (o que é caso único na obra de Oliveira até **Le Soulier de Satin**) os jovens protagonistas. E entre esse intérpretes de origem tão diversas, nasce - como um dia bem notou Jorge Silva Melo - o conflito dos jogos, conflito primordial ao filme (e Jorge Silva Melo dava como exemplo a “*admirável exuberância de Glória de Matos*” em contraste com o jogo puro dos jovens - sequência entre Eduardo e a mãe).

Mas o conflito do filme - conflito de corpos, com a real ou suposta virgindade de Benilde (e como não pensar no **Milagre** de Rossellini ou no **Je Vous Salue, Marie** de Godard?) e conflito de almas (a fé de Eduardo e de Genoveva, a dúvida da mãe e do pai) - transcende em muito a disposição cénica, como transcende o mistério desses corpos e almas simultaneamente opacos e transparentes. E manifesta-se na contaminação que tudo e todos sofrem de um outro olhar (o olhar do realizador) que os desvenda e os desventra. E a interrogação final desta obra-prima é exactamente sobre as aparências que vemos: a casa, os corpos, o teatro, o cinema.

Pense-se, por exemplo, no papel da casa. Elemento fundamental na obra de Régio (as velhas casas) e até na vida do poeta (como percebeu no bellissimo e desconhecido filme **Os Habitantes Daquela Casa**, Ernesto de Oliveira) a casa é evocada em numerosas passagens da peça, como a “culpada” de todos os males, o lugar de onde é preciso arrancar Benilde para a salvar. Assumindo esta dimensão até às últimas consequências, Manoel de Oliveira acrescenta-lhe outra que, de certo modo, a destrói e a inverte. Essa casa é assumidamente décor (entramos nela através de um quadro) e é assumidamente estúdio. É num estúdio e num décor que tudo acaba e começa, nas estarrecedoras sequências inicial e final. Aquele *travelling* do início através do estúdio é viagem (literalmente) do cinema ao teatro, como viagem do teatro ao cinema é o sublime movimento ascendente final. Começamos nos subterrâneos e subimos aos sótãos, e entre esse abismo e essa altura (expressamente cinematográfica) decorrem os “actos” da peça, e os abismos e alturas de Benilde. E a casa-décor é o local onde os fantasmas vão ser enterrados, jamais se libertando dessa “aparência” que, para eles, como para nós, é a única real.

À excepção do princípio e do fim, só num momento (e é dos mais assombrosos do filme) saímos desse décor, aliás na única infidelidade a Régio cometida por Oliveira. Falo do plano em que Glória de Matos abre a janela e o vento lhe levanta o vestido, varrendo décor e personagens. Por um efeito típico do cinema – um truque de estúdio – os mecanismos destes (cinema e estúdio) irrompem na casa fechada e perturbam, até ao grotesco, a liturgia nela celebrada. Não é só a “ameaça vinda do exterior” (como os uivos do misterioso personagem jamais identificado e que tanto fascinam ou horrorizam Benilde). É a respiração desse mundo exterior, numa significação tanto mais perturbante, quando o que ela traduz é irreduzível a outra imagem que não seja precisamente a desse artifício. Artifício da vida das personagens encerrados nesse décor, artifício do teatro, e artifício do efeito que não se consegue arrancar nem à cena nem ao décor. E é aí que mais sentimos quão fantomática é aquela casa e quão fantomáticas são as personagens, veículos de uma carga erótica que transforma a sua aparência e confere ao discurso teatral a instância privilegiada que tem por função debitar.

E assim chego ao texto e à sua função. O que vale nele não é mais a potencial beleza da peça de Régio. Mas uma qualidade musical e plástica, sublinhada pelo potencial erótico que o percorre, e pela intensidade que a atravessa. São clamores o que ouvimos (tão clamores como os imperceptíveis sons do “vagabundo”) expressões do mesmo movimento fantomático que tanto me fascina neste filme.

Todos os discursos são discursos “impossíveis”. Todos as personagens compreendem mais do que o que dizem. E o que não compreendem jamais lhes será acessível pelas palavras.

É verdade que Benilde não pode ou não sabe explicar, é verdade que Eduardo nada entende das explicações de Benilde, é verdade que os vários diálogos supostamente explicativos (da tia com Benilde, de Benilde com o pai, da criada com o médico, etc) nada explicam e nada esclarecem. Régio qui-lo assim. Mas Oliveira, conjugando esse texto com uma *mise-en-scène* que sublinha o clamor de que falei (como lhe sublinha a incoerência e os hiatos) cobre a “festa das palavras” com a “festa do olhar” e dá às duas a mesma carga ritualística.

Pense-se, por exemplo, no longo diálogo entre Benilde e Eduardo, no fim. O que é dito funciona sobretudo como acompanhamento do que se vê. A exacerbação dos corpos, das peles, dos pêlos, invade literalmente o terreno das palavras, mostrando-nos o reverso delas.

**Benilde** é um filme que nos leva à significação última da corporalidade e da oralidade. Uma e outra são permanente manifestação da morte e da luta contra ela, e por isso corpos e palavras não são mais do que ecrã para algo de invisível.

Qualquer explicação é irreduzível. O que é celebrado em **Benilde** é o mistério da encarnação: a vida no ventre de Benilde e a morte no seu corpo. Por isso, o filme de Oliveira é acto de luto e acto de primavera.