

Camões

REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS

JANEIRO
JUNHO
2001

20€
(IVA INCLUIDO)

número
12·13

Manoel de Oliveira



MINISTÉRIO
DOS NEGÓCIOS
ESTRANGEIROS



INSTITUTO
CAMÕES



© JOÃO RIBEIRO

Hoje mundialmente conhecido, Manoel de Oliveira é, sem sombra de dúvida, o maior realizador português. Ao longo das últimas sete décadas, realizou vinte e duas longas e quinze curtas metragens, para além de ter sido actor, supervisor ou co-realizador, creditado ou não, pelo menos, em sete outros títulos.

O Instituto Camões não poderia deixar de se associar às múltiplas homenagens que o cineasta tem recebido, oriundas dos mais diversos quadrantes e dos mais diferentes países.

O toque de génio, associado ao rasgo de originalidade que caracterizam Manoel de Oliveira, bem como a transmissão de uma sabedoria adquirida ao longo dos anos, fazem da vida e da obra deste cineasta ímpar o exemplo acabado da concretização de um sonho.

A obra é grandiosa porque a sua vida, onde bebe a inspiração, é igualmente invulgar. Sobre tudo no acto de a moldar à arte e de a revelar em seguida. Em todo este número monográfico os diferentes autores (encabeçados pelo próprio Manoel de Oliveira) referem reiteradamente o peso que o rio Douro e o seu percurso têm na sua biofilmografia. Mas nada há como as palavras do Mestre para ilustrar o seu pensamento: *«Nele me vejo e me revejo como num espelho multifacetado, pois ontem era uma cousa e hoje já é*

outra, outra será certamente amanhã. Assim como ele mudou também eu mudei e já não sou hoje o que fui ontem e não serei amanhã o que sou hoje. O que quer dizer que a vida corre por dentro da gente como as águas nos cursos talhados para os rios até chegar ao seu finamento. Finamento que é a nossa entrada para esse grande espírito, esse imenso Oceano onde todos acabaremos por desaguar».

Merece particular realce o profícuo diálogo que, através de Manoel de Oliveira, se desenvolve entre Cinema e Literatura, avultando a importância dessa outra grande figura da Cultura Portuguesa – Agustina Bessa-Luís –, também profundamente ligada ao Douro, cujos romances funcionaram como fonte inspiradora de alguns dos seus mais belos filmes, ou a vida e obra dessa figura ímpar do imaginário luso-brasileiro que é o Padre António Vieira

Que este número especial de *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas* constitua, para os seus leitores e, em particular, para os admiradores de Manoel de Oliveira, uma viagem às referências fundamentais de uma obra pluriforme e magistral.

Jorge Couto

DIRECTOR

Jorge Couto

DIRECTOR-ADJUNTO

Luísa Mellid-Franco

DIRECTOR DE PRODUÇÃO

Rui M. Pereira

DESIGN GRÁFICO

TVM designers (Luís Moreira)

EDITORES

Joana Amaral
M. Piedade Braga Santos

ASSINATURAS

Célia Gomes

IMPRESSÃO

Gráfica Maiadouro

ADMINISTRAÇÃO

Instituto Camões
Rua Rodrigues Sampaio, 113
1150-279 Lisboa
Tel: 21 310 91 00
Fax: 21 314 39 87
geral@instituto-camoes.pt

REDACÇÃO

Instituto Camões
Rua Rodrigues Sampaio, 113
1150-279 Lisboa
Tel: 21 310 91 12
Fax: 21 310 91 82
rev@instituto-camoes.pt

TIRAGEM

10 000 exemplares

DEPÓSITO LEGAL

124734/99

DISTRIBUIÇÃO

Sodilivros

© Instituto Camões

ISSN: 0874-3029

MINISTÉRIO
DA CULTURA
E DO PATRIMÓNIO



6	Pedra de Toque. O dito Eterno Feminino na Obra de Manoel de Oliveira <i>João Bénard da Costa</i>
38	Conversa com vista para... Paulo Branco <i>Maria João Seixas</i>
48	Os Caminhos da Prostituição <i>Manoel de Oliveira</i>
55	Rios da terra, rios da nossa aldeia <i>Manoel de Oliveira</i>
57	Corpo, espírito e vozes misteriosas das águas O Douro de Oliveira entre história, mito e criação artística <i>Nello Avella</i>
60	O Douro de Manoel de Oliveira <i>Maria de Fátima Braga de Matos</i>
63	Oliveira e o Documentário. Trabalhos do Espírito <i>João Lopes</i>
70	O Século de Oliveira <i>Elisa Frugnoli</i>
79	Funções paradigmáticas de «O Acto da Primavera» no cinema de Manoel de Oliveira <i>João Mário Grilo</i>
82	Manoel de Oliveira: a sedução do texto literário <i>João Francisco Marques</i>
90	Entre a Sinfonia e a Ópera A música dos filmes da maturidade de Manoel de Oliveira <i>João Paes</i>
98	TESTEMUNHO Júlia Buísel. O Passado e o Presente
102	TESTEMUNHO Glória de Matos
105	TESTEMUNHO Maria João Pires
107	Obrigada a Manoel de Oliveira <i>Maria de Medeiros</i>
110	Manoel de Oliveira. Não vou por aí <i>Manuel Casimiro</i>
113	Memória de um Crítico de Cinema <i>Manoel de Oliveira</i>
116	Algumas notas sobre a recepção em França da obra de Manoel de Oliveira <i>Jacques Lemièrre</i>
127	Um Homem, o Olhar <i>José de Matos-Cruz</i>
129	Jacques Parsi entrevista Manoel de Oliveira
132	Manoel de Oliveira, Realizador <i>José de Matos-Cruz</i>

Pedra de Toque

O dito Eterno Feminino na obra de Manoel de Oliveira

João Bénard da Costa

«Uma mulher tem demasiados braços e pernas para uma cama de casal. A dor de cotovelo é feita com o mau dormir de duas pessoas onde só uma chega.»

Agustina Bessa-Luis, *As Terras do Risco*

NENHUMA OUTRA OBRA DE NENHUM OUTRO CINE-asta se prolongou, até hoje, por 70 anos. A 21 de Setembro de 2001 completam-se 70 anos sobre a estreia da versão muda de «Douro, Faina Fluvial», no Salão Foz, em Lisboa, durante um Congresso Internacional da Crítica. Manoel de Oliveira tinha 22 anos.

Ao longo destas sete décadas, Oliveira realizou vinte e duas longas metragens e quinze curtas, para além de ter sido actor, supervisor ou co-realizador, creditado ou não, pelo menos, em sete outros títulos¹. Sendo objectivamente obra de apreciável extensão², muitos outros a têm bem maior em muito menor período de tempo. O que se explica, como se sabe, pelos longos hiatos que são uma das muitas singularidades da sua carreira. Nada de muito significativo entre 1931 e 1942, entre «Douro» e «Aniki-Bóbó», silêncio total entre 1942 e 1956, ano de «O Pintor e a Cidade». Uma única longa metragem – «Acto da Primavera» – e uma única obra de ficção – «A Caça» (ambas estreadas em 1963) – entre 1956 e 1972, ano de «O Passado e o Presente». Quatro longas metragens – é verdade que duas delas longuíssimas («Amor de Perdição» de 1978 e «Le Soulier de Satin» de 1985) – entre 1972 e 1985. Só a partir de 1980³, tinha Oliveira 72 anos, a sua actividade passou a ser contínua: quinze longas-metragens e cinco curtas em vinte anos, mais de metade da sua obra.

Reparando «na monotonia das obras de Vin-teuil», nessas frases-tipo que reaparecem, sempre iguais, nas composições dele, Proust escreveu as linhas célebres: «*Les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule oeuvre, ou plutôt représenté à travers des milieux divers une même*



beauté qu'ils apportent au monde. E, partindo do personagem de Vinteuil, exemplificou com Barbey d'Aurévilly, o autor de *Les Diaboliques*, esse mesmo Barbey que disse que a arte tem dois lóbulos como o cérebro e que a natureza se assemelha àquelas mulheres que têm um olho azul e o outro negro (curiosamente, os olhos de Oliveira também são de cores diferentes).

Manoel de Oliveira fez sempre a mesma obra? Se é bem certo que só com excesso de imaginação se podem aproximar «Douro» e «Palavra e Utopia» (para reter apenas um dos últimos filmes estreados de Oliveira) não é menos certo que a obra inicial voltou a ocupar Oliveira nos anos

90, reconstituindo, primeiro, a versão muda de 1931 (alterada quando se usou o mesmo negativo para uma versão sonora de 1934) e, depois, escolhendo nova música, que substituiu em 1995 a partitura original⁴. E a imagem do farol, com que se inicia e termina o filme, pode ser vista, sem delírio de exegese, como a primeira das metáforas do cinema na obra de Oliveira, a primeira imagem a reenviar ao olhar da câmara, como sucederia em tantos filmes futuros. Pode ainda sustentar-se que o Porto de «Douro» é o primeiro dos microcosmos cercados e murados, de que tantos exemplos se encontram na obra posterior. Além disso (cf. adiante o excerto da entrevista

que Oliveira me deu em 1989), «Douro» não é um documentário, mas postula – já – a imaterialidade da imagem cinematográfica, obsessão posterior do autor. «*O cinema é sempre um fantasma da realidade*»⁵. «Douro» foi o primeiro dos seus filmes fantomáticos.

Assim, se é indiscutível que o cinema de Oliveira – ou a concepção oliveiriana do cinema – mudou imenso de 1931 até hoje, parece-me igualmente indiscutível que há uma unidade profunda – unidade temática e unidade obsessional – ao longo de toda a sua obra. Mudando muito (talvez poucos cineastas tenham mudado tanto, inclusive nos seus filmes mais recentes) muito mais foi o que persistiu do que o que se alterou.

À pedra de toque revela-se sempre o mesmo metal. Ou, então, como escreveu Agustina Bessa-Luis, «a pedra de toque está onde menos se pensa»⁶.

Mortos e gêmeos

Filmes fantomáticos, temática e obsessivamente fantomáticos. Obras diversamente umas ou unamente diversas.

Para podermos encontrar essa unidade e esses fantasmas entre a obra dos anos 80-90 e as obras iniciais (inícios que, em Oliveira, se prolongaram por cerca de trinta anos, dos anos 30 aos anos 60) é necessário ver estes primeiros filmes à luz dos últimos. No caso dele, não foram os antepassados que criaram a posteridade, mas a posteridade que criou os seus antepassados, como sustentava Borges, variando levemente outra tonalidade de Proust, pressentida em Ruskin.

Ou seja, se o tema da muralha pode ser o tema de «Douro»; se o tema dos amores frustrados e do eterno feminino (a mulher como detonadora de todo o mal e de toda a culpa) pode ser o tema de «Aniki-Bóóbó»; se o tema da sacralidade da representação pode ser o tema de «Acto da Primavera»; se o tema do pecado original e da



Cartaz de «Acto da Primavera» (1962). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

comunicação despedaçada (Torre de Babel de línguas e corpos) pode ser o tema de «A Caça»; possivelmente não os descobriríamos, e não compreenderíamos a relação entre todos eles, se a obra futura não nos tivesse dado as chaves para a ela aceder.

Porém, sem recorrer a essa visão prismática, a partir de que momento podemos encontrar em Oliveira uma continuidade mais acentuada do que as evidentes rupturas existentes entre «Douro» ou «Aniki-Bóóbó», ou entre «Aniki-Bóóbó» e «A Caça», filmes na aparência mais divergentes do que convergentes?

É uma questão que me tenho posto frequentemente. Oliveira, noutra parte da entrevista acima citada⁷ e em muitas outras declarações, situou a grande viragem da sua obra em «Benilde ou a Virgem Mãe» (1975). «*Benilde* é



uma obra a que eu dou, hoje, uma importância muito grande na minha evolução, na minha reflexão. Conscientemente, foi quando me dei conta [...] que tinha de conservar, de fixar, (a unidade de tempo e acção da peça de teatro) para que essa unidade se não perdesse. O cinema só pode fixar: Se houvesse outro ponto de vista, a unidade perdía-se [...] O cinema não pode ir além do teatro, só pode ir sobre o teatro».

Compreendo muito bem o ponto de vista de Oliveira (pelo menos, o seu ponto de vista em 1989) e concordo inteiramente que é sobretudo a partir de «Benilde» que Oliveira reflecte o seu famoso axioma sobre a inexistência do cinema ou o da sua exclusiva existência como meio-audiovisual para fixar o teatro⁸. Como é verdade que só a partir de «Benilde» se encontram algumas das figuras maiores do seu estilo. Mas, por

mim, situo a ruptura maior em «O Passado e o Presente». Porque, embora neste filme, a quase vertiginosa mobilidade da câmara, e a abordagem relativamente convencional do texto teatral de Vicente Sanches (*arejando* a peça e fugindo frequentemente à unidade de lugar) se afastem sensivelmente dos rumos futuros da obra de Oliveira, intervêm nele, e pela primeira vez intervêm dominantemente, outras características maiores que, depois, recorrentemente regressariam.

Sem qualquer pretensão hierárquica acentuo:

a) a alternância de grandes sequências sem diálogos com sequências muito faladas, ou em que o diálogo determina a *mise-en-scène*. Não se diz uma palavra, na introdução do filme, ou seja em toda a secção dele que antecede o primeiro acto da peça teatral e obviamente não faz parte dela (sequências pré-genérico). E, no entanto, os 23 planos desses cinco minutos iniciais prefiguram os temas maiores de «O Passado e o Presente»: a necrofilia como forma suprema da paixão (Wanda contemplando o retrato do marido morto) os estratificados pontos de vista das classes sociais e o tema das flores (flores para os mortos e flores dos mortos-vivos). Não se diz uma palavra na sequência do cemitério, durante a transladação de Ricardo, o primeiro marido de Wanda (supostamente morto), supostamente representado na cerimónia pelo seu irmão gémeo Daniel, duplo do falecido e seu retrato vivo entre os muitos retratos do morto que Wanda espalhou por toda a casa. Não se diz uma palavra na sequência do suicídio de Firmino, segundo marido de Wanda, quer na tentativa que comicamente falha, quer quando se atira mesmo da janela, em ambos os casos perante o olhar atónico de um mudo jardineiro. Não se diz uma palavra durante a lua de mel de Wanda com o *resuscitado* Ricardo, quando atinge o paroxismo a simbologia dos jardins floridos e dos arranjos florais. Não se diz uma palavra durante os interro-

gatórios do médico e do advogado, afim de restabelecerem a identidade do gémeo vivo. Não se diz uma palavra na cena capital em que o morto Firmino *reentra* em casa, através do seu retrato pintado, a que Wanda se oferece em êxtase erótico. E praticamente não falam (limitam-se a frases convencionais) a criada, o jardineiro, o chauffeur ou os outros servidores, *voyeurs* privilegiados do que as palavras elidem e manifestos exibicionistas dos gestos eróticos a que os senhores só às ocultas ou solitariamente se entregam;

b) é o primeiro filme de corporalidade vincadamente fantomática, em que os oito protagonistas se movem como espectros, numa casa igualmente espectral ou em locais associáveis à morte (cemitério, igreja);

c) é o primeiro filme dominado pela teatralidade da representação, percorrendo as gamas que vão de uma teatralidade assumida e dominada (a personagem de Noémia, interpretada pela grande atriz Manuela de Freitas) a uma teatralidade amadora, pois que amadores são quase todos os outros actores, alguns particularmente desajeitados. E obviamente Oliveira não escolheu os intérpretes (melhores ou piores) pelos seus dons, mas pela sua imagem, pela sua aura. Simultaneamente, o texto dito é, não só também ultra-teatral, como é um texto sem qualquer correspondência com o português usual, acentuando, até à caricatura, a inverosimilhança dos diálogos e das situações⁹;

d) é o primeiro filme de Oliveira em que há um evidente desequilíbrio entre a força das mulheres e a fraqueza dos homens. As mulheres são belas e atraentes, cuidadosamente vestidas e penteadas, para os diversos momentos e situações que as definem. Todas dominam facilmente os homens respectivos, legítimos ou ilegítimos. Os homens, pelo contrário, são todos tristes figuras e todos fazem tristes figuras. Vivos são brinquedos delas, mortos são fantasmas delas. Mesmo o emproado Maurício que se julga sedu-

tor, é ridicularizado e humilhado por Noémia, quando tenta variar os seus pretensos dotes de D. Juan.

Todas estas características, e várias outras afins que me dispense de enumerar para não fugir ao tema deste estudo, explicaram, em grande parte, a controvérsia com que o filme foi recebido, em 1972. Para os detractores – e muitas figuras conhecidas da cultura portuguesa o foram – o sóbrio Oliveira dos filmes precedentes, que soubera documentar tão bem o Porto ribeirinho ou representações ancestrais transmontanas, perdia-se numa ficção pretensiosa que de mau teatro passara a péssimo cinema. Para os defensores — que até aí tinham visto em Oliveira mais um exemplo moral do que um expoente da modernidade¹⁰ — «O Passado e o Presente», subvertendo os códigos da representação, assumindo a teatralidade como matéria especular e virando as costas quer ao naturalismo quer ao realismo, era uma proposta original na querela iconográfica do tempo, e o primeiro filme moderno do seu autor.

Através do tema dos gémeos, o tema do duplo era, pela primeira vez, dominante na obra de Oliveira. Através da «*adoradora de maridos defuntos*», a morte e a imagem dos mortos eram assumidas como plétora do amor. O morto Firmino, repetindo do além-túmulo a sua carta de adeus ao mundo (carta que Wanda rasgara e espezinhara durante a agonia dele) provocava-lhe sonhos húmidos. Perante o seu retrato, Wanda despia-se, oferecendo-lhe uma nudez que lhe recusara em vida. Se «O Passado e o Presente» é o primeiro «painel» da tetralogia dos amores frustrados, como Oliveira assumiu ao tempo do «Amor de Perdição», é-o porque nele corpo masculino algum sacia a voracidade sexual da mulher, que, só na imagem mental ou na imagem figurada desse corpo, conhece amor que não se possa frustrar.

Na casa murada e muralhada de Wanda (portões que só se abrem para logo se fecharem, janelas que dão sempre para um intruso exterior, olhares atrás de cada buraco de fechadura), casa da frustrada vitória das mulheres e da constante derrota dos homens, casa do eterno feminino, celebrou-se, pela primeira vez, a representação necrófila e sacral da dissociação entre os corpos e o sexo, retirando espaço e tempo à impossível unidade entre o homem e a mulher. Ao som da marcha nupcial, no casamento do fim do filme, Wanda e Ricardo não encontram lugar e, vistos de uma altura inexistente, cruzam-se e buscam-se numa perpétua errância.

A maçã de Adão

Cerca de vinte anos depois, Oliveira representou o episódio do Genesis do pecado original, na «Divina Comédia» (1991).

A imagem inicial é a de uma bela casa senhorial dos fins do século passado. No plano seguinte, um azulejo com a inscrição Casa de Alienados, identifica-nos que género de casa é essa. No terceiro plano, estamos no interior da casa. Correndo num corredor, a louca, que se toma por Sónia do *Crime e Castigo* de Dostoiévsky, chama por Raskolnikoff e diz-lhe que venha ver. Os dois juntam-se numa sala enviaçada a outros oito alienados e, em grupo compacto e silencioso, vêem. Vêem o quê? Contracampo e a grande distância, ao fundo do jardim, num pomar, vemos o que eles vêem. Um homem e uma mulher completamente nus, virados para a câmara e para eles. A mulher colhe uma maçã de uma macieira. São Adão e Eva ou os loucos que por Adão e Eva se tomam.

Novo plano e, nos degraus da casa, mas no exterior dela, vemos o director do asilo, imediatamente reconhecível no seu estatuto pela bata branca, acompanhado por um guarda, ligeiramente avançado. Onde estão, o director tem um ponto de vista mais próximo, o que permite

a passagem do plano geral de Adão e Eva a plano médio, de Eva, de busto. Eva trinca devagar a maçã, com um sorriso deliciado. Novo plano de busto, mas agora só de Adão, olhando-a. Eva entra em campo e estende a maçã a Adão que a repele. Eva segura-o pela nuca e obriga-o a curvar-se e a comer. Ouve-se um trovão. Adão dá pequenas mordidelas, mas, depois, arranca a maçã das mãos de Eva e come-a sofregamente e com visível prazer. Eva sorri, vitoriosa.

Começa a chover a cântaros. O guarda vai a casa buscar um guarda-chuva encarnado para o director, que continua a olhar a cena, semi-curioso, semi-lúbrico. Adão e Eva abraçam-se e Eva encosta a cabeça de Adão contra o seio, como que a protegê-lo da chuva, algo maternalmente. Relâmpagos. Finalmente, o director manda outro guarda ir buscar os dois foragidos e cobri-los com um manto. Antes que ele lá chegue, porém, vemos no chão do jardim uma cobra com o seu movimento serpenteador, num plano bastante fugaz e insólito, ora obscuro, ora iluminado pelos relâmpagos. E, pela primeira vez, não sabemos a que ponto de vista corresponde o plano da cobra, ou com que plano esse plano faz *raccord*. É Eva quem a vê, num último olhar lançado do paraíso, donde a chuva, os trovões e a autoridade a expulsam? É Adão, identificando-a como a causa dos seus males? Ou é o médico que, com essa visão, completa o quadro bíblico na sua referente cultural? Seja quem for ou como for, a perturbação torna-se mais forte e não é da mesma natureza que a da discussão que, pouco depois, já com todos os loucos reunidos em casa, opõe o Profeta ao Filósofo sobre a natureza da mulher.

O filme que assim começa – o único filme de Oliveira a representar o nu integral e frontal – é o filme dele que mais evoca «O Passado e o Presente».

Embora em «O Passado e o Presente» só um dos personagens (Wanda) seja expressamente

acusada de loucura, todos viviam, nessa outra casa solarenga, situações de alienação total. Em mais de um sentido, a casa, em «O Passado e o Presente», era uma casa de alienados, tão mais alienados quanto todos se comportavam como se fossem ou estivessem alheios à sua alienação. E, embora do princípio ao fim, se não largassem, formando um grupo omnipresente em toda a espécie de rituais, cada um deles era inteiramente solitário. Devoravam-se uns aos outros, mas não se tocavam. Como o *décor* os devorava a eles, sem nunca os tocar e sem nunca ser tocado por eles. E os múltiplos jarros com flores eram tanto sinal de vida (de casa habitada) como sinal de morte (flores para os mortos).

Expressamente, este pano de fundo retorna em «A Divina Comédia», mas agora sem a caução de qualquer normalidade. Desde o princípio sabemos que estamos numa casa de alienados e que todos os habitantes dela são loucos, assumindo ilusórias identidades. Só que esta casa de alienados nada tem que ver com a nossa noção de instituição semelhante. Mais uma vez, é uma bela mansão, rodeada por um magnífico parque, com alas de palmeiras e decorado com a mesma povoada e despovoada existência, com as mesmas vivas e mortas flores que caracterizavam a casa de «O Passado e o Presente». Os personagens evoluem recortados contra azulejos belíssimos, escadarias monumentais, salas ricamente ornamentadas. Só que todos esses *adereços* (em sentido próprio e figurado) são tão significantes como insignificantes e parecem jogar com os personagens o mesmo jogo que estes jogam uns com os outros: olham-nos sem os olhar, entram neles sem neles entrar, representam sem intervir e intervêm quando não representam. Estão num outro plano do plano de acção, mas coexistem nesse plano tão misteriosamente como os doze alienados coexistem uns com os outros, ou com aqueles que representam os papéis de director e enfermeiros da Casa. Todos parecem

ver tudo sem ver nada, ouvir tudo sem ouvir nada, sentir tudo sem sentir nada. A todos cabe o ponto de vista, embora não haja ponto de vista de ninguém e nunca se possa falar de uma qualquer subjectividade desse ponto de vista. Nem mesmo nos frequentíssimos campo-contra-campo, que seria mais exacto chamar plano-contra-plano. O lugar das personagens ou das peças de *décor* em *off* nunca é a que tinham tido *in* e existe uma permanente distorção face ao lugar ou posição ocupados por outrem. Os falsos *raccords* são constantes, quer sejam *raccords* de posição, quer de figuração (um personagem que num plano está vestido e penteado de determinado modo e no contra-plano, no mesmo espaço e no mesmo tempo, se veste com outras roupas e se penteou diferentemente).

Existem contudo várias fundamentais diferenças face a essa visível analogia com «O Pas-



Cartaz de «Francisca» (1981). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

sado e o Presente». Fixo-me apenas em duas. Enquanto, nesse filme, a câmara acompanhava os personagens no seu *motu continuum* (é certamente o filme de Oliveira com mais movimentos de câmara e que mais contradiz a sua generalizada imagem como cultor de planos fixos) em «A Divina Comédia», à excepção de um único plano (chegada em moto de Ivan Karamázov, o único visitante, o único que não tem vaga naquela casa) não há qualquer movimento de câmara. Os planos são incontáveis (é, seguramente, o mais decupado dos filmes de Oliveira e talvez um dos mais decupados filmes de sempre) mas a câmara nunca se move. E é essa absoluta ausência de movimento dela que coloca noutro nível os personagens de «A Divina Comédia» e radicalmente os separa dos de «O Passado e o Presente». Aqueles, debatiam-se constantemente, em busca de uma fuga possível. Estes já não têm espaço ou tempo para qualquer evasão. Estão imóveis, presos dos personagens com que se identificaram, dos personagens que são. Em «O Passado e o Presente», o exterior ainda podia evoluir, embora só circularmente evoluísse. Em «A Divina Comédia», nenhum movimento exterior se pode acrescentar ou pode mudar seja o que for. Passado e presente imobilizaram-se. Futuro não existe. Não há tempo e o espaço que há é ilusão de espaço. Estamos do outro lado da visão.

Por outro lado, se «O Passado e o Presente» seguia uma acção narrativa (a narrativa da peça de Vicente Sanches) em «A Divina Comédia» cruzam-se várias narrativas, de diversíssimas origens: episódios do Antigo Testamento (como o narrado) e episódios do Novo Testamento (a ressurreição de Lázaro, a mulher adúltera, etc.); episódios do *Crime e Castigo* de Dostoiévsky e dos *Irmãos Karamazoff* do mesmo escritor; o Profeta personifica idêntica personagem da peça «A Salvação do Mundo» de José Régio; o Filósofo reencarna o Anti-Cristo de Nietzsche.

Há um alienado que se julga Cristo, outras que se julgam Marta e Maria, outro que pensa ser Lázaro. Algumas situações são citadas e até mesmo representadas (como o episódio de Adão e Eva, a morte da usurária de *Crime e Castigo*, a ressurreição de Lázaro, o beijo do prisioneiro ao Grande Inquisidor dos Karamazoff) outras apenas recitadas. Mas todos coexistem no mesmo espaço e no mesmo tempo, como se a história de todos fosse comum e simultânea. E nenhum larga jamais o seu personagem, excepto precisamente o que representa a mulher: Eva.

Na primeira cena de grupo – que se segue à cena descrita, sentando, como na última Ceia de Cristo, treze personagens à mesma mesa de uma casa de jantar (doze alienados e o director) – Eva e Adão ocupam as cabeceiras. Eva vem agora *normalmente* vestida e ouve em silêncio, manifestamente enleada, a discussão entre o Profeta e o Filósofo, em que este último, em rudes termos, lhe gaba o corpo que, como os outros, acabou de ver. Mas declara imediatamente uma mudança de identidade: «*Já não sou Eva. Eu sou uma santa. Santa para me redimir do pecado original. Eu sou a Eva Arrependida*». Depois dirá que é Santa Teresa e penitencia-se perante um crucifixo. Recusa-se a Adão, que repele repetidas vezes. O Filósofo, com segundas intenções, intercede pelo desolado Adão. Visita Eva (ou Santa Teresa) no quarto dela, interrompendo-lhe as rezas. E tenta possuí-la, abraçando-a e derrubando-a, deitando-se sobre ela no chão. Eva repele-o, mas, a certa altura, parece ceder às carícias lúbricas do Filósofo. Subitamente, domina-se, afasta o sedutor, levanta-se e diz-lhe imperiosamente: «*Vai-te embora, serpente, que me estavas a tentar. Mais um passo e atiro-me daquela janela*». Atónito, o Filósofo, aceitando a nova identidade da mulher, ainda lhe diz: «*Não faça isso, Santa, que é pecado*». Mas, juntando os actos às palavras, Eva salta da janela. A altura desta excluía o suicídio. A mulher cai no chão e

logo se levanta correndo. Santa ficará até ao final, ela que, num dos seus diálogos com Adão, lhe diz explicitamente que não foi ela quem o tentou, foi a serpente, duas vezes nomeada no filme e uma vez figurada.

Ou seja, mesmo na espécie de auto que «A Divina Comédia» também é, só a Mulher representa duas imagens opostas: a da tentação e a da santidade. Imagens que, de certo modo, também são as de Sónia, antiga prostituta, identificada com a mulher adúltera, e finalmente capaz da sublime expiação e da santidade por amor de Raskolnikoff. E ela também desperta a lubricidade doutra personagem, o Fariseu.

Este filme que começa com a serpente e acaba com uma pomba, identificada pelos alienados com o Espírito Santo (um Espírito Santo que faz as suas necessidades na testa do Filósofo) é um filme que faz depender todos os conflitos do pecado original e em que todos assumem a parábola dostoiévskiana do Grande Inquisidor, representando nela, ao mesmo tempo, o prisioneiro e o carrasco e repetindo colectivamente o beijo que, na parábola, o primeiro deu ao segundo.

Cabe ainda à mulher – outra mulher – o papel de dar – ou não dar – uma resposta à *divina comédia* representada pelos alienados. Refiro-me a Maria João Pires, a celeberrima pianista, que assume a identidade de Marta, a irmã de Lázaro. Mas inicialmente não assume identidade alguma, nem histórica nem ficcional. Ouvindo-a em *off*, da primeira vez que a ouvimos, o Director chama-lhe «a nossa Maria João Pires». Ou seja é Maria João Pires a fazer de Maria João Pires, Maria João Pires como a louca que pretende ser Maria João Pires. Como a essa personagem/intérprete está confiada a música do filme (sempre música *in* mesmo quando se ouve em *off*) temos que neste filme a música se personaliza, a música é personagem, a música é música a fazer de música. É o verso e o reverso

mais abissal de uma obra inteiramente construída em versos e reversos, sendo também a única vez (que eu conheça) em que um elemento diegético se personalizou. Enquanto Marta, irmã de um mudo e de um morto (Lázaro é mudo no filme) a arte (a música) ocupa tanto o espaço da mudez e da morte, como o do som e o da ressurreição. E ela só parece acreditar (no plano final, isolada de todos os outros alienados, que a vêem e ouvem do exterior) que há ainda uma perspectiva (seja a do cinema, seja a da música) anterior e exterior à da casa dos alienados. Ela só esteve *antes* da serpente (através da música) ela só ficou *depois* da pomba (imagem primeiro, só música depois).

Casa de quem, casa de quem?

Acima disse que em «A Divina Comédia» estamos do outro lado da visão. Estamo-lo a tal ponto que o único aparente «coordenador» de uma eventual visão – o director do asilo, ora personagem caligaresca, ora eventualmente outro alienado, assumindo o papel de Director – se suicida, sendo pois o único personagem que abandona aquela casa. É também o único personagem representado por dois actores: Ruy Furtado e o próprio Manoel de Oliveira.

Sabe-se que essa dupla representação não estava prevista. Aconteceu porque, por acaso – para quem acredita que os acasos acontecem por acaso – Ruy Furtado morreu a meio das filmagens, quando ainda faltava rodar a decisiva sequência em que o Director devia escutar a parábola do Grande Inquisidor. Manoel de Oliveira decidiu substituí-lo e assim, por acaso, é contra o próprio realizador que Ivan Karamazoff lança as suas acusações, chamando-lhe céptico, pessimista e revoltado. E Aliocha, o irmão, vai mais longe: «Um revoltado? ... Um desesperado». Oliveira tenta justificar-se e depois diz: «Desculpem a intromissão», quando, num longo discurso que não pertence ao texto dostoiévskiano,



pretendeu alargar o terror inquisitorial a todos os terrores totalitários posteriores, sobretudo aos do nosso século.

E é talvez por ter descoberto que não podia ser mais do que um intrometido naquela história (de que se julgava encenador e organizador) que o Director se suicida. O seu papel de Caligari chegou ao fim e as sombras distorceram-se tanto que acabaram por o absorver. Só que a sequência da morte (suicídio por enforcamento) foi filmada antes, ou seja ainda em vida de Ruy Furtado, e assim a imagem do enforcado não é a de Oliveira, mas a do actor que sempre como Caligari conhecemos¹¹. E fica a hipótese perturbantíssima de que as próprias criaturas se tenham insurgido contra o seu criador e que, nesse momento, nem mesmo Oliveira tenha dominado – a não ser como intrometido – a instância que convocou. Pois que também é dele –

em *off* – a palavra final, a ordem de *claquette* (a que se segue a imagem da mesma) que parece anunciar-nos uma outra cena que já não vemos. Apenas a ouvimos, pois que, como já sublinhei, o único intérprete que continua a actuar (em *off* e com o écran a negro) é a Pianista, no último dos Prelúdios de Rachmaninoff.

Esse outro lado da visão foi das mais incessantes procuras de Oliveira entre «O Passado e o Presente» e «A Divina Comédia». Foi relativamente fácil segui-lo quando esse outro lado teve o contorno de um texto literário, ou seja quando a ficção romanesca («Amor de Perdição», «Francisca») ou a ficção teatral («Benilde», «Le Soulier de Satin») foram o contra-campo da visão cinematográfica.

A partir, porém, de «Mon Cas» (1986) – capital obra de viragem na estética e na metafísica de Oliveira, o que raríssimos entenderam – verso e reverso deixaram de funcionar nos mesmos termos ficcionais e representativos.

«Mon Cas» começa com a peça homónima de José Régio, peça de construção aparentemente pirandelliana, em que um espectador sobe ao palco para nele expor o seu caso, que julga muito mais interessante do que a peça de «boulevard» que nele iria representar-se. Contínuos, autor, espectadores, a vedeta, suplicam-lhe que saia. Chega-se às vias de facto. Que caso é o caso mais importante? Será sempre o meu?

Régio foi muito atacado¹² pelo lugar cimeiro que deu à subjectividade, ao mundo do eu, ao que os seus detractores chamaram ambigüismo. Talvez por essa razão, na segunda representação da peça, a preto e branco e sem diálogos, Oliveira sobrepôs à acção excertos do poema de Beckett «Pour En Finir Encore et d'Autres Foirades», onde a dimensão do eu vai muito para além da leitura redutora de que os adversários de Régio o acusaram. «Nunca mais haverá eu / Ele nunca mais dirá eu / Ele nunca mais dirá nada / Não falará com ninguém / Ninguém falará com ele /

Eu estarei lá dentro dele / Irá mal por minha causa». Extinto o ímpeto que levou à confusão da peça teatral e enquanto visualmente a mesma confusão continua (ou aproximável, pois que as diferentes representações da peça não são iguais) fica a voz do «eu», que «*renunciou antes de nascer*», de um eu que é ele, ou cuja tragédia vem de não ser sujeito de tragédia. Na terceira representação, Oliveira, vai ainda mais longe. A peça representa-se agora em acelerado e com as vozes gravadas ao contrário. Até que, no fundo do palco, («Mon Cas» foi filmado num teatro do Havre) desce um écran de cinema onde se projectam imagens violentas de revoluções, mortes, fomes, catástrofes ecológicas, etc.. Pouco a pouco, os actores cessam a sua agitação e, virados de costas para a plateia, imobilizam-se perante a tela. Até surgir nesta a imagem arquetípica da violência deste século: a «Guernica» de Picasso. Depois o pano desce, com as máscaras teatrais e, de Régio, Oliveira passa ao *Livro de Job*, com os mesmos actores repetindo agora o episódio bíblico, encarnando noutros personagens.

Mas a presença dos dois grandes contendores do *Livro de Job* (Deus e o Diabo, outro tema regiano) é expressa pela oposição entre os meios teatrais (efeitos cénicos) e os meios cinematográficos (efeitos especiais), como se o cinema fosse «*sinhal inexorável e inexaurível da presença de Deus*»¹³. E quando, finalmente, Satanás desiste e abandona o Justo ao seu adversário, a visão da felicidade de Job é tão alegórica quanto a visão que precede a sua desgraça. Sobre as ruínas, a nova Jerusalém tem a forma da Cidade Ideal do quadro de Piero e à nova perspectiva, à «*costruzione legittima*», preside a Mona Lisa, a chamada representação paradigmática do eterno feminino. O tempo dissolve-se na unidimensionalidade do espaço ou na «*esperança em milagre que torne uno o que é desuno*»¹⁴. Em «Mon Cas», como mais tarde em «A Divina



Comédia», não há caução teatral para a visão reversa. O desuno só se une numa espécie de teatro óptico que reflecte, como Oliveira tinha intuído na cena da sombra dupla de «Le Soulier de Satin», a utópica androginia de Deus.

Androginia de que o sorriso de Gioconda (para alguns comentadores imagem de um rapaz e não de uma mulher) pode ser a última e suprema metáfora. Lilita, chamava-se (e não por acaso) a personagem da actriz na peça de Régio. Quando a abandonava, Lilita, a anti-Eva, volve-se na mulher de Job, em metamorfose audaciosíssima, pois que é ela quem mais descreve e quem mais tenta Job a descrever. No final, imobilizada no tempo e no espaço, é a imagem feminina que se recorta contra a Mona Lisa e que esta amplifica até ao «maior plano», pois que com o grande plano do sorriso de Da Vinci termina o filme.

Se as casas de «O Passado e o Presente», «Benilde» ou «A Divina Comédia» foram progressivamente casas de alienação, corpos alie-

Na rodagem de «Aniki-Bobó» (1942). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

nados foram também os dos seus habitantes. E «O Meu Caso» é o da pedra angular do edifício estilhaçado nas ruínas de Job ou é o da pedra de toque que, mais tarde, sobretudo em «Vale Abraão» (1993), «O Convento» (1995) e «Party» (1996), dominam a obra de Oliveira, antes deste reiniciar a sua viagem ao princípio do mundo.

As virgens captivas

Antes, porém, de passar a esses filmes – decisivos para o tema deste artigo – importa analisar, sucintamente mas com o rigor possível, as protagonistas dos restantes filmes do ciclo dos *amores frustrados* («Benilde», «Amor de Perdição» e «Francisca») bem como as de «Le Soulier de Satin», que, em certo sentido, prolonga e culmina a temática (e a estilística) da tetralogia.

«Benilde ou a Virgem Mãe» é a adaptação da peça teatral homónima do célebre poeta e escritor português José Régio (1901-1969) já muito citado neste texto, grande amigo e influência maior de Oliveira.

«Amor de Perdição» adaptou o mais conhecido romance novecentista português, da autoria de Camilo Castelo Branco (1825-1890), para Oliveira (como para Régio) o maior romancista português.

«Francisca» baseia-se no romance *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís (n.1922) romance, por sua vez, baseado num episódio camiliano. Com efeito, Fanny ou Francisca é tanto um personagem real (existiu realmente) como um personagem de Camilo, na medida em que quase tudo o que sabemos dela o sabemos por Camilo e na medida em que, entre os dois, existiu uma complexa e ambígua relação. Casada com um escritor, companheiro, amigo e rival de Camilo – José Augusto – o escritor contribuiu poderosamente tanto para esse casamento, como para o seu trágico desfecho, tecendo em redor deles uma intriga diabólica.

«Le Soulier de Satin» é, como se sabe, a adaptação integral da famosa peça de Claudel (1868-1955).

Ao explicar porque razões «Benilde» assume na sua obra lugar capital, Oliveira, para além do que já acima transcrevi, explicou que, ao tempo da concepção da obra, se deu conta que qualquer *acrescento* ao texto – na linha do que tinha feito em «O Passado e o Presente» – destruiria a unidade e a essência deste. Porque: *‘Benilde’ é o senso e o contra-senso. É o embate entre o crer e o não crer. É o embate entre a fé e a razão [...] É uma luta entre elementos opostos, entre diferentes elementos opostos, onde não há certeza de nada. Tudo fica no incógnito. Porque ninguém sabe se [o pai da criança de que está grávida] foi o vagabundo ou não foi o vagabundo. Se ela realmente está grávida ou se é uma falsa gravidez. Se ela é paranóica, uma doida. Não se sabe nada e tudo ficou por saber, porque nada se sabe destas coisas. E esta era a angústia do próprio Régio, que apelava a um encontro final com Deus, que nunca teve, que nunca viu»¹⁵.*

Qualquer imagem *a mais* era, pois, dar uma pista ao espectador que Régio não dava. Se, por exemplo, o vagabundo fosse figurado, ou fossem figurados os seus encontros com Benilde, reforçar-se-ia a ideia que, nos seus acessos de sonambulismo, Benilde se entregara ao vagabundo ou fora violada por ele. Se fossem figuradas as visões que diz ter com o Anjo¹⁶, reforçar-se-ia uma interpretação sexual dos seus êxtases místicos, como a que tantos comentadores fizeram dos êxtases místicos de Santa Teresa. Qualquer outra cena com o noivo, com o médico, com o padre, apontariam para outras possíveis paternidades ou para definitivamente afastar tais hipóteses. Ora, o essencial era que tudo fosse – e ficasse – tão misterioso como na peça o é, sem qualquer explicação para a gravidez da virgem¹⁷.

Mas havia outra questão, tão essencial como a precedente. Ao encenar «Benilde», ao figurar os

corpos dos personagens, o olhar do realizador não podia ser tão neutro – ou tão supostamente neutro – como o texto de Régio. O conflito do filme, obrigatoriamente, tinha que transcender o mistério desses corpos e almas, simultaneamente opacos e transparentes. Tinha que se manifestar na contaminação que tudo e todos sofrem de um outro olhar (o olhar do realizador) que a todos desvenda e que a todos desventura. Ou seja: o mistério final, no filme, é sobretudo o mistério das aparências.

Oliveira tentou manter-se, até neste particular, muito próximo do teatro e da primeira representação de «Benilde», em 1947¹⁸. Aos actores (Maria Barroso e Augusto de Figueiredo¹⁹) que, em 1947, tinham feito de Benilde e de Eduardo, seu noivo, confiou os papéis da criada e do padre. A outros nomes conhecidos do teatro (Glória de Matos, Varela Silva, Jacinto Ramos) confiou os papéis da tia, do pai ou do médico. Mas, para os protagonistas, foi buscar dois jovens actores não-profissionais que, criando um «conflito de jogos»²⁰, criam também um conflito entre as palavras e os corpos, entre a corporalidade e a oralidade. A aparência perturbante de Maria Amélia Matta (a intérprete de Benilde), bem como a aparência mole e insignificante de Jorge Rolla (o intérprete de Eduardo) criam outra dimensão do mistério, acentuando a barreira entre o visível e o invisível. Sobre a «festa das palavras» para a «festa do olhar» e essa, nada denunciando do mistério regiano, sobrepõe-lhe o mistério oliveirano. Mistério que atinge a máxima densidade no longo diálogo final entre os dois jovens, antes da morte de Benilde. A exacerbação dos corpos (peles, cabelos, pêlos) invade literalmente o terreno das palavras. Virgem ou não, santa ou não, Benilde manifesta, em cada poro, uma perversidade beatífica ou demoníaca, explicável ou não pela loucura ou pela hereditariedade, que lhe dão um potencial erótico que mais única a torna, ou mais consútil

transforma a sua inconsutibilidade. Eduardo, pelo contrário, desvanece-se, assexualizando-se até um limite tão extremo quanto a sexualidade dela. Nesse portentoso clímax, qual é, finalmente, o amor frustrado? Não certamente o amor entre Benilde e Eduardo, mas o amor entre Benilde e «o mensageiro», que se exprime nas vozes (e nas músicas) que só ela ouve, nesse *rugido* que atravessa o filme do «subterrâneo» inicial ao «sótão» final. O amor frustrado é o amor entre Benilde e aquele a quem ela chama o Anjo, amor impossível neste mundo e sob esta aparência. O que é celebrado em Benilde é o mistério da encarnação: a vida no ventre e a morte no seio. Por isso, este filme é tanto acto de luto como acto de primavera. E, por isso, o seu maior mistério é o mistério da Mulher.

Virgens são também, as duas protagonistas de «Amor de Perdição»: Teresa e Mariana, a mulher por quem Simão se perde e a mulher que se perde por Simão.

O amor delas situa-se, porém, em planos diferentes e em planos diferentes do amor de Simão. O amor de Teresa é um amor dramático. Todo o filme ela luta por uma concretização desse amor, enfrentando, por isso, família e preconceitos. Mas não os enfrenta só a eles. O seu último grande combate é contra Simão, quando este escolhe o degredo em vez dos dez anos de prisão que teve como alternativa. Numa célebre carta, incita-o a aceitar a cadeia, que dez anos passam depressa, que o pai dela não viverá tanto tempo, e que poderão finalmente ser felizes²¹.

Mas Simão não quer a felicidade. Quer a morte. Para ele, só nela e na perdição, o amor deles se pode perfazer. Porque Simão, ao contrário de Teresa, pôs a honra acima do amor e por isso o seu combate se perfaz e se esgota na madrugada em que assassina o rival. Oliveira compreendeu-o tão bem que representa no filme, em duas sequências sucessivas, esse sinistro duelo, a partir do qual toda a esperança se perdeu



Rodagem de «Aniki-Bobó» (1942). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

e «Amor de Perdição» passa de drama a tragédia.

E é na tragédia - na dimensão de amor trágico - que Mariana vive a sua paixão impossível por Simão. Porque a sabe impossível (impossível por razões de classe social, impossível porque Simão está apaixonado por Teresa), Mariana não luta e abandona-se ao destino. No final, Teresa «voa» para o céu, do alto do Convento em que a encerraram, enquanto Mariana se atira para o fundo do mar, acompanhando e empurrando o cadáver de Simão.

Mas, por outro lado, se Simão e Teresa pouco se falam e menos se vêem durante os anos do seu amor (e uma só vez, fugazmente, se tocam) Mariana e Simão vivem debaixo do mesmo tecto e, depois, na mesma cela de prisão. Entre os primeiros, toda a distância física e uma comunicação só confiada à escrita (as cartas). Entre os segundos, toda a proximidade, quase até promiscuidade, mas uma comunicação nunca verbalizada. E se Oliveira sublinha o carácter etéreo do amor entre Simão e Teresa, sublinhou ainda

mais, em dois apontamentos alheios ao texto camiliano, a carnalidade da paixão de Mariana por Simão. Levando o jantar a Simão, Mariana encosta ao baixo ventre a bandeja com uma galinha assada, que, iluminada por dentro, nas entranhas, é uma visível metáfora do sexo feminino. Após a morte de Simão, em vez de o beijar na testa, como Camilo escreveu, Mariana beijalhe sensualmente a boca, no primeiro e último beijo de qualquer deles.

A virgindade de Teresa, que não é voto mas imposição, é inviolada porque Simão recusou todas as ocasiões – e várias foram – para a arrancar à família ou ao convento. A virgindade de Mariana, que é voto por imposição do seu amor a Simão, é inviolada porque o desejo dela é de impossível realização, como ela sempre soube e sempre saberá. Uma é uma virgindade branca (e por isso mesmo infigurável). A outra é uma virgindade negra, que admite a metáfora ou a transposição. As alturas para Teresa, os abismos para Mariana.

Em «Francisca», tudo é ainda mais abissal. Nesse outro filme *camiliano*, o «buraco negro» é ainda mais total. Porque nunca sabemos – como na «história real» nunca se soube – porque é que José Augusto, depois de ter raptado Francisca e de se ter casado com ela, não consumou o casamento. Tudo quanto se sabe é que houve uma revelação terrível (intriga? facto real?) que o levou a suspeitar da virgindade da mulher e a recusar-lhe o corpo para sempre.

No leito de morte, Francisca – a mesma Francisca que dissera no começo que a alma é um vício – (e, como no «Amor de Perdição», Oliveira repete a sequência e o diálogo) lança o brado terrível: «Não haverá aí um homem que me ame?». A mãe responde-lhe que o marido a ama, «mas vocês não são pessoas vulgares». Então, virando o rosto agonizante para José Augusto, essa mulher que morre descalça, com os pés nus saindo dos lençóis, lhe pergunta: «O que é uma pessoa vul-



gar; diz-me, José Augusto? Uma vez passei por uma rua, dessas de que ninguém fala pelo menos diante de raparigas. Passei por lá por engano, ou para encurtar caminho, ou porque alguma coisa me arrastava ali. E vi, sentadas às portas das casinhas que eram como pombais, vi mulheres vulgares. Tinham em cima da pele penteadores de levantina com raminhos de amores perfeitos e tantos laços, fitas, franjas e plumas que pareciam grandes berços próprios para receber uma criança, filho de príncipes. Eram vulgares. Ensina-vam o desejo, vulgar parente da eternidade».

E ao morrer, com José Augusto oniricamente, dentro e fora do plano, como dentro e fora dela sempre estivera, Francisca diz que a memória se lhe foi com a alma, ou seja, em termos dela, com o vício. E com ela, se foram as borboletas brancas, «que também não têm alma» e sabem «como ninguém tocar as flores».

Borboletas que, como recordou pertinentemente Xavier Carrière²², significavam, na pintura do «quattrocento», que o modelo já tinha morrido antes do retrato ser pintado, borboletas

Na rodagem de «Benilde ou a Virgem-Mãe» (1974).
Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

que regressam – mas agora negras e nunca mais brancas – na genial sequência em que José Augusto, na capela, mostra à criada o coração, conservado em álcool, que mandara retirar do corpo da mulher.

De novo Oliveira repetiu essa cena. Só que desta vez a repetiu dos dois pontos de vista. Ora vemos José Augusto, pronunciando as terríveis palavras para a criada que está *off* na imagem, ora vemos a criada, apavorada, escutando a voz *off* de José Augusto²³.

José Augusto mandou autopsiar o corpo de Francisca, para saber se ela era virgem ou não. Mas os resultados dessa autópsia – se os houve – não os conhecemos. E, como Oliveira sublinhou várias vezes, o que José Augusto guardou dela foi o coração, não o hímen. Esse coração que, vivo, «*é que era assustador. Saíam dele coisas espantosas: o destino de um homem e de mais até. A verdade absoluta e vingativa também lá se fabricava*».

E, por duas vezes, ouvimos, José Augusto, desmedidamente expressionista, perguntar: «*O que faz com que amemos alguém? Vivemos despedaçados à procura dos nossos corpos que se espalharam pela terra inteira. Grita o ventre que se quer juntar aos braços; geme o fígado que pretende aderir ao costado direito. E o coração, em mil bocados, entra nos becos mais miseráveis e pergunta onde está o sangue que o forma*»²⁴.

Essa virgem, que sabia que a alma é um vício e que o desejo é parente pobre da eternidade, que conheceu do vício ou do desejo para além da rua das mulheres vulgares? Nunca o sabermos e nenhuma autópsia o revelará. Por isso, José Augusto também morreu. «*Morreriam por não serem uma só pessoa*».

«*Não ser uma só pessoa*». Em «Le Soulier de Satin» – súplica da tetralogia e ultrapassagem dela – as sombras dos dois amantes – Rodrigo e Prouhèze – fundem-se num dos mais belos momentos de toda a história do cinema, quando

se encontram na noite de Mogador. Essas sombras são um só corpo com dois sexos. «*Deus é andrógino*», disse Oliveira em poderosa metáfora. «*É aquela velha história de Platão: antes da criação, homens e mulheres eram unos e depois foram separados como duas metades de uma laranja, mas querem voltar a unir-se. Encontrar a outra metade da laranja. O sexo apela ao encontro da outra metade. O sexo apela ao andrógino*»²⁵.

Claudiel disse que o tema do «Soulier de Satin» era o de uma lenda chinesa, que fala de dois amantes estelares que, todos os anos, após longas peregrinações, se conseguem ver frente a frente. Mas, separados pela Via Láctea, jamais se conseguem reunir.

Na peça, o que impede a união de Rodrigo e de Prouhèze é o facto de Prouhèze ser casada e, ao ter consentido no casamento, ter assumido, para a eternidade, uma fidelidade de que o sapato de cetim é a metáfora. A indissolubilidade do casamento é, pois, para o católico Claudiel, o que impede a união física de Rodrigo e Prouhèze. Mas não impede a recusa de Prouhèze (tripla recusa) em renunciar a Rodrigo.

O grande sacramento é o outro nome da fatalidade: os protagonistas unem-se em sombra e espírito, mas neste mundo, nesta imagem, jamais se unirão em corpo. Porque a androginia é coisa de Deus, não dos homens. «*Le connais-tu à présent que l'homme et la femme ne peuvent s'aimer ailleurs que dans le paradis?*»²⁶ diz a Lua a Rodrigo, nesse absoluto momento de cinema em que Oliveira ousou figurar o astro com rosto e voz de mulher (Marie-Christine Barrault) simultaneamente em recriação da magia dos primitivos (Méliès) e no efeito cinematográfico em que se revela a natureza aparente da imagem pictórica e a natureza ilusória da encenação teatral.

Mas Oliveira foi ainda mais longe. Na 11ª Cena da Quarta Jornada, entre Rodrigo, o pintor japonês Daibutsu e Don Mendez Leal, o que se

insinua, em fidelidade à inspiração platónico-augustiniana da peça de Claudel, é a possibilidade de «*tudo não ser mais do que a nossa imagem*», ou de ser a imagem a nossa única possibilidade de libertação, a nossa única saída para fora da caverna. «*Libertai as almas cativas*» é o brado com que terminam peça e filme. Só talvez a imagem as possa libertar e, dentre todas, a imagem cinematográfica, a mais onírica e a mais fantasmagórica.

Na poderosíssima totalidade dessa obra imensa, o tema da frustração dos amores terrenos, o tema das «*duas metades palpitantes*», o tema da alma que faz o corpo e da mulher que se faz estrela (como se diz nessa fulgurante cena com o Anjo da Guarda), o tema do mistério do eterno feminino, volve-se no Mistério da Comunicação dos Santos. Dona Prouhèze («*Non, je ne renoncerai pas à Rodrigo*») pede ao amado uma palavra, uma só palavra, e ficará com ele. «*Un seul mot, est-il si difficile à dire?*». Mas, como Simão, como José Augusto, embora num outro plano, Rodrigo não a diz. «*Délivrance aux âmes captives!*». E as luzes do cinema apagam-se uma a uma, enquanto a câmara traça, combinando travelings com panorâmicas, como o fizera no início do filme, o Sinal da Cruz.

Posso agora retomar o fio à meada, onde a deixara, nos labirintos de «A Divina Comédia», junto à figuração do Pecado Original ou nos fios comunicantes de «Mon Cas», junto à imagem do Eterno Feminino. Se a «pentalogia» (acrescentando, à tetralogia, «Le Soulier de Satin») fora um prodigioso crescendo, «Mon Cas» é a ruptura abrupta, como ruptura abrupta é «A Divina Comédia», seguindo-se ao fresco imenso de «Non ou a Vã Glória de Mandar», esse filme de que Oliveira disse dar à sua obra um sentido que não teria sem ele. Por isso, com esses filmes, e com «O Passado e o Presente», iniciei este artigo. Em

qualquer deles – por isso mesmo as obras que mais escandalizaram os que se fixaram numa imagem de Oliveira – (fosse ela a do «Acto da Primavera», fosse ela a da tetralogia, fosse ela a de «Non») – Oliveira quebrou um *sistema* e ampliou a sua visão, como, mais tarde, o voltou a fazer com «A Carta», outro cume do *corpus* oliveiriano²⁷.

«O Dia do Desespero», obra seguinte à «Divina Comédia» e último, até hoje, dos filmes camilianos de Oliveira, é, para mim, como que um reverso do «Amor de Perdição». No terrível casamento de Camilo e Ana Plácido, não vemos o final feliz de uma turbulenta e arrebatada história de amor, mas uma institucionalização que apavora os dois e, metaforicamente, determina a cegueira e o suicídio de Camilo. É o destino inelutavelmente em acção, como os dois grandes *travellings*, sobre a roda do carro que leva o médico a casa de Camilo para lhe dar a notícia fatal, figuram. Mas há também – e é a última frase do filme sobre o jazigo de Camilo – a frase mais enigmática do escritor: «*É bem certo que, para além da campa, há o que quer que seja que ainda nos prende às coisas mortais*». Qual o sentido dessa frase? Seja ele qual for, Oliveira abandona aí o fantasma de Camilo. E retomou a sua colaboração com Agustina, interrompida desde 1982 e do filme inédito «Visita ou Memórias e Confissões»²⁸.

E regressa, sob mais forma mais explícita, o eterno feminino, que subterraneamente ligara os cinco filmes que Oliveira assinou entre 1986 e 1992. Mas se, na obra anterior, a mulher mudara de imagem e de corpo, a cada filme (Maria de Saisset, Manuela de Freitas e Bárbara Vieira em «O Passado e o Presente»; Maria Amélia Matta em «Benilde»; Cristina Hauser e Elsa Wallenkamp em «Amor de Perdição»; Teresa Menezes em «Francisca»; Patricia Barzyk, Anne Consigny e Isabelle Weingarten em «Le Soulier de Satin»; Bulle Ogier em «Mon Cas»; Maria João Pires e Maria de Medeiros em «A Divina Comédia»;

Na rodagem de «Amor de Perdição» (1978).
Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do
Cinema.



Teresa Madruga em «O Dia do Desespero») a mesma imagem e o mesmo corpo vão ser a Mulher (ou uma das formas da Mulher) em «Vale Abraão», «O Convento» e «Party». Refiro-me a Leonor Silveira, que Oliveira descobriu aos 18 anos, em «Os Canibais», para protagonizar a mais irrisória noite de núpcias da sua obra, e que, depois de uma fugaz aparição em «Non», fora a Eva / Santa de «A Divina Comédia». E de Leonor Silveira, e com Leonor Silveira, fez a Bovarinha do «Vale Abraão», a Piedade de «O Convento» ou a Leonor de «Party»²⁹. Todos filmes agustinianos, ou seja todos filmes em que o seu imaginário se combinou com o de Agustina.

Se *Fanny Owen*, publicado em 1979, é um romance com curiosa génese cinematográfica³⁰, o cruzamento entre Oliveira e Agustina em *Vale Abraão* é ainda mais sintomático. O livro, editado em 1991, nasceu de uma sugestão de Oliveira à romancista, pedindo-lhe que ela escre-

vesse uma visão contemporânea, e situada no norte de Portugal, da *Madame Bovary* de Flaubert.

Dir-se-ia que ao escrever o livro, a «desconcertante Agustina»³¹ quis dificultar a tarefa de Oliveira, pois que o romance tem muito pouco de cinematográfico, rareando os diálogos (ou o discurso directo). Como aliás rarearam sempre na obra de Agustina, escritora genial (em minha opinião, o maior escritor português vivo) dificilmente classificável em qualquer tendência ou corrente, criadora de universos telepáticos e crípticos, onde as tensões nascem das contradições e nenhum psicologismo preside à construção dos personagens. De *Madame Bovary* o que ficou em *Vale Abraão*? O «bovarysimo» como mito e contra-mito (frequentemente Agustina o transforma em irrisão) e uma mulher coxa que, no mundo provinciano e fechado em que vive, e por causa da aparente dissipação da sua vida, os

conterrâneos alcunham de «bovarinha». Chamam assim a essa manquejante criatura, que nas bodas e na morte se vestiu de azul e no dia do casamento deixou cair a aliança ao chão. Mas, se se chama Ema como a heroína de Flaubert, se o marido dela, como o marido da Bovary, é médico e se chama Carlos, se foi num baile, como à Bovary, que a noite a tocou, as semelhanças ficam-se por aí. Ela própria dirá que não é nenhuma Bovary, para dizer, depois, que é um homem, comparando-se a Flaubert e ao Douro, o rio do norte de Portugal, junto ao qual vive, o rio de Oliveira e de Agustina.

Oliveira adaptou esta singularíssima obra de modo muito diverso do que havia feito com *Fanny Owen*, a que chamou «Francisca», para já não falar do «Amor de Perdição»³². Se confiou a uma voz *off*, onnipresente do início ao fim do filme (voz do director de fotografia Mário Barroso, colaborador frequente de Oliveira e por ele escolhido para representar Camilo, tanto em «Francisca» como em «O Dia do Desespero») extensas e fulgurantes passagens do romance de Agustina, afasta-se deste com frequência. Eliminou algumas das mais geniais páginas do livro (a uma primeira impressão, as mais cinematográficas) que descreviam uma peregrinação nocturna da protagonista, entre trezentas bruxas e os uivos dos lobos. E acrescentou inúmeros diálogos (confiados aos amantes de Ema) sobre temas tão alheios a Agustina como a união europeia ou os direitos dos homossexuais. Além disso, sublinhou o tema lunar como tema da Bovarinha e escolheu para música do filme quase todos os «clairs de lune» até hoje compostos.

Ema foi interpretada por duas actrizes. Adolescente, é a espanhola Cecile Sanz de Alba, mulher, Leonor Silveira. A adolescente tem uma perversidade mais acentuada do que a adulta, e, entre gatos, cães, rosas, sapatos de homem e leite, rodeia-a uma erótica tão poderosa como

difusa. Sorri como quem vai morder e, num dos planos mais eróticos da obra de Oliveira, vemo-la beijar uma rosa e, depois, acariciar com o dedo a corola dela. Vemo-la entre a Vénus de Milo e a Gioconda e, quando assoma à varanda da casa paterna, provoca tal perturbação que os automobilistas se encandeiam, sucedendo-se os desastres. Incessantemente provoca os homens, como num plano em que se senta numa escada, de pernas desafectadamente abertas, obrigando os trabalhadores rurais a suspender o seu labor (plano mais ousado, porque mais elíptico, do que o celebradíssimo plano de Sharon Stone em «Basic Instinct»). E quase tudo o que dela vemos é visto como num filme mudo. Começa então um dos mais surpreendentes campos-contracampo do filme: o que unirá, para sempre, Ema e Ritinha, a «bovarinha» à lavadeira, único personagem a quem será fiel, único personagem que lhe permanecerá fiel. Quase no final, na mais comovente sequência do filme, será para ela, lavadeira, a última rosa e o último abraço de Ema.

É por ocasião de uma morte (morte de uma tia) que a primeira Ema dá lugar à segunda, essa que casará com o pobre médico, nova frouxíssima presença masculina (aliás, como sempre, genialmente interpretado, nesse apagamento, por Luís Miguel Cintra) como frouxíssimos serão os muitos e futuros amantes. O *homem* do filme é de facto Ema, colossal força de penetração. Será um homem? O que Oliveira insinua, entre imagens de fogo e de um peixe, é de novo o tema do andrógino.

Com um violinista, último dos amantes dela (será por acaso que se chama Narciso?) a música deixa, pela primeira vez, de reflectir a lua e combina a conotação maléfica (o violino do diabo) à ária dita para a 4ª corda de Bach. O *raccord* é sonoro (encadeado no som) com o quarto onde Ema e Narciso estiveram. Ele está de costas, nu da cintura para cima. Ela diz-lhe que, assim, de costas, ele parece uma mulher. E depois lembra-



-se que, quando era criança e perguntava o nome de uma flor, lhe respondiam «rosa» ou «malmequer». Ela questionava a resposta. «Porquê rosa?»; «Porque é assim que se chama», respondiam-lhe impacientes. Perante as costas nuas de Narciso, ocorre perguntar: «Porquê homem?»; «Porquê mulher?». E a câmara vem então até à Mulher, até Ema. Só até ela, com toda ela, para um espantoso monólogo (que em Agustina não é monólogo) em que discorre sobre o étimo sânscrito da palavra rosa, que quer dizer «*alma em balouço*». E como «*alma em balouço*» dá a última definição de si própria. «*No balouçar é; e deixa de ser*». Quando a imagem se dissolve, já Ema é e deixou de ser.

Na sequência seguinte, há um novo movimento de balouço (cadeira de balouço). Mas o balouçar não é entre a erudita e palavrosa digressão de um dos seus amantes e os que o ouvem. É entre Ema e o gato que tem ao colo. Quatro olhos (os dela e os do gato) azulíssimos e demasiados. Tão demasiados que o marido, pela primeira vez, se revolta e arremessa o bicho pela janela fora, como perante uma provocação que não pode perceber, mas percebe que é obscena.

Pouco depois, Ema desfaz-se da rosa e do balouço. Dá a flor à muda e parte para a quinta a que chamavam Vesúvio, «*cratera esfriada de um vulcão*», a que preside o retrato de uma Bovary de outrora. Fita-a e segue depois pelo

laranjal até à ponte onde sabia que as tábuas estavam podres. E um *travelling* inadjectivável, como que *sugando* a balouçante mulher, acompanha-a para a morte e para o fundo do rio.

Agustina diz que Ema «*estava muito bem como estava – no fundo do Vesúvio*». Oliveira não diz isso. Porque nesta história sagrada, em que o sexo é passagem e não fim, a sagração de Oliveira não é pagã nem mítica. *De profundis clamavit ad te*. E a câmara, escavando tudo o que dá a ver, sem um único tremor, sem uma única contradição, não está acima desse clamor. Junta-se a ele. *De profundis*.

Nunca Ema Bovary foi tão intensamente amada. Em sentido etimológico, este é o filme da compaixão. *Uma sublime compaixão*, como creio que, algures, se diz no livro e no filme.

Sublime compaixão acentuada na versão integral revelada em 1998³³. Nela existe uma extraordinária sequência, numa capela barroca, em que Ema, pouco depois de casada, ouve uma insólita homília sobre a carne e o espírito, a anastase e o advento. Azulejos extraordinários figuram santos e demónios, suplícios e êxtases. Até que a câmara vai até ela, no escuro da ermida e na profundidade de campo. Iluminada por um castanho sensualíssimo, desses castanhos que foram segredos dos pintores venezianos, Ema, os olhos de Ema, crescem no negro e no negro se oferecem a um destino, que, a partir desse momento, ela nunca mais dominará e a que, de corpo e alma, inteiramente se doa.

Na capela, Ema começou a entregar-se ao desejo. Na sequência com o gato, começou a entregar-se à morte. Uma e outra são as pontas culminantes do seu balouçar, do seu ser de mulher-flor, andrógina como as plantas e fendida como a mulher.

E o tema da androginia fica em suspenso para voltar em «O Convento» e «Party», obras sucessivas, após o insólito parêntesis que é «A Caixa», de que neste texto me não ocuparei.

Se as «contas correntes» de Oliveira e Agustina já eram assaz estranhas, em «Francisca» e «Vale Abraão», mais estranhas se tornaram em «O Convento».

Oliveira voltou a pedir a Agustina uma «história» para um filme ou um «romance» para um filme. Agustina começou a escrever *Pedra de Toque*, situado no Convento da Arrábida, ao sul de Lisboa, uma das paisagens mais misteriosas e mágicas de Portugal. Sabendo que Oliveira pensava em Catherine Deneuve e Gérard Depardieu para os papéis principais³⁴ guiou-se pelas imagens deles para os protagonistas. Mas o livro demorou e Oliveira queria começar a filmar. Pediu, pois, a Agustina que lhe resumisse a «história» (pedido impossível para qualquer história de Agustina) e, com base no resumo que a escritora lhe fez (saberá o Diabo qual), elaborou, ele próprio, o guião, que pouco tem que ver com o livro de Agustina. Quando este ficou pronto, Oliveira nem sequer o leu e filmou a sua versão do que retivera.

Nesta fantástica história, apenas se perdeu o belo título inicial³⁵. Oliveira, sabendo quanto o filme se afastara do romance e não querendo ser acusado de «abuso», resolveu chamar-lhe «O Convento». Agustina, julgando que o filme se chamava «Pedra de Toque» e não querendo mais associar-se a esse título, mudou-o para *Terras do Risco*.

De «O Convento» se pode dizer que é a «Viagem a Itália» de Oliveira, mas se pode por igual dizer que é o «Vertigo» de Oliveira. Se o casal estrangeiro que chegou à Arrábida desavindo («*Quem neste convento entrar, não ver; não ouvir, não falar*») sai dessas paragens unido como um só corpo, o milagre foi uma «transusão da Graça»? Mas o convento era um lugar de maldição, dominado por Baltar, claramente (ou obscuramente) uma personificação do diabo. E é Baltar quem «inventa» Piedade, para seduzir o professor estrangeiro e assim lhe poder roubar a mulher.

O professor vem à procura de documentos sobre a origem hispânica de Shakespeare, corruptela possível de Jacques Peres ou Sequespee. Mas o livro que constantemente lhe citam, e com que constantemente o confrontam, é o *Fausto* de Goethe. E é Piedade quem lhe lê a passagem do *Fausto* em que este pergunta a Mefistófeles: «*Quem és tu?*». E Mefistófeles responde-lhe que é uma parte da parte que existiu inteira no início de tudo, uma parte das trevas donde nasceu «*a orgulhosa luz*», agora em luta com a noite, antiga mãe.

Mas Piedade quem é? Nunca, no filme, Catherine Deneuve (Hélène, a mulher do professor) e Leonor Silveira (Piedade) se encontram. Tudo indicia que uma é «parte da parte» da outra ou ambas «parte da parte» de algo mais primordial. Ambas recebem a visita na mesma noite e no mesmo orgasmo.

Há homens tentados pelo Diabo, mulheres cúmplices do Diabo. Matas embruxadas, florestas terciárias. E depois de ver, diante dele, sucessivamente as duas mulheres, como se fossem uma só, o Professor recorda-se que Helena de Tróia, personagem faustico, tinha o dom da ubiquidade.

Piedade existe ou existiu? Ou é uma forma de Hélène? Foi Baltar quem a inventou? Ou foi Hélène? Quem precipitou Baltar no «*abismo dos instintos*»? Quem foi a mulher mais diabólica que o Diabo e que conseguiu destruir o próprio Diabo? «*Por mais que procures nunca a hás-de encontrar*», diz Berta, a cozinheira de Baltar, quando o professor clama por Hélène. No princípio havia dito que Hélène era uma mulher muito perigosa e que os temas astrais dela e de Piedade pareciam sobrepostos. Hélène e Piedade podem ser, como Judy e Madeleine no filme de Hitchcock, uma só mulher ou «obscuro objecto de Desejo» como no filme de Buñuel. Mas, ao pé delas, ou dela, todos os homens, incluindo o que veste a pele do Diabo, são pobre



diabos, uma vez mais, pequeníssimas partes da parte imensa que a mulher é³⁶.

O tema, ou o mistério, mais se adensa em «Party», filme em que a colaboração entre Agustina e Oliveira teve lugar inverso. Neste caso, foi Oliveira quem expôs a ideia a Agustina, pedindo-lhe os diálogos para o filme. Ou seja, se quase todo o texto é de Agustina, livro algum de Agustina se chamou «Party» ou, como inicialmente tinham pensado, «A Parte da Parte Perdida no Garden-Party».

Mas «Party» não é apenas uma recapitulação de «O Convento». É também uma revisitação a quase todos os filmes em que neste texto me demorei.

História de dois casais (Leonor Silveira/Rogério Samora e Michel Piccoli/Irene Papas) que permanentemente se cruzam e descruzam, «Party» situado numa ilha (São Miguel nos Açores) ocorre

em dois lugares: o jardim do *garden-party* e o interior da casa de Leonor e Rogério, cinco anos depois.

Repare-se na composição e decomposição dos pares (dos casais) ao longo de toda a segunda *parte* de «Party» (a que se situa no interior da casa). A *découpage*, a composição dos planos, o jogo entre personagens e objectos (personagens e *décor*) recordam poderosamente «O Passado e o Presente», a ponto de me parecer legítimo sustentar-se que «O Passado e o Presente», «A Divina Comédia» e «Party» formam um conjunto coerente e destacável na obra de Oliveira: o que decorre sob o signo da desintegração ou da despersonalização. A conclusão do filme, não é muito diversa da conclusão de «O Passado e o Presente». Entre o interior e o exterior, o casal divide-se. Leonor reentra em casa (ao saber da notícia da *ruína* do marido) mas

deixa do lado de fora a mala que ela chegou a fazer para *partir*. Rogério acompanha-a, mas volta depois ao exterior para buscar a mala que se abre e donde cai a roupa íntima da mulher, que ele recupera com alguma dificuldade e visível atrapalhão. Entre a casa e o jardim, os personagens não têm lugar certo, como o não tinham na igreja do casamento, no final de «O Passado e o Presente». Se as paixões deflagraram no exterior (os jardins do *garden-party* e o passeio à beira-mar de Leonor e Michel) e cristalizam no interior, a sua irresolução final ocorre entre o interior e o exterior: o automóvel dos visitantes e a soleira da porta dos visitados. E Leonor sugere a Rogério, como hipótese de resolução para a falência do marido, novo *garden-party*, o que refaz, como em «O Passado e o Presente» refazia, a estrutura circular da obra: o eterno retorno.

Pense-se agora em «Benilde». «É tão extraordinário! Que noite extraordinária! Gostava de voltar àquele *garden-party*», diz Leonor a Michel, pouco antes de se entregar à chuva e «quem anda à chuva molha-se». E os dois falam do momento em que tudo mudou para eles, nesse *garden-party* e que os fez desejarem-se durante cinco anos. Podemos conjecturar que momento foi esse. O passeio à beira-mar que tanto perturbou Michel e levou Leonor a esconder-se, em metáfora obscuríssima? Certamente. Mas o momento mais decisivo, o mais radicalmente perturbador, foi o da súbita tempestade de vento que tudo e todos decompôs e descompôs. Impossível não ver essa sequência sem pensar noutra misteriosa ventania: a que, na «Benilde», abre as janelas da casa fechada e por igual descompõe a tia dela, a que melhor resume a ordem que aprisionava Benilde.

Mas é com «Francisca», esse filme em «buraco negro» que «Party» tem mais correlações. «Não há por aí um homem que me ame?», podia também ser o brado de Leonor, aquele que

«está gravado a cem metros de profundidade». E a tristeza que invade Michel, junto ao mar, é a tristeza que invade José Augusto em «Francisca». «É como uma nuvem que vem do mar e me esconde. É como um trovão que vem do mar e me quebra em bocados. E cada um é amor e amado ao mesmo tempo». E Leonor assusta-se ao ouvir isto. Se em «Francisca» é o susto, o medo, que conduz à tragédia, aqui conduz por igual à comédia, na alegoria mais buñueliana da obra de Oliveira, depois de «O Passado e o Presente».

Mas, se me lembro desses filmes, podia lembrar-me, com a mesma razão, de «Vale Abraão» e do poder das mulheres e do sexo das mulheres, «Um desejo que não se sabe a quem é dirigido. Uma aflição embriagada de alegria». E a diferença entre rapazes e raparigas, entre homens e mulheres, nesta *bíblia de ricos*³⁷ que «Party» também é, consiste em que os primeiros aprendem o amor e as segundas os nomes do amor. Quem «não é capaz de tremer quando nós, que somos terra, ficamos com o fogo que nos torna imortais?». E numa ilha vulcânica (o fogo), à beira-mar «já te disse e digo outra vez à beira-mar é preciso cuidado» — a água —, quando os ventos se soltam (o ar) do que se trata é de nós que somos terra e não, não conseguimos ser imortais.

Tudo isto estava também em «O Convento», para voltar ao outro lado do díptico? Estaria. Mas duas radicais diferenças, organizam uma estrutura radicalmente diferente. Em «O Convento» tudo ou quase tudo se organizava em função da música, com uma precisão quase milimétrica, ou seja com a duração dos planos e sequências a ser determinada pela duração dos fragmentos musicais previamente escolhidos, nomeadamente as «Sete Palavras de Cristo» de Sofia Gubaidulina. Em «Party», não há música e é, mesmo, o único filme de Oliveira - além de «O Pão» - que inteiramente a dispensa (não me estou a esquecer da canção grega de Irene, mas

já lá vou). O «sopro místico» é banido e, com essa supressão, cerra-se o campo para os personagens que não vivem nem nesse outro espaço nem nesse outro tempo, que não tem reflexo.

Por outro lado (ou pelo mesmo lado), nada de sensorial os liga entre eles. Nunca se tocam, nunca se abraçam, nunca se beijam. Também nunca comem. O jantar a quatro é o jantar, em torno de uma mesa vazia, em que nada há para comer ou beber, nem pratos, nem talheres. Na mesa, só os anjos barrocos, exilados, isoladamente sorrindo, ou o enorme peixe artificial, a barracuda, omnívora e antropófaga.

Se os diálogos roçam o indecente ou o obsceno (várias vezes os protagonistas se acusam uns aos outros de o serem) o erotismo nunca ultrapassa a verbalização, ou a distante sugestão de um elemento do *décor*: o leão de pedra, o ilhéu rochoso do passeio de Leonor e Michel (antropomórfico ou andromórfico, como dois sexos gigantes e petrificados), o peixe, a estátua do discípulo de Miguel Ângelo, etc., etc. Estamos nos nomes do amor ou nas metáforas dele, jamais na sua figuração. O sexo atravessa as almas, mas não lhes move os corpos.

Apenas por três vezes, esta generalização tem exceção, mas sempre sob figuras de ocultação. Quando Leonor se esconde atrás das rochas, no passeio com Michel (como se a exposição do seu corpo, nesse momento, fosse excessiva ou indecente). Quando Leonor, depois da chuva, muda de vestido e a sua silhueta seminua se adivinha atrás da janela, espreitada por Michel como que num voyeurismo sem razão. Quando Irene canta a canção grega junto ao fogão (essa, de que ouvimos algumas notas, no genérico, em *off*). Nessa altura, pela segunda vez, Irene diz explicitamente a Rogério que Leonor e Michel estão um com o outro, «*encostados um ao outro*», «*agarrados como lapas*». E, embora não compreendamos as palavras, a canção que canta e dança é como que uma figuração do que

Rogério se recusa a ver. O tema do cisne (animal que a si próprio se devora) domina essa sequência, aonde, pela primeira vez, estão presentes garrafas e copos. E Irene é comparada à Callas e compara-se a Electra, a grega «*no sentido mais feminino, cheia de caridade e dedicação, o único tesouro que os deuses deram à mulher*». E depois diz esta coisa espantosa que podia ser epígrafe deste espantoso filme. «*Mas a dedicação é uma forma de desespero e só no desespero somos felizes*».

E segue-se o trovão (antes da sequência da chuva), como em «A Divina Comédia», que, nesse plano de estátuas e de petrificação, se cruza também com o imaginário de «Party».

Podemos lembrar-nos, então, que, no diálogo à beira-mar de Leonor e Michel, se falara das mulheres como íntimas da morte, intimidade que regressa nesse bailado, intimidade de que a nota suspensa - aviso ou presságio - nos ficou no início.

Aparentemente, ao contrário de «O Convento», nenhuma presença sobrenatural, nenhum filtro mágico, veio acordar ou adormecer para o amor, quer na tarde do *garden-party*, quer na noite de cinco anos depois. Mas só aparentemente. Porque Oliveira vai ainda mais longe. É a ordem natural (a ilha, os vulcões, as tempestades, a chuva) é a ordem social que, em «Party», ordenam a sobre-naturalidade ou a sobre-realidade. O canto das sereias vem dos «*vulcões que suspiram como mulheres*» ou das «*mulheres do fundo dos vulcões*». Se há histeria, como tanto se diz, a histeria tem a sua origem nessas desordenadas ordens. Mas a histeria é também uma ilusão ou a ilusão é também a histeria. No espaço de um corpo não há espaço para ninguém mais. Partes de parte nascemos, partes de parte morremos.

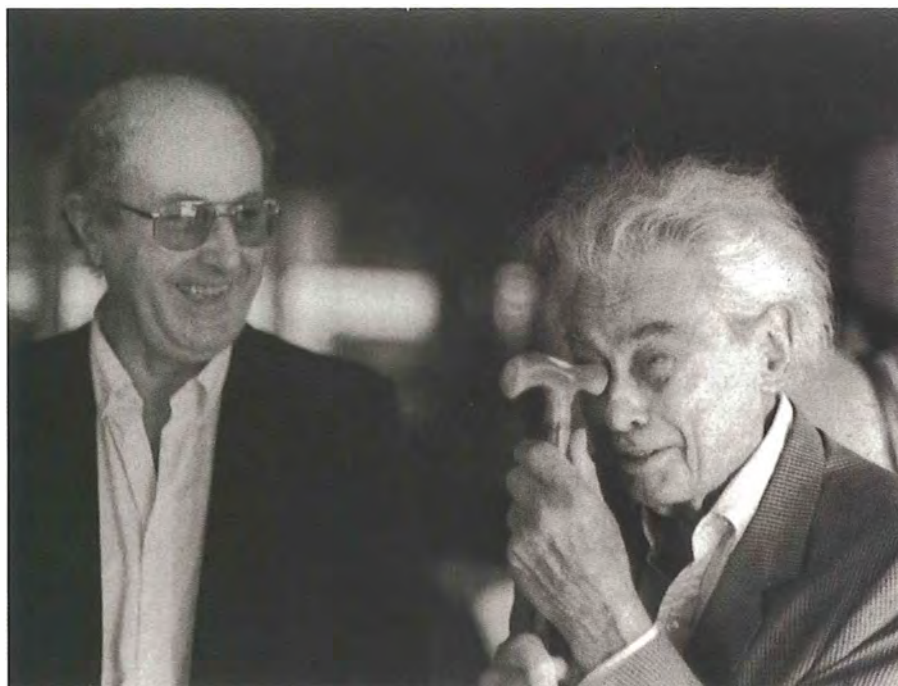
Nestas histórias de relações humanas, de homens e mulheres, que são, por vias diferentes, as histórias de Oliveira e Agustina, tenho para

mim que nunca se chegou a ponto mais radical. Na origem, o desespero «*por causa de dez mandamentos do tempo dos profetas maníacos*». No termo, a beleza convulsiva das imagens desmandadas. E sempre a permanente busca visual de uma harmonia de que só Oliveira tem o segredo, demasiado sabendo que esse segredo é indecifrável.

O toque da mão morta e a pedra de toque

Se tanto desespero, tanta tragédia, tanto drama, tanta tragicomédia, tanta comédia ou mesmo tanta farsa (e, de todos os géneros, como ilustrado neste artigo, não faltam exemplos na obra de Oliveira) tem origem em «*dez mandamentos do tempo dos profetas maníacos*» (frase de Agustina, obviamente) qual é ou qual foi a origem do desespero dos «profetas maníacos»? Para o continuar a interrogar, Oliveira afastou-se momentaneamente do tema da «parte das partes» e afastou-se (nos quatro anos seguintes, entre 1996 e 2000) de Agustina, à excepção da adaptação do antigo conto³⁸ «A Mãe de um Rio», terceiro e último episódio de «Inquietude», filme de 1998.

E viajou até ao princípio do mundo, no filme com esse título de 1997, que é sem dúvida o seu filme mais autobiográfico. Nele se figurou duas vezes, ou se desdobrou por duas figurações. A do personagem do Realizador – último papel de Marcello Mastroianni, único papel de Mastroianni num filme de Oliveira – que se chama Manoel (com o e tudo)³⁹ – e cujas memórias são as memórias de Oliveira (o pai, o irmão Casimiro, as amantes do irmão, a experiência como interno jesuíta no Colégio de La Guardia, as férias da infância no Grande Hotel do Peso, etc., etc.) e que usa, permanentemente, na cabeça, o chapéu que Oliveira costuma usar durante as rodagens. A do personagem do *chauffeur*, presença discretíssima (tão discreta que alguns



Manoel de Oliveira com Joris Ivens. Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

nem nele reparam), aparentemente fora daquele filme, sem voz activa nos diálogos (só fala uma vez) mas com chapéu igual ao do realizador. Não faz nada? Esse pouco, que é conduzir uma viagem, missão de Caronte. E esse muito que é caber-lhe, quase sempre, o ponto de vista, crucial questão no cinema de Oliveira. Neste filme, a visão é, quase sempre, a visão do retrovisor do automóvel, visão só possível ao condutor. Tudo o que ficou para trás, só é visto por um e esse um é o condutor.

Mas o tema deste artigo, obriga-me a abandonar depressa esta viagem, em que só entrei para sublinhar o papel da mulher nele. Novamente confiado a Leonor Silveira, o personagem feminino chama-se Judite, como a Judite bíblica que cortou a cabeça a Holofernes (e a coincidência é expressamente sublinhada no filme). Veste-se «à marujo», como Silvia Pinal, ao fazer de Diabo, se vestiu em «Simon del Desierto» de

Buñuel. E, incessantemente, provoca, e sexualmente provoca, o realizador Manoel, não só sublinhando a juventude dela face à velhice dele, como questionando-o sobre as suas memórias sexuais. Demónio e demónio castrador, é um ser de óbvia perversidade, como, por duas vezes, Mastroianni a acusa: «*Ta question est non seulement indiscrete, mais elle est perverse*»; «*c'est ta question qui est pleine de malignité*». O «eterno feminino», neste filme, volta à sua faceta lilithiana, que fôra a de «Mon Cas», a de «A Caixa», ou, muito mais remota e elípticamente, a de «Aniki-Bóbó».

Com «Inquietude», filme seguinte, (1998) Oliveira regressou a uma origem narrativamente «estilhaçada», como a que seguira em «Mon Cas» ou em «A Divina Comédia». Mas se, nesses filmes, as diversas fontes eram subsumidas numa narração una, como já sublinhei, em «Inquietude» são adaptadas três histórias quase como três episódios: a peça de teatro «Os Imortais» de Prista Monteiro (1922-1994)⁴⁰, o conto «Suzy» do escritor simbolista António Patrício (1878-1930) e o conto «A Mãe de um Rio» de Agustina.

Só que essas três histórias são convertidas a um ponto de vista único, por uma hábil fusão, a meio do filme. Este começa com a primeira «história» (a de Prista Monteiro) sem que nada denuncie a sua origem teatral. De certo modo, e sob a figura da irrisão, essa história parece prolongar a meditação sobre a velhice iniciada (ou pelo menos aprofundada) a partir da «Viagem ao Princípio do Mundo». Mas, no termo dela, o espectador descobre que o que viu e ouviu era uma peça de teatro, representada numa «cena à italiana» (cai a cortina, ouvem-se os aplausos) para uma assistência de que emergem os dois protagonistas masculinos da segunda história, a de António Patrício. Não é só uma brilhante passagem da primeira à segunda história. Não é - ainda menos - o surpreendente anacronismo de mostrar gente dos anos 20 - tempo do conto de

Patrício - a assistir a uma peça teatral escrita nos anos 70. É a recondução à questão do ponto de vista. Ora, indubitavelmente, como a segunda e a terceira história esclarecerão, o ponto de vista é o de Suzy (mais uma vez Leonor Silveira) fulcro do filme e não só do episódio de que é protagonista. O ponto de vista em «Inquietude» - o que faz, em sentido literal, *raccord* ao eixo - é a imagem da mulher jovem, essa mulher que, em retrato, ocupa sempre a mesma posição ao longo do filme. O olhar sobre «Inquietude» é um olhar feminino e o filme é, de novo, um filme sobre o mistério da mulher e a impotência masculina face a ela. Terminada a história de Suzy («Pobre Suzy», prostituta de luxo que no mundo dos prazeres se consumiu) o ouvinte dela conta a história da «pobre Fisalina», da «Mãe de um Rio» de Agustina.

Essa mulher que «goza, goza, goza» e para quem tudo «*ce n'est qu'un détail*» é a mais volátil e a mais «ophulsiana» das visões femininas de Oliveira. Perde todos os homens e perde-se por todos os homens. Traspassando do amor para a morte, puxando fumaças da sua boquilha de ouro, tão marcada como a Fisalina do conto de Agustina, a quem os dedos se transformam em ouro, vive, como ela, uma história de amor, que sugere «*destruição, calamidade e princípio*» (Agustina).

Num estilo muito diverso (como já disse, noutra das grandes rupturas de Oliveira) o «eterno feminino» é, de novo, o tema de «A Carta» (1999), libérrima adaptação de *La Princesse de Clèves*.

Se, depois de «Amor de Perdição», Oliveira jamais voltou a uma adaptação literal de um romance (como já notei, tanto «Vale Abraão» como «O Convento», sobretudo o último, afastam-se muitíssimo dos livros de Agustina) em *La Princesse de Clèves*, Oliveira fugiu quase por completo à literalidade do texto de M^{me} De LaFayette, que só aparece nalguns diálogos e nos

frequentes intertítulos que, como já sucedera em «O Convento», se substituem às vozes *off* de «Amor de Perdição» e de «Vale Abraão»⁴¹.

A acção é transposta do século XVII para o século XX. Se M^{me} de Clèves continua a ser uma princesa, filha dos Duques de Chartres, a sua paixão não é por nenhum nobre, nenhum M. De Nemours, mas por um cantor *pop*, Pedro Abrunhosa, interpretado pelo cantor do mesmo nome, vedeta popularíssima em Portugal e cuja associação a Oliveira foi a enorme surpresa deste filme. E, ao contrário do romance, M^{me} de Clèves não escolhe a reclusão, no termo da narrativa, mas decide dedicar-se aos deserdados do Terceiro Mundo, encontrando a paz possível no consolo à imensa miséria e sofrimento humanos, que desconhecia, algures no mundo. Dessa nova vida dá conta na carta (a carta do título do filme) que escreve a uma freira, sua maior amiga, personagem inteiramente alheia ao livro e inteiramente criada por Oliveira. Freira essa que professa numa comunidade onde se mantém vivo o espírito de Port-Royal e o jansenismo dele (um retrato da Abadessa de Port-Royal domina a sua cela).

Quando o filme se estreou em Cannes, o crítico e historiador finlandês Peter von Bagh escreveu: «*De todos os filmes que vi em Cannes (e há 21 anos que vou a Cannes) [...] o novo Oliveira foi o maior. Mais ainda: unicamente grande, comovente, profundo – talvez ultrapassando tudo o que até hoje se fez nos domínios de ler a literatura cinematograficamente*»⁴².

Oliveira gostou muito da última fórmula, achando que ela fazia «*a soma das alternativas ver, mostrar e ouvir*». E, num texto do mesmo ano, recapitulando a sua concepção sobre as relações entre a literatura e o cinema⁴³ falou de «*palavra visual*», o que me parece a melhor expressão para abarcar a densidade do que fez em «A Carta», a meu ver, ou a meu ler, um dos maiores filmes do cineasta.

À sua visão, muita gente esbarrou contra um suposto anacronismo do autor: manter os valores da Princesa de Clèves, no filme interpretada por Chiara Mastroianni, no final do século XX, retirando-os do contexto da moral dominante na nossa época. Que uma jovem de hoje se recuse a qualquer contacto físico com o homem que ama por fidelidade às promessas de um casamento sem amor e à sua honra de mulher, eis o que pareceu ou artifício retrógrado, ou visão só possível a um homem de 90 anos. Agravada pelo facto da recusa se manter depois da viuvez (como se um segundo casamento fosse ainda traição ao primeiro marido) e da paixão ter por objecto (ou por sujeito) um cantor *pop*, certamente o último a poder aceitar semelhantes concepções da castidade e da virtude.

Esqueceram-se esses comentadores de que, sob esse específico aspecto, não há traição ao mundo de M^{me} De LaFayette. A sociedade em que a Princesa de Clèves viveu (a corte de Luís XIV) não era menos permissiva do que a actual, no que ao sexo diz respeito. Uma das maiores singularidades do romance reside, exactamente, no facto de M^{me} de Clèves viver a sua paixão por M. De Nemours, rodeada por amigos e familiares que, nas suas constantes reuniões, só falam do último amante de M^{me} X ou de Monsieur Y. Toda a gente «engana» toda a gente, todos, homens e mulheres, têm muitos amantes, a começar no rei e a acabar no nobre mais recente. M^{me} de Clèves é a excepção. Nesse sentido, tão excepção, como, no mundo de hoje, o continua a ser no filme de Oliveira.

Improvável que se apaixonasse por um cantor como Pedro Abrunhosa? Mas esse cantor, que praticamente nunca fala, se veste sempre de preto, e nunca retira os óculos escuros é – ou pode ser – uma visão da morte. Nos concertos dele – e com concertos dele começa e acaba o filme – o que predomina é uma atmosfera de orgia negra, para não dizer uma visão infernal,



de que ele é simultaneamente sacerdote e exorcista. E é por essa imagem de morte (morte muda ou morte uivada) que M^{me} de Clèves se apaixona, sabendo que, se consentir, ela própria será levada ao ponto extremo da outra extremidade em que se colocou.

Mas a sua fidelidade é também mortal e é-lhe ditada num leito de morte pela mãe moribunda, M^{me} de Chartres (Françoise Fabian) que repete, nessa cena capital, palavra por palavra – aí sim – o discurso que no romance a mãe faz à filha.

Agonizante, M^{me} de Chartres (que adivinhou a paixão da filha e pressente o perigo) manda-a chamar. Não é uma filha quem vem confortar a mãe nos últimos instantes, mas uma mãe que convoca a filha para lhe dar a «última lição». Não é a filha quem toma a mão da mãe, mas a mãe quem vai buscar a mão da filha⁴⁴ que segura entre as dela durante todo o tempo que

fala. A filha nada diz, nada responde, e tudo ouve em silêncio. No final, quando a mãe lhe diz que já não tem força para continuar, é ainda esta quem se desliga do contacto físico e quem manda a filha sair.

É a mão morta quem dita a sua lei de morte à mão e ao corpo de mulher que vão continuar a viver. E é em obediência a essa lei de morte (reforçada pelo último diálogo com o marido moribundo) que M^{me} de Clèves se proíbe para todo o sempre qualquer contacto com o caçtor. Quando este escolhe para viver a casa em frente da dela (permitindo à nossa visão, um dos momentos mais belos da obra de Oliveira) uma sinalização avisa: «proibido estacionar». E M^{me} de Clèves foge pela última vez, dessa como que sombra dela, que, do outro lado dela, tudo ouve e tudo sabe, mesmo o que era suposto nunca ouvir e nunca saber.

Em «A Carta», «lida cinematograficamente a literatura», a palavra visual é uma palavra de interdito e a mulher é a figura de interdição, interdição ainda mais radical do que a de Dona Prouhèze em «Le Soulier de Satin», porque até as sombras aqui sempre se separam e nunca se unem. E a cortina que se fecha, na janela da casa de M^{me} de Clèves, é a pedra de toque de um amor que exclui o corpo, corpo mortal para quem o tocar ou se deixar tocar por ele (a morte do jovem François de Guise, primeiro dos seus apaixonados).

Mas se essa pedra de toque é tão forte, é-o porque a imagem oposta a essa fortíssima o é igualmente. A beleza carnal e sensual de Chiara Mastroianni é o reverso desse verso. Em Oliveira, carne e espírito nunca se separam.

E termino, pois, com essa famosa pedra de toque, título deste artigo e que, pelas razões já explicadas, nunca chegou a ser título de qualquer filme de Oliveira ou de qualquer romance de Agustina.

Mas quando «O Convento» se chamou «Pedra de Toque», na primeira versão do *script*, esse filme não terminava como actualmente termina.

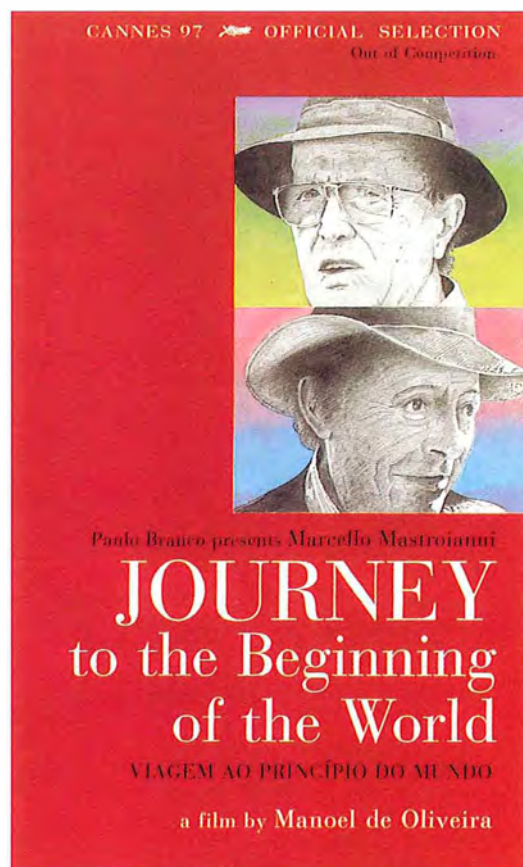
Como na versão existente, o Professor, ao descobrir que Helena de Tróia tinha o dom da ubiquidade, precipita-se para a praia, uma praia povoada por rochedos antropomórficos, bichos feitos pedra, de eras antiquíssimas. Nessa praia está um pescador, lançando as suas redes. E é do meio delas que Hélène emerge das águas, como num nascimento, ou renascimento, de Vénus. Mas se, como escreveu Georges Didi-Huberman⁴⁵ «la 'Vénus' de Botticelli est aussi belle qu'elle est nue», a Vénus de Oliveira não a vemos nua «et elle est aussi belle qu'on la sait nue». Da nudez dela ficam-nos apenas os ombros, quando vem à superfície do mar. Depois, novo plano e ela já está em terra, abraçada pelo marido, e, da nudez dela, só vemos a metade

inferior das pernas e os pés, cobertos pela grossa areia da praia. Veste então uma túnica classicizante e afasta-se com o marido, de costas, sempre muito abraçados. A câmara larga-os e volta à praia, às rochas e ao pescador, ficando com eles alguns instantes. Seguem-se as legendas que dão conta do destino posterior dos vários personagens.

Mas, na versão do primeiro *script*, não era assim que o filme terminava. O pescador, a dado momento, já depois da retirada do par, detinha-se e olhava para qualquer coisa que apanhara nas malhas e lhe chamava a atenção. Avançava para ver o que era que as redes lhe traziam, já que peixe não era certamente. E descobria, espantado, umas calcinhas de mulher, calcinhas de seda fina, com rendas. Apanhava-as e virava-se para o sítio onde o professor e a mulher tinham desaparecido. Ainda tentava ir ao encontro deles, mas detinha-se, porque já estavam longe. Então, levantava as calcinhas e acenava com elas para que a mulher visse o que perdera no mar. Nem ela, nem o marido, o viam. Percebendo-o, o pescador voltava a olhar para as calcinhas e pendurava-as na proa do barco. No último plano, a praia estava deserta, só com o barco e as calcinhas espetadas na proa, em primeiro plano.

Quando, um dia, perguntei a Oliveira porque razão desistira ele desse final (que me parecia fabulosa ideia) respondeu-me que deixara de fazer sentido quando o título do filme deixou de ser «Pedra de Toque» e passou a ser «O Convento».

Ora, no livro, o título nada tinha que ver com a roupa íntima de Hélène, mas era tradução literal de Touchstone, o nome do bufão de *As You Like It* de Shakespeare. Segundo Agustina, tal nome «provavelmente corresponde a um trocadilho atrevido, porque stone significa testículo. Pedra de Toque é, portanto, algo que se toca e que reflecte uma tentação»⁴⁶.



Mas, noutra passagem, quando Baltar (o pobre diabo) observa ao professor que aquele lugar está embruxado e que «as rochas mudaram de lugar, o que não faziam desde a era terciária», o professor responde-lhe: «são pedras de toque, com certeza. Touchstone, o que quer dizer mais do que parece. Pode ter um sentido obscuro, Touchstone». E o diabo observa: «Esperemos que não. O obscuro é a pedra de toque da tentação. Deixe-me sonhar nos reinos fabulosos, sob o ponto de vista da poesia, que é uma deusa madura».

Como já disse atrás, parece que Oliveira nunca leu o livro que de *Pedra de Toque* passou a *Terras do Risco*. Mas, como são tantas e tão misteriosas as correspondências entre ele e Agus-

tina, «*deixem-me sonhar*» que se não o leu o adivinhou e quis fugir a tão expressa imagem da pedra de toque da tentação. Dela se abeirou, vezes sem conta, na sua obra, e mais do que nunca, nesse mesmo convento, nos sonhos quase obscenos de Hélène e de Piedade. Mas é bem verdade, repetindo-me na citação inicial de Agustina, que a «*pedra de toque está onde menos se pensa*». Na mão morta de M^{me} de Chartres, no sapato de cetim de Dona Prouhèze, no coração embalsamado de Francisca, na ceia que Mariana oferece a Simão, na boquilha de ouro de Suzy, ou na túnica de Hélène.

E é também verdade que a imagem da chamada roupa de baixo, se não foi última a imagem de «O Convento», foi a última de «Party».

Mudando ligeiramente Agustina (ela que me perdoe). «*O sexo não é argumento pessoal de nada. Por isso é que assusta*»⁴⁷.

E por isso é que toquei na pedra de toque ao tocar na obra de Oliveira pelo lado do eterno feminino.

Por muitos outros lhe podia tocar? Espero que não restem dúvidas a quem ler este artigo e a quem lhe conhecer a imensa obra.

¹ A filmografia de Oliveira, mesmo nas obras mais exaustivas e rigorosas (portuguesas e estrangeiras) tem contradições de fonte para fonte, e é frequentemente imprecisa, sobretudo dos anos 30 aos anos 70. Em parte, Oliveira contribuiu para essas contradições, pois que durante muito tempo se esqueceu, ou pareceu esquecer-se, de filmes que fez e a que aparentemente deu pouca importância («Hulha Branca» ou «Vila Verdinho» estão nesses casos) e admitiu a inclusão de obras em que pouco participou e não realizou («Estátuas de Lisboa», «O Coração», «Inauguração de uma Estátua», «Sever do Vouga», etc.). E só recentemente admitiu que parte do filme «A Rainha Isabel II em Portugal» (1957) foi filmada por ele e não por António Lopes Ribeiro, creditado no genérico e sempre referido como seu exclusivo realizador.

Daí a minha imprecisão, assumindo, por igual, a responsabilidade que cabe à Cinemateca Portuguesa por não ter estabelecido ainda uma «filmografia autorizada e fidedigna» de Manoel de Oliveira.

² A mais extensa filmografia de qualquer cineasta português.

³ 1980 foi o ano da rodagem de «Francisca», estreado em 1981. No mesmo ano, Oliveira interpretou o papel do padre que dá a extrema-unção a Fernando Pessoa no filme de João Botelho

- «Conversa Acabada». Em 1982, concluiu o filme inédito «Visita ou Memórias e Confissões». Em 1983, realizou «Lisboa Cultural» e «Nice-À Propos de Jean Vigo» (estreados em 1984). Em 1984, começou a rodagem de «Le Soulier de Satin», estreado em 1985.
- ⁴ Oliveira retrabalhou igualmente «O Pintor e a Cidade», quer ao nível da montagem quer ao nível da banda musical, em 1998.
- ⁵ Cf. entrevista que Oliveira me concedeu para o jornal *Público* em 1998, inserida no volume *Amore di Perdizione*, publicado pelo Festival de Cinema de Turim, em 1999, pp. 175-183. Cf. p. 180.
- ⁶ Cf. Agustina Bessa-Luis, *Terras do Risco*, Lisboa, Guimarães Editora, 1994, p. 191. Adiante se desenvolverá o tema da *pedra de toque*.
- ⁷ Cf. *Amore di Perdizione*, op. cit., pp. 167-168.
- ⁸ É verdade que, nos anos 90, Oliveira relativizou essa afirmação e, com ironia, disse ter insistido nela, para se poder desembaraçar do teatro. Ocorre perguntar: do teatro ou do fantasma do teatro?
- ⁹ «Um texto que eu não ousaria ler em voz alta aos meus piores inimigos», escreveu João César Monteiro no melhor texto sobre o filme («Um Necrofilme Português de Manoel de Oliveira», in *Morturi te Salutant*, ed. Etc., Lisboa, 1974). A «demência» desse diálogo perde-se, lamentavelmente, em todas as versões legendadas que conheço, pois que os tradutores nunca souberam encontrar equivalência, noutras línguas, para esse português tão esdrúxulo e, naturalizando-o, retiraram uma capital dimensão ao filme.
- ¹⁰ Em 1964, pouco depois da estreia de «Acto da Primavera», um crítico tão perspicaz como o excelente cineasta como Alberto Seixas Santos, considerando embora a obra de Oliveira «a única coerente de todo o nosso infeliz cinema» e uma «cartada corajosamente jogada», acrescentava: «[...] corajosamente jogada e perdida. Perdida pelos erros do cineasta, perdida também pelas limitações do cinema que quis servir. Manoel de Oliveira, mestre exemplar da moralidade, não o é obrigatoriamente de cinema» (in revista *O Tempo e o Modo*, nº 19, p. 134). No mesmo texto dizia que «a certeza dum cinema novo, moderno no olhar e no sentir» só chegara com «Verdes Anos» de Paulo Rocha (1963) e «Belarmino» de Fernando Lopes (1964).
- ¹¹ Caligari é liberdade interpretativa minha, pois que o Director preside (e eventualmente suscita) a sequência em que é recriado o crime de Raskolnikoff. O facto dessa sequência ser sublinhadamente «expressionista» não é casual e reenvia ao célebre filme de Robert Wiene, permitindo que «A Divina Comédia» possa ser vista, também, como uma variação sobre «O Gabinete do Dr. Caligari».
- ¹² Nos finais dos anos 30, teve, inclusive, uma violentíssima polémica com Álvaro Cunhal, futuro secretário-geral do Partido Comunista Português, que chamou à sua obra «literatura do umbigo».
- ¹³ Texto de Oliveira, contemporâneo da estreia de «Mon Cas», eventualmente inédito.
- ¹⁴ Cf. nota anterior.
- ¹⁵ Cf. entrevista citada in *Amore di Perdizione*, op. cit., pp. 167-168.
- ¹⁶ Na sua grande cena com o pai (III Acto da peça), Benilde não só fala das vozes que a mandaram levantar-se de noite, como diz que «*há uns meses, as minhas visões começaram a ser mais completas. Apareceu-me o Anjo do Senhor [...] vulto luminoso que me cegava*» ... E que, numa noite, «*tomou-me como se eu fosse uma pena e senti-me arrebatada no ar por um vento de fogo, por uma força que me trespassava e me fazia desaparecer de mim mesma... Pus-me a gritar, porque não podia suportar aquela felicidade! [...] e desejava morrer nesse momento e parecia-me que ia morrer... Depois disto, já nem era preciso que nenhuma voz me chamasse para ir ter com o enviado do Senhor*».
- ¹⁷ Uma anedota pessoal, que só não é indiscreta porque, à época, foi referida por um jornal de Lisboa. Manoel de Oliveira, que me confiou os personagens de Honório e do Capitão da nau dos degredados, respectivamente em «O Passado e o Presente» e «Amor de Perdição», disse-me um dia que tinha chegado a pensar em mim para o papel do médico, em «Benilde». Desistiu devido à maliciosa ideia que me confidenciou de seguida: «*Não o escolhi, porque se fosse você, toda a gente ia pensar que era o médico quem violara Benilde...*».
- ¹⁸ «Benilde ou a Virgem-Mãe» subiu à cena pela primeira vez, no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, a 25 de Novembro de 1947, vinte e oito anos antes da estreia do filme (21 de Novembro de 1975).
- ¹⁹ Maria Barroso (n. 1925), casada desde 1949 com Mário Soares, antigo primeiro-ministro e presidente da república de Portugal, estreou-se nos palcos em «Benilde», aos 22 anos, com enorme êxito. Razões políticas determinaram o seu afastamento do teatro, em 1948. No cinema, foi uma das protagonistas de «Mudar de Vida» (Paulo Rocha, 1966) e, já depois do 25 de Abril, interveio em vários filmes de Manoel de Oliveira. Augusto de Figueiredo (1910-1981) foi um dos grandes actores teatrais portugueses, numa carreira que decorreu entre 1937 e 1980 e que incluiu, também, alguns filmes.
- ²⁰ Sobre esse «conflito de jogos», deve ler-se o artigo do realizador, encenador e actor Jorge Silva Melo (um dos grandes cineastas portugueses e um dos maiores nomes do nosso teatro) no catálogo que a Cinemateca Portuguesa dedicou em Setembro de 1981 a Manoel de Oliveira. Ver «Interpretes de Oliveira, os Actores...», in catálogo citado, pp. 63-69.
- ²¹ Não por acaso, Oliveira retomou essa carta no «Dia do Desespero» – obra catorze anos posterior, consagrada aos últimos dias do escritor Camilo Castelo Branco, o autor de *Amor de Perdição* – colocando-a na boca de Ana Plácido, a mulher que Camilo «roubou» ao marido, o que lhe valeu o cativeiro. Ora, na acção desse filme, já a relação, finalmente «legitimada» entre Camilo e Ana Plácido, se tornou num inferno, com a mulher a confidenciar a uma amiga que entre marido e amante não há diferenças e com Camilo a dizer que a Ana Plácido que amou está morta.
- ²² Xavier Carrière, artigo «L'Imitation de la Parole selon Oliveira (Humanité et Lucifer)», in *Trafic*, nº 17, Hiver 1996.
- ²³ Cf. *Amore di Perdizione*, op. cit., p. 170.
- ²⁴ Cf. Agustina Bessa-Luis, *Fanny Owen*, Guimarães Editora, Lisboa, 1979, pp. 214-217.
- ²⁵ *Amore di Perdizione*, op. cit., p. 167.
- ²⁶ Paul Claudel, «Le Soulier de Satin» Deuxième Journée, Scène XIV, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Paris, 1965, p. 781.

- ²⁷ Quando assim realço, como obras capitais, «O Passado e o Presente», «Mon Caso», «A Divina Comédia» ou «A Carta», não estou a sustentar que esses sejam os melhores filmes de Oliveira ou, sequer, os meus Oliveiras preferidos. Também não estou a dizer o contrário. Estou tão só a sublinhar a sua objectiva importância como obras de viragem.
- ²⁸ «Visita ou Memórias e Confissões» permanece inédito por vontade expressa de Oliveira, que, considerando o carácter autobiográfico do filme, só autoriza a visão após a sua morte. Negativo e cópias do filme estão pois selados nos cofres da Cinemateca Portuguesa.
- ²⁹ Depois da sua estreia em «Os Canibais», Leonor Silveira só não entrou em «O Dia do Desespero» e «A Caixa», figurando, pois, em treze filmes de Oliveira, seguindo-se a Luís Miguel Cintra como presença mais constante da sua obra.
- ³⁰ *Fanny Owen* foi escrito por Agustina por sugestão de outros cineastas, que não Oliveira. No prefácio do livro, Agustina diz: «Mas este [livro] tem umas contas a prestar, porque exactamente é um romance conduzido até mim através de uma ideia que não me ocorreu a mim. Foi o caso de me terem pedido os diálogos para um filme cujo assunto seria Fanny Owen. Para escrever os diálogos tive que conhecer as circunstâncias que os inspirassem; e a história que os comporta. Assim nasceu o livro e eu escrevi». Mas guardado estava o bocado... Quando Oliveira leu o livro, resolveu adaptá-lo.
- ³¹ Título de um ensaio sobre Agustina, da autoria do crítico e ensaísta Eduardo Lourenço, publicado na revista *O Tempo e o Mundo*, em Dezembro de 1964.
- ³² «Vale Abraão» é a terceira adaptação de um romance na obra de Oliveira, depois de «Amor de Perdição» e «Francisca». Seguir-se-iam «O Convento» e «A Carta» (além de os três contos adaptados em «Inquietude»)
- ³³ Na versão estreada em Cannes, em 1993, «Vale Abraão» tinha 180 minutos, o que resultou da imposição do Festival de não exibir obras com duração superior a 3 horas. Oliveira nunca se consou por ter tido que suprimir, na montagem final, 23 minutos. Como o negativo total se conservou, a Cinemateca Portuguesa, a pedido do realizador, refez a versão primordial, para a qual Oliveira remontou o negativo. Essa versão, com 203 minutos, estreou-se na Cinemateca Portuguesa em Dezembro de 1998.
- ³⁴ Gérard Depardieu não pôde entrar no filme e foi substituído por John Malkovich.
- ³⁵ Perdeu-se mais alguma coisa. Mas disso me ocuparei no último subcapítulo deste texto.
- ³⁶ Para os persistentes detractores de Oliveira, que sempre culpam os actores portugueses do que acham a péssima representação dos seus filmes, não foi pequena a surpresa quando viram Catherine Deneuve e John Malkovich tão fantomáticos e tão irreais como os lusos intérpretes.
- ³⁷ *A Bíblia dos Pobres* é um título de um romance de Agustina
- ³⁸ «A Mãe de um Rio» é um dos contos do volume *Contos Impopulares*, publicado por Agustina em 1952
- ³⁹ Manoel corresponde à grafia que era usada para esse nome em português, antes do acordo ortográfico luso-brasileiro de 1911, que a modificou para Manuel. Oliveira, nascido antes do acordo, foi, pois, baptizado como Manoel. No entanto, o nome sempre apareceu escrito com u, desde que Oliveira começou

a ser citado pela imprensa e Manuel de Oliveira é o nome que figura nos genéricos de todos os seus filmes até «Benilde ou a Virgem-Mãe». Foi só a partir desse filme que Oliveira decidiu impor o seu nome, tal como sempre o escrevera e como o escreveram seus pais. Sem querer cair nos exageros de alguns comentadores portugueses que falam de dois Oliveiras (o Manuel e o Manoel) é curioso que essa mudança se dê com o filme que Oliveira assume como de decisiva mudança da sua obra.

- ⁴⁰ Prista Monteiro foi também o autor da peça «A Caixa», que Oliveira levou ao cinema em 1994.

⁴¹ Vozes off com muito diferente papel nos dois filmes. No «Amor de Perdição» são duas (uma masculina e outra feminina) cabendo-lhes todo o discurso indirecto do romance. À voz (masculina) que narra a acção, contando o que se passa no interior dos personagens, chamou-lhe, não Relator, mas Delator, porque efectivamente o seu papel é o de nos contar coisas que nunca ninguém disse, coisas que, não fosse essa denúncia, teriam ficado ocultas. À voz (feminina), que antecipa, comenta e prevê a acção, chamou-lhe Providência, porque, de facto, lhe cabe o olhar de Deus. Em «Vale Abraão», a voz-off (uma só) já é muito mais o equivalente da voz off do narrador, situando a acção e ligando-a, ou seja dando-nos os elementos narrativos fundamentais que a imagem não dá. A partir de «O Convento» (e sobretudo em «A Carta» e «Palavra e Utopia») esse papel narrativo é confiado a intertítulos, «que criam um ritmo e acentuam a expressão do filme [...] libertando a acção deste de acontecimentos de menor importância» (Oliveira).

- ⁴² Ver «Não importa a matéria, importa a forma», conjunto de cartas trocadas entre Manoel de Oliveira e o autor deste artigo, publicado no volume *O Olhar de Ulisses I*, catálogo da primeira parte do Ciclo homónimo organizado por Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura em Maio deste ano (Ed. Porto 2001, Porto, 2000, pp. 19-23). As referidas cartas foram suscitadas por uma carta que Peter von Bagh me escreveu, onde figurava a frase transcrita, e que logo transmiti a Oliveira.

- ⁴³ Cf. «Le Vieux Débat Littérature-Cinéma» em *Trafic*, n.º34, Eté 2000, pp. 86-87.

- ⁴⁴ A propósito desta cena, Oliveira falou várias vezes do célebre quadro de Caravaggio, «La Madonna dei Palefermieri», hoje na Galleria Borghese, em Roma, em que o pé de Nossa Senhora assenta sobre a cabeça da serpente e tem pousado sobre ele o pé do Menino Jesus. Há duas interpretações clássicas desta tela: uma (humanista e renascentista) vê o pé da mãe, interpondo-se entre o pé do filho e a serpente, para o proteger; outra (mais próxima do espírito da Contra-Reforma) vê no pé do Menino a força necessária para que a mãe possa esmagar a serpente, força sem a qual a mãe jamais o conseguiria. Mas, em Oliveira, não há ambiguidade possível: a força vem da mãe, é a mãe quem protege e defende a filha, contradizendo o que seria normal numa representação convencional de idêntica situação.
- ⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Ed. Gallimard, Paris, 1999, pg.11

- ⁴⁶ Agustina Bessa-Luís, *Terras do Risco*, op. cit., p. 163

- ⁴⁷ Op. cit., p. 171. O que Agustina escreveu foi «Mas o amor não é argumento pessoal de nada. Por isso é que assusta». Faz a sua diferença.

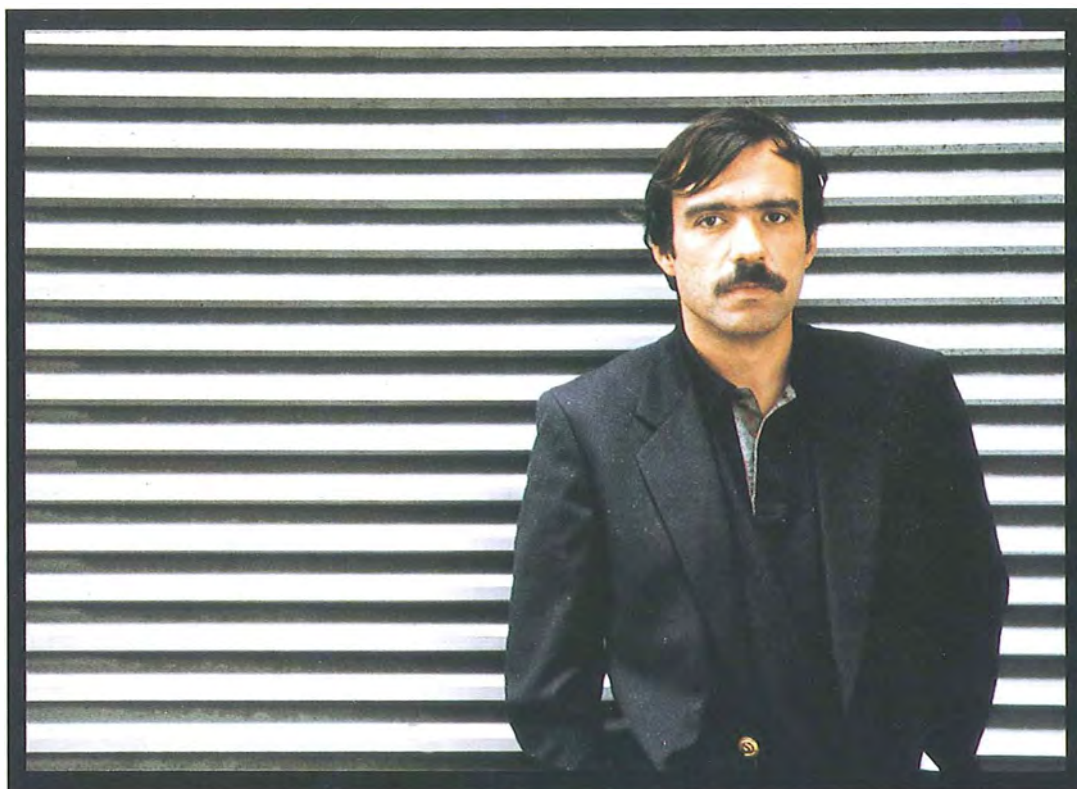
Conversa com vista para... Paulo Branco

Maria João Seixas

PAULO BRANCO TEM UM CORPO GRANDE E DESMANCHADO. Os braços, muito compridos, acabam nuns pulsos estreitos, tão frágeis que quase parecem não sustar as mãos longas de dedos muito finos. Os olhos são de azeviche, como se diz do cabelo, redondos e divertidos, quase infantis. Como a voz, das mais desafectadas que tenho ouvido.

Há anos que nos conhecemos e nunca tínhamos conversado. Há anos que o sigo, entre o intrigada e o surpreendida, pelos meandros cada vez mais enovelados dos filmes que continuamente produz, distribui e exhibe. Há anos que ouço histórias, que ouço enredos sobre a sua vida, sobre o modo como produz os filmes que produz, ou como o seu parque de salas se vai alargando, ou como negocia internacionalmente as condições de participação financeira nos seus projectos, ou como assegura a presença dos seus filmes nos melhores festivais internacionais e atrai a crítica para esses títulos. Vi-o em muitos festivais, com o mesmo ar desmanchado com que me esperou para o jantar desta Conversa, ao lado de divas paramentadas pelos grandes da moda e acompanhadas por smokings deslumbrantes. Sempre gostei de um certo ar aciganado e nómada com que atravessa, tanto as naves das catedrais do cinema, como os becos das vielas por onde a sétima arte também se faz e desfaz. Despojado e, aparentemente, sem pressa. Chega e parte sem grandes sobressaltos. Só que, quase sempre, deixa um rastro: a venda espectacular de um filme de Manoel de Oliveira, a presença em múltiplos festivais do último João César Monteiro, a celebração de contratos de produção com três realizadores franceses, um lituano, uma italiana, um suíço..., a compra dos direitos de distribuição de mais um Abbas Kiarostami e de outros tantos iranianos, a garantia que Catherine Deneuve, John Malkovitch, Irene Papas e Michel Piccoli estarão em Portugal numa rodagem pró-

Paulo Branco.
Fotografia cedida por Madragoa Filmes.



xima do Mestre. Pelo meio, um trânsito infernal entre os escritórios de produção em Paris (Paul Blanc?) e em Londres (Paul White?) e em Alcochete, este com a chancela de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira para o look da Madragoa Filmes. A compor o retrato, dois filhos já adultos que com frequência o acompanham nestas derivas permanentes e mais dois, ainda pequeninos, fruto de um casamento celebrado com alguma circunstância na Catedral de Sevilha. Sustenham porém o vosso fôlego, que o trânsito ainda não acabou: filhos e filmes ficam de lado quando há «raids» hípicas, de tal modo que está em 20º no «ranking» mundial da modalidade. São provas de destreza e resistência, pois chega a ser preciso cumprir 160 km a cavalo, o mesmo cavalo, num só dia. Monta horas a fio, aos fins

de semana, pelo meio de toiros e sobreiros. É então que desliga o telemóvel e não vale a pena deixar mensagens.

Diz que não as sabe ler. Mas garante estar sempre disponível para qualquer dos «seus» realizadores. No universo cada vez mais cauteloso dos produtores mundiais de cinema, Paulo Branco é arrojado e é criativo. Faz do sonho de cada realizador, que elegeu como «seu», o seu próprio sonho. E diverte-se com o risco da aventura, sempre imprevisível, de ajudar a dar à luz esses tais sonhos, feitos de imagem e sons, que outros sonharam por ele. Para ele? Esse é o risco que o faz correr. A aposta da sua vida. Vai a jogo com galhardia. Raramente passa. E, em maré de *bluff*, desmancha-se ainda mais, fragilizando, com grande astúcia,

a eventual perícia dos seus adversários. Cartas, dados e cavalos de corrida ajudaram a fabricar o imaginário do «seu» cinema e selaram-no a ele por um pacto de dedicação quase exclusiva. Vienna (a fabulosa Joan Crawford!), de «Johnny Guitar», não o deixaria partir do seu casino. Paulo Branco negociaria, sem dúvida alguma, a chegada do caminho de ferro, mas não consentiria que a mítica casa de jogo fosse por isso abaixo!

Paulo, vamos começar já pelo seu retrato. Diga-me quem é.

É difícil responder. Penso que sou, como toda a gente, o fruto de muitos acasos. Mas são os outros que podem dizer quem sou, que me podem classificar. Como me vejo? O que me define melhor é talvez esta característica de ter um espírito de grande curiosidade, que me faz estar permanentemente à espera de descobrir qualquer coisa que ainda não conheço. Sempre.

Reconhece no sítio onde viveu a sua infância e no modo como foi educado, como foi crescendo, algum papel particularmente relevante para o que hoje é?

Essas situações que referiu foram de certeza importantes para não ser por acaso eu estar onde hoje estou – estou neste país e perto do território da minha infância. Nasci em Lisboa e vivi a minha meninice numa vila, o Montijo. Naqueles tempos, o Montijo estava muito mais perto do Alentejo do que de Lisboa. Tive esse extraordinário privilégio de crescer em espaço aberto, com os horizontes rasgados do campo, sobretudo o campo de uma herdade como a de Rio Frio. Foi lá que fiz a primária, mas o liceu vim fazê-lo a Lisboa, num colégio de jesuítas, o S. João de Brito. Foi um choque brutal, aos 10 anos. Sonhava com os fins de semana e, durante muito tempo, convenci-me

que nunca conseguiria viver numa grande cidade.

A opção por um colégio jesuíta decorreu de uma educação religiosa forte?

O meu pai era republicano e laico. A minha mãe era católica e conseguiu matricular-me naquele colégio. Mal ela sabia que andar num colégio religioso é a melhor escola para a formação de um ateu! Por lá estive até ao fim do liceu. Também foi lá que ganhei hábitos de leitura, lia muito, lia tudo o que me vinha à mão e, sendo embora um aluno médio, dispensei nas orais do 7º ano e inscrevi-me em Engenharia Química. Um pouco para me deixarem em paz.

Nunca tive uma vocação definida, mas era bom a Matemática e o meu pai não queria que eu fosse para Veterinária ou Agronomia. Achava que eram cursos para meninos ricos. Aos 17 anos, com a morte súbita do meu pai, vi-me como o homem da casa. Tenho duas irmãs mais novas. A Universidade abriu-me outros horizontes e aproveitei bem o tempo que por lá andei. Sentia a Europa muito longe e, pouco antes de acabar o curso, fui-me embora. Larguei tudo e fui para Londres.

Maio de 68 teve a ver com essa decisão?

Seguramente que deve ter tido. Os ares da mudança também se fizeram sentir nas Universidades portuguesas. Mas não foi por razões ideológicas que me fui embora. Estive sempre muito distanciado das manifestações políticas. Fui-me embora porque sentia que havia outras coisas que se passavam noutro lado e quis ir descobri-las.

Fui-me embora seis meses antes de acabar o curso, em Janeiro de 71. Com quatro ou cinco empregos mais que garantidos! Calcule o choque que não deve ter sido para a minha mãe e para as minhas irmãs.

A cultura cineclubística, que muitos universitários viveram, foi-lhe familiar?

Não. O cinema era para mim uma coisa absolutamente longínqua. A minha única passagem pelo cinema foi através de um contacto com António Pedro Vasconcelos e com as filmagens de «Perdido por Cem». Andei por lá a estagiar. Imediatamente antes de ir para Londres.

A frequência do Gambrinus começou aí?

O balcão do Gambrinus já me era familiar, não pela via dos cineastas, mas pela dos alentejanos e pelo mundo do jogo, do poker.

Ah, então o poker já jogava, nos tempos da Universidade, um papel importante na sua vida?

Muito importante. O meu avô ensinou-me a jogar bridge aos 6 anos, de maneira que as cartas habitaram o meu mundo desde muito cedo. O jogo, particularmente o poker, durante o período da Universidade, era um meio que me garantia uma certa «aisance» económica. No poker, como sabe, é secundário as cartas que você tem. O importante é saber as cartas que os outros têm na mão.

Belo treino para o cinema...

Para tudo.

Em Londres também jogava?

Muito. Cartas e não só. Apliquei-me nas corridas de cavalos.

Com sorte e êxito?

Algum êxito, alguma sorte e muito estudo. A aplicação era tanta que tive que parar. Aquilo já me dava mais trabalho do que um trabalho-trabalho. Foi em Londres que comecei a ver muito cinema. Havia dias que via três filmes. Até que, uma vez, com um bom encaixe que fiz nas corridas, aluguei uma sala de cinema, que já não existe – o «Paris Pullman», perto de Fulham

Road. Para fazer uma espécie de cine-clube, onde passava os filmes que me apetecia ver. Pura cinefilia: Nouvelle Vague, Renoir, Mizoguchi, Ford. Foi um sorvedouro, como pode imaginar. Passados poucos meses, tive que abandonar o projecto e a sala. O engraçado é que a minha mãe e as minhas irmãs foram depois ter comigo a Londres e, enquanto mantive a sala, houve sessões em que eram praticamente as únicas espectadoras. Mais um ou dois amigos. Não dava.

Foi por não dar que saltou para Paris?

Foi porque... tinha 23 anos, vivia do dia a dia, havia em mim uma total disponibilidade para tudo, mas rigorosamente para tudo, e a minha única filosofia de vida era a de pensar que só trabalhava quem não sabia fazer mais nada. A sobrevivência em Paris era bastante mais complicada que em Londres. Tive a sorte de conhecer pessoas muito interessantes, como António Dacosta, Júlio Pomar, Jorge Martins, Eduardo Luís... Algumas delas tornaram-se grandes referências para a minha vida. O escultor Carlos Cobra foi uma dessas pessoas. Na altura ele tinha um atelier onde, para além das esculturas que fazia e que destruíu logo em seguida, por falta de espaço e de interesse na comercialização da sua arte, se confeccionavam bolsas para senhora, muito na moda. Já lá trabalhavam um ou dois emigrantes portugueses quando, para dar vazão às encomendas, fui ajudar ao trabalho com mais umas mãos, desajeitadas ainda por cima. Foi Carlos Cobra quem me fez descobrir a cidade, cidade com que vivi uma intensa história de amor. Andei mesmo apaixonado por Paris. E o cinema veio por acréscimo. Via muitos filmes, na Cinemateca, sobretudo. Um dia, por acaso, fui com a Teresa Ricou a uma sessão da meia-noite, ver um filme de Werner Schroeter e, por volta das 2 da manhã, sem dinheiro, pedimos boleia. Foi Frédéric Mitterrand que nos apanhou e disse-nos

Paulo Branco com Manoel de Oliveira durante a rodagem de «Francisca» (1981). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



que o Werner estava instalado em casa dele. Como não tinha meios nenhuns tive a ideia de lhe pedir uma entrevista, porque talvez em Portugal alguém a quisesse comprar. Marcado o encontro para o dia seguinte, no Espace Pierre Cardin, lá fui, de novo com a Teresa, que fez de fotógrafa. A conversa, que nunca publiquei, correu muito bem. Fomos convidados a ir com ele, nessa noite, ver uma peça de teatro. Fiquei, emocionado, ao lado de Bulle Ogier, actriz que, para mim, já era um nome importante. A peça era de Peter Handke, com Jeanne Moreau e um jovem estreante, chamado Gérard Dépardieu! Esta série de coincidências marcou o meu pri-

meiro encontro com autores e actores com quem viria, mais tarde, a trabalhar.

Para um apostador, essas coincidências deviam fazer parte do tabuleiro do jogo e ser vistos como sinais que confirmavam, por vezes, o interesse e o valor das paradas! Continuou a jogar, em Paris?

Não. Não era como em Londres.

O 25 de Abril apanhou-o em Paris?

Soube no atelier de Cobra, pelas 8h30 da manhã, que alguma coisa se tinha passado. Lá para 29, com um grupo de amigos, resolvi vir a

Portugal. Consegui, nem sei como, juntar algum dinheiro. Muito pouco, mas algum. O que me permitiu apanhar o avião, com Jorge Martins e outras pessoas. O Comandante, já estávamos no ar, avisou que quem não tivesse os papéis militares em ordem, podia ser preso à chegada. 74 era o meu primeiro ano de exílio, tinha acabado o período de adiamento. Houve gente que ficou assustadíssima. Para disfarçar o medo, embebedámo-nos todos durante o voo. Claro que chegámos e nada aconteceu.

Como é que viu o país, três anos depois de o ter deixado?

Fiquei poucos dias. E achei fascinante perceber que as pessoas estavam todas, muitas pela primeira vez, a ser postas à prova. Não deu para ver mais nada. Também deu para conhecer a Ana, a mãe dos meus dois filhos mais velhos, e me apaixonar. Voltei para Paris e como ela nunca mais chegava e eu já não tinha dinheiro para comprar outro bilhete de avião, meti-me no carro com Jorge Martins e vim, numa directa de 24 horas, buscá-la. Só que ela, entretanto, tinha já partido para ir ter comigo. E de avião. Foi um desencontro incrível e tive que esperar em Lisboa que o Jorge quisesse regressar de novo a Paris, para me dar a boleia de volta.

Com uma jovem mulher, ida de Portugal para ficar a seu cargo, dispôs-se então a mudar de modo de vida?

Não, o nosso modo de subsistência continuou a ser extremamente precário. Desde o espaço em que vivíamos, donde tínhamos muitas vezes que desaparecer por falta de condições para liquidar as rendas... Havia umas sopas em casa de uns amigos, um ou outro apoio em casa de outros, mas a precaridade era absoluta. Absoluta. Só que era por opção. Era uma opção de vida.

Aguentou-se até quando nessa precaridade?

Até mais ou menos 1976. E foi o cinema que me revelou a vocação que ainda não tinha descoberto em mim. Pela mão de Frédéric Mitterrand, de Serge Daney (uma das pessoas mais estimulantes que conheci), de Carlos Saboga. Fui convidado pelo Frédéric a organizar uma Retrospectiva de Cinema português no «Olympic», que entretanto ardeu umas semanas antes da Mostra começar. Depois, colaborei com os Cahiers du Cinéma e inventei as Semanas dos Cahiers. A seguir, comecei a programar as salas do «Entrepôt», que também eram do Frédéric e comecei a ir aos festivais comprar filmes. Em Londres, por exemplo, ainda Wim Wenders não era conhecido, comprei-lhe os filmes. Estou a contar-lhe isto e, de repente, lembrei-me de uma coisa extraordinária, outra coincidência, destas que, como você disse, são próprias dos jogadores – faz hoje, talvez a esta mesma hora, exactamente 23 anos que eu, em Paris, quando me fui deitar, disse à Ana: pronto, acabou-se esta vida, vou começar a trabalhar a sério! No dia seguinte, dia 5 de Outubro de 1977, abriu o «Action République» e eu nunca mais tive férias. Até hoje!

Como programador *encartado* do «Action République», cinema que é inaugurado no dia 5 de Outubro, estreou o seu programa com filmes portugueses, oriundos da sua República?

Não. Quis primeiro fazer uma coisa especial sobre Jean-Luc Godard, com os filmes que ninguém tinha ainda passado. O cinema suíço estava na moda e, no conjunto de um ciclo suíço, com filmes de Tanner, de Goretta, etc., consegui convencer Godard a deixar-me passar aqueles títulos até aí invisíveis. Mas não foi possível arrancar logo com esse programa porque as cópias não estavam totalmente disponíveis. Adiei para depois e, entretanto, tive a ideia de abrir com outro ciclo sobre Cinema e Resistência – Dovjenko e outros. Nessa 4ª feira (de cer-

teza que o dia 5 de Outubro de 1977 calhou a uma 4ªfeira, que é o dia em que os filmes se estreiam em Paris), comprei à noite o *Le Monde* e vejo na primeira página uma chamada ao arranque do «Action République» e ao ciclo da Resistência. Fiquei absolutamente surpreendido – o meu primeiro programa na primeira página do *Le Monde*?!! Percebi depois que havia filmes naquele Programa que iam passar pela primeira vez, que tinha conseguido arranjar cópias raríssimas, etc. Foi aí que começou a minha boa relação com a imprensa.

Que outra boa relação fez com que desse o passo seguinte – o da Produção e, sobretudo, o do encontro com Manoel de Oliveira?

Nunca na minha vida tinha pensado em ser produtor. O grande desafio, na altura, era ter uma sala de cinema na cidade do cinema e fazer disso uma coisa que adquirisse alguma importância. Produtores, para mim, eram Selznick e Georges de Beauregard, pessoas que ou eram ricas ou tinham contactos privilegiados. Não era o meu caso. Na época, o que me interessava era mostrar filmes naquela sala, para que tinha sido contratado como Programador. Devo dizer-lhe que, como também sou nostálgico, o «Action République» voltou recentemente para as minhas mãos. Aluguei-o. Tenho de novo uma sala em Paris! Na época em que a programava e de que estávamos a falar, fiz um acordo com o Instituto Português de Cinema para a passagem de filmes portugueses, e o primeiro filme que mostrei foi «Trás os Montes». António Reis e Margarida Cordeiro foram à estreia, pedi a Jean Rouch e a Joris Ivens que escrevessem os textos de apresentação e o filme correu muito bem. Entretanto, António da Cunha Telles, que era na altura Presidente do Instituto, desafiou-me para a Produção. Como a Ana estava à espera do nosso segundo filho e as condições de vida em Paris continuavam a

ser difíceis, ponderei a hipótese de criar, para a família, uma base em Lisboa, mais confortável. E, de repente, que é como decido boa parte das coisas, resolvi aceitar aquele desafio. A relação com Manoel de Oliveira começa com a estreia de «Amor de Perdição», no «Action République». Foi, como sabe, um êxito extraordinário. Eu sabia da polémica que o filme tinha causado em Portugal, sobretudo com a difusão em episódios na RTP. O sucesso da estreia em Paris soube-nos particularmente bem e aproximou-nos muito. Começou, a partir daí, a minha carreira de produtor. Com «Francisca». Embora já tivesse produzido uma curta-metragem de Marguerite Duras e «Oxalá», de António Pedro Vasconcelos. Aprendi a ser produtor, fazendo. E aprendi também que essa era a minha vocação, a vocação que nunca tinha conseguido identificar. É uma vocação de risco e o facto de ser jogador ajudou-me sempre a atravessar, e a ultrapassar, as inúmeras crises que a produção de um filme, de qualquer filme, necessariamente implica.

Temos a ideia que o Paulo é, pelo menos na Europa, um dos raros produtores criativos, dos que ainda produzem amorosamente os filmes que produzem. De onde é que lhe vem esse amor – da personalidade do realizador, do argumento, dos actores escolhidos, do risco específico de um determinado projecto?

A experiência acumulada ao longo de todos estes anos retira, evidentemente, uma grande parte da nossa inocência. Mas continuo a tentar, embora nem sempre com êxito, que cada filme que produzo seja uma aventura, uma nova aventura. O que me entusiasma pode ser de natureza muito diversa. Tem a ver, muitas vezes, com o realizador. Ao fim de todo este tempo, como é compreensível, estabeleci relações de cumplicidade com muitos realizadores. Um filme que se faz é sempre



Manuel Oliveira e Paulo Branco durante a rodamagem de «Francisca» (1981). Fotografia de Joaquim Gabriel de Andrade Lopes. Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

uma porta aberta para um próximo e assim por diante. Uma espécie de «work in progress» constante. Foi com Manoel de Oliveira que aprendi as regras desta cumplicidade. É um grande prazer trabalhar com alguém que nos surpreende diariamente. Parece um lugar-comum, mas não é. Há vinte anos que trabalhamos juntos e é rigorosamente isto que se passa. A partir dele tentei extrapolar para outros realizadores as virtualidades de uma relação deste tipo, que é muito, muito estimu-

lante. Quando, por exemplo, parti para a produção de «Francisca», Manoel de Oliveira era considerado em Portugal um realizador muito difícil de produzir. Antevia-se, para mim, um grande estoiro. Ainda por cima eu não era ainda um produtor a sério, era uma espécie de aventureiro. A confiança que Oliveira depositou em mim, desde a primeira hora, motivou-me como uma mola para garantir que o filme fosse feito nas melhores condições possíveis. E foi o que aconteceu.

Os guiões não são fundamentais para o seu envolvimento?

O guião é um mero instrumento de trabalho, indispensável para estabelecer o Plano de trabalho. É preciso ler bem para ver se não haverá lá uma cena, género uma cidade a arder! O interesse do guião é à paixão do realizador que remete.

O caso de Sharunas Bartas, realizador da Lituânia, deve ser diferente. Como é que aconteceu a descoberta e a aposta num nome desconhecido e vindo de um mundo tão distante?

João Canijo, que tinha sido membro do júri do Fantasporto, disse-me que tinha passado no Festival um filme genial – «Três Dias» –, de um tipo lituano, que até tinha ganho um prémio e que eu devia absolutamente ver. Vi umas imagens numa sessão dos Kings e gostei muito. Meses depois, no Festival de Berlim, Adriano Aprá veio ter comigo e disse-me que me queria apresentar um realizador do Leste. Comecei por lhe dizer que já não tinha muito espaço para produzir mais filmes, de mais nacionalidades. Quando ele me explicou que era um tipo da Lituânia, que se chamava Sharunas Bartas, disse-lhe logo – já! Duas horas depois estávamos a almoçar. Bartas mostrou-me uma folha de papel, com algumas coisas escritas, sobre o seu próximo projecto, a ser rodado na Sibéria. O que a folha continha era apenas um poema. E bastou-me. Comprometi-me a produzi-lo.

E os meios, Paulo, os meios técnicos e os financeiros? Começou logo a definir uma estratégia para os arranjar? Apesar de tudo, uma rodagem na Sibéria não deve ser, para um produtor português, quase luso-francês, o mesmo que filmar no Douro, na Madeira ou em Paris!!

Na altura só sabia que daí a três meses tinha que arranjar uma solução. E depois pensei nas portas a que tinha que bater. Percebi que Bartas

era alguém que precisava de filmar com toda a liberdade. O orçamento era pequeno, cerca de 400 000 dólares, mais as despesas de laboratório e o custo da película. Era o que eu tinha que lhe assegurar. Estávamos em Fevereiro e eu sabia que o realizador queria partir para a Sibéria em Maio. Consegui, nem sei como, dinheiro na Alemanha, na WDR. Mais um milagre. No gabinete em frente a um dos decisores da estação, que eu conhecia muito bem e com quem tinha que falar por causa de um filme de Alain Tanner que estava na altura a produzir, havia outro gabinete, de um colega que estava virado para filmes de Leste, muito em voga naquele momento. Foi na «mouche»! Depois, em França, o Ministro da Cultura (julgo que era Jacques Toubon, imagine!) também se interessou pelo projecto e apoiou. E até em Portugal foi possível arranjar algumas verbas, por conta da produtora ser portuguesa e do envolvimento de alguns elementos portugueses que integravam a equipa técnica do filme.

Bem polémico que foi esse apoio do Ipaca!...

O filme fez-se. O interesse das apostas de risco não está muitas vezes no antes, está quase sempre no depois. Sharunas Bartas é um dos nomes incontestáveis do cinema europeu actual. Isso é o que me importa.

Bartas passou a ser um dos «seus» realizadores-cúmplices?

Já é. Com Manoel de Oliveira, João César Monteiro (depois de Joaquim Pinto ter, infelizmente, deixado de ser produtor), Chantal Ackerman, Raoul Ruiz, Alain Tanner, mais recentemente José Álvaro de Moraes e ainda outros...

Negoceia tudo o que é indispensável para a montagem de um projecto de produção de um filme?

Tudo.

E cumpre sempre?

Cumpro o que está acordado.

Produzindo tantos filmes por ano, como agora acontece, ainda tem tempo para ir ao «plateau»?

Ao princípio, estava sempre presente nas rodagens. Agora, não. É impossível. Os meus «plateaux» passaram a ser virtuais.

Os realizadores não se ressentem com a sua ausência?

Essa é uma das situações mais difíceis de resolver actualmente. Embora tenham todos o chamado telefone vermelho permanentemente ligado a mim. Preparo é muito muito bem as filmagens com os realizadores, antes. Há circunstâncias, raríssimas, em que ainda sinto que devo tentar aparecer.

Isso implica uma grande equipa de produtores executivos a trabalharem para si?

Produtores executivos, não, que sou eu que continuo a decidir tudo. Directores de produção, sim. Antigamente conhecia todos os elementos que integravam as equipas. Agora já há umas pessoas que me escapam. Tenho pena, mas é fatal.

Há quem pense que o número cada vez maior de filmes que produz, 17 em 1999, é um estratagema para garantir o indispensável «cash-flow» e que vai tirando de uns para acabar outros, de modo a que a máquina não páre. É verdade?

Não. É verdade que, muitas vezes, não é possível dizer não aos «nossos» e isso merece que se corram todos os riscos, mesmo o risco de sobrecarga de um calendário de trabalho.

A Distribuição e a Exibição, nas quarenta e tal salas que neste momento programa em Portu-

gal, também são determinantes para o conforto do tal «cash-flow»?

A Distribuição e a Exibição garantem-me a minha independência e fazem valer as minhas apostas. Completam o ciclo. Produzo um filme para que o filme seja visto e, com salas, garanto isso. É muito simples. Mas, com todos os filmes sem excepção, para além da estreia nas minhas salas, estou sempre a pensar em todos os pontos do mundo onde os filmes devem também poder passar: da Coreia ao Brasil, dos Estados Unidos à Alemanha, do Japão à Rússia... Sou eu que vendo e decido sobre as vendas. Volto a dizer, os filmes fazem-se para ser vistos e existem quando são vistos.

O cinema está, para si, «well and alive»?

Completamente. Mas eu sou um homem de acção. Só me dou bem com o movimento. E o cinema está em contínuo movimento; é um contínuo movimento. Quase sempre muito surpreendente e muito exaltante. Se me desse para a reflexão, teria que parar. Como o cinema, não posso parar. Não quero parar.

Os cavalos são um escape para fugir ao desgaste e à pressão do cinema?

Os cavalos são uma paixão de infância. Recuperei-a há uns anos. Monto a cavalo todas as semanas, participo em «raids» hípicas, não para esquecer o cinema, mas exactamente para poder produzir melhor os filmes que produzo e para programar melhor as salas que programo. Andar a cavalo faz-me um bem incrível, física e mentalmente. Os cavalos não me afastam do cinema, aproximam-me dele cada vez mais. E a inversa começa também a ser verdade.

Tem uma palavra de eleição?

Viver. O prazer de viver. Em permanente surpresa.

Os Caminhos da Prostituição

Manoel de Oliveira

O QUE FOI A BOÉMIA E O BOÉMIO DO TEMPO DA minha juventude?

Poderíamos dizer que fora um tipo de aventura que julgo ter desabrochado pelos fins do século XVII e que tombara num certo romantismo em Portugal, justamente até ao decorrer da Segunda Grande Guerra, depois do que começou a esvanecer-se. De então para cá, o boémio, típica figura romântica que caracterizava a boémia, foi desaparecendo e, com ele, esse género de vida nocturna.

Nasci em 1908, durante a Monarquia e dois anos antes da implantação da República entre nós, 1910. De criança a jovem, assisti às diferentes mudanças de governos republicanos, precedidas de revoluções, que levavam as famílias mais pacatas, como era a minha, por prevenção, a resguardar-se em casa nesses períodos de acção agitada e a fechar as portadas interiores das janelas, com receio das balas perdidas.

Assim cresci na minha inconsciência de menino, e aí pelos meus seis anos de idade começava a olhar como espectador e a compreender aos poucos o que se passava ao lado.

Essa experiência lateral da minha infância não deixou de me marcar muito e para sempre me ficou entranhada esta visão de intranquilidade, de incerteza e de instabilidade das cousas daquele mundo que me rodeava então, e, afinal, do que me cerca hoje.

A contrariar as mudanças do poder que passava de partido em partido republicano, surgiu um inesperado golpe monárquico que, aliás, não durou mais de quinze dias, circunscritos ao Norte. Por esse período, a cidade do Porto, onde se desencadeou a acção, manteve-se em estado de sítio durante a luta contra a acção republicana, que atacava do Sul e acabaria por restaurar a República, depois de grande tiroteio e muitas mortes de ambos os lados.

Estas lutas tiveram lugar antes e depois do exército português ter lutado em França, na



guerra de 1914, ao lado dos aliados, cujas tropas foram desmobilizadas em 1918.

Veio dar fim ao desconcerto entre os partidos republicanos o movimento militar de 1926, ainda de cariz republicano, de que resultou o Estado Novo, o qual, por pressão salazarista, viria a tornar-se numa ditadura, que se prolongou até à célebre revolução dos Capitães em 25 de Abril de 1974 e da descolonização.

Como vemos, *esta jovem criatura* cresceu sob um signo de variadas contingências, e durante esse período que foi o de criança a adolescente, estudou no liceu, passou a seguir para o Colégio Universal como semi-interno, depois interno já noutro colégio de que, por ser de Jesuítas, fora expulso na República, e instalara-se na margem direita do rio Minho, portanto na Galiza, junto ao caminho para La Guardia, cir-

cunstância que o tornou conhecido pelo *Colégio de la passage*. Para ali fui em 1919 com o meu irmão Casimiro, e lá estivemos três ou quatro anos. Regressámos a casa, onde continuámos os estudos com professores particulares. Como nos faltasse vocação, abandonámos os estudos e passámos a trabalhar nos escritórios de meu pai.

A puberdade, por mim falo, é a passagem mais delicada à formação e educação de um indivíduo. Com efeito, as fortes solicitações do corpo, acompanhadas por não menos forte exaltação imaginativa e o despertar de uma insaciável curiosidade, que se faz ânsia de conhecer a vida em tudo o que nos era ainda escondido, impelia-nos a uma prática, que se acentuava e em cujas profundezas era fácil cair em muitos dos variados riscos.

Como alguns outros jovens, depressa enveredei pela boémia e cedo se me infiltrou o gosto pela vida nocturna, cousa que, ao mesmo tempo, não deixava de ser uma escola, mas uma escola com muitos alçapões.

Não obstante, era uma experiência que se abria a muitos conhecimentos da vida, antes ignorados na minha natural inocência, e abria campo a uma certa rebeldia à lei, isto é, às regras sociais (hoje praticamente inexistentes), que eram impostas e aceites pela sociedade daquela época. Rebeldia no fundo tolerada, enquanto praticada nos lugares próprios, mas não aceite como cousa pública, pois, como tal, sempre redundaria em escândalo.

A boémia foi (e digo foi, porque hoje boémia tal como era antes não existe, as noites são outras, como as discotecas, e também outros os divertimentos, os quais perderam todo o romantismo que caracterizava o verdadeiro espírito da boémia), era então, como um desregulamento latente na sociedade por razões de ordem tácita e táctica. E, por isso, a um qualquer rapaz que atravessava esse momento de percalço, dizia-se que estava na idade de *correr o seu fado* (lapso de

tempo concedido aos rapazes como necessário para se libertarem das cargas libidinais próprias da idade e, na prática, conhecerem o que era interdito fazer em sociedade. Também uma maneira de evitar devaneios tardios, na crença de que tendo vivido o *seu fado* em tempo próprio, depois de casados dariam chefes de família mais ponderados). É que então não era como agora. Nesse tempo uma jovem de família não era aceite em casamento porque os rapazes não as queriam para esposas se não estivessem virgens. Eram as prostitutas que, como *bons anjos da guarda*, salvavam a honra do *convento* às meninas de exemplar comportamento. E, tanto na alta como na média, era assim que burguesia e povo pensavam. Senão até com maior severidade no povo e na média burguesia, apesar das tentações que os galãs mais irresponsáveis da alta exerciam sobre as ingénuas de classe mais baixa. Assim me parecia ser e assim era, ainda que com excepções, que são o panegírico próprio de qualquer regra geral.

Voltando à boémia, ou melhor, ao boémio que, por vezes e por misteriosas razões, tombava amoroso por uma dessas mulheres de quem se dizia as *paixões* com *prostitutas se geravam na cama*, o que não deixa de estar certo, mas haveria outra razão, por ventura mais forte, a do coração que, como diz o poeta, «entre tantas só uma deseja, escolhe e quer». E este pequeno detalhe supera todas as outras sensações, desde o gozo da cama a outros prazeres, que na vida prostituída chegam a ser um vício, tais como o são também a vida nocturna, o jogo nos Casinos, ou as bacanais nos clubes nocturnos, vícios propícios a contínuas orgias com essas malfadadas mulheres, a quem chamavam *putas*, termo assaz justo mas, por parecer demasiado pejorativo e se tornar agressivo como um insulto, mudam, por vezes, para *pegas*. O curioso é que hoje, por estranhas razões que desconheço, e prefiro não conhecer, levaram a sociedade a desvirtuar o

nome dado à puta, e transferir para os meninos, agora apelidados de *putos*, apesar de serem filhos de famílias bem e os próprios pais não hesitam em assim os nomear sem qualquer pudor.

Putos são, pois, os meninos inocentes, enquanto as putas são mulheres pervertidas a uma vida fácil, por força do seu ganha-pão, profissão que consiste em vender ou alugar o uso do seu corpo à *honrada* clientela. Os putos são um produto natural da manutenção da espécie humana na evolução da natureza (cujo apelido de *putos* resultou dum conceito consensual deliberado pela sociedade) que fará deles os homens de amanhã. E elas, as putas, as autênticas, essas, consciente ou inconscientemente levadas à desgraça de o serem, atiradas, eu sei lá!, para um destino onde perdida a juventude... que lhes resta?



Manoel de Oliveira em fotografia de promoção de «A Canção de Lisboa». Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

Porém, acontece haver, na sua mal-vista profissão, alguns casos de tal forma dignos que as prestigiam do insulto que lhe fazem, chamando-lhes pelo que são, como é evidente na célebre história de Marguerite Gautier da Dama das Camélias do romance homónimo de Alexandre Dumas Filho.

Lembro-me desse caso e um do meu tempo, mais simples, mas expressivo como reacção aos preconceitos que dominavam na altura. Não conhecia pessoalmente o casal, ele fidalgo que o era por educação e pelo seu porte de *Brummel*, ela uma mulher da vida, pequena e bonita, tornada uma dama respeitosa. Viviam, não casados, mas maritalmente apaixonados, ela por ele e ele por ela, do que resultou essa união. Viviam dos rendimentos que ele usufruía (como era comum ao tempo a muitas famílias e a bastantes pessoas, entre jovens e idosos. Foi assim durante muito tempo, em grande parte da sociedade do Porto. Este confortável viver deixou praticamente de existir depois da Segunda Guerra Mundial, pois a desvalorização da moeda teve efeitos devastadores que fizeram insignificantes as rendas). Frequentavam todos os lugares, eram vistos com frequência em muitos dos cinemas e dos teatros. Ela sempre uma senhora. Só não conviviam na sociedade a que ele pertencia, porque o código social os impossibilitava, mas eram respeitados. Porém, havia uma particularidade muito exterior: ele era um homem bem parecido, elegante, magro, muito alto; ela, pelo contrário, era pequena, bem feita de corpo, e bonita de cara. Andavam sempre juntos e as diferenças acentuadas de altura, compunham uma assimetria muito especial e agradável de se ver naquele par. Ou este outro caso particular, também simples e passado um pouco mais tarde, com um jovem da sociedade e uma prostituta, ambos apaixonados. Porém, sob o óbice da impossibilidade de uma união, dadas as circunstâncias, ambos inconformados mas ele

incapaz de ultrapassar a situação como no caso anterior, levou-a a uma separação radical e, de comum acordo, para a eficácia de um corte, foi para a ilha da Madeira, separação a que a distância era ou dava maior garantia. Soube-se, mais tarde, que ela teria encontrado na ilha, entre outros amantes, um que a fizera aprender a andar a cavalo. Eis que num passeio em que iam juntos o cavalo parece ter tropeçado, ou ela o teria provocado, como alguns suspeitavam. Mas, o certo como certo era duvidoso, do que não restava dúvida é que a queda fora mortal. A morte colheu-a antes de perder em vida os encantos da juventude, tão importantes para a vida de qualquer prostituta, onde os espectros da decadência e da velhice são aterradores.

De um modo geral, as prostitutas não têm verdadeira noção ou não se dão a tais pensamentos, ou fingem ignorá-los. Preferem olhar o presente e não pensar no futuro onde já lhes não sorria a juventude. E aos jovens boémios também não. Até porque também lhes não ocorre a ideia de envelhecer. Embora, com o tempo, se pudesse dizer que um boémio inveterado não tem idade, pois que goza a boémia sem dela querer saber, e de facto o se não dar conta desse percalço retarda a senilidade, de que só se dão conta ao entrar nela, ou cair na miséria. Não sei que anjo os protegia mas desgraçados seriam aqueles a quem tal anjo abandonasse.

Estranhava as prostitutas, porque a impressão que nos ficava de início era a de que elas amavam o gozo e amavam aquela vida fácil e divertida. Ora, engano meu. O que quase todas ambicionavam era amancebar-se com um homem de quem gostassem ou que as pudesse tirar dali para fora e lhes desse uma vida de segurança, bem-estar e futuro. Ao fim de pouco tempo achavam aquela vida monótona e imprópria da sua condição de mulheres. Cada uma delas sentia necessidade dum afecto e iludiam essa falha ou falta pagando a um chulo como se

ele verdadeiramente as desejasse e amasse. Mas para o chulo se manter tinha que viver à custa do trabalho da amante, e eles pareciam mais interessados no dinheiro do que nelas, as pobres, que o ganhavam para lhes dar. Mas o chulo brevemente confundia afecto e dinheiro. Tanto assim, que quando pressentisse que um freguês agradava à amante, já sem saber bem se por ciúme se por defesa de interesses, castigava a pobre vítima com uma boa sova. O interessante é que elas gostavam que o chulo lhes batesse, porque lhes parecia que o faziam por ciúme, o que lhes deixava a impressão de gostarem delas e isso fazia prova do amor de que tanto careciam. Estranhos meandros esconde a vida.

A palavra *boémia* hoje já não faz sentido, de tal modo se modificaram as mentalidades e o modo de vida. Hoje, as relações sexuais começam nos liceus, senão mesmo antes. E os rapazes não têm necessidade de recorrerem às prostitutas, que servem agora um outro tipo de clientela. E praticam a sua profissão, quantas vezes, hoje, arrastadas, violadas e sequestradas. De qualquer modo já não fazem a profissão da mesma maneira, ou pouco resta do que se fazia antigamente. O mundo deu uma grande volta neste fim de século e as orgias, que antes na boémia levavam à perdição, hoje é a droga que o faz e com maior extensão, violência e eficácia. Antes, a essência das orgias estava na atracção abissal do sexo feminino, centro fácil para satisfazer as sevícias dos homens e acomodar as necessidades das prostitutas. Corria então esta máxima entre eles – dinheiro, mulheres e vinho – o que fazia da boémia um vício que, afinal, o era, daí que sobrevinha a perdição. Ou a salvação, como no caso da personagem Sónia do romance «Crime e Castigo» de Dostoievski.

Não foi tempo das drogas que hoje vemos espalharem-se por todo o lado. Raríssimas foram as prostitutas desses tempos idílicos que usaram qualquer droga, todavia, as que ousa-

ram, fizeram-no com conta e medida, e não os estupefacientes que hoje se usam sem conta nem medida, era a cocaína e o ópio, mas muito às escondidas e de tal modo que quase ninguém o sabia.

Para além dos casos referidos e do dessa personagem extraordinária que é Sónia, ocorre-me mais um, também relacionado com actos relevantes de mulheres que tombaram na prostituição obrigadas por condições adversas, como no do romance «Crime e Castigo» de Dostoievski. Este outro é um caso de contexto menos dramático, pelo menos na sua conjuntura. Passo a contar.

Havia certo boémio, homem de meia idade, que encontrava com frequência nos clubes nocturnos. Não nos conhecíamos pessoalmente, mas sabíamos um do outro pela frequência com que nos víamos nos clubes e pelo que contava quem nos conhecia. Por isso eu sabia que era casado e que o facto de ele ser casado e ter uma filha não o impediam de frequentar os clubes nocturnos onde, em companhia de uma ou mais prostitutas, habitualmente ceava, antes de delas se servir. A boémia era nele um vício arreigado. Tinha posses e pavoneava-se num luxuoso Packard. Mantendo esta vida desregrada, acabou por se arruinar rapidamente.

Ele não desprezava a sua família, e esta, por fraqueza ou por qualquer outra razão, pois só Deus o sabe, tolerava as folias daquele homem, suportava-as como um destino inexorável. Destino esse que o mergulhou, a ele, à mulher e à jovem filha, na plena miséria. Soube-o. Como?

Inesperadamente, pois não havia nenhuma espécie de relações entre nós, já que eu não frequentava os Clubes nocturnos e há muito tempo que nem o via nem ouvia falar dele. Recebo uma carta do senhor, onde me pedia para o visitar no endereço que me indicava, uma certa rua penso que na Rua da Alegria, perto da Praça dos Poveiros, mais ou menos por aí.



Ignorando o motivo conforme o seu pedido, acabei por visitá-lo certa manhã, já passava das onze e meia. Bato à porta que pouco tempo depois se abria pela mão de uma jovem muito bonita e elegante, ainda em camisa de noite, tapada com robe de quarto, mas completamente à vontade, nem pudica, nem impudica. Eu nunca a tinha visto, mas ela parecia saber quem era e ao que vinha, pois disse-me logo para entrar antes mesmo de me perguntar ao que vinha e quem procurava. Olhou-me um instante, como que a avaliar a qualidade do macho, e levou-me pelo interior dum estreito corredor, com uma porta aberta ali logo à esquerda que ela me indicou para eu entrar. Assim fiz. Entrei para um quarto amplo, mobilado com duas camas, um guarda-vestidos e um armário-toilette com um espelho, uma pequena mesa e algumas cadeiras, tudo do mesmo estilo, tido como francês e muito comum nas casas daquela época.

Duas ou três janelas, que davam para a rua, tinham as portadas meio fechadas por forma a deixar o ambiente numa meia penumbra.

Ela acompanhou-me até à cama onde os pais estavam ainda deitados. O pai meio erguido, encostado ao espaldar da cabeceira da cama, sorridente e descontraído. Fizemos um discreto cumprimento de cabeça, agradeceu a

visita e apresentou a rapariga. Ela sorriu vagamente e retirou-se para se sentar na beira da outra cama, mais afastada e com um ar indiferente. A mãe, deitada à esquerda dele, olhou a retirada da filha e logo me lançou um sorriso meloso. Com o seu sorrir completamente descontraído ficou a olhar para mim como se a situação fosse a mais natural do mundo. Ao mesmo tempo e sem qualquer pudor, esperava da minha parte uma rápida compreensão da situação em que eles se encontravam, na esperança de evitar esse passo difícil de me pedir uma ajuda se possível substancial.

Face àquele espectáculo não era difícil perceber a situação de miséria em que se encontravam e que quem lhes valia era a filha jovem e muito atraente. Não me enganava, ali estava ela submissa e pronta a servir. Isto é, a que se servissem dela. O espectáculo era naturalmente deprimente, os pais viviam à custa da filha, atirada para a prostituição, sacrifício certamente insuficiente para sustentar os três infelizes, tanto mais que para atrair os clientes ela teria que se apresentar sedutora, com vestidos que acentuassem as formas do corpo e a tornassem atraente, contudo sob uma aparência serena e indiferente.

Não estava certo se nela, na filha, se teria já instalado o vício da perversidade, produto do gozo de tal profissão, ou estava apenas submetida ao sacrifício que as circunstâncias lhe impunham. Mas era claro que sobreviviam à custa da filha, arrastada à prostituição para sustentar os pais, com quem sempre vivera, e agora vítima da miséria que os cobria, aos três, num quarto de rés-do-chão, alugado, e mobilado com restos de penhora, que talvez por caridade lhes tivessem deixado os credores. Estava tão impressionado que me senti incapaz de levar mais longe a minha curiosidade e não fiz nenhuma pergunta. Tudo estava diante dos meus olhos fácil de compreender. Os pais, ainda que sorridentes, em



particular a mãe, como que inconsciente, conformados, ou melhor, com total descaramento, deixavam-me a sensação de estar frente a um quadro mais insólito que deprimente.

Os olhares, sem nenhuma espécie de humilhação ou de revolta, imploravam uma ajuda imediata de dinheiro. Os três colocavam-me diante de um espectáculo desmoralizante, de modo a tudo deixar subentender, ignobilmente, que podia servir-me do corpo da filha, enquanto esta se erguia da cama onde se tinha sentado. Mas desenlaçava já o cinto da *robe-de-chambre*, que semi-aberto deixava perceber através da fina camisa, quase transparente, as formas perturbantes do seu corpo.

Confusamente, apressei-me a deixar o meu contributo monetário e, sem me submeter a qualquer sentimento de compaixão, tirei da carteira algumas notas, que deixei sobre a mesa do

centro. E saí profundamente chocado, mas adivinhando na filha, que em nenhum momento me deixara de olhar, um certo rancor de prostituta humilhada no seu orgulho de mulher.

Já na rua, não pude deixar de imaginar que ela era bela, e eu a deixara ferida por me não ter submetido aos seus encantos femininos. E vim a pensar mesmo, com certa baixeza da minha parte, sem dúvida, que talvez o mesmo teria passado, após a minha retirada estratégica, pela cabeça dos pais. Passando de uma ideia a outra, veio-me à ideia que se a cousa é, com efeito, consumada, isso poderia ser um princípio para que eu ficasse preso aos encantos da jovem e assim ficar como socorro, em permanência, à infeliz situação deles. Tudo seria possível, e isto me leva a fazer esta reflexão realista: «por tais meandros enganosos se tece a vida!»

Rios da terra, rios da nossa aldeia

Manoel de Oliveira



© JOSÉ MANUEL RODRIGUES

Rios! QUE PODERÁ DIZER-SE DOS RIOS? QUE todos aqueles, os maiores e a grande maioria dos outros, vão de afluente em afluente engrossando a massa das suas águas que corre à procura da foz do oceano que o destino para cada um marcou.

Oceanos diferentes que se ligam entre si pelos extremos e que, no seu conjunto, ocupam dois terços da superfície terrestre. Os rios que atravessam Portugal, os que nele nascem e os que de Espanha vêm, todos se dirigem para o mar Atlântico.

Dizem que o Oceano Atlântico surgiu por um incidente sísmico fenomenal, e fez desaparecer o fabuloso continente a que chamavam Atlântida, uma remota civilização que se crê ter sido afogada quando as partes que antes eram unas, onde os lugares hoje ocupados por Lisboa e Nova Iorque então se beijavam. Mas ambos os lados foram afastados por essa linha, deixando um enorme vazio que as águas que ocorreram do Ártico e do Antártico preencheram, formando este nosso vasto Oceano. Águas que hoje banham parte da Europa, da África, e das Américas, que separam continentes e os ligam, cruzando segredos e recados, que vão e vêm de Norte a Sul do hemisfério, em linhas paralelas e cruzadas, nos trazem desde as nascentes dos rios Hudson, Mississipi, Amazonas, ou La Plata, de um lado e, do outro, pelo Tamisa, Douro, Tejo, Níger, Quanza ou Kimberley, os misteriosos e enigmáticos segredos vindos do interior de todos aqueles países.

Amar o mar é amar a alma de todos esses e muitos outros rios que desaguardam nos oceanos as alegrias e mágoas dos povos que banham. É amar os povos que esses mesmos rios atravessam e alimentam corpo e espírito, e dão sinal de força viva que se renova a cada instante. Águas a correr pelo tempo, por córregos, por leitos e pelos espaços históricos desses povos de diferentes raças, hábitos e costumes, não obstante

unidos pela mesmíssima raiz humana que os liga, que nos liga e nos iguala a todos nós.

Dos quatro rios portugueses nascidos em Espanha, dois são meieiros e por isso traçam a linha que serve de fronteira: o Minho ao norte e o Guadiana ao sul. Os outros dois são transversais, ao norte o Douro, que desagua no Porto, e ao sul o Tejo, que desagua em Lisboa, cidade onde viveu e morreu Fernando Pessoa, e que ele disse ser «o rio da minha aldeia».

Assim era o Tejo para Pessoa, mas não para mim. «O rio da minha aldeia», o Porto, é o Douro. Restam ainda neste rio vestígios deixados em tempos longínquos, mas ainda memoráveis: são os típicos barcos rabelos, reminiscência de quando ali vinham os Vikings tirar o ouro que havia nas areias do rio, no lugar do Araínho.

Por sua vez dizia-se na antiguidade que, no imenso estuário do Tejo, ali aos pés dessa Lisboa mitológica e clássica, a velha Olisipona evocada no herói Ulisses da *Odisseia*, de Homero, apareciam míticas e belas ninfas aos marinheiros e aos navegadores portugueses, seduzindo-os para a aventura dos descobrimentos, indicando-lhes os caminhos venturosos por onde haviam de navegar.

O Tejo não é «o rio da minha aldeia», mas nem por isso deixa de me exercer uma estranha sedução. Talvez por que de lá partiram as caravelas e as naus que deram a conhecer o mundo ao mundo, mas também porque a ondulação que lhe vem do mar, e sobe até ao cais do Terreiro do Paço, faz balouçar as barcas como se embalassem berços de crianças que, mais tarde, se fazem ao largo já marinheiros e deixam as suas vidas nos naufrágios que afundam as barcas que os embalaram em vida. Assim reza a poesia de Cesário Verde.

Destes pesares nascera talvez o fado que é de Lisboa e canta o destino que pertence a cada um no seu marear na vida. Destinos dedilhados



«Douro, Faina Fluvial» (1931). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

nas cordas de uma guitarra e cantados pela voz magoada duma qualquer Amália.

Como homem do Porto e do cinema fiquei mais apegado ao Douro, que este sim «é o rio da minha aldeia». Nele me vejo e me revejo como num espelho multifacetado, pois ontem era uma cousa e hoje já é outra, outra será certamente amanhã. Assim como ele mudou também eu mudei e já não sou hoje o que fui ontem e não serei amanhã o que sou hoje. O que quer dizer que a vida corre por dentro da gente como as águas nos cursos talhados para os rios até chegar ao seu finamento.

Finamento que é a nossa entrada para esse grande espírito, esse imenso Oceano onde todos acabaremos por desaguar.

Corpo, espírito e vozes misteriosas das águas

O Douro de Oliveira
entre história, mito e
criação artística

Nello Avello

É SABIDO QUE, NA SENDA DA TRADIÇÃO PETRARQUIANA, Luís de Camões personifica o Tejo, através da famosa invocação das ninfas (*Os Lusíadas*, I, 4), fazendo deste, a partir do fim do Renascimento, o símbolo de Lisboa e de todo o Portugal.

Muitos anos depois, nos primeiros trinta anos deste século, um outro espírito «saturnino» – Fernando Pessoa – parece querer refugiar-se num lugar escondido que o proteja da turbulência da sua época e brincando, também, com o fingimento que lhe permite orientar sentimentos e emoções, segundo os lúcidos percursos da sua inteligência crítica e cerebral, desce de tom estilístico e define o Tejo como «o rio da minha aldeia». Porém, nos labirintos da sua personalidade plural, tal definição, que surge inspirada numa relação de tipo iponímico, convive com as visões oníricas e grandiosas da *Ode Marítima* (1915); neste poema, o heterónimo Álvaro de Campos fala do «Grande Cais anterior eterno e divino», aquele «onde partimos em Navios-Nações». Do mesmo modo, o Pessoa ortónimo exaltará, poucos meses antes de falecer, as façanhas de reis e navegadores portugueses da época das Descobertas, reunindo, na *Mensagem* (1934), uma série de personagens ligadas ao repertório mítico-nacional, do Sebastianismo e do Quinto Império, a partir do Ulisses citado no texto de Oliveira e que, segundo a lenda, teria aportado no estuário do Tejo e teria fundado a «velha Olisipona», hoje Lisboa.

Para Manoel de Oliveira, o rio da «sua aldeia» encontra-se no Norte de Portugal, é o Douro que desemboca no Porto, a sua cidade natal, e é transversal como o Tejo, mas profundamente diferente deste. «Rio majestoso como não há outro», diz Agustina Bessa-Luís, a grande escritora, de cujos textos o *poeta do cinema* retirou várias das suas obras-primas. No início de *Fanny Owen*, o romance no qual se baseia o filme

«Francisca» (1981), Agustina diz que o Douro não foi tão celebrado quanto o Tejo ou o Mondego (este último ligado, entre outras coisas, à trágica morte da famosíssima Inês de Castro): este rio que já «*entra em Portugal à má cara*» na «*cantiga d'amigo*», um dos três grandes géneros em que se articula a poesia lírica galego-portuguesa, que floresceu na Galiza e no norte de Portugal (a mesma região de onde provém o cineasta) entre os finais do século XII e a primeira metade do século XIV. As origens e peculiaridades da cantiga d'amigo, no contexto da poesia em línguas nacionais, inspirada nos modelos dos trovadores da Provença, continua a provocar aceso debate. Podemos encontrar essa «*dualidade de sentidos*», indicada por Durand, na maioria dos poemas dos vários autores, de Pero Meogo a Joan Zorro, de Fernand'Esquiu a

Martin Codax, de Nuno Porco a Roi Fernandes de Santiago. Em relação a toda esta problemática, o leitor interessado pode consultar o trabalho fundamental de G. Tavani, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa* (Lisboa, 1990) e o *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (Lisboa, 1993), organizado por G. Lanciani e G. Tavani.

Recorrendo à fenomenologia da imaginação, do sonho e da poesia de Gaston Bachelard (1884-1962), os barcos e as águas de Oliveira enchem-se de significados no sentido psicanalítico e eterno, isto é, da estrutura fantástica que, segundo o filósofo francês, estaria na base do trabalho humano. Ele retoma em *L'Eau et les Rêves* (1942), o discurso junguiano sobre a árvore funerária, o «Totenbaum», e realça o significado simbólico de protecção materna, seja da água,



«Douro, Faina Fluvial» (1931). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



seja do madeiro ao qual é confiado – no mar – o corpo do morto. Para Bachelard, o navio conduz a um renascimento na medida em que se manifesta como o berço redescoberto, evocando o seio materno. E aqui temos, novamente, a dualidade: se nos reportarmos ao discurso mitológico, a morte, de facto, *«ne serait pas le dernier voyage. Elle serait le premier voyage»* (a citação é retirada da edição de 1979 da obra acima mencionada, p. 100).

É por esta via intrincada de mistérios e lendas que, em 1997, Manoel de Oliveira empreendeu – nas vestes de um Marcello Mastroianni já então irremediavelmente marcado pela morte que se aproximava – uma nova «Viagem ao Fim do Mundo».

Gostaria de concluir estas observações sobre o texto do grande Mestre, evocando os versos de um poeta árabe que, fascinado como Oliveira pelas águas, projecta a sua solidão e a sua procura da identidade e dos valores universais num mar que é Mediterrâneo no sentido em que está *«entre as terras»* e, portanto, *une*. Assim escreve o sírio Adónis (pseudónimo de Ali Ahmad Saïd Esber, n. 1930) no poema «Disse-vos»:

Disse-vos: ouvi o mar

Que lê as suas poesias, ouvi

O lamento que ressoa dentro da concha.

Disse-vos: cantei

Nas bodas do diabo, no banquete dos mitos.

[*Cantos de Mihyar o Damasceno*, 1961]

O Douro de Manoel de Oliveira

Maria de Fátima Braga de Matos

AniKibébé, aniKibóbó, passarinho, tótó, berimbau, cavaquinho, salomão, tu és polícia, tu és ladrão
(do filme «Aniki-Bobó», de Manoel de Oliveira, citado em *Portuguesíssimo*, p. 136)

MANOEL DE OLIVEIRA DOURA O DOURO, ESSA FITA metalizada de luz, coleante e interrogativa como uma mulher, transportadora para a fita celulósica com o nome Teresinha, Teresa, Mariana, Ema..., às vezes perdedora, às vezes predadora. É o Douro um corpo sensual, ventre-receptáculo de uvas, de energia e de pensamento que, com a luz do sol, se defende do nosso olhar e nos cega. Precisamos de névoa, espécie de película protectora de que fala Manoel de Oliveira, para vermos melhor, para conseguirmos ver.

Esta herança colectiva e gregária que é o Douro (porquê *Duero* e não *Doro*?), vertebraliza a cidade e a minha família. É marcante e sedutora a evocação das travessias de barco até ao Areinho, há 70 anos, espécie de Douro aventura fluvial, contemporânea de «Douro, Faina Fluvial».

Cerca de trinta anos depois, quando regressávamos ao Porto pela ponte de D. Luís, a minha mãe, mulher de estética, e o meu pai, homem de justiça, diziam lúcidos e objectivos: «*esta paisagem é bonita em qualquer parte do mundo*», constatação que os meus filhos já puderam confirmar com os olhos abertos e as mochilas às costas. A frase não dizia «era a mais bonita» (como a emoção podia permitir), porque os superlativos superlativados retiram razão às afirmações; todavia, considero esta reflexão fundamental pelo que contém de apaixonado e racional, um testemunho de ética e de estética. Adoptando a expressão de Manoel de Oliveira de que a família é «uma escola superior natural» (por isso é que falei dela), comparo estes valores a um astrolábio do nosso quotidiano.

O Porto, ou qualquer porto de arribação, fornece-nos vestígios de Bem e de Belo, norteado-



res de um passado-futuro, como um valor patrimonial individual e colectivo. O cenário granítico do Porto foi recentemente classificado de «Património da Humanidade». Porém, esta expressão trai uma redundância e subterrânea ironia, porque toda a Terra pertence a toda a gente (em francês e no Brasil seria: *Tout le monde appartient à tout le monde/ Todo o mundo pertence a todo mundo*). Mas a gente, as pessoas, o Homem é que pertence à Terra, como dizia o chefe índio Seattle, quando o governo americano lhe queria comprar território.

Então, se é mentira-verdade que a terra como o sol são os mesmos para todos, é indiscutível que o torrão natural ou adoptado de cada

um de nós é diferente, sobretudo pelo olhar que pousamos sobre ele. O «topos» dá-nos o sentido de identidade que aliás aparece obrigatoriamente nos documentos que nos acompanham toda a vida: patronímica e toponímia. Quem somos, onde e quando nascemos são facetas comuns esquadrinhadas no rectângulo do B. I. (nunca resisto à tentação de ver o equivalente, noutros países). Do meu B. I. consta que sou portuguesa e tripeira (versão fleumática) tal como Manoel de Oliveira.

Mas se o Porto/ponto de partida é o mesmo lugar, evidentemente tudo o resto é diferente. Estamos em lados opostos da objectiva (subjectiva, claro). Ele ensina a (vi) ver o rio da nossa

aldeia, isto é, a ver-nos por dentro. Filtra-nos através da sua objectiva (subjectiva, claro) o caminho mais fértil: da reflexão, das interrogações, e da sugestão. Ultrapassando o domínio da cognição (cf. *Pirâmides dos níveis de Cognição*, de Maslow), situa-se no plano da criação. Vê, analisa, relaciona e propõe-nos sínteses provocadoras, irónicas e movediças com o desafio de as desmontarmos também. Lança o repto que o espectador continue o filme eternamente inacabado. Interessa-lhe que nos interesse um processo mais que o produto, mais o descobrimento que a descoberta. A palavra é dissecadora, rigorosa e ar-ti-cu-la-da (evidentes as subordinadas e as paráfrases). O texto e o tempo têm um estatuto muito próprio. A paisagem e o piano tam-

bém. Os diálogos-olhares cortantes e eternos fazem lembrar uma luta de esgrima em câmara lenta e mesmo em «Non ou a vã glória de mandar» o sangue não jorra. Tanto no campo de batalha como no hospital goteja num comediamento proporcional à tensão (brechtiana essa distanciação?).

O plano esculpido é irrepreensível. O movimento dos barcos, dos bailes, das palavras, do andar, é hipnótico, sufrológico. O actor suposto ou sobreposto à personagem dilui a fronteira delicada entre ficção e realidade, materializada numa máscara «persona trágica», subtil, lâmina sem olhos, «janelas da alma» (para Almada), através dos quais vemos e somos vistos, num jogo de espelhos sem fim.



«Hulha Branca» (1932). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

Oliveira e o Documentário

Trabalhos do Espírito

J o ã o L o p e s

NO LIVRO *Conversations avec Manoel de Oliveira*, de Antoine de Baecque e Jacques Parsi (Cahiers du Cinéma, 1996), os autores questionam longamente Oliveira sobre os temas, as obsessões, as lógicas e os desvios das suas mais de seis décadas de trabalho cinematográfico. A certa altura (pp. 52-55), colocam-lhe uma série de perguntas sobre a vontade de «mostrar o corpo» e, mais do que isso, sobre a visibilidade que nos seus filmes adquire o devir fúnebre do corpo, isto é, o cadáver. Fala-se de «Os Canibais», «A Divina Comédia» e «Francisca», até que surge esta pergunta: «Porque é que se interessa tanto por falar de cadáveres e mostrá-los?» Oliveira limita-se a responder de forma ambígua, devolvendo a pergunta: «Não sei. Não tenho a certeza: será que falo mesmo de cadáveres ou será que falo do seu espírito?».

Pensando bem, a ambiguidade da resposta será tudo menos accidental ou fugidia. Porquê? Talvez porque possamos detectar nela algo de fulcral em todo o trajecto criativo de Oliveira e, muito em particular, nas componentes documentais desse trajecto. A saber: o gosto pela celebração de todos os contrários. Mais do que isso: a irrisão imanente de qualquer conceito, objecto ou realidade. E haverá irrisão maior – e maior ironia – do que sugerir que o «cadáver», verdadeiro grau zero do cinema, possui um «espírito», esse impulso inefável que as imagens (e os sons) apenas podem sugerir?

Por uma razão de pura precisão histórica, importará lembrar que, de facto, a obra de Oliveira nasce sob o signo do documentário. «Douro, Faina Fluvial» (1931) apresenta-se como uma deambulação pelas margens do rio Douro, revelando elementos do seu quotidiano e, ao mesmo tempo, acumulando ressonâncias simbólicas (recorde-se, por exemplo, a presença dos guardas e das suas imagens de autoridade). Ao mesmo tempo, já aí parece evidente que Oliveira está longe de procurar um olhar documental que



se confunda com qualquer modelo de naturalismo ou espontaneísmo. Ou melhor, a própria passagem das décadas (e o confronto com alguns dos filmes que Oliveira foi dirigindo) permitiu perceber que este é um universo de constante – e, por vezes, perverso – desafio a qualquer imediatismo das coisas e das gentes. Há sempre um «espírito», um «para-além-do-real» que Oliveira visa como uma espécie de bizarra autocrítica do próprio cinema – vemos o que vemos, mas o invisível é sempre um valor pre-

sente e, no limite, desejado. Nessa medida, não há em Oliveira «filmes-documentais» contra «filmes-de-ficção»: o olhar documental e a prática da ficção são apenas duas vertentes cúmplices, permanentemente enlaçadas num jogo de ambivalências temáticas e formais.

Alguns exemplos:

«FAMALICÃO» (1939)

Nesta evocação breve (23 minutos) de uma feira em Famalicão, o pendor descritivo vai

«Aniki-Bobó» (1942). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

dando lugar a uma sucessão de «quadro vivos» que têm tanto de «documental» como de «fictício». A simples identificação de objectos (por exemplo, alguns dos bonecos vendidos na feira) é feita no sentido de os individualizar, emprestando-lhes uma autonomia iconográfica que lhes confere o estatuto de potenciais exercícios de ficção.

«**ANIKI-BOBÓ**» (1942)

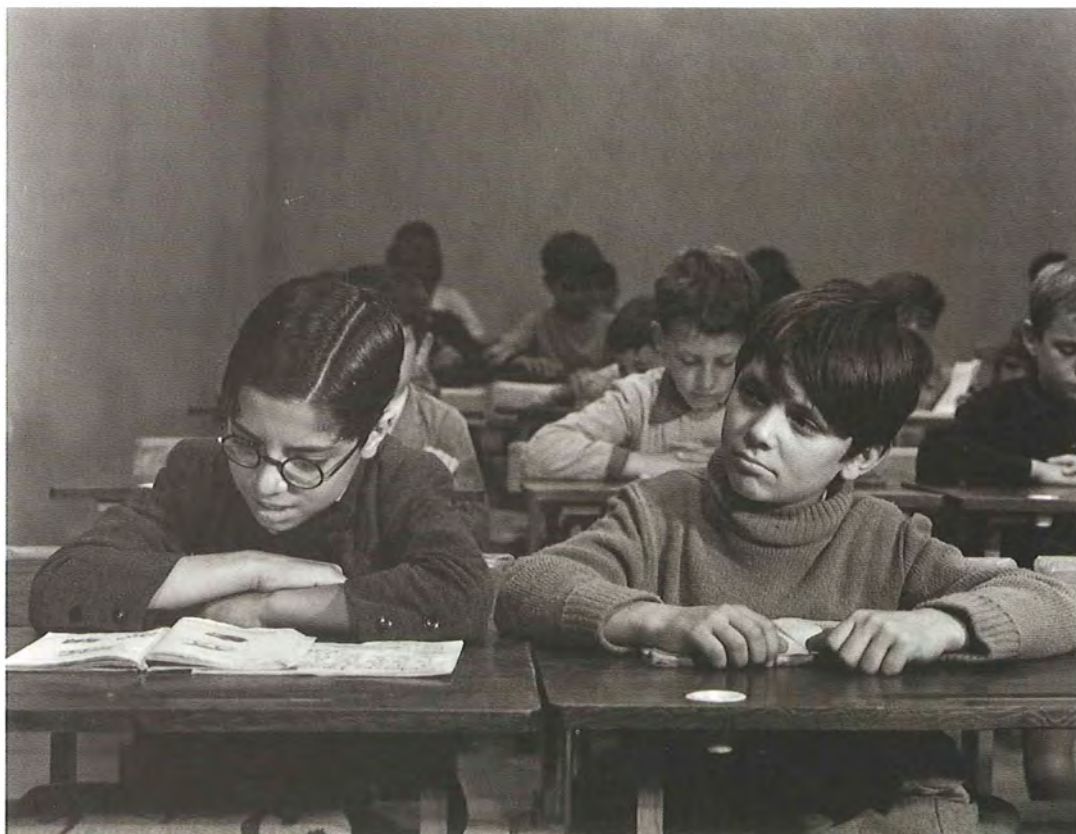
A condição histórica de precursor do neo-realismo diz bem da inserção bizarra deste filme em qualquer entendimento linear e determinista da história do cinema. De facto, Oliveira volta, aqui, a filmar o Porto como lugar de uma pulsação física contagiante (as ruas, o deambu-

lar das crianças, a intensidade da luz do sol) e, ao mesmo tempo, como ponto de partida de uma lógica narrativa feita de sombras e medos e que, à falta de melhor, poderemos classificar de «fantástica». Tudo se passa como se personagens e lugares existissem sempre ameaçados pela possibilidade de se transfigurarem em espectros de uma outra dimensão, porventura de uma outra ficção.

«**O PINTOR E A CIDADE**» (1956)

No próprio título se exprime uma alteridade que o cinema «ocupa» e, por assim dizer, decide exacerbar. Ao registar o trabalho do pintor António Cruz, Oliveira filma menos a «reprodução» da cidade nas telas e mais a incrustação

«Aniki-Bobó» (1942). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



dessas mesmas telas no espaço plural e multifacetado da cidade. Dir-se-ia que a descrença do cineasta na simples hipótese de uma «reprodução» o faz expor o trabalho pictórico – e, por contaminação, o trabalho cinematográfico – como um processo de reocupação dos lugares, um verdadeiro prolongamento de qualquer realidade escolhida como ponto de partida. Num certo sentido, este é um filme que pode ser tomado como um axioma de toda a obra de Oliveira: «o que vemos é o que, ao ser representado, vamos perder».

«O CORAÇÃO» (1958)

Documentário nunca concluído sobre uma cirurgia do coração. O simples assunto eleito parece potenciar o relançamento desse programa estético que oscila entre a brutalidade da matéria e a sua dimensão espiritual.

«O PÃO» (1959)

Que seja um filme sobre o pão como elemento de um ciclo simbólico – semear/colher, transformar/distribuir, viver/morrer –, eis o que diz bem do sentido dinâmico do olhar de Oliveira sobre o mundo. Além do mais, as suas imagens, de um realismo ambíguo, propriamente poético, remetem ainda para uma visão contrária a qualquer celebração das evidências (por menor porventura revelador: a direcção de fotografia é da responsabilidade do próprio Oliveira).

«AS PINTURAS DO MEU IRMÃO JÚLIO» (1959)

As pinturas de Júlio Maria dos Reis Pereira, irmão de José Régio. É um pequeno filme, de 15 minutos de duração, que, infelizmente, tende a ser esquecido na maior parte das evocações ou especulações em torno da obra de Oliveira. As pinturas são filmadas, não como «reproduções» de uma qualquer realidade, seja ela qual for, nem sequer como elementos de uma exposição.

Oliveira confere-lhes, literalmente, algum movimento físico para as apresentar como painéis instáveis de uma determinada relação com o próprio acto de perceber e registar o mundo. Daí que, de modo singularíssimo, os quadros surjam como emanações de uma coexistência do olhar (do pintor, do cineasta) com a sua própria representação (a tela, o ecrã de cinema). Se a designação não fosse historicamente deslocada, tecnicamente abusiva e formalmente imprecisa, apeteceria dizer que este é um verdadeiro *video-clip* sobre a existência material da pintura – e sobre a sua atracção do, e pelo, imaterial.

«ACTO DA PRIMAVERA» (1962)

Obviamente um dos objectos centrais em toda a dinâmica temática e criativa de Oliveira. O documento sobre a representação de um «Auto da Paixão», em Trás-os-Montes, transfigura-se em exercício de prospecção sobre os próprios limites estéticos do mundo e a sua possível ordem ética. Pela sua admirável crença na vitalidade de uma «realidade-em-bruto» é um filme marcante em toda a história do cinema português (a par de outro da mesma época: «Belarmino», de Fernando Lopes) e, involuntariamente, também um dos que gerou uma mais equívoca descendência.

«A CAÇA» (1963)

A par de «Benilde ou a Virgem Mãe», este é um daqueles momentos da mais pura irradiação formal, a partir dos quais talvez seja possível conhecer e problematizar toda a obra de Oliveira. Tudo se joga entre duas forças radicais: por um lado, a caça como exercício de violência organizada sobre as formas de continuidade entre vida e morte; por outro lado, a ressonância simbólica de tal violência, assombrando e ensombrado o espaço humano com a certeza do seu próprio aniquilamento. Se a obra de Oliveira é a de um observador irónico, mas radicalmente



«Aniki-Bobó» (1942). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

céptico, da aventura humana, este é um filme essencial para compreender tal atitude.

«BENILDE OU A VIRGEM MÃE» (1975)

O confronto com o teatro de José Régio elabora-se a partir de uma curiosa desvalorização

dos poderes do próprio cinema – esse «processo audiovisual de fixação» do teatro, de acordo com uma fórmula célebre (ver *Manoel de Oliveira*, catálogo da Cinemateca Portuguesa, 1981). Assim, o filme não é tanto uma «recriação» cinematográfica, como uma metódica e tendencial-

mente delirante apropriação (audiovisual) do teatro. O genial plano do genérico de abertura do filme pode definir-se como uma elegante apresentação crítica do «facto-teatro»: a câmara deambula pelo labirinto dos cenários montados nos estúdios da Tóbis, apresentando-os, não tanto como uma realidade descarnada, mas como a expressão de uma ficção que já está a chegar... Nessa medida, a ficção não passa de um exercício de apaziguamento formal do olhar documental. Dito de outro modo: o documento sabe que existem, em si, fantasmas de muitas ficções.

«NICE... À PROPOS DE JEAN VIGO» (1983)

A evocação de Vigo (1905-1934) corresponde a um gesto emblemático: ao filmar a Nice do presente, Oliveira reencontra a memória e as imagens do cineasta de «Zéro de Conduite» e «L'Atalante», ele também um retratista da crueldade indizível do real, da suas utopias ficcionais.

«VIAGEM AO INÍCIO DO MUNDO» (1996)

É conhecida a dimensão autobiográfica deste filme em que Oliveira revisita alguns cenários da sua própria história pessoal, a partir do trajecto da personagem de um realizador interpretado por Marcello Mastroianni cujo nome é... Manoel. A redescoberta dos lugares, num misto de sedução e estranheza, é acompanhada por uma espécie de assombramento do próprio gesto documental. No limite, cada cenário não é um espaço onde se entra, mas uma construção geográfica (real e imaginária) de onde, muito literalmente, se sai – recordem-se os espantosos planos obtidos a partir do vidro traseiro do automóvel em movimento, por assim dizer expondo a paisagem reencontrada como um mapa cada vez mais distante, porventura menos legível. Há algo de semelhante no modo como, noutro filme

Casa» (2001), com Michel Piccoli –, Oliveira regista, logo na cena de abertura, a fascinante (e irrisória, «hélas»!) contiguidade entre o palco do teatro e os seus bastidores.

Não deixa de ser curioso e desconcertante que esta relação plural de Manoel de Oliveira com o documentário aconteça ao longo de tantas décadas, primeiro antes da eclosão da televisão e, depois, muito sob o seu paralelo e poderoso efeito. Aliás, importa lembrar que, com «Amor de Perdição» (1978), Oliveira acabou por se transformar em personagem incauta dessa coexistência nada pacífica entre o (suposto) espontaneísmo televisivo e as exigências formais do cinema.

Na verdade, «Amor de Perdição» foi, na altura da sua passagem na RTP, objecto de uma verdadeira «caça às bruxas» cultural que, com algumas discretas excepções, transformou o filme num crime de linguagem e representação. A sua passagem no pequeno ecrã (cerca de um ano antes da estreia nas salas de cinema) foi, afinal, um bizarro acidente de percurso, uma vez que resultou, sobretudo, do desequilíbrio então existente entre a produção de cinema e o envolvimento na televisão nas suas lógicas económicas. Em todo o caso, o acontecimento bastou para que viessem à superfície, e de modo violentíssimo, uma série de equívocos sobre a suposta transparência televisiva – e, mais do que isso, sobre a necessidade de a preservar como uma dádiva verdadeiramente «inquestionável».

Ora, precisamente, «Amor de Perdição» era (e é) um objecto de cinema alheio a qualquer ilusão espontaneísta. O filme fazia (e faz) uma espécie de trabalho documental sobre a própria ficção: Oliveira filma tanto uma «história» (o amor trágico de Teresa e Simão), como a acumulação artificial e artificiosa dos seus sentidos. Tendo em conta que, de então para cá, a televisão construiu um poder – de ocupação mediática e narrativa – absolutamente avassalador, a

sua atitude criativa permanece como um pedagógico instrumento para lidarmos com a super-abundância de mensagens audiovisuais em que vivemos.

Nesta perspectiva, valerá a pena dizer que, para além dos seus trabalhos propriamente documentais, tanto nos seus grandes filmes como nos seus momentos menos felizes (por exemplo, «O Meu Caso»), Oliveira nunca deixou de ser um cineasta empenhado em discutir o

cinema como um facto interior à dinâmica da própria vida e não como um mero «duplo» seja do que for. Se a paráfrase não chocar, poderemos dizer que ele procura o espírito das coisas cinematográficas, como se fosse necessário duvidar sempre de todas as evidências, de todas as certezas proclamadas por todos os documentos. É aí, algures nessa paisagem etérea, que confluem o seu desconcertante primitivismo cinematográfico e a sua sempre activa heterodoxia formal.

«Aniki-Bobó» (1942). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



O Século de Oliveira

Elisa Fragnoli

«Solo la verità fu figliuola del tempo»
Leonardo da Vinci

O QUE PRESSUPÕE O TERMO TEMPO? UMA DEFINIÇÃO de *tempo* pode ser entendida como «*meio indefinido e homogêneo no qual se desenrolam os acontecimentos sucessivos*» ou «*parte da duração ocupada por acontecimentos*» (*Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto Editora, 7ª ed.). No *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, da Academia das Ciências de Lisboa (1ª edição) o tempo é «*a sucessão de momentos, de horas, de dias, de anos, em que se desenrolam os acontecimentos*». Para José Cardoso Pires a unidade do tempo, no sistema internacional de unidades, é o segundo. «*Verdade, também isso se perde porque a memória, aprendi por mim, é indispensável para que o tempo não só possa ser medido como sentido*» (*De Profundis*, p. 31). A obra de Manoel de Oliveira é uma amálgama destes conceitos. É sequencial, é sentida e é eterna.

Ao escolher um tema para opinar sobre Manoel de Oliveira, lembrei-me do eventual contraponto entre algumas datas, consideradas significativas para o cinema nos últimos cem anos, e a vida e a obra do cineasta portuense. Presunção minha, talvez, ao constatar que a sua coincidência não era afinal tão linear como ao princípio supunha. Teimosia, a seguir, tentando à viva força encontrar o elo condutor, que à revelia de Pitágoras, concluiria com um c.q.d.

Dar tempo ao tempo... significa esperar com paciência.

Meio tempo... presume um intervalo.

Matar o tempo... é sinónimo de procurar entreter-se.

Não é possível falar de cinema português sem fazer referência a *MOLIV*. Esta é a maneira carinhosa como trato o mestre Oliveira. É o código no meu computador às suas referências, é a abreviatura dos meus apontamentos. M de



Manoel, M de meu, M de Monsieur, etc., são muitos M's válidos. Para mim Manoel de Oliveira é *MOLIV*.

O que fez correr Manoel de Oliveira? Entre o «Aniki Bobó» e o «Porto da Minha Infância», foi *matando o tempo* com «Party», «Vale Abraão», «O Convento», «A Carta», inspirando-se na beleza das musas Catherine, Irene, Clara... e na portuguesíssima Leonor, nome de rainha....Foi *dando tempo ao tempo*...e com «Le Soulier de Satin», que me faz lembrar o mítico «Sapatos Vermelhos», cuja imagem inesquecível do rodopio dos pequenos pés enfaixados nos sapatos de ponta da bailarina, ainda me

delicia ao recordar as memórias cinéfilas de adolescente, Manoel de Oliveira previdente produziu duas versões, a integral, de seis horas e cinquenta e cinco minutos, e outra curta, para poder dar resposta a todo tipo de procura, enquanto «amadurecia» a ideia mais tarde transformada em «Non ou a Vã Glória de mandar».

Enquanto isto no *meio tempo*, as suas obras não param de nos surpreender! Mas o *tempo Manoel de Oliveiraiano* (ainda não entrou no *Dicionário* da Academia das Ciências...) não pretende chegar a nenhuma meta, pois pela razão inversa o seu tempo não corresponde a

uma duração limitada, mas sim à oposição do conceito de eternidade. Manoel de Oliveira é e continuará eterno, através da sua obra. Da ampulheta de Leonardo, às lentas batidas do Big Ben, para Manoel de Oliveira o tempo não conta. Para ele o importante, não é o tic-tac das horas, o virar da página do calendário, o início de um novo milénio, mas sim o frenesim dos bastidores, o rigor da rodagem, o argumento transformado em espectáculo.

Manoel de Oliveira no cinema

Faltavam 11 anos para nascer Manoel de Oliveira quando foi inaugurado o primeiro estúdio de cinema.

1908 Nasce Manoel de Oliveira. Apenas 11 anos antes tinha sido inaugurado o primeiro estúdio de cinema em Montreuil-Sous-Bois, por Georges Méliès

1923 Ao fazer 15 anos o cinema avançava com a introdução do filme de 16 mm pela firma Eastman Kodak.

1927 Ano memorável para a história do cinema com a realização do primeiro filme sonoro: «The Jazz Singer». No entanto, o sistema de som em disco aqui utilizado seria desmontado no ano seguinte pelo processo de registo directo no filme. Manoel de Oliveira contava 19 anos.

1932 Mais um passo na Sétima Arte com a utilização da primeira câmara a cores a *Technicolor* é introduzido o filme de 8 mm pela Eastman Kodak. Com 24 anos Manoel de Oliveira filma «Estátuas de Lisboa» e «Folha Branca».

1941 Com «Fantasia» de Walt Disney acontece no cinema a primeira aplicação da estereofonia. Manoel de Oliveira tem 33 anos e Aniki-Bóbo está prestes a ser concretizado.

1952-1953 Aparecem os primeiros filmes em relevo, técnica que veio a ser conhecida por



cinerama e cinemascópio. Manoel de Oliveira conta os seus 44 anos.

1965 Dois anos após o sublime «Acto da Primavera», em que filma uma representação com efeitos teatrais e «A Caça», que pode ser visto como o resultado de uma procura e o encontro entre a ficção e o documentário, a Kodak revolucionou com a comercialização do formato Super 8 tornando acessível aos cinéfilos amadores o intrínseco mundo das imagens em movimento. Manoel de Oliveira faz 57 primaveras.

1978 Com a introdução do som Dolby, sistema redutor do ruído de fundo, fecha-se para alguns o ciclo das grandes datas do cinema do último século. É o ano do 70º aniversário de Manoel de Oliveira, que por coincidência é um marco na sua produção cinematográfica. Já lá vão os intervalos entre algumas realizações. Basta

«Aniki-Bobó»(1942). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

lembrar que entre «Aniki-Bóbo» e «O Pintor e a Cidade» mediarão 14 anos... É neste ano que surge «Amor de Perdição», terceira adaptação do romance homónimo de Camilo Castelo Branco (as anteriores pela mão de Georges Pallu em 1921 e a segunda magistralmente realizada por António Lopes Ribeiro em 1942), tendo o convento por tema, mais tarde retomado na obra de 1995.

De facto, se o cinema não apresenta datas significativas, apesar do *boom* dos efeitos especiais – animação falada com a cumplicidade de actores de renome que emprestam a sua voz a bonecos e animais, etc. – Manoel de Oliveira não pára. Em 20 anos produz 16 longas-metragens, algumas curtas e documentários. A partir de 1988 realiza uma longa-metragem por ano e todas com êxito internacional.

Neste ano dá-se um feliz encontro. Em «Os Canibais», cuja teia rocambolesca, grotesca e até macabra é «levitada» pela presença de Margarida, cuja interpretação é entregue a Leonor Silveira, que se tornaria a sua musa nos anos 90'. Uma das grandes recompensas: no Outono de 1998, a edição de um número especial triplo da revista *L'Art du Cinéma*, dirigida por Denis Lévy. Sem dúvida, uma homenagem merecida e prestada por ocasião da proximidade dos seus 90 gloriosos anos.

«Amor de Perdição», é a primeira criação a partir de um clássico de literatura, um dos três filmes, juntamente com «O Passado e o Presente» e «Benilde ou a Virgem Mãe», que constituem uma trilogia de amores frustrados. O primeiro «Amor de Perdição» por imposição paterna dos pais de Teresa e de Simão Botelho, o segundo por uma predisposição religiosa especial que impossibilita à protagonista amores terrenos, e quanto a «O Passado e o Presente» por outras razões um tanto esotéricas (conversa tida entre Manoel de Oliveira e José Vieira Marques, Director do Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, em Setembro de 1979).

Mas Manoel de Oliveira também retrata outros tipos de amor, como em «Le Soulier de Satin» e em «Os Canibais» onde os amores românticos são interrompidos para dar lugar ao burlesco. Haverá acto de amor mais puro, transportado para a película que o amor transmitido pelo «Douro, Faina Fluvial» e mais recentemente «Porto da Minha Infância»? Setenta anos separam estas duas obras, em comum a extemporaneidade de uma cidade, sempre amada: Porto, a invicta.

Ao carácter batalhador, Manoel de Oliveira acrescenta, essencialmente uma polivalência pouco comum. A realização e produção em «Acto da Primavera», o argumento, a adaptação e escrita dos diálogos em «Viagem ao Princípio do Mundo», a planificação, a sequência, a montagem, a fotografia, a direcção do som e narração em «Porto da Minha Infância» e até a interpretação em «A Divina Comédia», fazem parte do seu universo no *plateau*, dentro e fora, atrás ou frente à câmara, no laboratório entre negativos e técnicas arrojadas de revelação, ao

«Aniki-Bobó» (1942). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



microfone... Enfim, Manoel de Oliveira é onnipresente, é alma e corpo da sua criação.

Talvez por isto, com orgulho e andar firme, ombros erectos, sobe aos palcos com a vivacidade e a ternura da infância, como se tivesse oito ou nove anos e fosse receber o diploma da quarta classe e não mais um merecido galardão, de ouro ou prata, o material não importa. A recompensa, o reconhecimento de uma obra premiada avivam ainda mais os seus 92 anos. A aposta em valores simples, sem grandes dramas ou crises intimistas, muito a gosto dos anos vindouros, e o triunfo dos sentimentos dos apaixonados sobre qualquer adversidade, como em «Amor de Perdição», transformaram este cineasta num dos directores mais admirados pelos críticos do nosso tempo.

A última década é sem dúvida a mais prolífera, à média de um filme por ano, sendo que em 2001 leva um ligeiro avanço, com a produção de uma longa-metragem, «Vou para Casa», um documentário, «Porto da Minha Infância» e mais outra longa-metragem, cujo primeiro *take* está calendarizado para Setembro.

«Porto da Minha Infância» é o evocar da infância, já com outros olhos que perpetuaram a cidade do Porto em «Aniki-Bobó». Aqui, imagens antigas recuperadas da memória, através de fotografias e gravuras da época. É o Porto que existiu, é o Porto «esventrado» pelas intermináveis obras, arrastadas pela fama da Capital Europeia da Cultura 2001, é o Porto onde o *déjà vu* e os traços de uma arrojada arquitectura nos levarão a partilhar o prazer da descoberta da futura metrópole. Para Paulo Branco, produtor de eleição das suas obras, «este documentário encerra à partida de um desafio único: um criador surpreendente decide visitar os pontos fulcrais da cidade da sua infância, a cidade onde escolhe viver durante toda a sua vida. O documentário é, em primeiro lugar, um retrato do Porto antigo em que o realizador

recorda as ruelas da ribeira, a Foz, os lugares da moda, e, em segundo lugar, um retrato do Porto do novo milénio, que apesar de novo continua a ser o Porto da sua infância».

Manoel de Oliveira e Michel Piccoli, outro tigre da sétima arte, brilharam em Cannes, este ano, por ocasião da exibição de «Vou para Casa». Com 92 anos, o decano dos cineastas ainda a filmar e o actor francês, que, apesar das rugas e obesidade continua firme em cena, fizeram furor na Croisette. «Vou para Casa» era tido como um grande candidato à Palma de Ouro, mas apesar de não ter conseguido o palmarés foi considerado uma obra-prima absoluta.

O regresso a casa já estivera patente em «Viagem ao Princípio do Mundo», cujo tema gira em torno de um realizador português, papel entregue a Marcello Mastroianni, que acaba por acompanhar um actor francês às origens paternas. Por ironia do destino foi a última actuação de Mastroianni, que nem sequer chegou a ver o filme completo. Posteriormente, Manoel de Oliveira escreveu-lhe uma carta em que citava Fellini como «o teu realizador predilecto, a quem te juntaste agora num lugar diferente de Cinecittà. O privilégio foi meu de rodar a tua última cena, a 171ª de Viagem ao Princípio do Mundo». Em comum entre Fellini, Mastroianni e Oliveira fica o célebre chapéu e, também, a inquietude, a coragem e a alegria sentidas no fim de cada *take*...

Manoel de Oliveira: o mágico

Para o crítico de cinema José de Matos-Cruz, Manoel de Oliveira é «alguém para quem o cinema é um modo natural mas também mágico de afirmação...». Magia e afirmação que o levaram a rodar «Aniki-Bobó», pouco depois do seu casamento com Maria Isabel, a determinada companheira de todas as horas, com quem amorosamente dançou no último Festi-



val de Cannes. Após uma pausa de 14 anos, roda em 1956 «O Pintor e a Cidade». Feito, quase de improviso, após ter adquirido novas técnicas de cor na Alemanha, para onde o realizador se deslocara, já que a cor se tinha tornado praticamente indispensável em qualquer projecto cinematográfico. De improviso, sozinho e à sua própria custa. Apresentado no Festival de Curta Metragem de Cork, o presidente do júri, o documentarista britânico Basil Wright diria ter sido o filme com mais interesse apresentado no certame. «É uma obra cheia de originalidade, de poesia, de imaginação, com magníficos exemplos de fotografia a cores, enquadramentos invulgares e uma montagem curiosa». Tudo isto ao ser anunciado o prémio atribuído ao filme português, perante uma pla-

teia de 2 500 pessoas que enchiam o cinema Savoy (Alves Costa, Programa da Bienal de Veneza, 1976).

A obra de Manoel de Oliveira é mais vasta do que a normalmente citada. Principalmente no que diz respeito aos documentários e curtas-metragens da sua primeira fase cinematográfica. Sem falarmos das obras que não chegaram a ser realizadas, como *Angélica*, *A Estátua* e *De Profundis*, a maioria das vezes por falta de fundos ou de promessas incumpridas... (tomo a liberdade de remeter os mais curiosos à magnífica obra da Cinemateca Portuguesa *Alguns projectos não realizados e outros textos*, 1988).

«O Pão» é outra obra pouco falada, mas não de menor importância. Contudo é sublime, bastando recordar a frase de abertura do filme «O pão nosso de cada dia obriga a um esforço constante de que o homem sai dignificado». Em «Non, ou a Vã Glória de Mandar», fundamentalmente nota-se um aguçado sentido crítico em relação à guerra.

Quanto à posteridade, cá está para afirmar a excelência de uma obra que, além de ter inegável valor artístico, constitui um fiel retrato da época. Não por acaso foi o filme eleito, juntamente com «A Canção de Lisboa», de Cottinelli Telmo, para inaugurar o catálogo DVD da Madragoa Filmes, que visa transcrever obras emblemáticas do cinema português para o novo formato de vídeo digital.

Mas se alguma obra é menos conhecida, outras quase chegam a pecar pelo excesso de citações ao estudar e descobrir Oliveira. Uma delas é «Acto da Primavera», que alguns consideram o primeiro filme político português. O próprio cineasta sustenta «o que se passa com o Cristo que é senão uma acção política?», em referência à flagelação de Cristo a cada negação do amor entre os homens. Inscrito no Festival Internacional do Filme de Siena (Itália), festival

onde os interesses comerciais ou políticos não ocupam lugar, «Acto da Primavera» arrebatou, por unanimidade, a medalha de ouro e *Il milione* (um milhão de liras) entre os 90 filmes concorrentes.

Os mágicos também são previdentes. Assim, o Oliveira previdente produziu duas versões do polémico filme «Le Soulier de Satin» para poder dar resposta a todo tipo de procura. Filme realizado enquanto *amadurecia* a ideia, mais tarde transformada em «Non ou a Vã Glória de Mandar». A versão integral de «O Sapato de Cetim» dura seis horas e cinquenta e cinco minutos...

Em 1930, Manoel de Oliveira com 22 anos comprou uma máquina de filmar portátil de 35m/m (com dinheiro ao que parece emprestado) e estava decidido a fazer o seu primeiro filme. A própria montagem do filme tem um quê de anedótico. António Mendes, guard-livros de profissão, mas grande apaixonado pela fotografia, foi convidado para ser o operador da sua futura primeira obra. Também a este bancário foi atribuída a revelação de grande parte do negativo do que viria ser a obra «Douro, Faina Fluvial»...

No entanto, acabou por ser necessário recorrer a um laboratório de Lisboa para revelar o resto do filme. E, por acaso, neste laboratório (Lisboa Filme) António Lopes Ribeiro acaba por vê-lo. O seu entusiasmo foi tão muito ou tão pouco que quis conhecer o jovem portuense, a caminho da capital para participar num campeonato de atletismo. Não sabiam? Eu também não. Manoel de Oliveira era um grande atleta, campeão de salto à vara. Com o irmão Casimiro executou um arriscado número de trapézio voador no Sport Club do Porto. Ele tinha, também, nesta época uma grande atracção pelo automo-

bilismo, participando em várias corridas internacionais e tendo até ganho um prémio no circuito da Gávea, no Brasil.

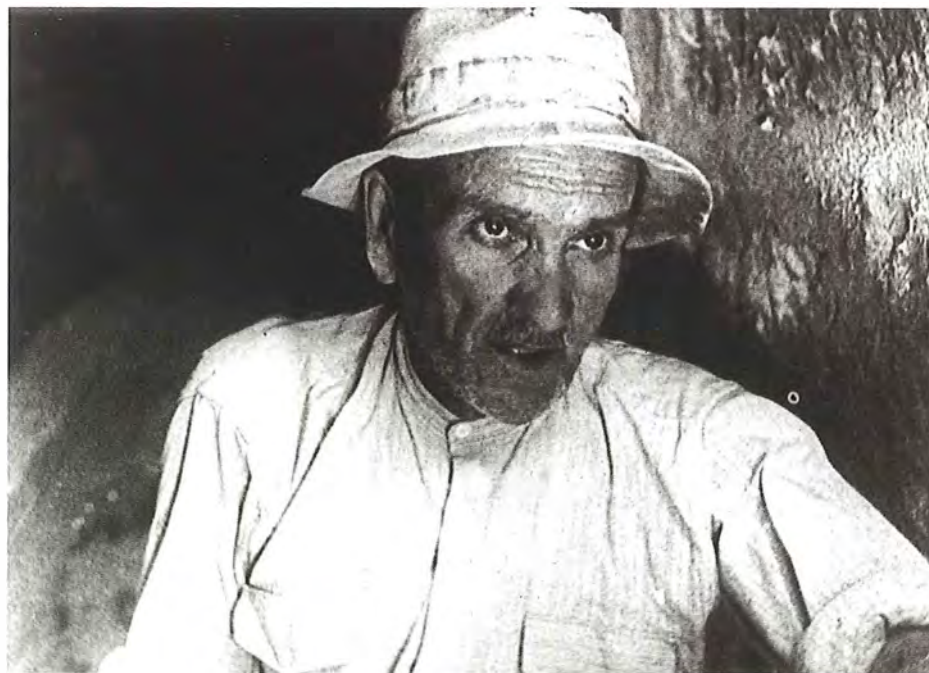
Lopes Ribeiro foi esperá-lo e o Rossio foi palco do primeiro acordo entre o futuro cineasta e o único produtor que, na altura, se aventurava na sétima arte, para uma rápida conclusão da montagem do filme. A pressa era devida à sua inclusão na sessão cinematográfica prevista para o 5º Congresso Internacional da Crítica. Assim «Douro, Faina Fluvial», ainda filme mudo, acompanhou a longa-metragem «A Severa», de Leitão de Barros.

Foi uma ante-estreia de escândalo. O público português vaiou o filme. A indignação pela apresentação da realidade ribeirinha a estrangeiros foi tal, que a sessão acabou com assobios e pancada. Não se tinham apercebido estarem perante uma obra-prima do cinema nacional, ao nível do melhor e mais avançado cinema europeu. Excepção feita a Pirandello, um dos congressistas, que, boquiaberto, perguntava se em Portugal o aplauso tinha por costume o assobio, ou o bater dos pés... A verdade seria reposta com entusiastas e lisonjeiras críticas de Avelino de Almeida, José Régio, Adolfo Casais Monteiro e Emille Vuillermoz, entre outros. As palmas espontâneas e calorosas seriam sentidas mais tarde, quando já sonoro, «Douro, Faina Fluvial» é apresentado como complemento do filme «Gado Bravo», de António Lopes Ribeiro, no cinema São João, no Porto.

O jovem Manoel de Oliveira, que queria ser actor, como muitos jovens da sua geração – um dos primeiros inscritos na «Escola de Actores de Cinema» de Rino Lupo, aberta por ocasião das filmagens de «Fátima Milagrosa», o que lhe permitiu ver o cinema «por dentro» – acabava de se estreiar como profissional atrás da câmara, consagração que perdura passados 70 anos.

Renomados realizadores da última década na cinematografia portuguesa como João Canijo, Ana Luisa Guimarães, Fernando Vendrell, António Pedro Vasconcelos e o saudoso Manuel Costa e Silva, aprenderam com o mestre a movimentarem a câmara mágica, que transforma ideias em imagens para a eternidade. Alguns consagrados produtores como Paulo de Souza, José Luís Vasconcelos e Francisco Villa-Lobos também tiveram a oportunidade de trabalhar com Manoel de Oliveira. Para Paulo de Souza, produtor, entre outros, do sublime «Ilhéu de Contenda», realizado por Leão Lopes, *«a forma de trabalhar do realizador Manoel de Oliveira, no plateau, durante a rotação de um filme é tão intensa, tão cativante e tão eficaz, que incentiva o gosto pelo cinema e pelo modo de o fazer como Arte. Isso deixa em qualquer um o sentimento de querer produzir filmes. Aconteceu comigo e foi um forte contributo para que me viesse a tornar produtor».*

«O Pão» (1959). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



Pessoalmente devo muito a «Aniki-Bóbó». Foi com esta obra que me familiarizei com Manoel de Oliveira. Naturalmente já conhecia o seu nome, mas ainda não tivera oportunidade de assistir a algum dos seus filmes. Em 1990, por ocasião do II Festival Internacional de Cinema da Costa do Estoril – O FESTORIL (nome «apoderado» há poucos anos por um certame ligado a documentários no âmbito do turismo. Digo «apoderado» por ter sido a sigla registada nos organismos competentes e legalizada através de escritura pública no 5º Cartório Notarial de Lisboa, e que por acaso sou uma das signatárias. Estará o meu/nosso FESTORIL caducado? Mas isto não vem ao caso) com público diversificado nas sessões nocturnas, mas com um público muito especial nas sessões diurnas. Público este, das matinés e vespertinas, cuja média de idades rondava os dez anos. Eram os alunos das escolas do concelho de Cascais, entre os quais também se encontravam os meus filhos. No fim da exibição do «Aniki-Bóbó», deixei as minhas tarefas profissionais e correndo pelo hall do Casino do Estoril, entre uma maré de crianças excitadíssimas, procurei reconhecer, entre tantos, os bonés verdes do externato dos meus filhos, ávida em conhecer as primeiras impressões/reacções desta obra tão falada, para a qual tinha havido uma prévia sensibilização, quanto ao papel das crianças que agiam como se fossem adultos, sem deixarem a própria inocência para trás. Até hoje, «Aniki-Bóbó» é referência lá em casa, em matéria de cinema.

Alguns consideravam Manoel de Oliveira produto de um catolicismo dominantemente burguês e reaccionário. No entanto, «Aniki-Bóbó» prova o contrário. O Salazarismo preconizava crianças sabidas, famílias unidas, o papel dominante do pai, figura paternalista e

omnipresente. Mas no filme não existem adultos, as crianças brincam de adultos. Rodado em 1942, foi considerado uma infâmia para a inocência infantil, uma verdadeira monstruosidade. Hoje, passados 60 anos, é o filme que não pode deixar de ser exibido em qualquer retrospectiva ou mostra cinematográfica que pretende homenagear o Mestre Oliveira. Basta recordar a Mostra de Madrid «Perfil de Portugal», presente no ano passado na capital espanhola, em que em apenas seis dias foram apresentados 22 filmes, muitos do portuguêsíssimo Manoel de Oliveira. Também em Outubro de 2000, no *Tribute to Manoel de Oliveira*, organizado pelas Universidades de Harvard e Yale, com o apoio do Instituto Camões, Aniki Bóóbó era aguardado com muitas expectativas.

Esta obra do «*magu portoghese*» como lhe chamam os habitués do Festival Internacional de Cinema de Turim, mais conhecido por Festival de Cinema Jovem, também esteve presente na última edição, por ter sido o filme escolhido para, em paralelo com «O Exorcista», abrir oficialmente o Festival, que contou com a participação do Mestre, de Luís Miguel Cintra, actor que há muitos anos é um dos seus interpretes favoritos e que desempenhou o papel do Padre António Vieira em adulto no «Palavra e Utopia», também exibido no certame, e da escritora Augustina Bessa-Luís, cuja obra «Jóia de Família» será adaptada para o cinema a partir de Setembro, e naturalmente filmada pelo seu amigo Oliveira.

Pasolini, para alguns, um realizador excêntrico e maldito, escreveu: «Quando a câmara mexe é poesia; quando está parada é prosa». Manoel de Oliveira no Jornal de Notícias, em 10 de Fevereiro último, ao recordar o realizador italiano afirma «O que me interessa é isto: sempre que a câmara mexe, revela que há alguém por trás dela; quando está parada passa por neutra. Eu esforço-me por apagar a

minha presença, usando justamente o plano fixo».

Em 1961, naturalmente com «Aniki-Bóóbó», Manoel de Oliveira apresenta-se pela primeira vez em Cannes. Filme que tinha sido estreado em 18 de Dezembro de 1942, no Cine Teatro Eden, magnífica obra arquitectónica de Cassiano Branco, hoje transformada em mais uma unidade hoteleira multinacional. Manoel de Oliveira recebe um merecido «Diploma d'Honra», na sessão «Encontros Internacionais do Cinema para a Juventude».

Vinte anos depois, volta a Cannes com «Francisca» e em 2001 é outra vez apontado para a grande consagração da Palma de Ouro com «Vou para Casa». O júri não se entusiasma, mas o público ovaciona-o.

No intervalo de 1981 a 2001, Oliveira apresenta «O Sapato de Cetim» (versão curta, 1985), «Os Canibais» (1988), «Non ou a Vã Glória de Mandar» (1990, que recebe a Menção especial do Juri-Prémio FIPRESCI-Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica), «Vale Abraão» (1993, com o Prémio CICAIE – Confederation Internationale de Cinemas d'Arts et Essai – Menção Especial da Quinzena de realizadores), «A Caixa» (1994), «O Convento» (1995), «Viagem ao Princípio do Mundo» (1997), «Inquietude» (1998), «A Carta» (1999, galardoado com o Prémio do Júri).

Parafraseando o provérbio tuaregue: «Deus criou o mar e a água para que o homem pudesse viver; e criou o deserto para que o homem pudesse descobrir a sua alma», não será arriscado dizer que «Os irmãos Lumière inventaram o cinema para que o homem pudesse sobreviver; e Manoel de Oliveira gerou uma obra para que o homem pudesse, através de todos os sentidos, redescobrir o cinema».

Funções paradigmáticas de «O Acto da Primavera» no cinema de Manoel de Oliveira

João Mário Grilo

VI PELA PRIMEIRA VEZ UM FILME DE MANOEL DE Oliveira em 1975. Era uma sessão pública, normal, numa estranha sala de província, instalada num Salão de Festas de um Casino, onde os filmes se viam com os espectadores sentados em volta de pequenas mesas, e onde se podia fumar e até beber um café durante a projecção. O filme chamava-se «Acto da Primavera» e foi, talvez, o mais importante filme da minha vida, o acto da minha própria primavera cinematográfica.

Por ter começado assim, surpreendentemente pelo meio, nunca tive da obra de Oliveira uma visão, por assim dizer, estrutural. Estaria assim de acordo com o Paulo Rocha, que retratou num soberbo documentário a sua visão pessoal sob o título «Oliveira: arquitecto», sobretudo se por essa arquitectura se entender um trabalho de elaboração mágica, de construção do templo como lugar de exílio dos deuses («A Divina Comédia»). «Arché», portanto, o princípio, a ordem, como ficou completamente demonstrado com a «Viagem ao princípio do mundo» e «Porto da minha infância», como o ficará, também, com «Memórias e Confissões».

Para mim, nessa noite do Inverno de 75, Manoel de Oliveira – então um cineasta quase desconhecido para um espectador de província – surgia como uma espécie de xamane da cultura portuguesa, que me apontava no ecrã um caminho para o olhar. E esse caminho, que outros (muitos outros) seguiram como eu – é bom não esquecer que António Reis, por exemplo, foi assistente de realização do «Acto...», está indissolivelmente ligado ao rito, a um movimento geral (tribal, diria) de ritualização da cultura portuguesa. No coração incendiado da fotogenia revolucionária dos idos de Abril, pode imaginar-se o que isto significou – este diálogo com os deuses – para alguém que mal se tinha ainda desembaraçado dos atilhos de um catolicismo provinciano para imediata-

mente mergulhar na militância política leninista esquecendo bastante, em tão precipitado processo, o país real de que fazia parte. Para esse alguém, «O Acto da Primavera» foi um choque «letal».

Confirmei depois, ao longo dos anos, tudo isto e encontrei muitas vezes o cineasta que me dera acesso a esse verdadeiro ritual de iniciação. Do «Acto da Primavera» a «Vou para Casa», passando pela «Caça» (aí está um filme verdadeiramente xamânico), o «Passado e o Presente», a «Benilde», o «Amor de Perdição», a «Francisca», os «Canibais», «O Dia do Desespero», «Vale Abraão» e, talvez sobre todos eles, o fabuloso «Non...», o cinema de Manoel de Oliveira nunca foi um retrato da menoridade do mundo português – foi essa a função que desempenhou o cinema «oficial» do fascismo, e que hoje desempenha a televisão –, mas uma celebração ritual – ora nostálgica, ora irónica – dos vestígios da sua remota e dolorosa grandeza. Por isto mesmo, também, nunca pude entender as acusações de «lentidão» e «estatismo» que lá para os anos 70 e 80 era costume fazer ao cinema de Oliveira. Em 10 minutos do «Acto da Primavera», Oliveira passa dum lavrador que abre a terra para uma notícia sobre a viagem à lua, para a preparação de um Auto da Paixão, para uma visão da vida urbana, para o início do próprio Auto e para um olhar sobre o cinema que o eternizou em película. Quantos cineastas correram o risco destes saltos? Quantos filmes souberam promover tão dramáticas e cósmicas associações? «Acto da Primavera» ensinou-me tudo quanto sei sobre o cinema, porque me ensinou que a sua verdadeira matéria não era a técnica, mas as ideias, os sentimentos. A montagem do «Acto...» – como a montagem de «Non...», o seu «espelho» perfeito na obra de Oliveira – é uma vertiginosa montagem de ideias, com o mesmo ritmo de «Douro, Faina Fluvial».



Tenho, para mim, que há no esplendor de todo o grande filme qualquer coisa do primeiro dos filmes. Algo que me liga, a mim, espectador deste fim de século, aos que escolheram acabar o outro século na cave do Grand Café, ou nos kinetógrafos de Edison. O cinema de Oliveira, como o de Griffith, Stroheim, Renoir, Buñuel, Bergman ou Godard possui, precisamente, este vínculo epocal, esta marca de origem, uma eterna modernidade. Como todos os grandes cineastas, Oliveira construiu o seu cinema com base num combate incessante entre a época e o tempo. O tempo dos seus filmes é sempre um trabalho de mortificação sobre a época, uma forma de dar à época um tempo novo e mesmo, como no caso de «O Convento», um não-tempo. Daí que haja uma solidariedade tão grande entre o cinema de Oliveira e a escrita de autores que, pelas mais variadas razões – mas sempre por razões de distância – olham, já de fora, o plano

«O Acto da Primavera» (1962). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



«O Acto da Primavera» (1962). Coleção
Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



da sua época. Os filmes de Oliveira não envelhecem como não envelhecem os planos dos Lumière, porque o seu tempo não é o tempo do que neles passa, mas o tempo que neles fica. Nada acontece. Tudo é. Segunda lição magistral, e essa estou ainda a aprendê-la, devagar, porque

há tempo: o cinema é o grande desafio da eternidade, a esperança de uma eternidade feita cá, e ainda por cima visível, como esses dois *travelings* fantásticos: o primeiro que abre «Non...», o segundo que quase fecha «Vale Abraão».

Volto ao «Acto...», que é o filme dos meus começos e o filme onde, creio que em mais do que um sentido, tudo começou. E volto ao «Acto...» para dizer que talvez, no final, se possa ver na obra de Oliveira uma imensa e essencial interrogação não teológica mas teosófica sobre a figura de Deus, um verdadeiro inquérito aos limites da sabedoria divina e às obras da sua criação. Na realidade, eu penso que Oliveira já não filma hoje para o público, como Miguel Ângelo não pintou a Sistina para os fiéis, antes nela retratando o cenário previsível do seu próprio julgamento. Oliveira filma, hoje, para Deus, e é assim que, enquanto espectadores, temos o privilégio de seguir – ainda por cima em directo – um dos mais emocionantes diálogos de toda a história da Arte. Há a este respeito, no belíssimo livro-entrevista conduzida por Antoine de Baecque e Jacques Parsi, uma passagem esclarecedora em que Manoel de Oliveira fala do «sono de Deus», como algo que justifica e autoriza a vigília do cinema. Imagino que Deus, quando acordar, terá à sua volta as imagens da sua própria criação. Imagino, também, que umas serão boas outras más, umas serão autênticas outras plagiadoras, outras ainda indiferentes. Sei, no entanto, que entre todas essas imagens, as imagens filmadas por Oliveira serão das poucas (raríssimas) que terão a coragem de confrontar Deus com as múltiplas imperfeições da obra que ele próprio criou. Imperfeições insuportáveis numa caríssima superprodução na qual desempenhamos o papel de imponderáveis figurantes, ainda por cima mal pagos. Não imagino como Deus irá reagir, claro, mas se tiver bons conselheiros achará que o melhor mesmo é adormecer outra vez.

Manoel de Oliveira: a sedução do texto literário

João Francisco Marques

O SUPREMO PRAZER DE UM ESPECTADOR CONTEMPLATIVO que, como eu, teve a felicidade de conhecer de perto dois artistas de eleição é haver observado um criador fabricar o seu mel, no sentido em que Lucien Febvre falava do trabalho do historiador. Assim foi com José Régio ao vê-lo dissecar um poema seu: desde o pressenti-lo em si até sair-lhe obra acabada e desmitificar humildemente o irrealismo da inspiração súbita de imediato materializada. O porventura de outro modo suposto não passava de pura ilusão. Tudo afinal acabava por ser, na esmagadora maioria dos casos, fruto de lento amadurecimento. As palavras e as metáforas podiam, por certo, afluir como que atraídas pela corrente magnética de um íman misterioso ou o perfume irresistível de um néctar. Mas quem será capaz de detectar donde procede a quinta-essência de um verso rimado ou branco? O banalizado «vir de dentro» mais não é que pobre máscara incapaz de esconder a laboriosa gestação do que ganhou corpo para ficar.

Há para cima de três décadas que me acompanha a amizade de Manoel de Oliveira: mais bondoso afecto seu que valia minha. Tem-me sido dado, desta forma, seguir uma a uma as realizações dos seus últimos filmes e extasiar-me com o fulgor, a delicadeza, o rigor e a força das suas obras-primas universalmente reconhecidas. O suficiente para constatar que a robustez dos seus noventa e dois anos em plena actividade, pelo ritmo e qualidade da obra surpreendente, o torna um prodígio da natureza. E é-o, culturalmente ainda, na agilidade de espírito, na magia da criatividade, na sensibilidade e expressividade da sua arte, na subtilidade do pormenor, na humanidade dum rosto, dum gesto, dum silêncio, onde o simbólico e o comovente se irmanam no despoletar da reacção emotiva – esse tocar o fundo de nós –, na ironia desconcertante, lúdica se se quiser, a abrir-se em crítica que atinge sem ferir, que conduz mais à reflexão do que à indignação.



No desbobinar dos anos, mal dobrada a juventude, o encontro com José Régio pela mão de Casais Monteiro e José Marinho foi marcante. Autodidacta provocatório, sem currículo universitário, Manoel de Oliveira encontrou nesse círculo do Porto o debate de ideias e de estéticas que intelectuais de elite podem proporcionar. Se «Douro, faina fluvial» (1931) despertou o entusiasmo da gente da *Presença*, através da crítica compreensiva altamente valorizadora de Régio, a quem ficará para sempre ligado por estreitíssima amizade, o convívio com esse grupo tripeiro em que alguns giravam à volta de Leonardo Coimbra, alimentou-lhe o fascínio pela escrita para que logo denota superiores qualidades. Ouvi-o já confessar que, sobretudo, gostaria de ser um escritor, como aliás se revela na minu-

ciosa planificação de suas primeiras *découpages*, «Angélica» e «Gigantes do Douro», e outras, inconsequentes por ausência de meios materiais de produção. Ao lado dos guiões que, ainda há bem poucos anos, dactilografava até ao ínfimo pormenor e hoje lança directamente no seu computador portátil que o acompanha, quando com demora se ausenta de casa, é vasto o manancial da sua escrita: textos de intervenção, colaborações inúmeras de resposta e comentário a filmes seus, depoimentos, testemunhos, artigos de temática variada, ensaios, prólogos – como esse que acompanha a recente versão francesa de *O jogo da cabra cega* de José Régio – que, se um dia forem reunidos, constituirão uma mina riquíssima para se estudar o que pensava sobre o cinema, a arte, a literatura, a

política, eventos ocorrentes e mediáticos. Acrescente-se mais a infinda panóplia de entrevistas publicadas no país e no estrangeiro, tudo isso uma importantíssima mole de documentação que se espera ver junta e devidamente indexada na «Casa do Cinema», promessa da edilidade portuense em curso de execução.

Será de sublinhar, porém, dentro do objectivo de momento a perseguir, a presença do texto literário na filmografia de Manoel Oliveira, como suporte estrutural. Se colocarmos em parêntesis «Douro, faina fluvial», «O Pão» (1959) e «A Caça» (1964), curtas-metragens que são originais visões do humano, psicológico e social, como também «O Pintor e a Cidade» (1956) e «Pinturas de meu irmão Júlio» (1965) onde a sua sensibilidade convida a surpreender a relação com a realidade constante das criações pictóricas do artista portuense António Cruz e do irmão de Régio, a maioria dos seus filmes arranca inspirativamente de uma obra literária. O belíssimo conto poético de Rodrigues de Freitas, *Meninos Milionários*, esse despertar da adolescência para o amor com a descoberta do sofrimento inserido no quotidiano de um bairro pobre, saiu na *Presença* e deu origem a «Aniki-Bobó» (1942) – história que confessou ter sido por si toda inventada –, sua primeira longa-metragem, que se tem querido ver como um, *avant la lettre*, filme português neo-realista. «O Acto da Primavera» (1962), que os aldeãos transmontanos de Curalha há séculos representam no tempo quaresmal como uma para-liturgia da Paixão de Cristo, tem por suporte literário o auto popular quinhentista de Francisco Vaz de Guimarães, de linguagem emotiva e de rude e comovente expressionismo declamatório, a que o enquadramento das sequências bélicas acentuam o universalismo simbólico da mensagem: a dor causada pela guerra que recai sobre vítimas inocentes e pacíficas. Ao lado teve por assessor literário José Régio com tudo que de



«O Passado e o Presente» (1971). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



uma privilegiada cultura se poderia esperar. Começou assim esse sempre renovado processo da busca de assuntos no alfofresco inesgotável da literatura portuguesa e estrangeira. Os seus admiráveis, densos e cuidados longos planos, ditos parados, consentâneos com a dimensão dos textos debitados, são tão dinamicamente reveladores de profundezas interiores como de infindáveis horizontes simbólicos os planos de

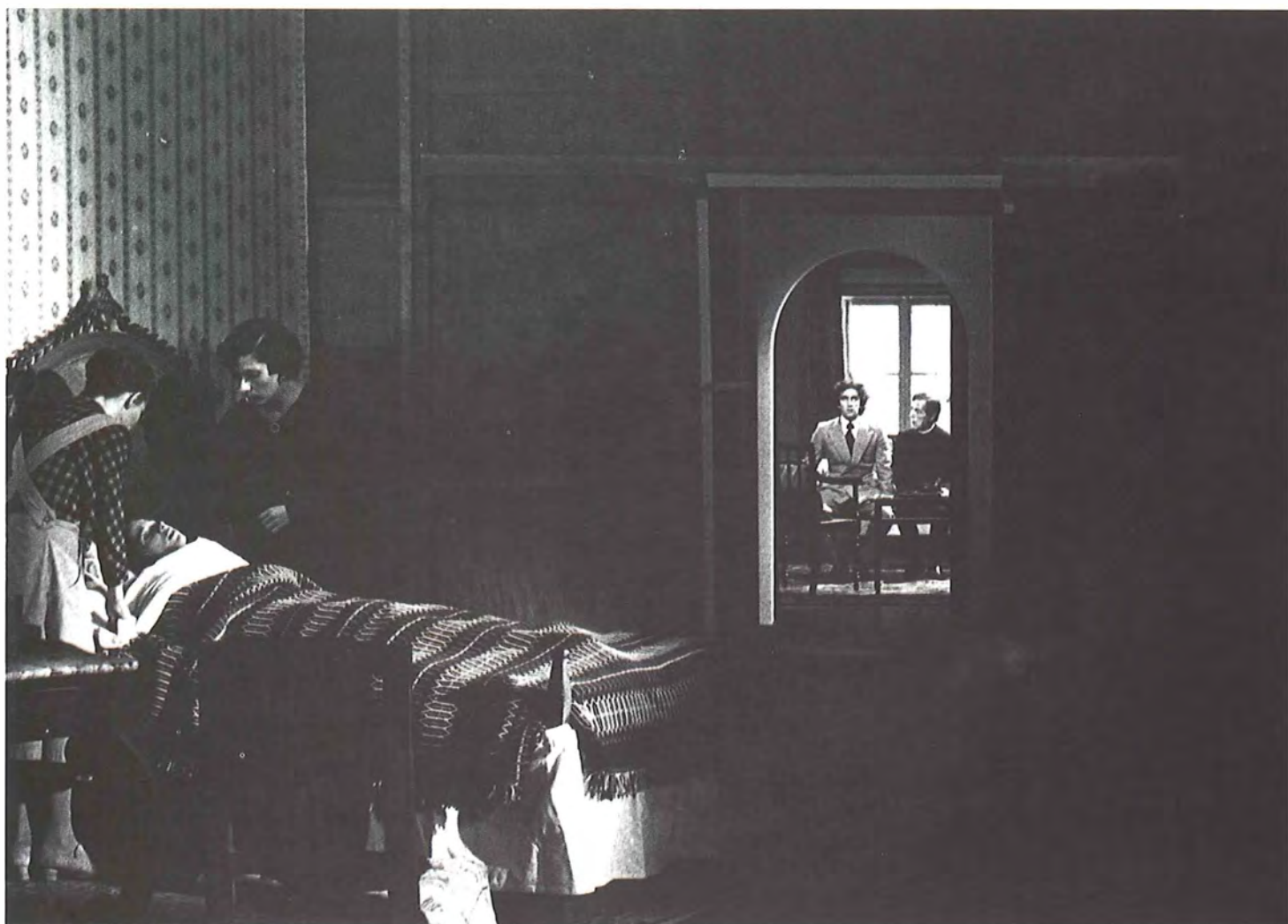
«Benilde ou a Virgem-Mãe» (1974). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



pormenor de pessoas e coisas a guiar e concentrar o olhar, o do corpo e o do espírito. Cinema com garras que prende quem o aceita e tem sensibilidade para lhe agarrar o desafio. Considerando-o filho do teatro, chega a insistir no grande realizador que seria Shakespeare, possuidor de uma verdadeira *tendência cinematográfica* pois cada acto dos seus textos dramáticos é subdividido em inúmeros quadros, se o seu tempo não fosse carecido do cinema¹.

Se é cheio de afinidades e cumplicidades, humanas e estéticas, o cordão umbilical que o liga a Régio, foi por seu intermédio que se viu conduzido a Vicente Sanches, o dramaturgo do homónimo «Passado e Presente» (1971), comédia dominada pelos jogos dos encontros e frustrações do amor e pelos acenos da morte, e a «Canibais» (1988) do malogrado Álvaro do Carvalho com os seus excitantes delírios macabros: aliança do fantástico e monstruoso, a lembrar os capitéis românicos com sua figuração de animais e representações humanas na simbologia de vícios e virtudes. E pena foi que «O Negro e o Preto», inspirado na peça do mesmo Vicente Sanches, por desentendimentos que se lamentam, à margem da obra como projecto artístico, tivesse ficado pelo guião, aliás completo e pronto para o início da rodagem.

Duas criações da dramaturgia regiana mereceram-lhe preferência para uma cobertura integral do texto: «Benilde ou a Virgem-Mãe» (1974) e «O meu caso» (1986), sendo a construção teatral de ambas assumida sem escamoteamentos numa aceitação, no primeiro caso, de todo o seu discurso dialógico e da objectividade espaço-temporal do conflito. O escritor havia dito que Benilde era a sua alma, sedenta de uma comunicabilidade física com Deus, caminho para a fusão mística em que a criatura se distende nesse «imenso sim que não tem não». O desempenho dos actores nestes dois filmes de Manoel de Oliveira torna vibrante esse pulsar metafísico e a comovente inflexão



humana que os impregnam. Em «O meu caso», peça densa de labirínticos sentidos psicológicos, alargam-lhe o seu profundo e universal alcance a arrojada contiguidade do *Livro de Job*, cujos diálogos bíblicos transpõe com admirável coerência e simbolismo narrativo, e a recorrência a Samuel Beckett, a acentuar o sofrimento suportado na solidão. De resto, um meteórico pontuar num personagem regiano de *A Salvação do Mundo* aparecerá em «Divina Comédia» (1991) que, se toca em

Dante, estriba-se estruturalmente em duas geniais passagens de Dostoievski: uma de *Crime e Castigo*, em que se debatem a consciência culpada e a fé na redenção divina, no encontro entre Sónia, a prostituta quase criança, flor atirada ao pântano, e o jovem Raskolnikov, intelectual revolucionário e assassino em crise; outra de *Os irmãos Karamazov*, no cerne da essência do debate sobre a justificação do ateísmo entre o descrente Ivan e Aliocha, o religioso.

«Benilde ou a Virgem-Mãe» (1974). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



Se «Benilde», pertença do que há de mais sólido no tecido cultural português, fora a primeira história da cadeia, fecunda e sempre em aberto, da série temática de amores frustrados, «Amor de Perdição» (1978) de Camilo, em sua escrita fílmica revolucionária, assente na tecitura das cartas que entretecem o romance, será outra aceitação exaustiva do discursivo novelístico plenamente conseguida. Neste preciso percurso, os textos de Agustina Bessa-Luís ganham evidente protagonismo, justificado pela altíssima qualidade de uma escrita literária, de tónus psicológico, seduzindo Oliveira pela riqueza sugestiva das palavras na teia dos diálogos e reflexões concomitantes. À *Fanny Owen* convertida na obra-prima «Francisca» (1981) sucederam «Vale Abraão» (1993), «O Convento» (1995), cuja ideia

original corre paralela à que enforma «As Terras do Risco», «Party» (1996) e «Mãe de um Rio» uma das três histórias de «Inquietude» (1997), sempre com meridiana mestria e beleza consumada. A propósito de «Visita ou Memórias e Confissões» (1982), documentário autobiográfico conservado inédito, repassado de nostalgia, mencione-se, ainda, a grande escritora a quem pertencem os diálogos imaginários centrados sobre a formosa mansão de Oliveira da rua da Vilarinha, concebida pelo arquitecto Carlos Porto, o autor do Coliseu, residência do realizador desde 1940, onde sua família nasceu e cresceu, mas que acabou por vender, na sequência das condições financeiras que lhe foram criadas pela ocupação selvagem que no 25 de Abril os operários fizeram da sua fábrica de 9 de Julho, à Ramada Alta,

tendo-a deixado saqueada e destruída. Do dramaturgo Prista Monteiro, médico que desveladamente tratou Régio de uma afecção pulmonar no Sanatório D. Amélia, a trama anedótica de «A Caixa» (1994) é transformada numa parábola em que a ironia crítica, que a música da «Dança das Horas, Gioconda» de Ponchielli sublinha o alcance, visa a integração do país na economia europeia que ficaria quotidianamente pendente desta dádiva para sobreviver, como o cego das moedas vindas da caridade pública. Aproveitou-se também dum seu texto, «Os Imortais», para o primeiro *sketch* dos três do filme «Inquietude», de que o segundo é o conto «Susy» de António Patrício, numa recriação saudosista e plena de verismo da boémia dos anos vinte. Por sua vez, «Lisboa Cultural» (1983), sendo um projecto temerário, de que fui o consultor histórico é mais do que o roteiro de uma cidade capital, para ser um percurso milenário do país, desde a tomada aos mouros (1147) ao 25 de Abril (1974). No conjunto dos seus monumentos representativos podia-se escolher, para exemplificar, os momentos capitais da nação, em seu significado cultural e histórico, como de forma objectiva e desmitificada as dezassete personalidades universitárias pertinentemente evocam em outras tantas curtas sínteses textuais para o efeito escritas.

«Le Soulier de Satin» (1985), baseado na obra homónima de Paul Claudel cujo desafio, por óbvias dificuldades estilísticas, não se compadeceria à partida com a sedutora profundidade dramática da narrativa, é mais uma aposta ganha voltada para a integridade textual que faz esquecer as longas horas de projecção, tal o encantamento dos belíssimos diálogos de alcance metafísico e prospectivo que plasmam a história trágica da condição humana. A versão cinematográfica de *Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, traduzida em «A Carta» (1999), surge como exemplo dum texto assimilado e oferecido a múltiplas leituras, em que a

osmose conseguida se revela inteira, sem que, no entanto, as duas escritas se deixem adivinhar autónomas e ao mesmo tempo convergentes no sentido que impregna a história.

«Non ou a vã glória de mandar» (1990) e «O Dia do desespero» (1992) são casos específicos de interpretações de destinos, um pátrio e outro individual, em que a tragédia persiste em teimosa esperança ou mergulha, quanto ao habitante do casarão de Ceide, no acabrunhante silêncio da morte. Do que objectivamente se pode conhecer sobre uma e outra realidade, Manoel de Oliveira adianta a sua própria leitura interpretativa, a da visão de uma história de Portugal não pelo curso épico das vitórias mas das derrotas, o das batalhas perdidas, que abalam e sangram a nação. Esse *Non* caprichoso e fatal, porém, se estrangula o triunfalismo, não esgota na grei a vontade de recomeçar, mesmo que o aperto da cruz da espada provoque um sofrimento sangrento como simbolicamente na aparição nevoenta de D. Sebastião se retrata em mítica imagem, na conjuntura da Revolução dos Cravos, entre os feridos e mortos da derradeira guerra colonial que, saldando-se por uma derrota e regresso inglório, trouxe no reverso a ansiada libertação, e não só a da metrópole. «Palavra e Utopia», centrado sobre a vida do Padre António Vieira, que parece ser um regresso ao biografismo em que «O Dia do Desespero» se situava, abeirando-se do tema de uma existência humana e politicamente fracassada, é sobretudo um esplendoroso entalhamento barroco de textos belíssimos, sortilégios encantatórios no que têm de registo autobiográfico em que a palavra reluz, em brilho e contundência, na defesa das causas justas e fé invencível na utopia da paz e felicidade de um império universal teocrático, promessa divina à nação portuguesa. E, na confissão amarga de erros e desilusões e no desgaste irreversível da sua enorme resistência anímica há, no aceitar o peso da humana condi-



«Amor de Perdição» (1978). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

ção, força o genial pregador a aceitar o abraço da santidade pelo completo despojamento das terrenas realidades. Em «Viagem ao princípio do mundo» (1996) e no recente «Vou para casa» (2001), os textos suportes, tocados pelo aceno da velhice e da morte, são da lavra do cineasta que, aliás, sempre acentua em todos os filmes serem seus os respectivos argumentos.

Se a mina memorialista de Manoel de Oliveira é riquíssima, as suas múltiplas experiências surgem como outras tantas faíscas inspirativas. Tal o caso do *fait-divers* ocorrente nas derradeiras filmagens de «Palavra e Utopia», em Roma, que envolveu o actor convidado a substituir Michel Piccoli e lhe iria, de resto, proporcionar um desempenho de um verismo portentosamente sentido, estando na origem de «Vou para casa» (2001), enriquecido com intertextualidades de Shakespeare, Joyce e Ionesco.

Leitor interessado, o seu longo passado, repleto de conversas, encontros e descobertas

ocasionais, foi-lhe pondo no caminho uma panóplia de obras literárias que vieram a constituir pontos de chegada como de partida para os seus temas obsidianes: o amor, o sentido da vida e da morte, a velhice, o destino, a condição humana, o debate cristão do terreno e o do transcendente². O fascínio dos textos, bem compreensível em quem almejava ser escritor, que de resto escolhe e discute, interpela e utiliza com um critério e intuição únicos, leva-o a tratá-los como uma espécie de tesouro invisível que deseja exposto ao esplendor do sol. O convívio estreito que de há muito mantenho com Manoel de Oliveira, dá-me alguma autoridade para acentuá-lo. Durante, por exemplo, a preparação de «Palavra e Utopia», de que fui colaborador literário e histórico, pude à saciedade testemunhar, em variados pormenores e momentos, esse exigente tratamento do texto literário. Na circunstância, as suas leituras interpretativas eram sempre um certo adicionar de mais-valias, a modo de acumulação de capital para oferecer aos espectadores activos, preocupados em ir mais ao fundo. Por isso, os textos proporcionam-lhe não apenas prévias pesquisas de campos cénicos, mas, ao depois, meta-leituras visuais e ensejo a não raros jogos barrocos de dialécticas e estimulantes agudezas.

Cinema de autor, em que os temas genialmente se aprofundam, o cinema de Manoel de Oliveira toca-nos a sensibilidade e o espírito no desentranhar da riqueza da palavra que acompanha e sublinha a expressividade da imagem e do seu alcance simbólico. E nisso reside – raiz e fruto – o essencial da sua arte de esmagadora originalidade e grandeza que não pára de nos surpreender.

¹ Cf. José de Matos-Cruz, *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*, Publicações Dom Quixote, 1996, p. 29.

² A propósito, ver Antoine de Baecque / Jacques Parsi, «II. De la littérature au cinéma», in *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996, pp. 61-120.

Entre a Sinfonia e a Ópera

A música dos filmes
da maturidade de
Manoel de Oliveira

J o ã o P a e s

É CORRENTE DIVIDIR A VIDA E OBRA DOS ARTISTAS criadores em três grandes períodos. O primeiro «da juventude» (mais ou menos prolongada, consoante a inserção do artista no seu meio); o segundo, «da maturidade», onde se define o estilo do artista e onde a obra adquire vulto; e o terceiro da «velhice» e da consagração (quando a há). A duração e a importância relativa de cada período são, claro está, variáveis.

Veja-se, por exemplo, os casos dos dois cineastas mais importantes da península ibérica, Luís Buñuel e Manoel de Oliveira, tão parecidos em certos aspectos e tão diferentes no que toca à geografia das produções e à duração relativa dos períodos. Ambos foram pessoas não-gratas aos regimes ditatoriais que regera durante meio século os países ibéricos – o que levou Buñuel a repartir o seu trabalho entre França e o México – mas o que não obrigou Manoel de Oliveira a sair do seu país (a não ser em instâncias excepcionais). Ambos tiveram períodos iniciais que se assemelharam a longas travessias no deserto (longuíssima a de Oliveira), com apenas três ou quatro obras notáveis, arrancadas à fortuna dos acasos improváveis.

Tiveram também períodos de maturidade de idêntica duração (duas décadas) mas de diferente fertilidade: Buñuel com uma vintena de filmes mexicanos e quatro surtidas à Europa, Oliveira com cinco filmes portugueses e dois franceses.

E por aqui me fico, nesta comparação sumária, por duas razões: porque o período de consagração de Manoel de Oliveira está longe de acabar (assim o esperamos); e porque aquilo que, em concreto, me foi pedido diz respeito à minha colaboração musical com Oliveira, que se deu justamente nas duas décadas (os anos setenta e oitenta do que se já se chama – horror! – o século passado) e nos sete filmes de longa metragem do seu período central, dito «da maturidade».



«O Passado e o Presente»

Quando Oliveira me confiou a escolha da música, a rodagem do filme estava concluída. Faltava-lhe só a música para passar à montagem. Falámos muito, então, sobre a função da música no cinema em geral e neste filme em particular, antes de me mostrar os *rushes*. Disse-lhe que a música como decoração ou reforço sentimental da acção me repugnava e que, a meu ver, a sua função principal seria criar um mundo invisível e indizível, paralelo e em contraponto com as realidades da imagem e da palavra – um mundo estruturado no «tempo musical» e, quando necessário, estruturante do «tempo fílmico». Manoel de Oliveira concordou e, daí em diante – nos vinte anos em que colaborei com ele –, essa foi a base de um entendi-

mento tácito e perfeito. Quanto ao caso concreto de «O Passado e o Presente», Oliveira disse-me que a música deveria pertencer ao repertório sinfónico e, graças a isso, contribuir para que a ironia e a magia ocultas no fundo da comédia viessem ao de cima. Posto o que me passou a totalidade dos *rushes* na moviola, pela ordem sequencial do guião. O último *rush* fez-me ver a luz: ali estava, condensada na cerimónia convencional de um casamento burguês, a própria essência musical do filme. Do embrião da Marcha Nupcial de Mendelssohn, tosca-mente executado por um organista grotesco, nasceu, como que reflectido num espelho temporal, todo o organismo musical do filme. Por detrás da Marcha Nupcial, toda a música composta por Mendelssohn para *Sonho de uma*

Noite de Verão de Shakespeare surgiu na minha imaginação, criando um jogo de equivalências e de paralelismos entre a realidade dos filmes e o mundo mítico contido na Abertura e nos restantes trechos instrumentais da genial partitura mendelssohniana. Formalmente, a Marcha Nupcial funcionaria como estribilho de um Rondó descomunal, precedido pelo contraponto irónico de uma cerimónia fúnebre, ao som do espirituoso Scherzo. O Nocturno e o Intermezzo, músicas mágicas por excelência, acompanhariam os sonhos, os êxtases e as liturgias secretas da protagonista. Quanto à Abertura, obra-prima dos dezassete anos de Mendelssohn, ela seria, no filme, a presença sobrenatural do mito do morto-vivo, essência da comédia. Assim foi, de tal maneira que o filme bem se poderia chamar «O Sonho e o Presente».

A minha colaboração neste filme foi precedida por um tempo de preparação e de reflexão muito maior do que o anterior. Tive muito tempo para reler a peça de José Régio em que se baseava o filme e para imaginar uma música original que desse voz ao mistério das aparentes duplicidades de Benilde, a virgem-mãe, a púbere visionária, a bruxa católica. Mas foi a visão da sequência introdutória que me decidiu a utilizar música electrónica: o *travelling* veloz e sinuoso que acompanhava a passagem do «plateau» ao cenário, fechado por uma fotografia do exterior, impunha à música o papel de veículo de penetração na estranha claustromania da protagonista. Compu-la numa semana, misturando componentes de várias origens sonoras, músicas pré-existentis, sonoridades sintéticas sobrepostas a trechos instrumentais. Ouvindo-a em minha casa, Manoel de Oliveira, à medida que eu referenciava as cenas correspondentes, exprimiu surpresa e algum temor: «*que música tão esquisita!*». Mas logo a seguir, na mesa de mon-

tagem, a sua reacção foi entusiástica: «*é espantoso! É a música do mistério! As palavras e as imagens parecem suspensas por artes mágicas*». Agora, à distância, esta reacção invulgar num homem tão secreto e comedido faz-me pensar num trecho da correspondência dos Mozart, em que o filho descreve ao pai a sua excitação ao ver pela primeira vez, em Mannheim, a representação de um melodrama de Jirgi Benda: «*Até hoje, nada me causou tão grande surpresa. Nunca imaginei que uma composição deste género pudesse fazer tal efeito [...] a música sobrepõe-se à fala, o que faz a mais fantásticas das impressões*». Calculo que, se houvesse cinema no seu tempo, Mozart comporia música de filmes



«Francisca» (1981). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



«Le Soulier de Satin» / «O Sapato de Cetim» (1985).
Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do
Cinema.



semelhante à que imaginou para a *Semiramis* (infelizmente perdida) e para os «melodramas» do *Thanos* da *Zaide* ou do *Serail*. Regressando a «Benilde», foi a primeira vez que recorri ao que, à falta de melhor designação, chamarei «música búzia» – vizinha dos sons do mar e do vento que as grandes conchas guardam no interior – e que sugere maravilhosamente a existência de mundos metafísicos, irreais, onde se movem as heroínas-mártires dos filmes da maturidade de Manoel de Oliveira.

A posição de Manoel de Oliveira, relativamente ao romance célebre de Camilo Castelo Branco, originou (à saída do filme sob a forma

de episódios televisivos) forte controvérsia. Mas foi, em minha opinião, de uma inteligência exemplar. Oliveira aborda a história como um documento, com grande contenção dramática. O romantismo da época não se pega à câmara, que já foi comparada ao pincel dos humildes cronistas flamengos do quotidiano burguês dos séculos anteriores. Nesses quadros, limpos de artifícios e exaltações, a tragédia adquire um relevo especificamente cinematográfico, muito diferente do que é característico do estilo literário de Camilo. A música que compus para o filme pretende enquadrar e prolongar em profundidade a superfície dos quadros vivos pensados e filmados por Oliveira. O frémito de bronze que envolve o espaço da prisão; a pon-

tuação da clausura conventual por uma partitura de repiques de campainha; as sonoridades ameaçadoras que acompanham as esperas e as embuscadas; e, no mar-sepúlcro, o «vendaval búzio» que nasce do mergulho de Mariana, lhe arranca das mãos o rolo epistolar (de outra tragédia tangente à sua) e, por fim e por debaixo de água, a guia e a deposita à beira do escalor salvador – tudo isto e muito mais que me dispense de relembrar é a tela invisível e a moldura audível desta série de «painéis que oferecem ao público a verdade feia do coração humano» (*dixit* Camilo). A verdade é feia porque os amores são contrariados e as vidas juvenis destroça-

das. Mas os amores de Simão, de Teresa e de Mariana são sublimes e, como tal, merecedores de música olímpica, transparente e ativa – de preferência enraizada no espírito do protagonista, de onde há-de brotar. Decidi-me pela música de Haendel, pela sua qualidade intrínseca – olímpica, transparente e ativa – e porque o seu enraizamento no espírito juvenil de Simão é plausível. O seu pai era flautista exímio (vê-se no filme a tocar na corte) e é natural que, na infância de Simão, o impressionasse com a música que estava na moda no final do século XVIII – altura em que a música de Bach e Haendel acabavam de ser recuperadas de um esque-



«Le Soulier de Satin» / «O Sapato de Cetim» (1985).
Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do
Cinema.

cimento de duas gerações. Foi assim que Haendel entrou no espírito receptivo de Simão e aí cresceu como símbolo de beleza e, por fim, de amor e de morte.

«Francisca»

Camilo Castelo Branco regressa ao cinema de Manoel de Oliveira logo no filme seguinte ao «Amor de Perdição», na dupla qualidade de cronista e de personagem. O amor contrariado é agora o seu por Fanny Owen, menina fina do Porto romântico. Conhecem-se num baile de máscaras, ao som de uma polca de Strauss. Fanny (Francisca) é uma das «três mulheres mais belas do Porto», no dizer do seu amigo José Augusto. Duas delas eram irmãs: Francisca e Maria Owen. Além de lindas, eram intelectuais – o que encanta Camilo e aborrece José Augusto, que finge afastar-se, como a raposa, das uvas. Afirma que as manas lhe lembram «as viragos descritas por Virgílio» e que ainda por cima pretendem «ter muita literatura». E acrescenta, como se o confidenciasse ao cavalo que trouxera na arreata para o quarto de Camilo, «*nas mulheres, inteligência ou nasce com o coração, ou mata, ou acontece depois*». Palavras sibilinas que o futuro se encarregará de confirmar. Francisca também desafia o destino, tendo Camilo como testemunha, proferindo frases sentenciosas com a voz branca e o olho fixo dos videntes e dos sonâmbulos: «*A alma é um vício [...] borboleta não tem alma, mas sabe como ninguém tocar nas flores*». Mais tarde, José Augusto disputa Fanny a Camilo, como se atacasse a rainha num tabuleiro de xadrez: «*Vou despertar nela um amor intenso [...] semear ilusões e recolher vergonha [...] produzir um anjo na plenitude do martírio*». Nas tragédias, o destino está sempre atento: não tarda que Francisca e José Augusto sejam punidos, exemplarmente. O casamento acarreta, de facto, o martírio de Francisca e a sua morte prematura. José Augusto arranca-lhe

o coração, mas em vez de gerar um anjo liberta uma borboleta negra que o persegue até à morte. A música de «Francisca» situa-se em três planos: à superfície estão as melodias de Donizetti e de Verdi e os ritmos de Johann Strauss; no fundo da natureza, as sonoridades fantásticas mesclam-se com cânticos litúrgicos e ritualizam as acções tenebrosas, o rapto, os pesadelos e as cerimónias nupciais ou fúnebres; enfim, nos espaços domésticos, ouve-se música romântica, com travos amargos...

«Le Soulier de Satin»

A opção principal de Manoel de Oliveira, nesta como em outras transcrições dramáticas, foi a de respeitar e valorizar as convenções teatrais do original. Logicamente segui na sua esteira, obedecendo às recomendações de ordem musical que Paul Claudel escreveu à margem do texto. Por isso o princípio e o fecho do filme estão assinalados pela presença de uma orquestra caótica que cede, de mau grado, o lugar às palavras introdutórias e no fim às exortações corais à vindoura libertação das «almas cativas». Outras sonoridades estranhas, búzias, vizinhas de ruídos sobrenaturais, rasgam os horizontes geográficos da realidade, enquanto o anjo da guarda de *Doña Prouèze* lhe guia a paixão pelos caminhos do martírio. Astutamente, aqui e além, Claudel levanta o véu do embuste cénico, deixando que aflore, por meio da música, a suspeição de que o tempo histórico do drama é tão somente um maneirismo de representação. O uso da paráfrase de trechos musicais reconhecíveis, como forma subtil (se não irónica) de aliviar a carga trágica da acção, foi a maneira que encontrei de seguir o espírito das indicações de Claudel. Assim, estendi uma rede semântica de significantes musicais por cima dos episódios em que a História do Século de Ouro de Espanha é abordada por Claudel com requintes de malvadez interpretativa: por

exemplo, na cena do irrepressível contra-regra (paráfrase ao «Clair de Lune» de Beethoven), no concertante grotesco e elegíaco da notícia do afundamento da Invencível Armada (paráfrase à «Marcha Fúnebre» de Chopin), ou nas cenas em que o Imperador e o Rei são desmascarados por paráfrases a trechos verdianos conotados com Carlos V e Felipe II. Por outro lado, na genial parada litúrgica dos santos e dos anjos da Igreja de São Nicolau da *Mala Strana* de Praga, não há lugar para paráfrases, mas para uma citação de Mozart, como resposta à súplica de *Dorã Musique*: «*Mon Dieu, faites que cet enfant en moi, que je vais planter en ce centre de l'Europe, soit un créateur de musique*». Outras citações, de obras corais de Tomás Luis de Victoria, surgem um pouco por toda a parte, seja a caminho de Compostela, seja em Roma, seja nos sonhos de *Dorã Prouèze*. Falta falar no papel mais frequente da música do filme, que caracteriza a própria noção, fulcral no drama, de uma Espanha imperial, amálgama monstruosa e artificial de reinos e povos, que contém na sua própria grandeza o princípio da sua próxima decadência.

Manoel de Oliveira concebeu este filme como uma série de variações baseadas num entremês satírico do seu amigo José Régio e em dois textos, *Detritus* de Samuel Beckett e *O Livro de Job* do Antigo Testamento. Por coincidência, ou não, durante as misturas do filme anterior o Manoel tinha-me pedido explicações sobre a verdadeira acepção da expressão «música dodecafónica» – que lhe dei, acrescentando que assentaria bem num filme com forma de variações. Escusado será dizer que, mal me confiou o seu novo projecto de filme, logo me comprometi a satisfazer a sua curiosidade, compondo para ele um certo número, que me pareceu adequado, de variações instrumentais e corais sobre

uma dupla série dodecafónica. As variações corais polifónicas não chegaram a ser aproveitadas, porque Oliveira quis que o texto de Beckett (que o coro cantava) fosse apenas recitado, em silêncio. Pelo contrário os *glissandi* das doze notas da 1ª série, serviram de vírgulas musicais e a sobreposição das notas da segunda série funcionou como ponto final da recitação do *Detritus*. As variações dodecafónicas executadas em sintetizador, com um programa tímbrico complexo (intitulado «dragão», para gáudio inesperado de Oliveira) serviram de introdução ao «Caso» de Régio e à história de Job. A variação harpejada deu asas às imaginações insidiosas da mulher de Job. Enfim, toda a cerimónia dançada da glorificação final do patriarca-justo (idealizada num palco cujo cenário é a cidade perfeita do quadro renascentista de Urbino) decorre ao som das variações mais harmoniosas de todas as que compus, executadas no instrumento-rei, um moderníssimo piano. O anacronismo do ritual órfico é deliberado e total: o patriarca bíblico recebe, como presente, o retrato da Gioconda, sobre cuja imagem, reproduzida num monitor de vídeo, caiem, quais gotas de oiro musical, as últimas notas do piano..., o que convida a reflectir sobre a ambiguidade do mais célebre de todos os sorrisos, sobre a mais célebre de todas as histórias, sobre o «meu caso» e as suas variações, sobre as aparentes jocundidades e sobre os horrores ocultos.

Um dia, durante a trabalhosa produção de «Un Soulier de Satin», disse, meio a brincar, a Manoel de Oliveira que só uma ópera podia ser mais complicada de filmar que a tetralogia de Claudel. Qual o meu espanto, quando, dois anos mais tarde, terminadas as misturas de «Mon Cas», ele me perguntou se eu gostaria de compor uma ópera para o seu próximo filme. O assunto seria um conto fantástico de um escri-



«Le Soulier de Satin» / «O Sapato de Cetim» (1985).
Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



tor romântico português caído no esquecimento: *Os Canibais*, de Álvaro Carvalhal. Concordei, radiante. Pouco depois recebi, pelo correio, fotocópias do exemplar único(!) impresso, então existente na Biblioteca Municipal do Porto, acompanhado de uma planificação do filme, com a prosa e os diálogos aproveitáveis sublinhados, para servir de base ao libreto que me cabia elaborar. O resto combinou-se pelo

telefone – nessa época eu vivia em Washington e o Manoel no Porto. A sua ideia inicial era servir-se de um narrador como fio condutor da história: uma personagem de cariz mefistofélico, o que deveria ser sublinhado pelo acompanhamento instrumental dos recitativos. No telefonema seguinte comuniquei-lhe a minha contra proposta: o instrumento acompanhador deveria ser o violino diabólico de Paganini; o que logo conquistou o interlocutor, ao ponto de gerar uma nova personagem, o jovem Nicolò, inseparável companheiro do «apresentador». A história é de um romantismo fantástico desabalado, do género hoffmannesco, aportuguesando e baralhando mitos de todos os tempos, desde o canibalismo licantrópico (dos idos gregos) até aos modernos Fausto, Dom João e Holandês Voador. Foi, por isso, minha preocupação que a ópera fosse romântica na sua macro-forma aparente, isto é, fosse constituída por uma sucessão de formas fechadas, conotadas com o Romantismo musical, entremeadas de recitativos, a cargo dos apresentadores. A ópera começa e acaba com variações paganinianas e desenvolve, no 1º acto, as formas predilectas de Chopin: Mazurca, Valsa, Nocturno e Polonaise. O idioma musical é, no entanto, original – não tem nada que ver com o diatonismo clássico-romântico. Baseia-se num agregado de modos (a que se dá o nome de matriz), formados a partir de dois princípios basilares da Física: a bipolaridade e a simetria. Agrupadas duas a duas, as matrizes definem musicalmente os três mundos do drama: o mundo trágico (dos protagonistas), o mundo convencional (da alta sociedade) e o mundo grotesco (dos canibais).

Assim terminou a minha colaboração com Manoel de Oliveira. Juntos chegámos onde ninguém chegara: ao filme-ópera original. Depois separámo-nos: Oliveira segue, sem mim, a via da consagração.

TESTEMUNHO

Júlia Buísel

O Passado e o Presente

FOI HÁ MUITOS ANOS (EXACTAMENTE 22) QUE comecei a caminhar ao «passo» Oliveira, no filme *Francisca*. Era demasiado nova para perceber o que julgava ser o «seu excesso de rigor»: o guarda roupa escolhido ao ínfimo pormenor; os *décors* medidos ao centímetro: a escolha dos enquadramentos. O que mais me fascinava era ver os actores contracenar para a câmara (para a frente), como no teatro, obrigando o espectador a ser intermediário na acção. Depois, segui-o com incondicional fidelidade em todos os seus trabalhos cinematográficos e na sua única encenação teatral em *Santarcangelo Dei Teatri*. Acompanhei a sua luta persistente por um cinema de qualidade, sem artifícios, sem efeitos gratuitos, sem condescendências.

Passei a conhecer os seus amigos de então, como o insubstituível Padre João Marques, colaborador assíduo, e, pouco a pouco, fui conhecendo os outros, os que já não estão entre nós, recordados em histórias que ouvia e fixava, quase uma tradição oral. As conversas com Casais Monteiro, a vida aventureira de Novais Teixeira, os serões em a D. Alda, a professora primária da Veiga da Cumieira, onde diziam poemas de Teixeira de Pascoaes, Guerra Junqueiro, José Régio etc., e que acabavam sempre em baile com o Manoel e toda a família a dançar. É numa dessas noites que a professora lhe conta a história verídica da «Mulher do Ladrão», dando origem a um dos guiões da enorme lista dos seus projectos não realizados. E que dizer da grande amizade com José Régio, cuja saudade foi reforçando através dos anos. E o Athayde, o Camarinha, o Nuno Cadôro, o António Mendes, o Alexandre Carona, o Alves da Costa, o Professor Flávio Gonçalves e tantos, tantos outros.

Ainda em casa dos pais (onde nasceu), a fábrica de passamanaria, a vida boémia, antes de casar com Maria Isabel – a grande companheira e mãe dos quatro filhos – a casa da Veiga, a Vila-rinha, os locais, agora tão diferentes, transfor-

«O Meu Caso» / «Mon Cas» (1986). Colecção
Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.





«O Meu Caso» / «Mon Cas» (1986). Coleção
Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

mados em apartamentos de condomínios, todos iguais..., até chegar à infância, aos amigos meninos, à timidez daquele Manoel de canudos louros. E perco a noção do tempo, da idade, dos espaços, neste caminhar onírico, seguindo-lhe as passadas.

Vi-o passar da máquina de escrever para o computador, começar a fazer versos, representar, cantar o fado, usar lentes de contacto, para uma cena do seu último filme. E, em simultâneo, um sem-fim de traços: a habilidade para a dança, o mergulhar na piscina, a condução veloz – faz sempre as *cascades* dos seus filmes – a agi-

lidade, o humor, a teimosia, a fé e a dúvida, a dispersão, a curiosidade quase infantil, o espírito andarilho, a melancolia...

Depois de Oliveira já nada me pode espantar! Muitas vezes penso que ele tem um pacto com a Vida. Seduziu-a, prometendo mil prodígios que cumpriu. Trapaceou-a com a idade, para ficar sempre jovem. Ela achou graça a este adolescente brincalhão e entrou no jogo.

Oliveira é um dos eleitos que desvendou o sentido da Vida. Por isso, talvez seja dos poucos seres a descobrir o sentido da sua vida e a transcendê-la.

TESTEMUNHO

Glória de Matos

PERGUNTO-ME COM QUE FREQUÊNCIA, COMO SERÁ visto o Manoel de Oliveira daqui a cinquenta ou setenta anos? Será julgado através da sua obra, mesmo com tudo o que ele filmou e não exibido, com todo o material que escreveu e preparou mas nunca filmou? Pelas centenas de entrevistas que já lhe fizeram, onde revela para além do seu poder crítico, mesmo mordaz e um enorme sentido de humor por vezes ácido, uma simplicidade que, curiosamente, muita gente não quer ver?

Entre aqueles que escrevem artigos laudatórios e os fanáticos detractores da sua obra (penso que até o próprio Manoel de Oliveira se espanta com o que lê a seu respeito) há um enorme vazio de público, com sensibilidade e bom gosto, que se sente numa sala, de coração aberto e disponível para gostar ou não gostar, mas liberto de preconceitos, de ideias feitas e do «intelectualmente correcto». Infelizmente, tudo o que o público sabe do Manoel é que se trata de um português que faz filmes distinguidos em festivais internacionais mas eles, na sua grande maioria, nunca viram nem têm intenção de ver. Espero que com o correr do tempo, este anacronismo, fruto de múltiplas razões que não cabe aqui referir, se vá corrigindo.

É curioso notar que Manoel de Oliveira manifesta na sua obra uma componente de risco muito evidente. Ele próprio diz que *«cada plano é um risco»*. E acrescenta: *«o cinema, essa máquina que é o meu processo mais familiar, o meu escudo e ao mesmo tempo a minha lança...»*.

O Manoel é um homem de grande charme e senhor de um comportamento social requintado, onde pode perceber-se uma educação e um de juventude toda virada para a competição – desde o atletismo às corridas de automóveis. Em contrapartida, temos o homem que lidera uma equipa de trabalho com mão de ferro, que exige de si próprio, dos seus actores e técnicos, uma entrega que não raras vezes atinge o limite das capacidades físicas de cada um. Não se trata de crueldade, mas creio que apenas um desejo



«Os Canibais» / «Les Cannibales» (1988). Coleção
Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

obsessivo de conseguir cada vez mais e melhor. A sua luta pela perfeição!

Nesta luta está também o homem simples que comove e faz comover, capaz de encontrar o belo e o horrível onde quer que se encontrem: dentro de uma flor, numa pedra ou no mais profundo da alma humana. Quando ele espreita o mundo através da lente da sua câmara de filmar, (a tal que é simultaneamente «*o seu escudo e a sua lança*») ainda hoje, com 92 anos, tem a extraordinária capacidade de se maravilhar e apaixonar pelo que vê através dela. Mas o que ele

vê é a vida real completamente ficcionada. É nesta dualidade – ficção, realidade – que a *sua* relação com as personagens da *sua* história tem qualquer coisa de verdadeiramente fascinante. Quer que eles sejam pessoas; mas não os quer ver entrar na realidade da vida.

Jamais esquecerei a cena (aliás lindíssima) da morte de Francisca, no filme do mesmo nome, onde eu, que fazia a mãe, a segurava nos braços, enquanto ela expirava dizendo um pequeno texto muito bonito de Agustina Bessa-Luís. De acordo com as indicações, eu chorava.



«Os Canibais» / «Les Cannibales» (1988). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

Mas o Manoel, ao ver-me o rosto cheio de lágrimas, teve um choque. De repente, a figura de pura ficção tinha-se materializado e a pergunta foi inevitável: «Maria Glória [é assim que me trata] porque é que chorou?»

Respondi-lhe apenas: «Porque você me pediu».

No seu olhar podia ler-se a perplexidade perante esta coisa misteriosa que é a vida!

Fala-se muito de teatralidade nos filmes de Manoel de Oliveira, ao que ele responde: «Essa noção de teatro filmado que me aplicam é errada, um preconceito».

«Teatro cinematográfico, cinema teatral são preconceitos de um lado e do outro ...eu filmo a vida...». «Filma-se o que o actor representa».

E o aforismo Shakespeareano não pode fazer mais sentido: «*All the world is a stage and all men and women merely players*».

Um abraço Manoel,
Bem haja.



«Non ou A Vã Glória de Mandar» / «Non ou La Vaine Gloire de Commander» (1990). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



TESTEMUNHO

Maria João Pires

O QUE SIGNIFICOU PARA SI SER ACTRIZ DE MANOEL de Oliveira?

Manoel de Oliveira faz parte daquelas pessoas capazes de submeter a realidade e a matéria às suas intenções poéticas, não através da força, mas sim pelo poder da sua convicção. É uma grande lição de sinceridade estética, que é tão bela quanto útil. Tive um prazer imenso em viver esta experiência.

Qual é a sua relação pessoal com Manoel de Oliveira?

Nem sempre temos a oportunidade de nos encontrarmos, mas eu nutro por ele uma grande admiração. Enquanto artista, Manoel de Oliveira possui um universo de uma originalidade comovente, em que o sentimento trágico da existência transparece com tanta força quanto modéstia. Ele nunca se torna didáctico, mas os seus filmes têm todos uma estranheza inimitável, como que uma malícia filosófica, que me toca profundamente. Enquanto homem, ele é de uma gentileza extrema. A sua vivacidade de espírito, que me parece verdadeiramente inalterável, é impressionante, mas mais do que isso: encontrei nele uma subtilidade emocional fora do comum, assim como uma grande capacidade de ouvir.

Considera o Manoel de Oliveira um realizador musical?

Sem dúvida. Numa época em que grande parte da produção cinematográfica está inscrita numa espécie de «cultura do ritmo», que assenta exclusivamente na rapidez da montagem, Manoel de Oliveira leva o tempo de ser sensível a uma dimensão muito mais profundamente musical: a respiração. Ainda que seja frenético ou complexo, o ritmo não significa nada se a sua necessidade orgânica não for sentida, o que, qualquer que seja a natureza da obra de arte, se torna numa necessidade poética. Os filmes de Manoel de Oliveira respiram. Possuem uma des-



«A Divina Comédia» / «La Divine Comédie» (1991).
Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

treza formal, uma lentidão, uma ciência da alusão e da eclipse que nos fazem tomar consciência do tempo bem para além de qualquer sentimento de «recorte», o que é muito difícil de fazer, e é exactamente o que é preciso tentar obter numa interpretação musical. Ao ver «A Carta», percebemos que o filme não é uma adaptação da *Princesa de Clèves*, mas sim uma variação, pois o romance de Madame Lafayette serve de suporte para a imaginação narrativa; e, se nos dedicarmos a uma leitura posterior, constatamos que o texto já não é exactamente idêntico. O mesmo acontece quando, ao piano, retomamos um tema após o ter encaminhado na viagem das variações: ouvimo-lo de outra forma e compreendemos que ele se transformou, que ele viveu. Quando toquei para Manoel de Oliveira, vivenciei um sentimento de grande à-vontade e de justeza, porque ele pensa musicalmente.



«O Dia do Desespero» / «Le Jour du Désespoir» (1992). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



«Vale Abraão» / «Le Val Abraham» (1993). Colecção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

Obrigada a Manoel de Oliveira

M a r i a d e M e d e i r o s

POR SER O GRANDE MESTRE DA LIBERDADE NO cinema, essa máquina de fabricar ou reconstituir sonhos onde tudo é permitido, até parar o tempo, por esse olhar pleno de sabedoria e sempre inocente, sempre principiante, grave e divertido, vivido e curioso, irónico e benevolente, por continuar a ser um descobridor destemido, agraço ao Manoel, como uma neta e uma discípula. E também pelo que diz. Pouca gente conhece o Manoel pelas suas ideias, e no entanto elas são fascinantes. Eis pois alguns fragmentos que aponte e que guardo há alguns anos.

«O teatro é uma arte social. Um grande número de pessoas reúne-se para assistir a um espectáculo. A televisão é um lugar de solidão. É para aquelas velhinhas que não têm ninguém. Eles põem os risos, eles põem as palmas. Eu sou do tempo em que as crianças conviviam com os avós, havia um entendimento perfeito entre eles, uma relação natural de continuidade. Hoje em dia, as crianças estão separadas dos adultos, os velhos estão nos asilos».

Encontramo-nos no «foyer des comédiens» da Comédie Française, rodeados por quadros de artistas ilustres dos séculos XVII e XVIII, atrizes roliças, de pele alva e faces rosadas, rivais antigas, e sobretudo o célebre retrato de Molière na «Morte de Pompeu». Pierre Léglise-Costa e eu fomos contactados para entrevistar o Manoel para a revista da Comédie Française, mas Oliveira preparou-se perfeitamente, e as nossas poucas perguntas no fundo desviavam-no do que ele quer dizer. Manoel de Oliveira tem 87 anos. Está muito bonito, fala um Francês ao mesmo tempo simples e rebuscado. É uma vez mais surpreendente.

Diz que os «mistérios» da Idade Média eram mais «cinematográficos» que o teatro clássico porque não tinham unidade de acção, nem de tempo, nem sequer de personagens – qualquer ser ou figura do cosmos podia ser uma personagem.

Diz que gosta da disposição «à italiana» no teatro, que gosta de sentir a separação nítida entre os espectadores e os actores, em que uns e outros têm consciência da sua condição de actores e de espectadores, em que está claramente delimitado e aceite por todos o espaço da «representação». Critica os filmes americanos que se fazem passar pela realidade, a maior de todas as ilusões, a ilusão mentirosa.

E finalmente explica que não se dirige ao «público» como a uma massa neutra, mas sim

aos espectadores, enquanto personalidades e sensibilidades diversas, que não se limitam a fazer um julgamento de valor, e sim terão uma multiplicidade de reacções de toda a ordem à obra.

Pareceu-me ser esta uma extraordinária afirmação de respeito pelo público. E de facto, o desejo de se inscrever como um diálogo com o espectador, de não entrar numa rede de mensagens simplificadas e moralistas em que realizadores e público acabam por participar numa

«A Caixa» / «La Casette» (1994). Colecção
Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.





«A Caixa» / «La Cassette» (1994). Coleção
Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



mesma alienação, é o valor mais próprio e mais frágil do cinema europeu.

Quem sabe o que quer o público, se cada um de nós anda à procura? Apenas podemos olhar maravilhados para o itinerário daquele que no brinquedo supremo que é o cinema, nesse laboratório onde se revelam emoções, vai procurando e vai encontrando, com o espanto de uma criança e a intuição certa do criador.

Manoel de Oliveira

Não vou por aí

Manuel Casimiro

MANOEL DE OLIVEIRA ESCREVE COM IMAGENS, pinta com palavras, sublinhadas nos sons e nos silêncios. O cinema que realiza de forma genial, *re-inventando* com autenticidade e originalidade, há mais de meio século, valeu-lhe a minha admiração de sempre e o reconhecimento de todos, ou quase todos.

O percurso de Manoel de Oliveira foi cheio de dificuldades de toda a ordem, daquelas que só forte perseverança remove. Poderei testemunhar como observador directo e também por experiência própria, pois os obstáculos e objecções que se depararam no meu caminho, embora diferentes pela especificidade da prática de outro métier, na essência, têm as mesmas razões.

Todo o autor que inova, quero dizer, quando põe o saber e o respectivo entendimento em questão, obrigando a uma forma de ver e compreender diferente, quase sempre encontra oposição, resistência, incompreensão. Os entraves são enormes e tanto maiores vindos daqueles que julgam tudo dominar com vasta erudição. Não há nada pior que uma cabeça repleta de ideias feitas, por isso mesmo já sem capacidade nem lugar para receber mais.

É longo, muito longo o tempo em que o autor caminha só, tendo unicamente como companheiros de viagem a sua autenticidade e lucidez, razões que lhe bastam e o impelem a prosseguir. Por vezes termina o caminhar, antes de qualquer reconhecimento à obra construída, só bem mais tarde é que a aceitação acaba por acontecer. Não foi isso o que se passou, por exemplo, com Fernando Pessoa?

Outros autores levaram mesmo centenas de anos a ser verdadeiramente entendidos universalmente. Com Caravaggio, um dos pintores revisitado nas imagens dos filmes de Manoel de Oliveira, só ao fim de uns três séculos se compreenderia a importância e a influência da sua pintura. Não há resíduos de Caravaggio na pintura de Ribera, Velázquez, Vermeer, La Tour, Rembrandt,



ou mais tarde, na de Delacroix, Courbet ou Manet? A pintura de Caravaggio projecta-se no futuro e tem raízes no passado: Da Vinci, Mantegna, Lotto, Giorgione, Ticiano, ou Bellini.

Dirão alguns que os tempos hoje são outros. Contudo parecem-me bem piores, com uma globalização inevitável, já a avançar, defensora acérrima do bom negócio acima de tudo, impedindo o que se lhe oponha. A originalidade, a autenticidade, num tal panorama, corre risco de não ter razão de ser, pois pela sua própria natureza podem contrariar, dificultar o comércio, o objectivo primeiro.

Vivemos uma época onde paradoxalmente se privilegia a embalagem ao seu conteúdo. Como se não bastasse, teoriza-se filosoficamente o assunto, na defesa de uma lógica dos tempos de hoje, onde o supérfluo se converte no essencial.

Autores como Manoel de Oliveira, que sempre soube resistir neste ambiente cada vez mais hostil, tendem a desaparecer, tornam-se mais raros, pois contrariam a uniformidade do gosto,

afirmando-se pela diferença, pela originalidade, pela autenticidade, indiferentes ao marketing. Obras como a de Manoel de Oliveira possuem uma dinâmica própria, reflectem o passado no presente, e em actualização permanente projectam-se no futuro.

Parece que os grandes criadores como Oliveira possuem uma espécie de genes próprio que os orienta para lá de todas as vicissitudes, no seu próprio caminho. Como tão lucidamente nos disse o seu amigo, e grande poeta, José Régio no poema «Cântico Negro»:

*Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...*

*Se ao que busco saber nenhum
de vós responde,
Porque me repetis: «vem por aqui»?
Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...*



«O Convento» / «Le Couvent» (1995). Coleção
Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



Memória de um Crítico de Cinema

Manoel de Oliveira

CARO SERGE DANÉY,

Há muito que não deixo de pensar nisto, e não resisto em to dizer, porque agora que já cá não estás, não sei se aí ao etéreo te chegam vozes do que aqui se passa. Simplesmente isto, imagina: todas as técnicas têm avançado à velocidade da luz, mas com efeitos nefastos. Se é certo que por uma lado nos atraem por nos proporcionarem mais conforto, ou comodidade, certo é também que diariamente atulham a nossa vida social e invadem a nossa privacidade, num crescendo de problemas que, ao mesmo tempo, desvirtuam o nosso viver pacato, filho da natureza a que estamos umbilicalmente ligados, alterando o viver, e alterando a própria natureza, que é a garantia da nossa sobrevivência, com artificialismos que vão de mais em mais desafiando, imprudente ou inconscientemente, riscos que somos incapazes de controlar e de que já somos vítimas em grande parte. Como se pode viver nesta situação que o mundo atravessa, tão contraditória e descontrolada, sem soltar um grito de desespero? E se o soltarmos não sabemos de antemão que ele ficará perdido no espaço sem que tenha sido ouvido? Como pode o mundo descer a uma tal inconsciência, no justo momento em que ele próprio se diz mais que nunca senhor da ciência?

E nesta confusão que me embaraça e onde me contradigo, pergunto a mim próprio como explicar que, paralelamente ao meu repúdio pela ciência aplicada, seja um apaixonado realizador de filmes, um amante do cinema, sendo ele um derivado desta mesma ciência que acabo de condenar?

A ciência pura, essa que descobre os fenómenos e as leis do universo, acho-a respeitável e, por isso, admiro todos os devotados cientistas que no-la trazem ao conhecimento do mundo. Mas para a outra, a aplicada, em que, neste caso, o cinema se insere, tenho eu uma resposta plausível? Lá ter, tenho, e embora me pareça a mim



«Party» (1996). Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.

válida, a verdade é que estou tão comprometido nela que o facto de o estar pôe em causa a argumentação que a seguir exponho.

Com efeito, creio profundamente nesta coisa a que chamamos cinema, que enquanto imagem projectada no ecrã é imaterial, é como que o fantasma de qualquer realidade, real ou imaginada, imagem que não pertence à realidade concreta da ciência aplicada. O que desta fica é o ecrã em si, as máquinas em si, enfim, as cousas materiais, mas não o substracto *imaterial* que destas cousas se abstrai e delas não faz parte.

É nesta base que te escrevo com aquela saudade dos bons tempos em que estavas connosco e nos confirmavas que cinema é cinema quando é tudo o mais que para aquém e além dela está. Ciência apagada por tudo aquilo que supera a matéria, e nos dá razão e força para continuar a viver, prosseguindo a nossa marcha pela escuri-

dão do túnel do futuro, animados pela longínqua luz que lá do fundo nos acena e a que damos o nome de esperança.

Animado por todas estas que nos iluminam a realidade, escrevo-te esta carta pela necessidade de te dizer que tu continuas, como dantes, entre nós, envolvido neste espírito que nos é comum por via do cinema. E que tu, como ele, prevalecerão tão presentes hoje como ontem. Como quando apareceu o cinema: este já existia desde sempre, não como máquina, mas como cinema. Por isso dizemos que o Cinema é sem tempo, pois que ele é fruto de todas as artes, e do espírito que as anima, como tu, Serge Daney, já eras espírito crítico, dissecador e analítico dos filmes, e com eles persistes em comum com a projecção do fantasmagórico, como é o cinema onde a realidade e a ficção são tão ficção e realidade uma como outra.



Assim como estiveste, estás connosco e estarás até lá algures, onde esperas o fim das cousas divididas como o são neste mundo, onde vivemos uma ilusão de tempo, que também é de cá, para finalmente entrar no metafísico do lado de lá, que não tem tempo, lugar ou espaço.

E cousa Cinema, vejo-a no seu aspecto transcendental, sob certos porquês. Porque o cinema não é máquina de filmar, nem película, nem as máquinas de revelar, ou estúdios ou auditórios nem, muito menos ainda, os vídeos e quejandos, nem sequer os actores, os realizadores, os autores dos argumentos e dos diálogos, os maestros e os executantes das partituras, ou qualquer dos técnicos que tão generosamente se dão ao processo da criação, para que o processo complexo de criação se realize, pois este, tal como o nosso corpo, não funciona se lhe faltar o espírito, impulsionador de todas as cousas.

Espírito que anima a inteligência e rola desde o vazio dos tempos uma vez que o Cinema não tendo tempo tem todos os tempos fora e dentro do tempo e do espaço. O Cinema não é mais que fantasma virtual, resultado do espírito criados.

Por igual a virtualidade do espírito analítico e dissecador do crítico se mantém fixado no papel, naquilo que ele, o crítico, deixou escrito, ou naquilo que em memória ficou retido do que apenas foi dito.

Caro Serge Daney, continuas a ser memória e presença no tempo e fora dele, continuas a ser parte complementar do cinema. E cinema é tanto o que se projectou, como o que dessas projecções se falou e fala, se escreveu e escreve; do que foi pensado, do que se pensa e do que se pense. Numa palavra, o cinema não foi, nem sequer começou. O cinema é. É, porque já era, e já era porque tem em si o espírito das cousas, e assim, como sempre foi, sempre será. E tu, Serge Daney, uma vez que foste, é porque já o eras e connosco sempre serás.

Porto, Junho de 2000

Algumas notas sobre a recepção em França da obra de Manoel de Oliveira

J a c q u e s L e m i è r e

«Feliz como Deus em França»
(provérbio alemão)

Atualmente os números

Para quem quer permanecer fiel à distinção, enunciada por Abel Gance, entre cinema e arte do cinema («há o cinema e há a arte do cinema», dizia ele claramente), não é costume fazer o que eu, no entanto, me proponho fazer: uma comparação algo mecânica, do ponto de vista reductor das audiências, entre obras concebidas com a preocupação de realizar arte cinematográfica e produtos da indústria cultural de entretenimento.

Este tipo de comparação não é, sequer, uma tarefa razoável, pois corro o risco de assustar imediatamente o leitor, que receará, com razão, um culto suspeito e tristemente positivista dos factos e dos números. Mas existem coincidências felizes: na altura em que me encontrava a redigir este texto sobre a recepção em França da obra de Manoel de Oliveira – que me obriga, aliás, a evocar factos e números – estreava nos cinemas franceses a mais recente longa-metragem do autor.

E os números reservavam-nos uma agradável surpresa: nos primeiros 12 dias de exibição (Setembro de 2001) «Vou para casa», foi visto por 118 700 espectadores, quer dizer, um número quase equivalente ao total de espectadores que viu «A Carta», há dois anos (125 000 bilhetes vendidos), e mais do dobro dos que viram «Vale Abraão» (55 164 bilhetes vendidos), em 1993.

Mais: analisemos a tabela de classificação semanal de audiências de filmes em cartaz, nas páginas do cinema do jornal *Le Monde* sob o título «Os filmes mais vistos em França», para o período que vai de quarta-feira 12 de Setembro a domingo 16 de Setembro incluído. Nessa lista, que inclui dez filmes, há dois títulos na primeira semana de exibição comercial: para os cinco pri-



meios dias, colocado em primeiro lugar, está Operação *Swordfish*, um *blockbuster* de Hollywood, apresentado em cerca de 501 salas, totalizando 315 427 entradas, contra 46 800 para o décimo, «Vou para casa». Porém, no seu comentário a esta tabela, o jornal sublinhava não tanto o primeiro lugar da Operação *Swordfish*, como «o formidável arranque do filme de Manoel de Oliveira, que, apesar do seu décimo lugar e das suas setenta e quatro salas, está em igualdade com o primeiro, atraindo o mesmo número de espectadores por cópia exibida». Um filme de Manoel de Oliveira rivalizava com uma grande máquina de *entertainment*, no que respeita ao ratio «espectador por cópia» (632 espectadores por cópia para «Vou para casa» e 629 para Operação *Swordfish*); um êxito inesperado, com o qual podemos começar a nossa análise da relação entre a França e a obra de Manoel de Oliveira.

Place de la République: trabalho, liberdade, fraternidade

Gostaríamos de relacionar este autêntico sucesso de público, com as características de um filme que, apesar de tudo, dispõe de uma trama ficcional relativamente ténue (o que nunca deixa o espectador descansado): a história de um velho actor e da sua relação cada vez mais distanciada com a vida, ao sofrer um triplo luto familiar. Quando atravessa uma última provação, desta vez, profissional, retira-se definitivamente de cena. Abandono do teatro, abandono da vida social. Um filme, no qual o cineasta, sem fazer nenhuma concessão artística, prossegue, com uma segurança tranquila, a sua tarefa de educar o espectador, através de um programa ético (resistir à corrupção, manter os princípios e a linha de conduta, contra a deriva do mundo) e através de opções formais inventivas: o teatro visto, ou melhor, ouvido nos bastidores; a personagem Valence colocada nesse semi-retiro pelas montras das lojas ou dos cafés através dos quais o espectador o observa; as cenas com origem no cinema burlesco mudo, filmadas com a mesma distância; os planos fixos que se impõem com elegância; a primeira filmagem de «Ulisses», perceptível, em primeiro lugar, no olhar do seu realizador-personagem... Um filme onde Oliveira articula, melhor que nunca, com um raro domínio da sua arte, complexidade e simplicidade, gravidade e ligeireza, interioridade e distância.

«Vou para casa» não é falado em português, mas sim em francês, (o que não é novidade, há precedentes em «O Sapato de Cetim», «O Meu Caso», «A Carta») e foi inteiramente rodado em Paris: é, porém, enganador, considerar este filme apenas como o mais francês dos filmes de Oliveira. Parece-me evidente que a adesão do público excede, em muito, a atracção exercida tanto pela representação do actor Michel Piccoli – de resto notável – como pela importância de

Paris no filme. (A cidade é, aliás, tratada com uma liberdade de olhar, que não deixa de lembrar «O Pintor e a Cidade»). Trata-se sim, do reconhecimento pleno da arte do grande mestre, arte e mestria cujo emblema se pode ler nas três palavras filmadas pela sua objectiva no monumento da Place de la République: «trabalho, liberdade, fraternidade».

As actuais circunstâncias, porém, são favoráveis em campos que vão para além do mero sucesso comercial. Há excelentes notícias no que respeita a um terreno privilegiado para este tipo de obra e de artista: referimo-nos às manifestações a cargo das grandes instituições culturais, nomeadamente o anúncio da preparação, pelo Centro Georges Pompidou em Paris, de uma grande retrospectiva da obra de Manoel de Oliveira, nos próximos meses de Dezembro e Janeiro. O acontecimento reveste-se de grande importância: há muito tempo que uma retrospectiva integral da obra de Oliveira não era exibida em Paris. A última, aliás memorável, foi em 1980; a ela voltaremos. Além do mais, o material da integral realizada agora será incomparavelmente maior que o das precedentes, dada a intensidade e aceleração do processo criativo que marcou o trabalho de Manoel de Oliveira, sobretudo após o final dos anos 80.

Este trabalho intenso, sem tempos mortos, foi possível a partir dessa data, pela estabilização das condições de produção; e veio desmentir, felizmente, o que escrevia, numa revista especializada, em Março de 1980, um redactor imprudente, pronto a fustigar a leviandade da crítica contemporânea, a sua tendência para a hipérbole e o seu alinhamento – pensava ele – com os imperativos económicos dos media e dos distribuidores: «*A crítica de cinema hoje em dia, [...] e até os cinéfilos, precisam de renovar constantemente suas cabeças de cartaz. Ontem era Ozu que ocupava o lugar cimeiro, hoje é Manoel de Oliveira. Do Monde ao Telerama, só se*

fala de Oliveira. Ora o cineasta tem 71 anos. Não arriscamos muito se afirmarmos que o essencial da sua obra, pelo menos do ponto de vista quantitativo, já foi feito». É certo que este crítico acrescentava, numa pequena nota, após uma longa análise da obra existente: «*Prepara-se para rodar O Preto e o Negro e tem numerosos projectos*». Mas as precauções nunca são demais para quem se deita a adivinhar o futuro: «quantitativamente», iriam seguir-se 22 filmes, curtas, médias e longas-metragens, entre as quais um bom punhado de obras-primas. E não «O Preto e o Negro», que foi abandonado em favor de «Francisca».

Mas, então, porque razão, em 1980, «do Monde ao Telerama» a crítica francesa só falava em Oliveira?

O choque de «Amor de Perdição»: a redescoberta de Oliveira

Porque Manoel de Oliveira acabara de ser descoberto em França.

O contexto, à época, era o de uma retrospectiva organizada por Paulo Branco, sob o título *Fora de Cena*, no cinema *Action-République* e nos *Grands Augustins*, em Paris, iniciada em 23 de Janeiro de 1980. O evento reunia as cinco longas-metragens então existentes («Anikibóbó», «Acto da Primavera», «O Passado e o Presente», «Benilde ou a Virgem-Mãe», e «Amor de Perdição») e quatro curtas-metragens («Douro, Faina Fluvial», «O Pintor e a Cidade», «O Pão», «A Caça»), ou seja, quase a toda a obra realizada até à data.

Esta iniciativa é consequência do sucesso de «Amor de Perdição», que foi o elemento catalizador da redescoberta de Oliveira em França. Tinha havido uma antestreia de «Amor de Perdição» numa das Semanas dos *Cahiers du Cinéma* a 1 de Maio de 1979 e o filme foi estreado comercialmente a 13 de Junho desse ano. Esta estreia, em conjunto com a de «Trás-os-Montes» (de

Manoel de Oliveira na ante-estreia da cópia restaurada de «Francisca» na Cinemateca Portuguesa em 1992. Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema.



António Reis e Margarida Cordeiro – o *Action-République* apresentou-os em simultâneo) foi um verdadeiro acontecimento nos meios cinéfilos parisienses e franceses. O entusiasmo da crítica extravasou largamente o domínio das revistas especializadas. O diário popular *France-Soir* escreveu: «É uma obra-prima». O choque é considerável: é o choque da descoberta duma lição espantosa, dada por um mestre moderno, sobre as relações entre cinema e texto romanesco.

Este acolhimento francês de «Amor de Perdição», mudou completamente os dados do destino do filme em Portugal, destino esse que tinha sido ameaçado pelo resultado, muito polémico da apresentação de uma versão televisiva em episódios, a preto e branco, em Novembro de 1978, um ano antes da estreia nas salas, em Lisboa e no Porto. O êxito francês podia relançar o filme em Portugal.

Oliveira dizia procurar, com este filme, «uma nova energia na relação entre o espectador e a obra apresentada»: em França, foi compreendido a tal ponto, que a recepção de «Amor de Perdição», inicia uma espécie de refundação da relação entre ele próprio e os espectadores franceses.

Antes de «Amor de Perdição»: uma presença pioneira

Podemos dizer que «Amor de Perdição» marcou esta refundação, ao inaugurar uma carreira comercial regular dos seus filmes em França. Mas Oliveira não era um desconhecido em França antes do sucesso de «Amor de Perdição». Pelo contrário, tinha sido reconhecido como um grande realizador português, muito antes desse ano de 1979, nos círculos mais influentes, embora reduzidos, de cinéfilos e críticos. Durante algum tempo, foi o único nome mencionado quando se falava de cinema português. Todavia, da sua obra anterior, só «O Acto da Primavera», estreado comercialmente a 10 de Abril de 1963, no *Val de Grâce*, em Paris, sob o título «Le Mystère du Printemps», tinha ultrapassado a mera apresentação no quadro dos festivais.

Nos anos 70, a obra de Oliveira esteve presente em numerosos festivais, já sob a forma de retrospectiva. O grande interesse provocado pelos acontecimentos portugueses de 1974-75 em França, constituiu um período favorável, que corresponde à afirmação crescente, em Portugal, do grupo do Centro Português de Cinema: os filmes de Oliveira foram exibidos em Paris em 1974 (no *Olympic* de Frédéric Mitterrand), no Festival de la Rochelle em 1975, em Poitiers em 1977, integrados em ciclos que têm a ver com o interesse pela situação do cinema português após o 25 de Abril. Mas já em 1972, tinha sido possível visionar filmes de Oliveira num evento organizado pelo Cineclube de Nice, que apresentou doze longas-metragens do «jovem

cinema português». E em 1965, a Cinemateca Francesa de Henri Langlois, tinha-lhe consagrado uma retrospectiva.

Se examinarmos o percurso da obra de Oliveira em França ao longo do tempo, observamos um processo de redescoberta permanente por parte de figuras francesas dos meios cinéfilos, pontuando, também, o percurso da crítica em França.

«Douro, Faina Fluvial», foi objecto duma longa e elogiosa crítica de Emile Willermoz no jornal *Le Temps*; ele tinha visto o filme quando este foi estreado em Setembro de 1931 em Lisboa, no Congresso da Crítica. Manoel de Oliveira contou-nos¹ que este poderia ter sido comprado pelo jornal *L'Intransigeant*, que possuía um cinema em Paris, se não fosse António Ferro, que bloqueou, durante um ano, a carta na qual o jornal comunicava estar interessado na obra.

Quando Oliveira, (bem vestido) se apresentou a Henri Langlois (com um aspecto bastante desleixado, diz Oliveira) solicitando autorização para ver alguns filmes que estavam proibidos em Portugal («O Cão Andaluz», «A Atalante», «O Coraçado Potemkine», «O Homem da Câmara», e filmes de Germaine Dulac), Henri Langlois mostrou interesse por «Douro, Faina Fluvial», pedindo-lhe uma cópia e o guião.

Georges Sadoul, na sua História do Cinema Mundial, publicada pela primeira vez em 1949, destaca Oliveira como «um dos nomes do cinema português a reter, assim como Leitão de Barros, o mais conhecido dos cineastas portugueses». Sublinha, ainda, o «seu notável Aniki-Bobó, realizado à margem da produção oficial», e classifica-o como «um independente de grande talento» pelos seus «semi-documentários» de 1955 a 1965.

É André Bazin «que acaba de ver um filme de um desconhecido», quando Oliveira, uma manhã, em 1957, em Veneza, a conselho de um amigo, lhe mostra «O Pintor e a Cidade», que recebera um acolhimento caloroso no festival de documentá-

rios realizado paralelamente à *Mostra*. Bazin só depois descobre «Douro, Faina Fluvial», já no Porto, onde esteve a convite de Manoel de Oliveira; fica surpreendido pelas diferenças na montagem dos dois filmes e consagra-lhe um artigo, em Outubro de 1957, nos *Cahiers du Cinema* (*Positif*, a revista rival, dedica um artigo geral à sua obra, no Outono de 1957, depois de uma primeira menção no seu número 4 de 1953). Foi comovente ouvir Oliveira evocar esse período, em 1994, e dizer desse encontro com Bazin: «*Eu sei que ele tem alguma simpatia por mim. Mas acho que não acredita completamente em mim*», e referir este julgamento do ponto de vista da distância mental entre a França e Portugal, relatando a situação periférica do seu país: «*Para a Europa, para a França, Portugal é a extremidade da Europa, é uma província de Espanha. Há, certamente alguns estudiosos, alguns especialistas que se interessam pelo país. Mas é um país secundário. Morar em Paris não é morar no Porto. Isso conta muito. Um filme italiano, russo, inglês, americano, ainda vai... um filme espanhol já é difícil... mas um filme português...*».

Mais tarde, os jovens herdeiros de Bazin retomarão a relação (interrompida, pela morte daquele), entre Bazin e Oliveira. Progressivamente, à medida que os filmes do realizador vão sendo exibidos em retrospectivas e em festivais, serão eles a criar a noção de obra de Oliveira em artigos nos *Cahiers du Cinema*: Festival de Locarno, em 1964, Cinemateca de Lausanne, no mesmo ano, Cinemateca Francesa, em 1965. Mas «O Passado e o Presente» é rejeitado, em 1972, no Festival de Cannes, (como «Benilde» será rejeitada no Festival de Berlim). «*Acho bem que se saiba*», diz Oliveira. Jacques Bontemps, em 1964, presta homenagem «à excepção portuguesa» que, com «A Caça» e com «Verdes Anos» de Paulo Rocha, salva o Festival de Locarno «das más intenções» do resto da selecção. Depois surgem as rigorosas «Notas sobre a obra de M. de

Manoel de Oliveira na rodagem de «Francisca».
Fotografia de Joaquim Gabriel de Andrade Lopes.
Coleção Cinemateca Portuguesa / Museu do
Cinema.



Oliveira», nos *Cahiers* de Fevereiro de 1966, sob a pena de Jean-Claude Biette (para «A Caça» e «Acto da Primavera», exibidos na retrospectiva da Cinemateca Francesa).

É, finalmente, Serge Daney que ajuda a esta nova «redescoberta» do final dos anos setenta: uma análise dos filmes de Oliveira exibidos em Poitiers, em 1977, assim como «*do papel de Oliveira*», nomeadamente no que se começa a denominar «*cinema português*» e em 1979, o apoio a «Amor de Perdição». O mesmo Daney que saudou «O Sapato de Cetim» (1984), no dia da estreia, como sendo, na sua opinião, o verdadeiro sinal da entrada de Portugal na Europa Comunitária, sinal superior, embora entrando «*apenas com um sapato*» no que se decidia «*numa província da Flandres*».

Após o «Amor de Perdição»: os círculos concêntricos do público

A partir de «O Sapato de Cetim», que teve origem no desejo do Ministério da Cultura francês de apoiar um projecto de Manoel de Oliveira (este filme não foi distribuído em Portugal e o projecto não teve só amigos), todas as suas longas-metragens foram (pelo menos) co-produções França/Portugal.

Após «Francisca» (1981), todos os filmes de Manoel de Oliveira foram produzidos por Paulo Branco, que ascendeu à posição de um importante produtor europeu através da aquisição de uma base de distribuição em França com a compra do cinema *Action-Française*, e da criação da produtora portuguesa VO Filmes. Esta situação,

habilmente construída sobre um eixo luso-francês, trouxe a Oliveira, como aos espectadores, a garantia da distribuição regular dos seus filmes: desde há vinte anos que todos os seus filmes, sem excepção, podem ser vistos nas salas francesas.

O Festival de Cannes tem funcionado como retaguarda desta regularidade na distribuição comercial, atestando a solidez da presença do cinema de Oliveira em França. A partir de 1981 Cannes, acolheu onze dos seus filmes, («Francisca», «Le Soulier de Satin», – versão curta, «Os Canibais», «Non ou a Vã Glória de mandar», «Vale Abraão», «A Caixa», «O Convento», «Viagem ao princípio do Mundo», «Inquietude», «A Carta», «Vou para casa»). Os restantes foram apresentados em Veneza («O Sapato de Cetim» – versão longa, «A Divina Comédia», «Palavra e Utopia») e em Locarno («O Dia do Desespero»). Porém, ao lembrar o papel de Cannes, convém acrescentar duas objecções. Por um lado, a direcção do Festival nem sempre soube avaliar a importância de obras maiores, como «Francisca» e «Vale Abraão», que não foram aceites no concurso oficial mas apenas integradas na *Quinzena dos Realizadores*. Por outro lado, o júri de Cannes não apreciou devidamente os filmes aceites a concurso, (uma menção especial do Júri para «Non», em 1990, e o *Prémio do Júri* para «A Carta», em 1999), o que provocou o ressentimento da imprensa francesa. Isto foi evidente, ainda este ano, com «Vou para casa». Foram júris paralelos aos do concurso que reconheceram o trabalho de Oliveira, dos seus técnicos e dos seus actores: Prémio da Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica, para «Non», em 1990, menção especial da *Quinzena dos Realizadores* e Prémio da Federação Internacional dos Cinemas de Arte e Ensaio, para «Vale Abraão», em 1993. E a excepcional *standing ovation* que o filme recebeu, no dia da estreia em Cannes, ficará nos anais do Festival.

Ao longo destes anos, marcados pela conti-

nuidade na distribuição comercial, assistiu-se a um esforço de difusão da obra de Oliveira noutros circuitos, sob a forma de retrospectivas: em Rouen, (Dezembro de 1990 e Janeiro de 1991), no quadro das Jornadas de Cinema Português organizadas pela *Cineluso*; em Bobigny (Março de 1991), no quadro do Festival *Theâtre et Cinéma*; em Estrasburgo (Março de 1994), no quadro do Festival Internacional de Cinema. Sem omitir a presença dos filmes de Oliveira nas grandes operações dedicadas ao cinema português. No *Beaubourg* na Primavera de 1982, na Cinemateca Francesa em 1994, e depois no Museu do *Jeu de Paume*, no Verão de 1997.

Em Rouen, entre 1990 e 1995, na qualidade de programador de ciclos de cinema português pude, pela minha parte, testemunhar a alegria dos espectadores perante a descoberta destas obras, que uma certa atitude persiste em descrever como inacessíveis porque pressupõem um espectador participante. Vi salas cheias de jovens, terem a sua primeira lição de cinema, com «Non», ou espantar-se perante «Os Canibais», parecendo-lhes Oliveira ainda mais jovem que eles próprios. Vi salas vibrarem com a intensidade de um programa reunindo em duas horas o conjunto das curtas-metragens. Vi espectadores seguir o caminho que lhes era proposto, numa programação cruzada, que unia as crianças das ruas do Porto, em «Aniki-Bobó» aos pobres das ruelas de Lisboa, em «A Caixa». Vi mães de famílias operárias de origem portuguesa, num domingo à tarde, chorar ao descobrir, pela primeira vez, numa tela de cinema, a história dos amores contrariados de Simão e Teresa, e vir agradecer-me, calorosamente, ter exibido «Amor de Perdição», enquanto os professores de português se mantinham afastados, prisioneiros da desastrosa reputação do filme num certo meio intelectual português. Nunca mais esquecerei aquela mulher operária que me perguntou se tinha tempo de ir a casa no inter-

valo, para fazer a sua injeção de insulina: hoje em dia, parece-me dever-lhes, como programador e como professor, uma confiança absoluta na capacidade de construir pontes entre a cultura e a arte (neste caso, o romance de Camilo, inscrito na cultura popular portuguesa), quando a arte existe, evidentemente.

A partir do reconhecimento francês de «Amor de Perdição», numerosos filmes de Oliveira saíram primeiro em França e só depois em Portugal. Foi o caso (para além de «Amor de Perdição» cujo papel já sublinhámos), de «Francisca» (1981), «Non ou a Vã Glória de Mandar» (1990), «Vale Abraão» (1993), «O Convento» (1995) e «Vou para Casa» (2001). Se acrescentarmos «A Carta» (1999), poderemos concluir que estes filmes foram precisamente, os títulos decisivos no alargamento progressivo, como que em círculos concêntricos, do público de Oliveira em França. Cada um deu o seu contributo particular e tomados em conjunto desenharam a figura cativante dum artista que não receia correr riscos e pôr a sua carreira em perigo, ao realizar de filme em filme, constantes mudanças de registo.

«Francisca», no encaço de «Amor de Perdição»

«Francisca» confirmou, para a crítica francesa, a invenção e o rigor formal no uso cinematográfico do material literário, já presente em «Amor de Perdição», embora os dispositivos de adaptação da narrativa fossem diferentes. No dia da estreia parisiense (25 de Novembro de 1981), o jornal *Libération* preenche uma página inteira com um extracto do guião e, sob o título «Para Oliveira» («um dos dois ou três maiores realizadores actualmente em actividade»), convida o espectador «que viu o esplêndido 'Amor de Perdição'» a aprofundar, com «Francisca», a sua descoberta do universo de Camilo Castelo Branco. E foi essa, realmente, a experiência vivida pelos espectadores que viram «Fran-

cisca». Este universo era completamente desconhecido dos franceses até à adaptação cinematográfica de «Amor de Perdição», mas as estreias sucessivas, a dois anos de distância, abriu o caminho a uma edição do romance de Camilo, numa tradução de Jacques Parsi, em 1984, e, depois, de *Fanny Owen* (o romance de Agustina Bessa-Luís que deu origem a «Francisca»), traduzido por Françoise Debecker-Bardin em 1987. Todavia, o sucesso de «Francisca» foi maior do ponto de vista da crítica que do público («Francisca» será objecto de uma segunda distribuição comercial, basicamente em Paris, em 1988).

«O Sapato de Cetim» e «O Meu Caso»: o mestre moderno em língua francesa

«O Sapato de Cetim» causou alguma curiosidade, em França, pela originalidade do encontro entre o português Oliveira e o francês Claudel, embora fosse concebível tal encontro entre estas duas representações do mundo: o cineasta confrontava-se, assim, com uma obra-prima do teatro francês, quando acabava de demonstrar a singular apropriação da língua portuguesa. O filme espantou também pela audácia da empresa: um filme com a duração de sete horas, com origem num projecto inicial, de adaptação integral do texto de Claudel, que teve de ser abandonado. Esta opção teria conduzido a um filme com um formato extremamente incómodo; Antoine Vitez, que montou a versão integral da peça, pouco tempo depois, no Festival de Avignon, foi obrigado a convocar os espectadores para uma inteira noite de Verão; e para uma viagem teatral de mais de doze horas, incluindo os intervalos, quando a levou à cena no Teatro Chaillot, em Paris, no Outono seguinte. Finalmente, «O Sapato de Cetim» foi importante, ainda, pelo seu suporte formal: «Teatro, cinema, cinema, teatro... tudo isso é a mesma coisa»,



acrescenta Oliveira à réplica de uma das personagens da peça de Claudel. Oliveira dava continuidade, assim, a uma interrogação de 1982, saída da experiência de «Francisca»: *«para fazer cinema é necessário, em primeiro lugar, montar um teatro em frente da câmara, sem o qual não há nada para filmar»*. O cineasta antecipava, assim, sob a forma de reflexão teórica (sobre a impureza do cinema e a relação entre as duas artes), o exemplo de «O Meu Caso», realizado um ano depois de «O Sapato de Cetim». Este trabalho radical acabou por instituí-lo, em França, como referência incontestável da modernidade cinematográfica.

Em direcção a «Vale Abraão», nova forma de modernidade

«Non, ou a Vã Glória de Mandar», representou um outro tipo de audácia, ao englobar num vasto fresco a história do seu país; um fresco em que cada peça foi rigorosamente seleccionada numa escolha singular que (salvo o episódio, sonhado por Camões da Ilha dos Amores) era a crónica das suas derrotas e dos seus desastres. Sabe-se que o público francês está pouco familiarizado com a história portuguesa; apesar do conhecimento da história portuguesa ter melhorado recentemente devido à promoção de

laços culturais mais intensos entre os dois países (as traduções literárias, os filmes e a Europa, sem dúvida), verifica-se ainda a atitude constata por Manoel de Oliveira nos anos 50: pode sempre acontecer que a imprensa de massas persista em considerar a nação portuguesa como uma espécie de província ibérica, e que os jornais franceses a excluam sistematicamente dos dados estatísticos comparativos dos países da Europa. Quanto a «Non», um contexto crítico extremamente favorável ao filme, gerado por uma imprensa atenta, levou 25 000 espectadores às salas de cinema, para assistir a esta reflexão cinematográfica sobre a guerra colonial e a identidade nacional portuguesa. A recepção francesa de «Non» ficou de tal modo marcada na memória dos portugueses, (em 1990 alguns sectores intelectuais tinham acolhido muito mal o filme) que pudemos ouvir, nos últimos, dias na rádio *France-Culture*, um grande escritor português evocar, sem dúvida em nome da sua própria experiência de guerra, *«aquele filme idiota de Manoel de Oliveira, que teve tanto sucesso em França»*...

«Vale Abraão», alargou ainda mais o círculo. Como dissemos anteriormente, este filme teve mais de 55 000 bilhetes vendidos, e bateu o recorde de menções na imprensa francesa, de

todos os filmes de Manoel de Oliveira (é possível recensear o dobro das menções de «Amor de Perdição»). Vemos que o fenómeno da adesão dos jovens, já presente em «Non», se vai amplificando: jovens espectadores e jovens críticos também, ignorando, ainda, o papel pioneiro da obra e da tetralogia denominada «*dos amores frustrados*» («O Passado e o Presente», «Benilde», «Amor de Perdição», «Francisca»). Sem dúvida o tema de Madame Bovary, que inspirou o romance de Agustina Bessa-Luís e o guião escrito por Oliveira, tiveram um papel importante no processo de aceitação do filme, servido cinematograficamente pela dupla deslocalização no espaço (a região do Douro) e no tempo (algures durante o século XX).

Mas este facto pode explicar-se, também, pela grande abertura dos dispositivos estéticos de «Vale Abraão», sob a forma de «pontos de figuração», introduzidos num conjunto que permanece não-figurativo, como sublinhou justamente Denis Levy², numa conferência em Rouen, feita no quadro das Jornadas de Cinema Português do *Cineluso*, a 2 de Fevereiro de 1994: ao contrário de alguns filmes do cinema moderno, cujo carácter abrupto amplificava a *deriva do olhar* do espectador, dificultando o seu acesso ao filme, «Vale Abraão» inovou, ao «*propor uma visão não romântica do romantismo*» e ao «*dispor de maneira diferente, logo a abrir, as características da modernidade, embora apoiadas a uma certa herança clássica*», numa deriva menos angustiante para o espectador. A informação, dada por Paulo Branco, de que, de toda a obra de Oliveira, «Vale Abraão» e «A Carta», são os dois filmes com maior distribuição mundial, poderá ser reinterpretada à luz dos critérios da presente análise, que faz de «Vale Abraão» «*a obra inaugural de uma nova forma de modernidade*».

Dois anos após «Vale Abraão», «O Convento», (53 000 bilhetes vendidos, ou seja quase

tantos como o anterior, embora com uma cobertura de imprensa francamente inferior) expôs os fiéis de Oliveira a uma inovação: a entrada, no grupo, já familiar dos seus actores portugueses, de vedetas estrangeiras como Catherine Deneuve e John Malkovitch (depois será Marcelo Mastroiani), Michel Piccoli, Irene Papas, Chiara Mastroiani³. Mais conservadores que o próprio realizador, temiam que o seu estilo inovador pusesse em perigo hábitos e modos de trabalho. Mas isso não aconteceu. Ainda assim, ninguém se aventurará a dizer, sem provas, qual o papel destas estrelas na conquista de novos fiéis.

Em 1999, «A Carta» conduzia o espectador francês a um novo encontro de Oliveira com a cultura francesa: tratava-se, desta vez, de «A Princesa de Clèves», considerado o primeiro romance da nossa literatura. Nesse ano vimos dois cineastas, trabalhando ambos em França, Oliveira a rodar «A Carta» e Zulawski, a filmar «A Fidelidade», enfrentarem livres adaptações do romance de Madame La Fayette. A transposição de Oliveira mantinha uma linguagem e uma gestualidade que não rompiam completamente com as do século XVII. O cineasta escolheu, ao contrário de Zulawski, o caminho mais difícil para o espectador. Isto não impediu que o filme fosse visto por 135 000 pessoas. A influência de Oliveira tinha atingido tal nível que «Vou para casa», o seu filme mais recente, está em vias de ultrapassar a fasquia dos 200 000 espectadores.

«O Dia do Desespero», uma excepção injusta

Resta dizer que nem todos os filmes tiveram esta sorte. Destacarei o que me parece ter sido uma injustiça no desencontro entre a França e «O Dia do Desespero». Desencontro, sobretudo, com os profissionais da distribuição dos cinemas de arte e ensaio: em Janeiro de 1993, ouvi as piores opiniões sobre o filme, à saída de uma pro-

jecção especial da Associação Nacional dos Cinemas de Arte e Ensaio, em Paris, aquilo que de pior se pode ouvir saído de certas bocas portuguesas quando tratam obsessivamente de denegrir o trabalho de Manoel de Oliveira (Aniki-Gágá, etc.). Seriam os mesmos que, um ano mais tarde, ovacionavam de pé, em Cannes, «Vale Abraão»? Talvez. Desencontro também com a imprensa: após «Amor de Perdição», de todos os filmes de Oliveira (se exceptuarmos dois «documentários», «Lisboa Cultural», que não foi distribuído em França e «Nice, a propósito de Jean Vigo», que só passou na televisão), foi o filme a que esta dedicou menos artigos. Desencontro com o público, quando o filme se estreou, em Abril de 1993: apenas 7602 espectadores. Poder-se-ia pensar que o país que soube acolher «Amor de Perdição», teria guardado a memória de um trabalho iniciado em torno de Camilo Castelo Branco, e reconhecer em «O Dia do Desespero», meio ficção, meio documentário, uma das maiores lições de cinema e um dos grandes filmes de Manoel de Oliveira. Não foi o caso.

Para retomar uma imagem de Manoel de Oliveira, aquando da sessão inaugural da revista *L'Art du Cinéma*, dedicada a «O Meu Caso», em 1993, talvez o público actual de «O Dia do Desespero» esteja para a música de câmara, como outros públicos estão para a música sinfónica. Ou talvez ilustre a sua intenção por vezes declarada: «*filmar para um povo ainda para vir*». Mas esse povo ainda para vir não faz parte das estáticas.

Queria terminar sublinhando que, para além da obra, há ainda a presença do próprio Oliveira em França, pois também o homem nos interessa. Não falo só da sua presença frequente e generosa nas salas de antestreia ou dos festivais. No que respeita à montagem dos seus filmes desde há muito tempo que o cineasta é «parisiense». Para além disso começou, também, a rodar em Paris, definindo, a pouco e

pouco, essa regra espantosa segundo a qual o seu cinema, que desde 1990 abandonou em grande parte os estúdios, viaja tanto mais, quanto mais o seu autor ganha em idade (veja-se «Palavra e Utopia»).

Esta presença em França envia-nos sinais. Os da sua participação nos debates públicos em França, sobre a natureza ou o destino do cinema, como no ano do centenário do cinema em França, em 1990 ou a sua contribuição durante o colóquio «*o cinema em direcção ao seu segundo século*». Tornou-se, também, um interlocutor permanente no diálogo filosófico incessante sobre o cinema; por exemplo, a conversa indirecta com Deleuze (através de Serge Daney e Raymond Bellour) num número de *Chimères*, a revista de Deleuze e Guattari, em 1991. Recentemente, tem sido mesmo solicitado para dar a sua opinião à imprensa escrita sobre questões de interesse geral, como aconteceu com os depoimentos ao *Nouvel Observateur*, em Dezembro de 1999, sobre o pós-colonialismo e a situação de Angola ou de Timor-Leste, ou ao *Le Monde*, nos últimos dias, sobre os acontecimentos de 11 de Setembro.

Este tipo de presença em França, esta proximidade em relação a um artista que permanece, ao mesmo tempo, tão português, é-nos cara. Parece feita à imagem da sua obra: solidamente ancorada na singularidade da identidade e da cultura portuguesas e, simultaneamente, capaz de universalidade.

¹ Entrevista com Manuel de Oliveira, Jacques Lemièrre, 24 de Fevereiro, 1994 (inédita): «*António Ferro não gostava muito que exibissem essa coisa, Aniki-Bóbo era o único filme que correspondia às suas expectativas*». Os testemunhos seguintes, a respeito de Henri Langlois e André Bazin, são extraídos da mesma entrevista.

² Denis Levy, *Vale Abraão: modernidade e pós-romantismo*, introdução de Jacques Lemièrre, Cineluso, Rouen, Janeiro de 1995

³ No entanto, Oliveira já tinha recorrido a actores franceses por «O Sapato de Cetim» (1985) e «O Meu Laço» (1987) onde Luís Miguel Cintra é o único actor português.

Um Homem, o Olhar

José de Matos - Cruz

INSÓLITA E PRESTIGIADA LOGO A NÍVEL EUROPEU, a cinematografia portuguesa mantém uma peculiar constância quanto ao criador que melhor a simboliza e representa: Manoel de Oliveira, a caminho dos 93 anos, por um percurso que remonta às origens da sétima arte, enquanto perspectiva a vanguarda dos audiovisuais. Através de olhares, intuições, memórias, eis um homem cuja marca de autor se delimita entre a sensibilidade e a experiência.

Oliveira sagra um novo milénio revendo o «Porto da Minha Infância» (2001), onde há 70 anos se iniciou com «Douro, Faina Fluvial» (1931) e, em finais do século XIX, o pioneiro Aurélio da Paz dos Reis registara em película as primordiais imagens animadas. Entretanto, o realizador de «O Passado e o Presente» (1971) – que restaurou a sua feição convencional, após «Aniki-Bobó» (1942) – transfigura-se em «Vou Para Casa» (2001).

Filmando em francês e em Paris, Oliveira aborda o próprio berço do cinema, culminando ao mesmo tempo uma consagração internacional. Como sempre, e com o seu habitual colaborador Jacques Parsi, concebeu o argumento de uma perturbadora simplicidade dramática. Mas sem quaisquer referências literárias, excepto aquelas que decorrem da natureza e da simbologia do enredo, com perfeita adequação ao imaginário mais pessoal.

Um velho e prestigiado actor de teatro que, ao longo da sua carreira, interpretou todos os grandes papéis, Gilbert Valence, permanece inquieto e insatisfeito perante o mundo que o rodeia. Até que, um dia, perde a mulher, a filha e o genro num desastre de viação, restando-lhe apenas o pequeno neto... Eis a trama sintética, cujo desempenho o veterano Michel Piccoli – de regresso, após «Party» (1996) – assume com uma mestria portentosa.

Mais uma vez, Oliveira faz patente a extraordinária capacidade para captar tendências,

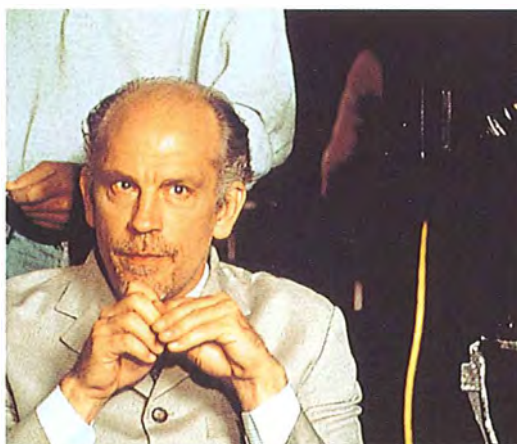
impressões, modelando-as de um modo subtil, com lucidez e talento, ao seu mundo interior de expectativas, valores, inquietações, assim virtualizando um testemunho actual de angústias, emoções, que é, simultaneamente, de compromisso e premonitório. Mas, cada vez mais, o cineasta deixa transparecer uma sublimação ritual de ironia e serenidade.

Logo, é legítimo invocar «Viagem ao Princípio do Mundo» (1997) – a exposição mais íntima de Oliveira, não considerando o testemunho sigilado em «Visita ou Memórias e Confissões» (1982) – para justificar a conciliação entre infância e maturidade, cúmplice através de avô e neto. Reflectindo a comédia da vida no artifício da arte, é o incómodo de Valence perante a maquilhagem desta que o resgata à deterioração da existência.

Negando tradicionalmente a realidade do cinema, Oliveira confere em «Vou Para Casa» a sua recorrente subversão, quanto à essência da representação no teatro do mundo. Os sinais de composição e decomposição, que Valence consome em palco («O Rei Está a Morrer» de Eugene Ionesco, «A Tempestade» de William Shakespeare), percebem, afinal, o paradoxo de uma fixação embora anímica (animada) à tela. Daí, a rotura.

Por isso mesmo, o Buck Mulligan de Valence é «invisível» para o público, ou apenas perscrutável intermediariamente, pela reacção do cineasta (John Malkovich), durante a filmagem do «Ulisses» de James Joyce. Até à irreversível, pacífica decisão do abandono. Aliás, a dignidade e a integridade consubstanciam o carácter de Valence, mas a opção ética que lhe está subjacente concerne intrinsecamente a Oliveira, até ao rigor estético.

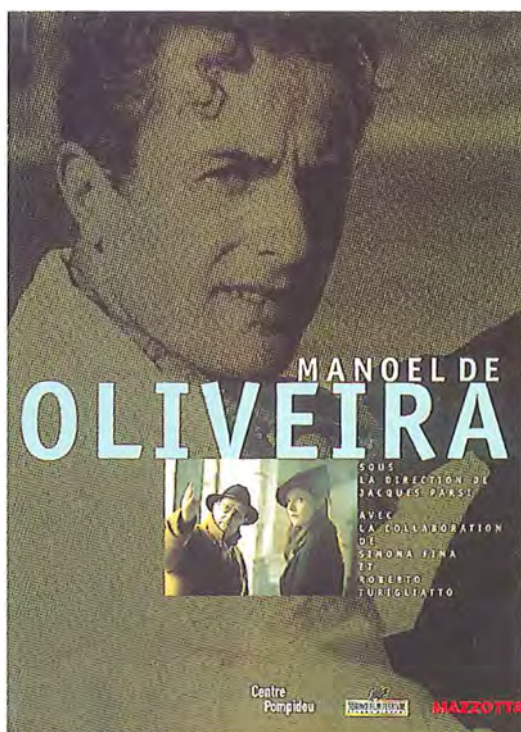
Lançado em Maio último na Selecção Oficial do Festival de Cannes, «Vou Para Casa» trilha já um triunfal itinerário europeu, destacando-se mais de 40 000 espectadores – durante as pri-



«Vou para Casa» / «de Rentre à la Maison» (2001).
Fotografias cedidas por Madragoa Filmes.

meiras três semanas, com 31 cópias – em Itália. Entretanto, Oliveira recebeu o Prémio Bresson no Festival de Veneza, onde foi apresentado o «Porto da Minha Infância», galardoado com o Prémio Cict/Unesco. Um elã imparável e incomparável...

Jacques Parsi entrevista Manoel de Oliveira



«VOU PARA CASA» É QUASE UMA NÃO-HISTÓRIA, de aparência singela como o seu título, que se passa na feérica Paris, ao despertar do ano 2000, cidade das luzes, reflexo e centro de toda a nossa complexa civilização ocidental, civilização onde o complexo parece sobrepor-se ao essencial, tal como se fosse brincadeira de crianças inocentes (imprudentes), cujo resultado pode muito bem, ou melhor, muito mal, ser uma patética e inesperada eclosão sócio-ecológica no mundo de amanhã, e onde perderia todo o sentido dizer: «Vou para Casa». Mas não, não é isto que se conta.

O que se conta, embora o filme no seu contexto decorra num certo paralelismo entre cidade, peças de teatro, etc. (ainda que possamos não pôr de parte uma soma), o certo é que se trata de um drama-em-pessoa, sofrido por um velho e consagrado actor, vítima inocente de duma contingência traiçoeira. Poderá parecer excessiva, ou até deslocada, a proposição inicial mas, em boa verdade, devo confessar que foi dela que me veio o verdadeiro impulso para compor uma história assim tão simples.

Ao filmar Paris, dá uma imagem dupla: por um lado, há Paris das luzes, dos cafés, das lojas de luxo, e por um outro Paris nocturno ameaçador. Porquê esta escolha? Porquê Paris?

Juntando as duas perguntas, direi que a primeira dá um esboço da vida corrente da cidade, enquanto a segunda representa-a como o centro universal da cultura do ocidente, que Paris é. Logo, há nesta globalização toda uma parte luminosa e gratificante, mas também o outro lado, nocturno ameaçador, como muito bem lhe chama, e como é o da droga, o das guerras, tribais, religiosas e políticas que proliferam um pouco por todo o lado, a Leste, no Médio Oriente, em África, na Indonésia, já sem falar no que vai pela Ásia, ou como os índios nas Américas. Pode-se ficar com a impressão que o velho e célebre Gilbert Valence é negativo: ele diz não a Sílvia, diz não a um contrato dourado... É da

experiência? É da idade? Ou é da deontologia que ele invoca à frente do seu agente?

Penso que virá da sabedoria que a idade acumula. Assim como penso que a ética nunca foi negativa. Pois é dela que saem os propósitos, como não matar, não roubar, não explorar, não discriminar, etc. É ainda da ética o que está escrito no topo do plinto da Praça da República, que sustenta a estátua em bronze, e já quando a vemos de costas se lê marcado na pedra: LABOR-LIBERDADE-FRATERNIDADE.

Ele não quer entrar num telefilme por causa das «cenas de violência e cenas de cama». No entanto, há grandes obras que contêm cenas de violência. E o *Ulisses* de Joyce foi durante muito tempo proibido por pornografia... O que é que exprime a atitude de Gilbert Valence nos dias de hoje aos seus olhos?

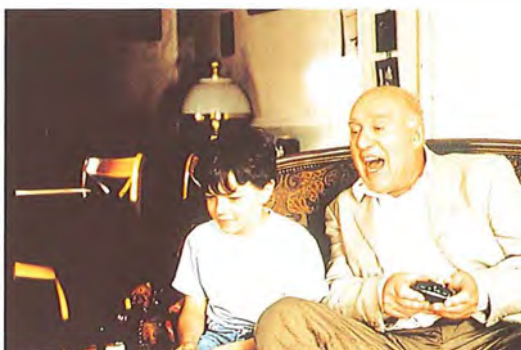
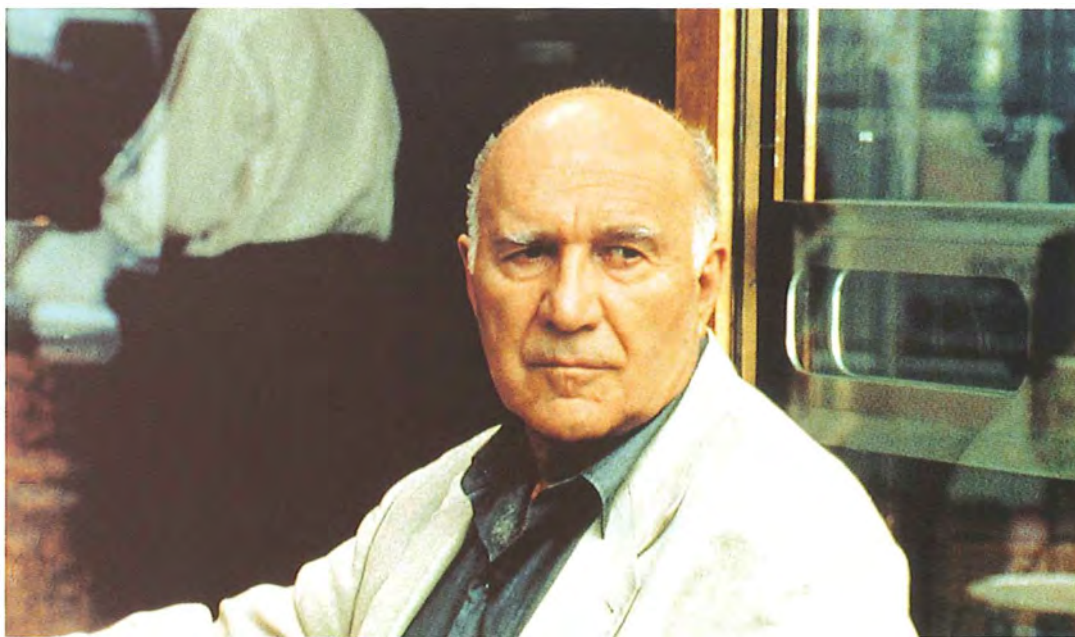
Justamente. Respeita a sua deontologia, o que a própria personagem declara, quer como actor quer como homem. Pensará que a ética é o fundamento para a regra das relações humanas. Mas não vejo onde haja assim grandes obras-primas, confinadas à pornografia. O sexo, fonte de toda a pornografia, é coisa abissal, e esse abismo perverte e atrai o lado mais animal do homem. Desumanizando-o. Digo o lado mais animal do homem, porque entre os animais não há pornografia, nem vergonha. Enquanto no homem, o excesso porno perverte-o e faz com que se aproxime da espécie do assassínio, cuja atracção se pode assemelhar ou mesmo chegar-se a confundir com esse outro tipo de abismo. O porno e o assassínio estão fora de lei, de controle, de moral. Vem dos confins da natureza humana, e torna-se em si um absoluto. *Ulisses* de Joyce vale pelo que vale e não pela especulação pornográfica, que não é acessória ao contexto, como o não são as psico-definições que ele dá no final a certas personagens. Ambos os casos, porém, não valerão senão como exercício

de sedução. E, no segundo caso, não deixa de ser o que o escritor pensa, ou quer que se pense das suas personagens. Voltando ao primeiro, este será como a necessidade imperiosa de expulsar a libido erótica do próprio narrador. Aqui podemos encontrar razões duma premência pessoal do escritor, uma necessidade de se exteriorizar (extravasar) fora do contexto, onde, eu vou para casa ainda é o fundamento em *Ulisses* de Joyce, depois do de Homero. O que nós hoje vemos numa literatura moderna e apressada é uma multiplicação elevada à sétima potência por muitos autores oportunistas, em trabalhos repetitivos da violência pela violência e da pornografia pela pornografia, apenas por estar em moda e ser de rentabilidade fácil — o que não tem nada a ver com o que Joyce escreve. Neste, passa-se da coisa pública para o privado mais íntimo, sem contudo se misturarem. Já no caso do cinema, um realizador irreverente e tão agressivo como genial, falo de Buñuel, nunca mostrou ao vivo o acto sexual ou cenas pornográficas, cousas do foro íntimo, que outros realizadores desinibidos, ou movidos no sentido de

«Vou para Casa» / «de Rentre à la Maison» (2001).
Fotografia cedida por Madragoa Filmes.



«Vou para Casa» / «Je Rentre à la Maison» (2001).
Fotografias cedidas por Madragoa Filmes.



ganharem audiências, tornam públicas, como é em especial o caso da maior parte das televisões.

Já os gregos nas suas geniais tragédias se precavam de mostrar actos abomináveis: «Mate os seus filhos, mas não em cena», diziam. Aliás, trazer o que pertence ao privado para o que é do foro público não deixará nunca de mostrar falta de decoro. Hoje, porém, as barreiras entre um campo e outro estão de tal modo ultrapassadas (devassadas) que já não há nada que possa cho-

car o pagode (que é pau para toda a colher). Desde que lhe não toquem no umbigo.

No fim, a câmara não se queda sobre Gilbert, que desaparece; ela fica por muito tempo sobre o seu neto, que até aí tinha tido apenas um papel secundário. Porque é que o colocou subitamente em primeiro plano?

Porque o neto foi complementar até ali. Mas as crianças têm um sexto sentido e a percepção do desastre que lhe dá o arquétipo que ele via no avô, representante de um passado de sabedoria e de segurança que desabava diante do seu olhar estupefacto, tragédia que, consciente ou inconscientemente, a criança encaixava em si própria. Já não era só o afecto que o punha ali a ver o descalabro, mas o pressentimento de toda uma responsabilidade de vida a descer sobre ele pela mesma escada por onde o avô tinha subido e desaparecera ao cimo, derrotado.

E a vida não é um constante passar o testemunho, seja ele natural ou adquirido, roubado ou conquistado?

Manoel de Oliveira, Realizador

José de Matos - Cruz

1931

DOURO, FAINA FLUVIAL

35 mm - pb - 575 mt - 21 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Manoel de Oliveira; argumento: Manoel de Oliveira; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: António Mendes; dir. de som: Fernando Vernalde, Eder V. Frazão; op. som: Luís V. Frazão; música (versão sonora): Luís de Freitas Branco; montagem: Manoel de Oliveira; exteriores: Porto; data rodagem: 1929/Set 1931; distribuição: Agência Cinematográfica H. da Costa, Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas/SPAC; ante-estreia: Salão Central – V Congresso Internacional da Crítica, Lisboa; data ante-estreia: 19 Set 1931; estreia: Tivoli; data estreia: 8 Ago 1934. As actividades que se desenrolam quotidianamente ao longo da margem direita do rio Douro, aquando da sua passagem pela cidade do Porto: a circulação, a carga e descarga dos barcos, o rio e a sua ambiência, a ponte, os bairros onde vive a população trabalhadora, que retira o seu alimento da labuta fluvial.

Observações: Existe uma nova versão de 1995, «Douro, Faina Fluvial, 2», com montagem a produção de M.O., e acompanhamento musical («Litania du Feu et de la Mer») de Emmanuel Nunes; duração: 18 mn; estreia: Cinemateca Portuguesa; data estreia: 18 Jun 1996.



1932

ESTÁTUAS DE LISBOA

35 mm - pb - 230* mt - 8 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Ulyssea Filme; argumento: Manoel de Oliveira; fotografia: Manoel de Oliveira; distribuição: Agência Cinematográfica H. da Costa; estreia: Tivoli; data estreia: 12 Dez 1932.

«*Poderia ter sido um filme engraçado. Começava com o despertar, e consistia num jogo visual com as estátuas, envolvendo também os Descobrimentos, o Adamastor*» (M.O.).

Observações: *Versão do distribuidor. Incompleto para o realizador, foi estreado comercialmente sem a sua autorização.

FULHA BRANCA

EMPRESA HIDRO-ELÉCTRICA DO RIO AVE

35 mm - pb - 200 mt - 7 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Hidro-Eléctrica de Portugal; argumento: Manoel de Oliveira; fotografia: António Mendes; montagem: Manoel de Oliveira; produção exec.: Manoel de Oliveira; patrocínio: Francisco José de Oliveira; apresentação: Rivoli (Porto); data apresentação: 17 Dez 1938.

O rio Ave – seus flagrantos, paisagens e contrastes. A Hidro-Eléctrica do Rio Ave, no Ermal. Aspectos da barragem e da produção de energia.

Observações: «*Produção particular*» (M.O.).

1938

MIRAMAR, PRAIA DAS ROSAS

35 mm - pb - 257 mt - 9 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Lisboa Filme; argumento: Manoel de Oliveira; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: António Mendes; locução: Fernando Pessa; música: Carlos Calderón; montagem: Manoel de Oliveira;

exteriores: Miramar; produção exec.: Manoel de Oliveira; distribuição: Continental Filmes; estreia: Odeon, Palácio; data estreia: 22 Jun 1938. Exibia a comunidade e a praia, «*tal como a conheci e me foi mostrada*» (M.O.) pela família Meneres, que tinha uma casa em Miramar.

PORTUGAL JÁ FAZ AUTOMÓVEIS*

EM PORTUGAL JÁ SE FAZEM AUTOMÓVEIS

JÁ SE FABRICAM AUTOMÓVEIS EM PORTUGAL

35 mm - pb - 235 mt - 9 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Lisboa Filme, MAOM; argumento: Manoel de Oliveira; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: António Mendes; locução: Fernando Pessa; música: Carlos Calderón; montagem: Manoel de Oliveira; produção exec.: Manoel de Oliveira; distribuição: Lisboa Filme; estreia: Trindade; data estreia: 3 Fev 1938.

Aspectos nacionais da indústria de automóveis, modelo Edfor. «*O Eduardo Ferreirinha era um génio da mecânica, tinha várias patentes. Foi ele que fez os carros em que eu corri; ao todo, três. Depois, para a família Meneres, representante da Ford no Porto, criou o Edfor: 'Ed' de Eduardo, 'for' de Ford. O motor Ford era a base, comum chassis modificado e uma carroceria própria. O objectivo era comercializar; mas só fez dois carros*» (M.O.).

Observações: *Título na película. Outro título: «Em Portugal já se fazem Automóveis». O título foi alterado para «Já se fabricam automóveis em Portugal», segundo M.O. porque seria gramaticalmente mais correcto.

1940

FAMALICÃO

35 mm - pb - 686 mt - 24 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: MAOM; argumento: Manoel de Oliveira; texto:

(Colab) Vasco Santana; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: António Mendes; dir. de som: Francisco A. Quintela; locução: Vasco Santana; música: Jaime Silva Filho; montagem: Manoel de Oliveira; distribuição: LisboaFilme; ante-estreia: São João (Porto); data ante-estreia: 1940; estreia: Tivoli; data estreia: 27 Jan 1941.

Origens lendárias de Famalicão, centro de comunicação rodoviária e ferroviária entre várias localidades do Norte. As alegres e pitorescas ruas. Acontecimentos registados nos jornais da terra. Edifícios – Hospital da Misericórdia, Câmara Municipal. Monumento a Camilo Castelo Branco. Casa de Camilo, em S. Miguel de Ceide. Trabalho nos campos. Igrejas. Os arredores românticos. Indústrias de fiação e tecidos, de botões e de relógios (única na Península). Aspectos típicos: vindimas, malhadas, feiras.

1942

ANIKI-BOBÓ

35 mm - pb - 1937* mt - 70 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: António Lopes Ribeiro; orçamento divulgado: 750 contos; assist. geral: Manuel Guimarães; assist. realização: Fernando Garcia; argumento: Manoel de Oliveira; obra original: *Meninos Milionários*; autor original: João Rodrigues de Freitas; adaptação: Manoel de Oliveira; diálogos: Manoel de Oliveira, Manuel Matos, Nascimento Fernandes; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: António Mendes; assist. imagem: Perdigão Queiroga, Cândido Silva; decoração: José Porto; cenários: Silvino Vieira; caracterização: António Vilar; fot. de cena: João Martins; dir. de som: Luís Sousa Santos; assist. de som: Francisco Mesquita, Mário Malveira; música: Jaime Silva Filho; letra canções: Alberto de Serpa; canções por: Manuel de Azevedo; montagem: Vieira de



Sousa; estúdios: Tobis Portuguesa; exteriores: Porto; data rodagem: Mai/Jun 1942; lab. imagem: Lisboa Filme; reg. som: Tobis Portuguesa; assist. produção: Fernando Garcia; distribuição: Lisboa Filme, Exclusivos Triunfo; estreia: Eden; data estreia: 18 Dez 1942.

Intérpretes/Personagens: Nascimento Fernandes (Lojista), Fernanda Matos (Teresinha), Horácio Silva (Carlitos), António Santos (Eduardinho), António Moraes Soares (Pistarim), Feliciano David (Pompeu), Manuel de Sousa (Filósofo), António Pereira (Batatinhas), Américo Botelho (Estrelas), Rafael Mota (Rafael), Vital dos Santos (Professor), Manuel de Azevedo (Cantor de Rua), António Palma (Freguês), Armando Pedro (Caixeiro), Pinto Rodrigues (Polícia).

«Aniki-Bobó», fórmula mágica que, nas brincadeiras de crianças, permite determinar, sem discussão, quem é polícia e quem é ladrão. O universo infantil feito de sonhos, impotências, audácias e medos, generosidade e mesquinhez... Os bairros populares do Porto, nas margens do Douro, onde as crianças são pobres, livres e aventurosas.

Observações: *Em registo de Censura: 2800 mt. Houve uma rodagem prévia em 9,5 mm. Diploma de Honra no II Encontro de Cinema para a Juventude, em Cannes 1961. Edição em Vídeo: Lusomundo.

1956

O PINTOR E A CIDADE

35 mm - c - 800 mt - 28 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Manoel de Oliveira; assist. realização: António Lopes Fernandes; argumento: Manoel de Oliveira; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: Manoel de Oliveira; dir. de som: Alfredo Pimentel, Joaquim Amaral; sonoplastia/mist.: Heliodoro Pires; música: Luís Rodrigues; motivos tradicionais: Rebelo Bonito; improvisações ao órgão: Ino Sanvini; canções por: Orfeão do Porto (dir.) Virgílio Pereira, Madrigalistas; montagem: Manoel de Oliveira; exteriores: Porto; lab. imagem: Tobis Portuguesa; distribuição: Doperfilme; ante-estreia: São Luiz; data ante-estreia: 26 Nov 1956; estreia: São Luiz, Alvalade; data estreia: 27 Nov 1956.

Os aspectos mais característicos da cidade do Porto (arquitectura, ambiente, vida quotidiana, passado, presente e futuro), em visão pelo prisma estético do pintor António Cruz. Assim, as imagens reais alternam com as impressões que o artista plástico vai registando, nas suas aguarelas. O pintor sai do «atelier» e percorre a cidade...

Observações: Prémio do SNI à Melhor Fotografia – Manoel de Oliveira; Harpa de Prata – em Cork/Irlanda 1957. A ante-estreia decorreu num espectáculo a favor das vítimas da guerra na Hungria.



1958

O CORAÇÃO

16 mm - c 120 mt - in.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Manoel de Oliveira; argumento: Manoel de Oliveira; fotografia: Manoel de Oliveira.

Uma cirurgia torácica, com abertura do peito e intervenção ao coração. Operação levada a efeito pelo Dr. Manuel Gomes de Almeida.

Observações: documentário experimental, interrompido por ter perdido a oportunidade científica.

1959

O PAO

35 mm - c - 1610* mt - 59 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Manoel de Oliveira; assist. realização: António Lopes Fernandes, Sebastião de Almeida; argumento: Manoel de Oliveira; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: Manoel de Oliveira; iluminação: Augusto Camilo (chefe); dir. de som: Fernando Jorge; assist. de som: António Ribeiro; transcrição do magnético para óptico: Enrique Dominguez; montagem: Manoel de Oliveira; data rodagem: 1959; lab. imagem: Tobis Portuguesa; 1964: Tobis Portuguesa, Ulyssea Filme; reg. som: Nacional Filmes; produção exec.: Manoel de Oliveira; patrocínio: Federação Nacional dos Industriais de Moagem/FNIM; distribuição: Filmes Castello Lopes; ante-estreia: Sala do Pavilhão da Feira Industrial de Lisboa/FIL; data ante-estreia: Nov 1959; estreia: Monumental; data estreia: 19 Abr 1966.

O pão de cada dia obriga a um esforço constante, de que o homem sai dignificado... O ciclo da seimante: fecundação, nascimento, recolha, transporte do grão, moagem industrial, panificação moderna; distribuição e consumo do



pão; regresso da semente à terra. Um novo ciclo se inicia...

Observações: * Versão de 1964: 820 mt - 29 mn.

1962

O ACTO DA PRIMAVERA

35 mm - c - 2460 mt - 90 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Manoel de Oliveira; consultor intelectual: José Régio; consultor religioso: José Carvalhais; selecção de actualidades: Paulo Rocha; ensaiador: Abílio Rosa; assist. realização: António Reis, António Soares, Domingos Carneiro; argumento: Manoel de Oliveira; obra original: *Auto da Paixão*; autor original: Francisco Vaz de Guimarães; planif/seq: Manoel de Oliveira; informador: Abílio Rosa; fotografia: Manoel de Oliveira; vestuário: Jayme Valverde; apetrechos: Amândio Medeiros; caracterização: (Max Factor) Amélia Chaves; dir. de som: Manoel de Oliveira; op. som (referência): Maria Isabel de Oliveira, Fernando Jorge; assist. de som: João Barbosa; montagem: Manoel de Oliveira; versão francesa: António Lopes Ribeiro; exteriores: Curalha; data rodagem: 1961/62; produção exec.: Manoel de Oliveira; lab. imagem: Tobis Portuguesa (negativo), Ulyssea Filme (cópias); reg. som: Studios Marignan

(Paris); distribuição: Filmes Lusomundo; estreia: Império; data estreia: 2 Out 1963.

Intérpretes/Personagens: Nicolau Nunes da Silva (Cristo), Ermelinda Pires (Nossa Senhora), Maria Madalena (Madalena), Amélia Chaves (Verónica), Luís de Sousa (Acusador), Francisco Luís (Pilatos), Renato Palhares (Caifás), Germano Carneiro (Judas), José Fonseca (Espião), Justiniano Alves (Herodes), João Miranda (S. Pedro), João Luís (S. João), Manuel Criado (Diabo), Povo de Curalha/Chaves. Voz do Narrador: Manoel de Oliveira.

Representação popular do *Auto da Paixão*, segundo um texto do século XVI, de Francisco Vaz de Guimarães, apreendendo a atmosfera duma comunidade que, para além das fainas e ritmos quotidianos, se transfigura em seus rituais ingénuos mas sinceros. Ao espectáculo, celebrado pela Páscoa e de iniciativa própria, assistem as gentes das aldeias vizinhas, sendo antecedido por uma apresentação, em que se enumeram as suas diversas fases...

Observações: Prémio da Casa da Imprensa-Melhor Realização; Medalha de Ouro, Sienna 1964; Menção Especial Interfilm/Júri Internacional das Igrejas Protestantes, Berlim 1981.



1963

A CAÇA

35 mm - c - 570 mt - 20 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Tobis Portuguesa; assist. realização: Domingos Carneiro. Colab Especial: Paulo Rocha; argumento: Manoel de Oliveira; diálogos: Manoel de Oliveira; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: Manoel de Oliveira; op. imagem: António Lopes Fernandes; dir. de som: Manoel de Oliveira; op. som: Fernando Jorge, Manuel Fortes; música: Joly Braga Santos; montagem: Manoel de Oliveira; exteriores: Vagueira Ílhavo; data rodagem: Outono 1959/63; lab. imagem: Tobis Portuguesa, Ulyssea Filme; produção exec.: Manoel de Oliveira; distribuição: Filmes Lusomundo; apresentação: São Luiz I Festival Internacional de Arte Cinematográfica; data apresentação: 20 Jan 1964; estreia: Estúdio/Império; data estreia: 23 Set 1970. Intérpretes/Personagens: António Rodrigues Sousa (José), João Rocha Almeida (Roberto), Albino Freitas (Sapateiro), Manuel de Sá (Maneta).

Dois rapazes avançam por terras pantanosas. Um deles cai num lameiro, começando a afundar-se lentamente. O amigo grita por socorro. Acodem camponeses e caçadores. Forma-se uma cadeia humana para puxar a vítima, mas um dos salvadores é maneta...



Observações: Menção Especial do Júri, Prémio à Melhor Curta Metragem da Federação Internacional de Cine-Clubes, Toulon 1975.

1964

VILLA VERDINHO - UMA ALDEIA TRANSMONTANA

16 mm - c - 200 mt - 18 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Gaia Filmes; argumento: Manoel de Oliveira; fotografia: Manoel de Oliveira, Clemente Meneres; locução: Manoel de Oliveira; mús. canções: («Grândola, Vila Morena») José Afonso; canções por: José Afonso; montagem: Manoel de Oliveira.

Villa Verdinho. Uma aldeia de Trás-os-Montes, entre Mirandela e Bragança. Destaque para a Família de Clemente Meneres, com longa amizade ao cineasta - que apresenta só o que viu, «sem acrescentar nada». A Sociedade Clemente Meneres, empresa agrícola, com destaque para o vinho, a cortiça e os olivais.

Observações: Inclui música «rock» de grupos estrangeiros, da época. O genérico é dito por Manoel de Oliveira, em «off».

1965

AS PINTURAS DO MEU IRMÃO JÚLIO

16 mm - c - 178 mt - 16 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Manoel de Oliveira; assist. realização: António Lopes Fernandes; texto: José Régio. Poemas: José Régio; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: Manoel de Oliveira; dir. de som: Abreu e Oliveira; música: Carlos Paredes; montagem: Manoel de Oliveira; exteriores: Vila do Conde; lab. imagem: Colour Film Services.

Participação: José Régio.

A nostalgia de um poeta – José Régio – ausente da terra natal, Vila do Conde, anima as imagens



duma memória: as pinturas do seu irmão – Júlio Maria dos Reis Pereira, também poeta Saul Dias –, albergadas na velha casa onde nasceram. Assim desfilam em longa panorâmica, como na imaginação...

1971

O PASSADO E O PRESENTE

35 mm - c - 3202 mt - 117 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Manoel de Oliveira, Centro Português de Cinema/CPC; assist. realização: Américo Patela; obra original: *O Passado e o Presente*; autor original: Vicente Sanches; adaptação: Manoel de Oliveira; diálogos: Vicente Sanches; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: Acácio de Almeida; assist. imagem: Mário Pereira; maquinistas: Fernando Gomes, Vasco Sequeira; iluminação: Óscar Cruz, Carlos & Júlio Sequeira, Carlos Pereira, Abel Alves; decoração: Zeni d'Ovar; assist. decoração: Jorge Fonseca Castelar; cenários: J. M. Cardoso (móveis); vestuário: «Cravo e Canela»; caracterização: Conceição Madureira; fot. de cena: Carlos Gil (reportagem); anotação: Celeste Ferrari, Maria João Lagrifa; música: («Sonho de uma Noite de Verão») Felix Mendelssohn; consultor musical: João Paes; montagem:

Manoel de Oliveira; assist. montagem: Noémia Delgado; interiores: Castelo Branco (Palacete); exteriores: Lisboa, Cascais; data rodagem: Nov 1970/Jan 1971; lab. imagem: Ulyssea Filme, Tobis Portuguesa; reg. som: Valentim de Carvalho; dir. produção: Ernesto de Oliveira; assist. produção: José Manuel de Oliveira; sec. produção: Manuel Guanilho; pós-produção: Henrique Espírito Santo (Madrid); patrocínio: Fundação Calouste Gulbenkian; distribuição: Filmes Lusomundo; ante-estreia: Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian; data ante-estreia: 25 Fev 1972; estreia: Condes, Apolo 70; data estreia: 26 Fev 1972.

Intérpretes/Personagens: Maria de Saisset (Vanda), Manuela de Freitas (Noémia), Bárbara Vieira (Angélica), Alberto Inácio (Ricardo/Daniel), Pedro Pinheiro (Firmino), António Machado (Maurício), Duarte de Almeida/João Bénard da Costa (Honório), José Martinho (Fernando), Alberto Branco (Médico), Guilhermina Pereira (Criada), Agostinho Alves (Jardineiro), Pedro Efe (Motorista), Carlos de Sousa (Padre), Cândida Lacerda (Mulher do Cemitério), António Beringela (Arreeiro).

Os ridículos, a incoerência, o parasitarismo da alta burguesia. Tudo gira em torno do desprezo de Vanda, uma jovem mulher, pelos maridos em vida, e a mórbida veneração que lhes dedica, uma vez viúva. Pressupostos, aliás, ironicamente transgredidos – quanto à análise de classe, ou à crítica social.



Observações: Prémios da Casa da Imprensa à Melhor Realização, e à Melhor Fotografia - Acácio de Almeida. Prémio da SEIT em 1971 à Melhor Actriz - Manuela de Freitas.

1974

BENILDE OU A VIRGEM-MÃE

35 mm - c - 2903 mt - 106 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Tobis Portuguesa, Centro Português de Cinema/CPC; orçamento divulgado: 2.100 contos; assist. realização: Amílcar Lyra; obra original: *Benilde ou a Virgem-Mãe*; autor original: José Régio; adaptação: Manoel de Oliveira; diálogos: Manoel de Oliveira; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: Elso Roque; assist. imagem: Pedro Efe; iluminação: João de Almeida; maquinista: Amadeu Lomar; electricistas: António Simões, Emílio Castro; decoração: António Casimiro; cenários: João Luís (adrecista); caracterização: Conceição Madureira; fot. de cena: Octávio Díaz-Bérrio; anotação: Clara Díaz-Bérrio; dir. de som: João Diogo; música: João Paes, («Sept Haikai-Gagaku») Olivier Messiaen; montagem: Manoel de Oliveira; estúdios: Tobis Portuguesa; data rodagem: Set/Out 1974; lab. imagem: Tobis Portuguesa; reg. som: Valentim de Carvalho; dir. produção: Henrique Espírito Santo; assist. produção: João Franco; patrocínio: Fundação Calouste Gulbenkian; distribuição: Filmes Lusomundo, V.O. Filmes; estreia: Apolo 70; data estreia: 21 Nov 1975.

Intérpretes/Personagens: Maria Amélia Aranda /Matta (Benilde), Jorge Rolla (Eduardo seu Primo), Varela Silva (Melo Cantos o Pai de Benilde), Glória de Matos (Etelvina a Mãe de Eduardo), Maria Barroso (Genoveva a Governança), Augusto Figueiredo (Padre Cristovão), Jacinto Ramos (Dr. Fabrício).

Anos '30. A misteriosa gravidez de Benilde – uma jovem que vive com o pai, em seu isolado solar do



Alentejo – levanta, entre os convivas, um misto de espanto e suspeição. Tanto mais que ela atribui, ao facto, uma interferência sobrenatural...

1978

AMOR DE PERDIÇÃO - MEMÓRIAS DE UMA FAMÍLIA

16 mm - c - 2872 mt - 262 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Instituto Português de Cinema/IPC, Centro Português de Cinema/CPC, Radiotelevisão Portuguesa/RTP, Cinequipa, Tobis Portuguesa; orçamento divulgado: 20 000 contos. Há uma versão televisiva (6 ep - 3149 mt - 287 mn); assist. realização: Jorge Martinho, Jaime Mourão-Ferreira, Carlos Santana; obra original: *Amor de Perdição*; autor original: Camilo Castelo Branco; adaptação: Manoel de Oliveira; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: Manuel Costa e Silva; op. imagem: Emílio Pinto, Francisco Silva; assist. imagem: Carlos Manuel, Octávio Espírito Santo, Carlos Mena; iluminação: Manuel Carlos, Carlos Afonso (chefe), Humberto Alves; electricistas: Emílio Castro, José Mourão; maquinistas: João Silva, Joaquim Amaral; decoração: António Casimiro; assist. decoração: António Manuel, Rui Alves; cenários: João Luís (adrecista); carpinteiro: António Costa. Pintor: José Luciano; modelador: Juvenal Rocha; ves-

tuário: Anahory; figurinos: António Casimiro, Jasmim de Matos (assist.); caracterização: Luís de Matos; assist. caracterização: Isabel Gonçalves; cabeleireiro: Lucinda Maria; cabeleiras: Victor Manuel; fot. de cena: Albano Pereira, Carlos Santana; anotação: Olívia Varela/Manolívia, Cristina Martins; dir. de som: Carlos Alberto Lopes, João Diogo; op. som: José de Carvalho; assist. de som: Carlos Aljustrel, Mário Rosa; sonoplastia/mist.: Luís Barão; música: João Paes, («Sonata Opus 5») Georg Friedrich Haendel; exec. musical: Ricardo Ramalho, João Nogueira, Adolf Thorn; coreografia: Margarida de Abreu; montagem: Solveig Nordlund; estúdios: Tobis Portuguesa; exteriores: Viseu Quinta de S. Miguel, Porto, Coimbra; data rodagem: Nov 1976/Nov 1977; lab. imagem: Tobis Portuguesa, Éclair (Paris); reg. som: Valentim de Carvalho, Nacional Filmes; dir. produção: Henrique Espírito Santo (IPC), Marcílio Krieger, António Lagrifa; assist. produção: Ricardo Cordeiro, João Costa; chefe produção: Anabela Gonçalves; sec. produção: Maria da Graça; patrocínio: Fundação Calouste Gulbenkian; distribuição: V.O. Filmes, Ver Filmes; ante-estreia: Quarteto; data ante-estreia: 24 Nov 1979; estreia: Quarteto; data estreia: 25 Nov 1979.

Intérpretes/Personagens: António Sequeira Lopes (Simão Botelho), Cristina Hauser (Teresa de Albuquerque), Elsa Wallenkamp (Mariana), António J. Costa (João da Cruz), Henrique Viana (Tadeu de Albuquerque), Maria Dulce (D. Rita Caldeirão), Ruy Furtado (Domingos Botelho), Ricardo Pais (Baltasar Coutinho), Maria Barroso (Abadessa de Monchique), Adelaide João (Madre Priora), Duarte de Almeida/João Bénard da Costa (Comandante do Navio), Lia Gama (Freira), Manuela de Freitas (Freira), Vanda França (Irmã de Baltasar), Henrique Espírito Santo (Bispo), João César Monteiro (Degredado), Teresa Colares Pereira, Laura Soveral, Ângela Costa, Agostinho Alves, José Capela, Carlos Garcez, António Martins, Isabel Gonçalves, Maria Salomé, António



Corte-Real, Carmem Santos, Luís Filipe, Luís Filipe Monteiro, Bebiana Victorino, Maria da Conceição. Voz do Delactor: Pedro Pinheiro. Voz da Providência: Manuela de Melo; voz off: («Memórias do Cárcere») Manoel de Oliveira.

O fatalismo arrebatado e a tragédia amorosa entre Teresa de Albuquerque e Simão Botelho, que sobrevive ao litígio intolerante de suas nobres famílias. Destaque, ainda, para a letal rivalidade entre Simão e Baltasar Coutinho, primo e pretendente de Teresa; para a incondicional protecção do ferreiro João da Cruz, e para a resignada adoração de sua filha Mariana, por Simão...

Observações: Prémio Especial do Júri, Figueira de Foz 1979.

1981

FRANCISCA

35 mm - c - 4576 mt - 167 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: V.O. Filmes; orçamento divulgado: 29 000 contos;

assist. realização: Jaime Silva, João Canijo (est.); assist. cena: Carlos Santana; obra original: *Fanny Owen*; autor original: Agustina Bessa-Luís; adaptação: Manoel de Oliveira; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: Elso Roque; assist. imagem: José Tiago, Alexandre Buísel; electricistas: Emílio Castro (chefe), Mário Oliveira, Holger Gareis, Pedro Bicho, João de Almeida, Domingos; maquinista: Joaquim Amaral; decoração: António Casimiro; assist. decoração: Maria José Branco; cenários: João Luís Bicho (adereços); vestuário: Anahory; figurinos: Rita Azevedo Gomes, Maria Condeixa Branco (assist.), Judy Shrewsbury. Costureira: Maria do Rosário Castro; caracterização: Ana Paula Raimundo; assist. caracterização: Maria Teresa Rosado; cabeleireiro: Francisco Couto; fot. de cena: Joaquim Gabriel Lopes; anotação: Júlia Buísel; dir. de som: Jean-Paul Mugel; assist. de som: J. Pedro Jacobetty, Pedro Caldas; sonoplastia/mist.: Jean-Paul Loublier; música: João Paes; Szymanowski, Verdi, Donizetti; coreografia: Margarida de Abreu; montagem: Monique Rutler; estúdios: Tobis Portuguesa, Casa do Alentejo; exteriores: Santa Cruz do Douro; data rodagem: Nov/Dez 1980; lab. imagem: Tobis Portuguesa; reg. som: Nacional Filmes, Studios Billancourt (Paris); produção exec.: Paulo Branco; dir. produção: Ricardo Cordeiro. Chefes Produção: António Luís Campos,



Aura Carvalho; assist. produção: António Gonçalves, José Maria Vaz da Silva, Paulo César, Manuel Horta, Jorge Alves; sec. produção: Margarida Roberto, Mário Castanheira. Gestor: Manuel Guanilho; 1ª apresentação: Festival de Cannes /Quinzena dos Realizadores; data 1ª apresentação: Mai 1981; distribuição: Rank Filmes de Portugal; apresentação: Casino, 10º Festival de Cinema da Figueira da Foz; data apresentação: Set 1981; estreia: ABCine, São Jorge; data estreia: 3 Dez 1981.

Intérpretes/Personagens: Teresa Meneses (Francisca/Fanny Owen), Diogo Dória (José Augusto Pinto de Magalhães), Mário Barroso (Camilo Castelo Branco), Rui Mendes (Manuel Negrão), Paulo Rocha (Médico), Sílvia Rato (Maria Owen), Glória de Matos (Rita Owen), António Caldeira Pires (José de Melo), Alexandre Melo (Raimundo), Lia Gama (Josefa), Teresa Madruga (Franzina), João Guedes (Marques), Cecília Guimarães (Judite), Nuno Carinhas (Marcelino de Matos), Eduardo Viana (Vieira de Castro), José Wallenstein (Hugo Owen), Manuela de Freitas (Raquel), Adelaide João (Clotilde), Manuel Dias da Silva (Vicente), Duarte de Almeida/João Bénard da Costa, Isabel de Castro, Carlos Manuel.

A partir de história verídica, pelos anos cinquenta do século passado, uma reflexão dos seus protagonistas - José Augusto e Camilo Castelo Branco - sobre a vida e as mulheres, o amor, o fatalismo e a desgraça. Enquanto esse diálogo se desenvolve, as duas personagens vão sendo envolvidas pelos acontecimentos, como vítimas dos seus próprios conceitos...

Observações: Em Memória de Joaquim Novais Teixeira. Prémio Tobis à Fotografia - Elso Roque - em Figueira da Foz 1981; Prémio da revista Nova Gente; Grande Prémio do IPC em 1982; Medalha de Ouro, Prémio Vittorio de Sica - em Sorrento 1982. Edição em Vídeo: Atalanta Filmes. Edição em DVD: Atalanta Filmes.

1982

VISITA OU MEMÓRIAS E CONFISSÕES

35 mm - c - 1857 mt - 68 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Cineastas Associados; argumento: Manoel de Oliveira; diálogos: Agustina Bessa-Luís (ficção); fotografia: Elso Roque; anotação: Júlia Buísel; dir. de som: Joaquim Pinto; op. som: Vasco Pimentel; música: Ludwig Van Beethoven; montagem: Manoel de Oliveira, Ana Luísa Guimarães; data preparação: Nov 1981; lab. imagem: Tobis Portuguesa. Etalonagem: Teresa Ferreira; misturas: Nacional Filmes; dir. produção: Manuel Guanilho; patrocínio: Ministério da Cultura; ante-estreia: (Privada) Cinemateca Portuguesa; data ante-estreia: 15 Out 1993.

Intérpretes/Personagens: Manoel de Oliveira (Ele Próprio), Maria Isabel Oliveira (Ela Própria), Urbano Tavares Rodrigues (Ele Próprio); voz off: Teresa Madruga, Diogo Dória.

Filme sigilado, testemunho-mistério, a ser revelado na posteridade. Protagonista é a casa no Porto – Rua da Vilarinha, projecto do arquitecto José Porto – onde o cineasta residiu, entretanto vendida. «*Oliveira decidiu fixar em imagens o interior e o exterior da mansão, referenciando ao mesmo tempo, através de dois personagens, momentos significativos da vida ali passada desde o casamento, em 1940, dois anos antes do seu famoso 'Aniki-Bobó', até à actualidade*» (Rolo Duarte, *O Jornal*, 26 Fev 1982), incluindo a reconstituição da sua detenção pela PIDE, em 1963, tendo então conhecido um outro preso, que mais tarde soube ser o escritor Urbano Tavares Rodrigues.

Observações: este filme, por expressa vontade do Autor, foi feito sob a condição de só ser publicamente exibido após a morte de Manoel Oliveira; até agora, foi apenas visto em sessões privadas. No genérico refeito pelo Autor, em 1999, figura o ano de início de preparação do filme (1981).

1983

LISBOA CULTURAL

LISBONNE CULTURELLE

16 mm - c - 640 mt - 58 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Radiotevisão Portuguesa/RTP; Transworld Film, RAI (Itália); série: «Capitais Europeias da Cultura - Capitales Culturelles de l'Europe»; orçamento divulgado: 7000 contos; assist. realização: Júlia Buísel. Consultor Histórico: João Marques; fotografia: Elso Roque; assist. imagem: Alexandre Santos; electricistas: Emílio Castro (chefe), Joaquim Amaral, Mário Oliveira; fot. de cena: Manuel Casimiro, Pedro Prista Monteiro, João Prista Monteiro; anotação: Júlia Buísel; dir. de som: Joaquim Pinto, Vasco Pimentel; op. som: Pedro Caldas; música (guitarra): Duarte Costa; canções por: Amália Rodrigues (fado); bailarina: Graça Barroso; montagem: Ana Luísa Guimarães; exteriores: Lisboa; data rodagem: 1982/83; lab. imagem: Tobis Portuguesa, RTP; produção executiva: Suma Filmes; dir. produção: Manuel Guanilho; Giacomo Pezzali (Itália); assist. produção: Luís Miguel Castro; apresentação: Auditório da Radiotevisão Portuguesa/RTP; data apresentação: 18 Jan 1984; emissão: Radiotevisão Portuguesa/RTP1; data emissão: 28 Set 1984.

Intérpretes: Eunice Muñoz, Diogo Dória, Carlos Paulo, Maria do Céu Guerra, Teresa Madruga, Luís Lima Barreto, Luís Miguel Cintra, Manuela de Freitas, Maria Barroso, Alexandre de Melo, Marques d'Arede. Participação: Eduardo Lourenço, Artur Nobre de Gusmão, A. H. de Oliveira Marques, António José Saraiva, Adriano de Gusmão, Luís Albuquerque, David Mourão-Ferreira, Maria de Lurdes Belchior, Jacinto Prado Coelho, João de Freitas Branco, Flávio Gonçalves, José-Augusto França, Osório Mateus, Joel Serrão, Azeredo Perdigão, Eduardo Prado Coelho, João Gaspar Simões.

«*Lisboa como centro de vários cruzamentos, de fluxos e refluxos, de passagem de outras culturas e*

local de conquista, por uma força que veio do Norte»; «síntese histórica-cultural de oito séculos de história do país, onde em cada momento se mostra o que existe de mais significativo» - Manoel de Oliveira (Expresso, Diário de Notícias). Observações: co-produção luso-italiana.

NICE... A PROPOS DE JEAN VIGO

16 mm - c - 640 mt - 58 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Institut National de l'Audiovisuel/INA (França); série: «Un Regard Etranger sur la France»; assist. realização: François Ede; fotografia: Jacques Bouquin; iluminação: Claude Pezet; electricistas: Daniel Naboulet, Edouard Mazzochi; dir. de som: Jean-Paul Mugal; sonoplastia/mist.: Gilles Missir; montagem: Jeanine Verneau, Françoise Besnier; exteriores: Nice; data rodagem: Abr/Mai 1983; dir. produção: Yves Valéro; assist. produção: Marie-Hélène Noquet; distribuição: FR3 (França); ante-estreia: Cinemateca Portuguesa; data ante-estreia: 27 Out 1983.

Nice. Referências históricas. O quotidiano. Mercado nas ruas. Uma banda em jardim público. Estátuas e fontes. Excertos de *A Propos de Nice* (1929, Jean Vigo) – miséria, luxo, decadência, excentricidade. O jogo – apostas, a roleta antiga. Grande hotel, as praias pública e concessionada. Os veraneantes. A Ópera. Encontros com o pintor Manuel Casimiro, ali residente desde 1975; com Eduardo Lourenço, professor na Universidade local; com Pedro Prista, etnólogo que trabalha sobre emigrantes portugueses na região. O Clube Camões – um baile. A filha de Jean Vigo.

1985

SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESCULTURA EM PEDRA - PORTO 1985

16 mm - c - 680 mt - 60 mn.

Realização: Manuel Casimiro, Manoel de Oli-

veira; produção: Metro Filme, Radiotelevisão Portuguesa/RTP; texto: João Assis Gomes; fotografia: João Abel Aboim, Artur Moura; assist. imagem: Octávio Espírito Santo, Carlos Oliveira; anotação: Júlia Buísel, Anabela Carrelo; dir. de som: Anselmo Costa; locução: Diogo Dória; montagem: Leonor Guterres, Celeste Alves; exteriores: Porto; data rodagem: Verão 1985; produção exec.: António Vaz da Silva; dir. produção: Manuel Gualinho; assist. produção: Carlos Domingos; sec. produção: Pilar Mouzinho; patrocínio: Soludema, Lusobelga de Mármore, Câmara Municipal do Porto; ante-estreia: Cinemateca Portuguesa; data ante-estreia: 28 Jan 1986; estreia: RTP1; data estreia: 26 Abr 1986.

O processo de execução de escultura em mármore, granitos e ardósias, desde a origem – a matéria arrancada da pedreira – à amostragem da obra acabada numa sala de exposições, no caso o Palácio de Cristal no Porto. No Simpósio que serviu de pretexto ao documentário, participaram dezasseis escultores, tendo sido organizado por Ar.Co/Centro de Arte e Comunicação Visual, e promovido pela Câmara Municipal do Porto.

LE SOULIER DE SATIN

O SAPATO DE CÉTIM

16, 35 mm - c - 400 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Metro e Tal; Les Films du Passage (França); associação produção: Institut de la Communication et de l'Audiovisuel (França), WDR (RDA), SSR (Suíça); orçamento divulgado: 180 000 contos. Há uma versão televisiva (4 ep - 90 mn cd); assist. realização: Jaime Silva, Pedro Ruivo, João Canijo; argumento: Manoel de Oliveira. Conselheiro Literário: Jacques Parsi; obra original: *Le Soulier de Satin*; autor original: Paul Claudel; fotografia: Elso Roque; efeitos especiais: Claude Porché; op. imagem: Carlos Mena, Lorete Roque; decoração: António Casimiro, Maria José Branco; cenários: José Luís Oliveira, Eduardo Filipe, Luís Monteiro;

vestuário: Jasmim de Matos. Casting: Daniëlle Beraha; caracterização: Dominique de Verges, Paula Raimundo; cabeleireiro: Francisco Couto; anotação: Júlia Buísel; regie: António Gonçalo; dir. de som: Joaquim Pinto; sonoplastia/mist.: Jean-Paul Loublier; músi-ca: João Paes, («Livre Pour Orchestre») Lutoslawski, Árabo-Andaluza; dir. musical: Pedro Caldeira Cabral; montagem: Jeanine Verneau, Jeanine Martin; estúdios: Tobis Portuguesa; Paço do Lumiar, Albarraque; data rodagem: Ago 1984/Mar 85; lab. imagem: Tobis Portuguesa; produção exec.: Paulo Branco, Artur Castro Neves; António Vaz da Silva, J.M. Antunes; dir. produção: Manuel Guanilho; patrocínio: Ministérios da Cultura de França e de Portugal; 1ª apresentação: Festival de Veneza /Seleção Oficial; data 1ª apresentação: Set 1985; ante-estreia: Cinemateca Portuguesa; data ante-estreia: 24 Set 1985.

Intérpretes/Personagens: Luís Miguel Cintra (Don Rodrigue, Jesuíta), Patricia Barzyk (Dona Prouhèze), Anne Cosigny (Marie Sept-Epées), Jean-Pierre Bernard (D. Camille), Anne Gautier (Dona Musique), Franck Oger (D. Pélage), Jean Badin (D. Balthazar), Manuela de Freitas (Dona Isabel), Henri Serre (1º Rei), Jean-Yves Berteloot (2º Rei), Catherine Jarret (1ª Actriz), Anny Romand (2ª Actriz), Isabelle Weingarten (Anjo da Guarda), Denise Gence (Caminho de Santiago), Marie-Christine Barrault (Lua), Maria Barroso (Voz dos Anjos), Marthe Moudiki-Moreau (Jobarbara a Criada Preta), Bernard Alane (Vice-Rei de Nápoles), Yann Roussel (Chinês), Diogo Dória (Almagro), Berangere Jean (Carniceira), Jorge Silva Melo (1º Chanceler, Padre Lourenço Vivas), Paulo Rocha (Frei João da Conceição), Yves Llobregat (Irrepreensível), Odette Barrois (Dona Onória), Takashi Kawahara (Daibutso o Japonês), Filipe Ferrer (Capelão), Madeleine Marion (Religiosa), Roland Monod (Frei Léon), Rosette (Camareira), Claude Merlin (Diego Rodriguez), Pascal Jouan (Arqueólogo), Jasmim de Matos (Alfaiate de Cadiz), Carlos Wallenstein (Professor



Hinnulus), Jacques Parsi (Professor Bidince), José Capela, Pedro Queirós e José Manuel Mendes (Ministros), Duarte de Almeida/João Bénard da Costa, Jean-Pierre Taillade e Alexandre Sousa (Cortesãos), Luís Lucas, Fernando Oliveira, Melim Teixeira e Daniel Briquet (Bandeirantes), Marques d'Arede, Rogério Vieira, António Caldeira Pires (Soldados), Virgílio Castelo, Alexandre de Melo e Rogério Samora (Oficiais), Manuel Cintra, José Wallenstein, Nuno Carinhas (Sentinelas), Rita Blanco.

Séculos XVI/XVII. Dona Prouhèze e Don Rodrigue, amorosos separados, vêem-se pela última vez. Ela confia-lhe a filha, Marie des Sept-Epées. Dez anos mais tarde, o poderoso Rei de Espanha urde um plano contra Rodrigue, outrora Vice-Rei das Índias: uma falsa Marie Stuart tentá-lo-á, com o trono de Inglaterra. A princípio reticente, Rodrigue apercebe-se de que poderá, assim, materializar os sonhos de utopia, que o obcecaram desde a morte de Prouhèze...

Observações: à Memória de José Régio. Co-produção luso-francesa. Leão de Ouro Especial do Júri (ao Filme e ao Conjunto da Obra), La Navicella d'Oro/Ente Dello Spettacolo do Offizio Catolico Italiano/Centro Católico Cinematográfico, Prémio da Crítica - em Veneza 1985; Prémio L'Âge d'Or, Cinemateca de Bruxelas em 1985.

1986

O MEU CASO
MON CAS

35 mm - c, pb - 2435 mt - 88 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Filmargem, Les Films du Passage, S.E.T.E (França); assist. realização: Jaime Silva, Alexandre Gouzot, Xavier Beauvois; argumento: Manoel de Oliveira; obra original: 1 - *O Meu Caso*, 2 - *Pour En Finir et Autres Foirades*, 3 - *O Livro de Job*; autor original: 1 - José Régio, 2 - Samuel Beckett, 3 - Antigo Testamento; tradução para português: Jacques Parsi; fotografia: Mário Barroso; assist. imagem: José António Loureiro; decoração: Maria José Branco, Luís Monteiro; vestuário: Jasmim de Matos; caracterização: Veronique Vincent; cabeleireiro: Dominique Buisson; anotação: Júlia Buísel; dir. de som: Joaquim Pinto; assist. de som: Gita Cerveira; sonoplastia/mist.: Jean-Paul Loublier; música: João Paes; dir. musical: Armando Vidal; coreografia: Françoise Robillon; montagem: Manoel de Oliveira, Rudolfo Wedeles; montagem versão portuguesa: Ana Luísa Guimarães; estúdios: Le Havre (França); data rodagem: Mai/Jun 1986; produção exec.: Paulo Branco; dir. produção: Paulo de Sousa (Portugal); patrocínio: Centre National de la Cinématographie/CNC, Fundação Calouste Gulbenkian; 1ª apresentação: Festival de Veneza/Abertura; data 1ª apresenta-



ção: Set 1986; distribuição: Distribuidores Reunidos; ante-estreia: Cinemateca Portuguesa; data ante-estreia: 25 Set 1986; estreia: Nimas, Quarteto; data estreia: 8 Mai 1987.

Intérpretes/Personagens: Luís Miguel Cintra (Desconhecido, Job), Bulle Ogier (Actriz, Mulher de Job), Axel Bougousslavsky (Empregado, Eli-faz), Fred Personne (Autor, Bildad), Wladimir Ivanovsky (1º Espectador, Zofar), Gregoire Ostermann (2º Espectador, Eliú), Heloise Mignot (2ª Actriz).; voz: Henri Serre, Miguel Guilherme.

Uma ficção, um intruso, o autor, gente do público; um realizador e a equipa técnica, na plateia. Sob o signo de «Répétitions», a acção /exposição - com integral rodagem interior, em sala de espectáculos - reconstitui-se, por quatro vezes: sobre o palco, antes de estrear a peça; como num filme mudo, em projecção acelerada; num mais rasgado e cromático registo visual, sendo distorcida a sonoridade do diálogo; num quadro crepuscular da civilização actual, em que modelos bíblicos recitam «O Livro de Job».

Observações: prémio RDP/Antena 1 em 1987. Co-produção luso-francesa.

1987

A PROPOSITO DA BANDEIRA NACIONAL

16 mm - c - 78 mt - 7 mn.

Realização: Manuel de Oliveira; produção: Manoel de Oliveira; texto: Pedro Prista Monteiro; concepção: Manuel Casimiro; fotografia: Manoel de Oliveira, Elso Roque; quadros: Manuel Casimiro; anotação: Júlia Buísel; dir. de som: Joaquim Pinto; locução: Manuela de Freitas, Luís Miguel Cintra; montagem: Manoel de Oliveira; assist. montagem: Ana Luísa Guimarães; data rodagem: 1981-87; dir. produção: Manuel Guanilho; ante-estreia: Cinemateca Portuguesa; data ante-estreia: 9 Dez 1988. Testemunho de arte cinegráfica, sobre a reflexão plástica de Manuel Casimiro, numa Exposição de

Pintura em Évora e no Museu das Janelas Verdes, quanto à Bandeira Nacional: símbolo, representação formal, expressão cromática, envolvimento com o Hino Nacional.

1988

OS CANIBAIS LES CANNIBALES

35 mm - c - 2696 mt - 99 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Filmagem, Gemini Films, La Sept (França). Prod Associados: AB Cinema (Itália), Light Night (Suíça), Pandora Films (RFA); orçamento divulgado: 80 000 contos; assist. realização: Jaime Silva, Fernando Vendrell; argumento: Manoel de Oliveira. Libreto: João Paes; obra original: *Os Canibais*; autor original: Álvaro do Carvalho; adaptação: Manoel de Oliveira; fotografia: Mário Barroso; assist. imagem: José António Loureiro; decoração: Luís Monteiro; vestuário: Jasmim de Matos; caracterização: Veronique Vincent; cabeleireiro: Dominique Buisson; fot. de cena: Luís Monteiro; anotação: Júlia Buísel; dir. de som: Joaquim Pinto; sonoplastia/mist.: Jeal-Paul Loublier, William Flageolet; efeitos: Gilles Blast; música: João Paes, N. Paganini; supervisão musical: João Paes; exec. musical: Orquestra Gulbenkian; dir. musical: Max Rabinovitch; dir. musical artística: Ana Neves Ferreira (actores), Armando Vidigal (cantores); montagem: Manoel de Oliveira, Sabine Frelan; interiores: Palácio do Correio-Mor (Loures); data rodagem: Nov 1987/Jan 1988; lab. imagem: Tobis Portuguesa; produção exec.: Paulo Branco, Paulo de Sousa; chefe produção: Alexandre Barradas; Graça de Almeida, Danielle Beraha; assist. produção: Camilo João Castelo Branco /Tuxa, Gita Cerveira, Anthony Jessen; sec. produção: Mónica Lopes; patrocínio: Radiotelevisão Portuguesa/RTP, Fundação Calouste Gulbenkian; 1ª apresentação: Festival



de Cannes/Competição; data 1ª apresentação: Mai 1988; distribuição: Lusomundo; ante-estreia: Mundial; data ante-estreia: 3 Nov 1988; estreia: Amoreiras, Fonte Nova; data estreia: 10 Nov 1988.

Intérpretes/Personagens: Luís Miguel Cintra/Voz de Vaz de Carvalho (Visconde de Aveleda), Diogo Dória/Voz de Carlos Guilherme (D. João), Leonor Silveira/Voz de Filomena Amaro (Margarida), Oliveira Lopes (Iago o Apresentador), Pedro Teixeira da Silva (Niccolo), Joel Costa (Urbano Solar o Pai), Rogério Samora/Voz de António Silva (Peralta), Rogério Vieira/Voz de Carlos Fonseca (Magistrado), António Loja Neves/Voz de Luís Madureira (Barão), Glória de Matos/Voz de Ana Paula Russo, Cândido Ferreira, José Manuel Mendes, Teresa Corte Real, Coros Femininos da Orquestra Gulbenkian.

(Filme-ópera.) Século XIX, entre a alta sociedade aristocrática. A paixão de Margarida – jovem, bela e requestada – pelo sinistro, mas rico e sedutor Visconde de Aveleda, tendo em D. João

um competidor despeitado, que clama por vingança. Na noite de núpcias, o monstruoso segredo do Visconde é, afinal, exposto a Margarida que, horrorizada, se lança na vertigem do suicídio, arrastando em tal opção um paradoxal marido e um patético rival...

Observações: co-produção luso-francesa. prémio Especial da Crítica, São Paulo 1988; prémio L'Âge d'Or, Cinemateca de Bruxelas em 1988; Menção Honrosa da RDP/Antena 1 em 1989.

1990

NON OU A VÁ GLÓRIA DE MANDAR NON OU LA VAINÉ GLOIRE DE COMMANDER

35 mm - c - 3032 mt - 111 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes; Tornasol Filmes (Espanha), Gemini Films, SGGC Films (França); orçamento divulgado: 750 000 contos; assist. realização: Jaime Silva, Jacques Arhex, Manuel João Águas, João Cayatte; argumento: Manoel de Oliveira; conselheiro: Aurélio de Oliveira; texto histórico: João Marques. Consultores: Miguel Faria, Luís A. Oliveira; diálogos: Manoel de Oliveira; fotografia: Elso Roque; op. imagem: Octávio Espírito Santo; assist. imagem: Lorete Roque, Vítor Nunes. Perche: Paulo Cerveira, Yves Grasso; maquinistas: Vasco Sequeira, Pedro Blanco; electricistas: Mário Castanheira, Alberto Fosco, Manuel Lobão, J.M. Rodrigues; decoração: Luís Monteiro, Maria José Branco; cenários: Luís Monteiro (adereços), Luís Grilo, Jeanine Waltz, José Barbieri. Escultor: Nuno Theias; vestuário: Isabel Branco; Peris Hermanos; chefe costureira: Lurdes Rocha; cabeleireiro: Dominique Buisson, Sandrine Coraux, Cristina Mendes; fot. de cena: Rodrigo Dias (reportagem), Rui Ochoa; assist. cena: Carlos Alberto Santos, João Zanatti, Luís Queirós; anotação: Júlia Buísel, Teresa Garcia. Mestre de Armas: Miguel Baena; genérico: Les

Films Michel François; dir. de som: Gita Cerveira; ruídos: J.-P. Lelong, Mário Belchior, Eric Ferret; sonoplastia/mist.: Jean-Paul Loublier; música: Alejandro Masso; participação: Coro de Câmara de Lisboa: Teresita Gutiérrez Marques (dir.); canções por: («Deusa Dione») Teresa Salgueiro; montagem: Manoel de Oliveira, Sabine Fanel; assist. montagem: Nicole Cohen, Valerie Bregaint, Brigitte LeMercier, Luís Amaro; exteriores: Portugal, Espanha, Senegal; data rodagem: Set 1989/Jan 1990; lab. imagem: Tobis Portuguesa, LTC (França); câmaras, material: Lisboa Filmes; reg. som: Aura Films; auditório: Philippe Sarde; produção exec.: Paulo Branco; produtores associados: Jean-Bernard Fetoux, Gerardo Herrero; dir. produção: Xavier Decraene, Alexandre Barradas, Graça de Almeida; chefe produção: Camilo João Castelo Branco/Tuxa; assist. produção: Marisa Muñoz, Jaime Campos, Jorge António; sec. produção: Lígia Noémia, Teresa Figueiredo; contabilista: Fernanda Costa; patrocínio: Radiotelevisão Portuguesa/RTP, Radiotelevisión Española/RTVE; distribuição: Madragoa Filmes; 1ª apresentação: Festival de Cannes; data 1ª apresentação: Mai 1990; ante-estreia: Fundação Calouste Gulbenkian; data ante-estreia: 12 Out 1990; estreia: Forum-Picoas, King, 7ª Arte; data estreia: 12 Out 1990.

Intérpretes/Personagens: Luís Miguel Cintra (Alferes Cabrita, Viriato, D. João de Portugal), Diogo Dória (Furriel Manuel, Guerreiro Lusitano, Primo de D. João de Portugal), Luís Lucas (Cabo Brito, Guerreiro Lusitano, Nobre de Alcácer), Miguel Guilherme (Soldado Salvador, Soldado Lusitano, Soldado de Alcácer), António Sequeira Lopes (Furriel, Guerreiro Lusitano, Guerreiro de Alcácer), Carlos Gomes (Soldado Pedro, Soldado de Alcácer), Mateus Lorena (D. Sebastião), Lola Forner (Princesa D. Isabel), Raul Fraire (D. Afonso), Ruy de Carvalho (Pregador do Sermão nas Exéquias de D. Afonso, Cavaleiro Treslucado), Teresa Meneses (Dione),



Leonor Silveira (Tethys), Paulo Matos (Radiotelegrafista, Vasco da Gama), Francisco Baião (Príncipe D. João), Luís Mascarenhas (D. Afonso V), Duarte de Almeida / João Bénard da Costa (Barão de Alvito), José Ramos (Frei Fernando), Joaquim Cachepe (Médico), Catarina Furtado (Ninfa), António Lupi, André Gago, Pepe Ruiz, Angel Gomez, Salvador Martos, Mateus Cardoso, Altino Almeida, Jaime Silva, Ricardo Trêpa. Voz-Off Final: Manoel de Oliveira.

Alguns soldados, já no crepúsculo da guerra colonial, em África, pouco antes do 25 de Abril de 1974, reflectem sobre a identidade pátria, quanto a momentos em que se consumou «a vã glória de mandar», ilustrados desde os primórdios da nacionalidade: com Viriato, herói trágico da Lusitânia, contra os romanos; D. Afonso Henriques e a formação de Portugal, primeiro país da Europa; D. Afonso V e a Batalha de Toro, em tentativa de unificação da Ibéria; retorno a tal expectativa, pelo casamento frustrado do herdeiro de D. João II com a filha dos reis de Castela; os Descobrimentos, como a nossa maior dádiva ao Mundo; desastre de Alcácer-Quibir e os desígnios do sebastianismo... Observações: Co-produção luso-hispano-francesa. Menção Especial do Júri, Prémio FIPRESCI/Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica, Cannes 1990; edição da banda sonora: Milan/BMG; edição em vídeo: Atalanta Filmes; edição em DVD: Atalanta Filmes.

1991

A DIVINA COMÉDIA LA DIVINE COMÉDIE

35 mm - c - 3850 mt - 141 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes; Gemini Films, 2001 Audiovisual (França); produtores associados: Radiotelevisão Portuguesa/RTP; Metropolis Zurich (Suíça); orçamento divulgado: 226 000 contos. Extractos de: *Bíblia*, Dostoievski, José Régio, Nietzsche; consultor bíblico: João Marques; assist. realização: Manuel João Águas, José M. Vaz da Silva, Luís Campos; argumento: Manoel de Oliveira; diálogos: Manoel de Oliveira; fotografia: Ivan Kozelka; op. imagem: João Guerra; assist. imagem: João Guerra, Vítor Nunes; maquinistas: Vasco Sequeira, Francisco Vilar; electricistas: Mário Castanheira, José M. Rodrigues, João Carlos Aguiar/Musga; decoração: Maria José Branco; assist. dec.: Manuel Lobão, Miguel Mendes; cenários: António Matos, António José (carpinteiros), Luís Furtado (pintor); vestuário: Jasmim de Matos; guarda-roupa: Lurdes Rocha, Dina Teresa; caracterização: Ilda Campino, Ana Escada; cabeleireiro: Alda Matos; anotação: Júlia Buísel; assist. anotação: Teresa Tainha, João Montalverne; genérico: José João, Helena Espírito Santo; dir. de som: Gita Cerveira; ruídos: Jacques Dufour; sonoplastia/mist.: Jean-Paul Loublier; montagem: Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux; assist. montagem: Ângela Melo, Francisco Villa-Lobos; montagem negativa: Ana de Lourdes Claudino; exteriores: Herdade do Rio Frio - Montijo; data rodagem: Out 1990; lab. imagem: Tobis Portuguesa. Câmaras, Material: Lisboa Filme; produção exec.: Paulo Branco; dir. produção: Camilo João Castelo Branco/Tuxa; assist. produção: João Montalverne, Pedro Bento, Francisco Villa-Lobos, Carla Pereira; sec. produção: Maria João Abelho; contabilista: Fernando da Costa; relações públicas:

Luísa Perestrelo; patrocínio: Fundação Calouste Gulbenkian; Centre National de la Cinématographie/CNC (França); 1ª apresentação: Festival de Veneza /Seleção Oficial/Competição; data 1ª apresentação: Set 1991; distribuição: Atalanta Filmes; ante-estreia: Cinemateca Portuguesa; data ante-estreia: 7 Out 1991; estreia: King, Nimas; data estreia: 11 Out 1991.

Intérpretes/Personagens: Maria de Medeiros (Sónia), Luís Miguel Cintra (Profeta), Miguel Guilherme (Raskolnikov), Mário Viegas (Filósofo), Leonor Silveira (Eva), Diogo Dória (Ivan), Paulo Matos (Jesús), José Wallenstein (Aliosha), Ruy Furtado (Director), Carlos Gomes (Adão), Luís Lima Barreto (Fariseu), Miguel Yeco (Lázaro), Júlia Buísel (Maria), Laura Soveral (Elena Ivanovna), Cremilda Gil (Isabel Ivanovna), Maria João Pires (Marta), Manoel de Oliveira (Director), João Romão (1º Enfermeiro), Nuno Melo (2º Enfermeiro).

Numa Casa de Alienados, entrecruzam-se personagens perseguidos por ideias obsessivas como pessoas alucinadas, porém «lúcidas». Cada qual age à sua maneira, tomando-se uns, por figuras bíblicas, tais como: o Fariseu, Adão, Eva, Jesús, Lázaro, Marta e Maria; outros julgam-se personagens de romance, como Raskolnikov e Sónia, do *Crime e Castigo*, ou Ivan e Aliocha dos *Irmãos Karamazov*; um outro, como que encarna o Filósofo do «Anti-Cristo», e um outro, ainda, que se

crê personificar o Profeta da «Salvação do Mundo»... (M.O.)

Observações: co-produção luso-francesa. Grande Prémio Especial do Júri, Prémio FIPRESCI/Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica, Veneza 1991; edição em vídeo: Atalanta Filmes.

1992

O DIA DO DESESPERO LE JOUR DU DESEPOIR

35 mm - c - 2080 mt - 75 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes; Gemini Films (França); orçamento divulgado: 200 000 contos; assist. realização: José Maria Vaz da Silva, Francisco Villalobos; argumento: Manoel de Oliveira; consultor histórico: Alexandre Cabral; diálogos: Manoel de Oliveira (Cartas de Camilo, Trecho de *Amor de Perdição*); fotografia: Mário Barroso; assist. imagem: João Guerra, William Roux, Leonor Gama; electricistas: Mário Castanheira, João Carlos Aguiar/Musga, José M. Rodrigues; decoração: Maria José Branco; figurinos: Jasmim de Matos; vestuário: Péris Hermanos, Weymel Montage; assist. guarda-roupa: Lurdes Rocha; caracterização: Michelle Bernet; anotação: Júlia Buísel; dir. de som: Gita Cerveira, Dominique Dalmasse; assist. de som: Pierre Yves Le Mee; ruídos: Alain Levi; assist. ruídos: Eric Eratostene; sonoplastia /mist.: François Musy, Hans Kunzi; montagem som: Christophe Winding; música: Richard Wagner; montagem: Manoel de Oliveira, Valerie Loiseleux; assist. montagem: Pascale Charolais, Louise Diard; interiores: Casa de Camilo (S. Miguel de Ceide); exteriores: Vila Nova de Famalicão; data rodagem: Out/Nov 1991; lab. imagem: Tobis Portuguesa; material: Lisboa Filmes; reg. som: Archipel Productions (repicagem), Schwarz Filmtechnik (misturas); produção exec.: Paulo





Branco; contabilistas: Fernanda Costa, Sebastien Lenormand; dir. produção: Camilo João Castelo Branco/Tuxa, João Montalverne (chefe); assist. produção: Carla Teresa, Violaine Brehm, Miguel Madail. Administ: Luísa Perestrello, Elisabeth Bocquet; patrocínio: Radiotevisão Portuguesa/RTP, Centre National de la Cinématographie/CNC; apresentação mundial: Expo'92, Sevilha; data 1ª apresentação: 30 Mai 1992; distribuição: Atalanta Filmes; estreia: King; data estreia: 30 Out 1992.

Intérpretes/Personagens: Teresa Madruga (Ana Plácido), Mário Barroso (Camilo Castelo Branco), Luís Miguel Cintra (Freitas Fortuna), Diogo Dória (Dr. Edmundo Magalhães), Nuno de Melo, José Maria Vaz da Silva, Dina Tereno, David Ferreira Dias; voz off: Canto e Castro, Ruy de Carvalho.

Os últimos anos de Camilo Castelo Branco (1825-90), numa abordagem baseada em cartas do escritor: cuja obra marca a realidade cultural do século XIX, em Portugal; e reflecte os conflitos e contradições do autor em si, um carácter pungente e torturado. Assim evoluem esses tempos autênticos, com o sofrimento pela cegueira, em irreversível demolição íntima. Até ao transe do suicídio...

Observações: co-produção luso-francesa. Leopardo de Honra (ao conjunto da carreira), em Locarno 1992; Se7es de Ouro à Melhor Fotografia, Mário Barroso, e à Melhor Interpretação Feminina, Teresa Madruga, em 1993. Edição em vídeo: Atalanta Filmes.

1993

VALE ABRAÃO LE VAL ABRABAM

35 mm - c - 5150* mt - 187 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes; Gemini Films (França), Light Night (Suíça); participação: Centre National de la Cinématographie/CNC, Canal+ (França), OFC, TSR (Suíça); orçamento divulgado: 640 000 contos; assist. realização: José Maria Vaz da Silva, António Sequeira Lopes; argumento: Manoel de Oliveira. Homilia: João Marques; obra original: *Vale Abraão*; autor original: Agustina Bessa-Luís; adaptação: Manoel de Oliveira; diálogos: Manoel de Oliveira; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: Mário Barroso; assist. imagem: Jerome Almeras, Miguel Robalo; chefe maquinista: Carlos Santos; electricistas: Mário Castanheira (chefe), José M. Rodrigues, João Carlos Aguiar/Musga; decoração: Maria José Branco, Fernando Pinto (assist.); cenários: Ana Vaz da Silva (aderecista); vestuário: Isabel Branco, Rosa Almeida Lima (assist.); costureira: Lurdes Rocha; caracterização: Michel Bernet, Caroline Philipponnat (assist.), Françoise Bosc; anotação: Júlia Buísel. Casting: Agnes Firobe; dir. de som: Henri Maikoff; ruídos: Marie-Jeanne Wickmans; assist. de som: Olivier Varene; montagem som: Christophe Winding; sonoplastia/mist.: Hans Kunzi. Pré-Mist: Thierry Delor. Dobragens: Kikoine; música: Beethoven, Debussy, Fauré, Schumann, Chopin, Byas, Hawkins; exec. musical (ao piano): Nuno Vieira de Almeida; montagem: Manoel de Oliveira, Valerie Loiseleux; assist. montagem: Pascale Chalorais, Alexandre Landreau (est.), Giuseppe de Gaetano; exteriores: Douro, Régua - Quintas do Vesúvio e de Monsul; data rodagem: Out 1992/Jan 1993; lab. imagem: Tobis Portuguesa; reg. som: Schwartz Filmtechnik; produção exec.: Paulo Branco; produtor Associado: Patrícia Plattner (Suíça); dir. produção: Alexandre Barradas. Administ: Luísa Perestrello, Elisabeth Bocquet;

assist. produção: António Casaleiro, Roberto Tibiraça, Manuel Perestrello; sec. produção: Teresa Pizarro, Manuela Riobom; contabilidade: Fernanda Costa; patrocínio: Fundação Calouste Gulbenkian; 1ª apresentação: Festival de Cannes /Quinzena dos Realizadores; data 1ª apresentação: Mai 1993; distribuição: Atalanta Filmes; ante-estreia: Monumental; data ante-estreia: 14 Out 1993; estreia: King, Las Vegas, Monumental; data estreia: 15 Out 1993; estreia da Versão Integral: Nimas; data estreia Versão Integral: 18 Dez 1998.

Intérpretes/Personagens: Leonor Silveira (Ema Cardeano Paiva), Luís Miguel Cintra (Carlos de Paiva), Cecile Sanz de Alba/Voz de Beatriz Batarda (Ema em Jovem), Ruy de Carvalho (Paulino Cardeano), Glória de Matos (Maria do Loreto), Luís Lima Barreto (Pedro Lumiares), João Perry (Pedro Dossém), Diogo Dória (Fernando Osório), Isabel Ruth (Ritinha), Micheline Larpin/Voz de Teresa Madruga (Simona), José Pinto (Caires o Mordomo), Filipe Cochofel (Fortunato), António Reis (Semblano), Dina Treno (Branca), Dalila Carmo e Sousa (Marina), Laura Soveral (Tia Augusta), António Wagner (Baltasar), Nuno Vieira de Almeida (Nelson), Joaquim Nogueira (Narciso), Sofia Alves (Lolota), Beatriz Batarda (Luisona em Menina), Isabel de Castro (Mana Melo), Júlia Buísel (2ª Mana Melo), Monique Dodd/Voz de Eurice de Almeida (Chelinha), Miguel Guilherme (Moto-ciclista), Juliana Samarine (Mulher de Nelson), Paula Seabra (Alice), Vanda Fernandes (Lolota em Criança), Leonor Viseu (Luisona em Criança), Argentina Rocha (1ª Mulher de Carlos), Josefina Ungaro (Mãe de Nelson), Fernando Bento (Dr. Carmesim), Manuel Enes (Homero), Mercedes Brawand/Voz de Alina Candeias (Paivoa), David Cardoso (Jardineiro), Vaz Mendes (1º Rapazola), Rui Oliveira (2º Rapazola), Lurdes Rocha (Costureira), Marques d'Arede (1º Padre), Padre Pires (2º Padre), Ricardo Trêpa; voz off: Mário Barroso.

Ema é uma mulher de beleza ameaçadora. Para o marido, Carlos - com quem casou sem amor -

«um rosto como o seu pode justificar a vida dum homem». O gosto do luxo, as ilusões que assume, o desejo que inspira aos homens, valem-lhe a epíteto de «Bovarinha». Conhecerá três amantes, mas esses amores sucessivos não conseguem sustentar um crescente sentimento de desilusão, que a leva a definir-se como «um estado de alma em balouço». Ema morrerá - acidentalmente? quem sabe? - num dia de sol radioso, depois de se ter vestido como se fosse para ir a um baile...

Observações: *Versão integral, em 1998: 5573 mt - 203 mn; apresentada em Rivoli (Porto), a 12 Dez 1998; estreada no Nimas, a 18 Dez 1998; co-produção luso-franco-suiça. Menção Especial da Quinzena dos Realizadores, Prémio do Júri da CICAIE/Confederação Internacional do Cinema de Arte e Ensaio, Cannes 1993; Prémio à Melhor Contribuição Artística, Tóquio 1993; 2º Prémio de Imprensa à Melhor Actriz, Leonor Silveira, em Geneve/Suíça 1993; Prémio da Crítica, São Paulo, 1993; Jaguar de Ouro, Cancún/México, 1993; Prémio Akira Kurosawa em São Francisco/EUA 1994; edição em vídeo: Atalanta Filmes; edição em DVD: Atalanta Filmes.

1994

A CAIXA LA CASSETTE

35 mm - c - 2500 mt - 93 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes; Gemini Films, La Sept (França); assist. realização: João Fonseca, António Correia, João Brás (est.); argumento: Manoel de Oliveira; obra original: *A Caixa*; autor original: Prista Monteiro; adaptação: Manoel de Oliveira; diálogos: Manoel de Oliveira. Tradutor: Jacques Parsi; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: Mário Barroso; op. imagem: Jacques Monge; assist. imagem: Vasco Riobom, Manuel Robalo, João Ferreira (est.); maquinista: Vasco Sequeira; grupista: Arnaldo

Júnior; electricistas: João Carlos Aguiar/Musga, Fernando Barbosa; decoração: Isabel Branco, Luís Lacerda (assist.); vestuário: Isabel Branco, Flor Hernandez (assist.); costureira: Lurdes Rocha; caracterização: Sylvia Carissoli, Valerie Tranier; fot. de cena: Mário Castanheira; assist. cena: Hernani Saúde; anotação: Júlia Buísel; genérico: José João; dir. de som: Jean-Paul Mugel; ruídos: Marie-Jeanne Wickmans; assist. de som: Pascal Metge, Dora Nogueira (assist.); sonoplastia/mist.: Jean-François Auger; música: Katchaturian («Dança do Sabre»), Schubert («Ave-Maria»); temas musicais: Isabel Ruth («A Gaivota», «Ai da Vida», «Uma Mulher Quando Cai»); coreografia: Armando Jorge («Dança das Horas»/«Gioconda», Ponchielli); montagem: Manoel de Oliveira, Valerie Loiseleux; assist. montagem: Catherine Krassovsky, Alexandre Landreau (est.); exteriores: Lisboa – Mouraria, Escadinhas de S. Cristovão; data rodagem: Nov 1993/Jan 1994; lab. imagem: Tobis Portuguesa; material: Videocine, CTN Productions; reg. som: Les Auditoriums de Joiville (França); produção exec.: Paulo Branco. Administ (Portugal) Luísa Perestrelo; dir. produção: João Canijo, Elisabeth Bocquet, Alexandre Barradas; chefe produção: João Montalverne; assist. produção: António Casaleiro, (França) Agene Belkhadra; sec. produção: Paula Riba, (França) Violaine Brem; participação: Radiotelevisão Portuguesa/RTP, Canal +, Centre National de la Cinématographie/CNC (França); 1ª apresentação: Festival de Cannes /Quinzena dos Realizadores; data 1ª apresentação: Mai 1994; distribuição: Atalanta Filmes; ante-estreia: Monumental; data ante-estreia: 16 Set 1994; estreia: Monumental; data estreia: 18 Nov 1994.

Intérpretes/Personagens: Luís Miguel Cintra (Cego), Isabel Ruth (Vendedeira), Glicínia Quartin (Velha), Ruy de Carvalho (Taberneiro), Beatriz Batarda (Filha), Filipe Cochofel (Genro), Diogo Dória (Amigo), Sofia Alves (Prostituta), Miguel Guilherme (Freguês), António Fonseca (2º Freguês), Rogério Samora (3º Freguês), Duarte Costa



(Guitarrista), Paula Seabra (Grávida), Tino Henriques (Neto), Gilberto Gonçalves (Aleijado), Rogério Vieira (Guarda-Nocturno), Júlia Buísel (Pintora Naif), Sharon Ahrens (1ª Turista), Marsha Smith (2ª Turista), Joel Ferreira (Amigo do Neto), Susana Alves (Moça), Duarte de Almeida/João Bénard da Costa (2º Cego), João Gustavo (Rapazote), José Wallenstein (Companheiro), Mário Barroso (Companheiro), Carla Brígida (Vizinha). Bailarinas: Etelvina Loureiro, Kimberley Ribeiro, Silvéria Baptista, Susana Matos, Sandra Neves, Cristina Jesús, Helena Marques, Carla Pereira, Isabel Frederico, Inês Amaral, Elsa Madeira, Fátima Brito.

Mouraria, Lisboa. Numa rua estreita e velha, em escadinhas, um cego - a quem já furtaram a caixa de esmolas, seu ganha-pão oficializado. A filha, além dos trabalhos de casa, afadiga-se com roupas que passa a ferro, para fora. O homem dela, um marginal desempregado, como outros seus amigos, vive às custas da caixa do cego, agora roubada pela segunda vez. O caso levanta grande conflito, que desanda em tragédia...

Observações: Co-produção luso-francesa. Edição em Vídeo: Atalanta Filmes.

1995

O CONVENTO LE COUVENT

35 mm - c - 2500 mt - 91 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: **152**

Madranga Filmes; Gemini Films, La Sept (França). Participação: Secretaria de Estado da Cultura/SEC, Canal+; título do projecto: «Pedra-de-Toque»; orçamento divulgado: 870 000 contos; assist. realização: Jacques Arhex, João Fonseca; argumento: Manoel de Oliveira; tradutores: Jacques Parsi, Pierre Hodgson; obra paralela à ideia original: *As Terras do Risco*; autor da obra paralela à ideia original: Agustina Bessa-Luís; adaptação: Manoel de Oliveira; diálogos: Manoel de Oliveira; planif/seq: Manoel de Oliveira; fotografia: Mário Barroso; assist. imagem: João Guerra, Miguel Robalo; grupista: Herculano Cunha; iluminação: Mário Castanheira (chefe); chefe maquinista: Vasco Sequeira; electricistas: João Carlos Aguiar/Musga, Américo Ferreira, Paulo Ares (est.); decoração: Maria José Branco; assist. dec.: Ana Vaz da Silva; cenários: Hernani Saúde (acessórios); guarda-roupa: Frederica Nascimento; vestuário: Isabel Branco, Christiane Aumard-Fageol, Paula Sá Nogueira (assist.); caracterização: Margarida Miranda, Cedric Gérard; cabeleireiro: Agathe Moro, Fátima Vieira, Ana Ferreira; fot. de cena: Sygma; anotação: Júlia Buísel; assist. cena: Hernani Saúde; genérico: José João; dir. de som: Jean-Paul Mugel; op. som: Jean-François Auger; assist. de som: Olivier Varègne; sonoplastia/mist.: Jean-François Auger; ruídos: Nicolas Becker, Assia Dnednia; música: Igor Stravinski, Sofia Gubaidulina, Toshio Mayuzumi; montagem: Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux; assist. montagem: Catherine Krassovsky, Alexandre Landreau, Sandra Sana; exteriores: Convento da Arrábida; data rodagem: Out 1994; lab. imagem: Tobis Portuguesa. Etalonnagem: Teresa Ferreira; reg. som: Les Auditoriums de Joinville. Repicagem: DCA; produção exec.: Paulo Branco. Administ: Luísa Perestrello, Elisabeth Bocquet; dir. produção: João Canijo; chefe produção: João Montalverne; assist. produção: Marco Martins, Paulo Barbosa, Alexandre Valente, Miguel Larrea; sec. produção: Maria João

Vasconcelos e Sá; contabilista: Fernanda Costa; patrocínio: Secretaria de Estado da Cultura/SEC, Canal Plus; 1ª apresentação: Festival de Cannes /Seleção Oficial/Competição; data 1ª apresentação: Mai 1995; distribuição: Atalanta Filmes; ante-estreia: Grande Auditório da Caixa Geral de Depósitos; data ante-estreia: 17 Set 1995; estreia: Amoreiras, Fonte Nova, King, Monumental; data estreia: 22 Set 1995.

Intérpretes/Personagens: Catherine Deneuve (Hélène), John Malkovich (Michael Padovic), Luís Miguel Cintra (Baltar), Leonor Silveira (Piedade), Duarte de Almeida/João Bénard da Costa (Baltazar), Heloisa Miranda (Berta), Gilberto Gonçalves (Pescador).

«*Quem neste Convento entrar, não ouvir - Não ver - Não falar...*» Um investigador americano, Michael Padovic vai - com a mulher francesa, Hélène - procurar, na velha biblioteca do Convento da Arrábida, indícios para desenvolver a tese de que William Shakespeare era judeu espanhol (Jacques Perez), cefardita; cujo antepassado - um comerciante florentino, em Portugal - assinara o tratado de casamento de Isabel da Borgonha. Afinal, Michael e Hélène deparam-se com personagens bizarras, envolvendo uma experiência volúvel, de implicações diabólicas... Observações: Co-produção luso-francesa. Edição em Vídeo: Atalanta Filmes. Edição em DVD: Atalanta Filmes.



1996

EN UNE POIGNÉE DE MAINS AMIES

16 mm - c - 280 mt - 25 mn.

Realização: Jean Rouch, Manoel de Oliveira; produção: CNRS (França); título de rodagem: «Estuaires»; texto original: Manoel de Oliveira; fotografia: Jérôme Blumberg; dir. de som: François Didio. Leitura de Poema: Manoel de Oliveira, Jean Rouch; patrocínio: Institut Français de Porto, Câmara Municipal do Porto; apresentação: Rivoli (Porto); data apresentação: 14 Dez 1998.

O Porto, pela alusão dum poema de Manoel de Oliveira: «*O rio sob as pontes abre a porta para o mar*». As margens do Douro, entre a Ponte Maria Pia, desenhada por Gustave Eiffel, e a Foz. O mar.

PARTY

35 mm - c - 2500 mt - 91 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes; GeminiFilms (França). Participação: Ministério da Cultura, Radiotelevisão Portuguesa/RTP; título do projecto: «Garden-Party»; assist. realização: José Maria Vaz da Silva, João Milagre/Shorty; argumento: Manoel de Oliveira; diálogos: Agustina Bessa-Luís; tradução francesa: Jacques Parsi; fotografia: Renato Berta; assist. imagem: Jean-Paul Toraille, João Milagre/Shorty; acessorista: Fernando Areal; maquinistas: Vasco Sequeira (chefe), José Freitas. Grupista: Manuel Vide; electricistas: Mário Castanheira (chefe), João Carlos Aguiar/Musga; decoração: Maria José Branco; assist. decoração: Carlos Ferreira; vestuário: Isabel Branco; assist. guarda-roupa: Cristina Simões; caracterização: Emmanuelle Fèbvre; cabeleireiro: Philippe Mangin; fot. de cena: Mariana Viegas; assist. cena: Fernando Areal; anotação: Júlia Buísel; ef. especiais: Big Bang, Philippe Hubin, Teresa Garcia; genérico: José João; dir. de som: Henri Maikoff; assist. de som: Olivier Varenne; ruídos: Alain Levy; sonoplastia/mist.:

Jean-François Auger; pós-sincronização: Michel Filippi; canções por: Irene Papas; montagem: Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux; assist. montagem: Catherine Krassovsky, Michel Rosenfeld, Hugo Caruana, Sandra Sana; interiores: Palacete dos Viscondes de Botelho (Açores); exteriores: Açores – S. Miguel (Vila Franca do Campo), Ponta Delgada; data rodagem: 3 Jan/17 Fev 1996; lab. imagem: Tobis Portuguesa; reg. som: DCA, Les Auditoriums de Joinville (repicagem); produção exec.: Paulo Branco; dir. produção: Stéphane Riga, Joaquim Carvalho (chefe); assist. produção: Margarida Nunes, Alexandre Valente; pós-produção: Elisabeth Bocquet; sec. produção: Paula Riba, Sophie Meunier. Administ: Luísa Perestrello; patrocínio: Canal+, Centre National de la Cinématographie/CNC (França); 1ª apresentação mundial: Festival de Veneza; data 1ª apresentação: Set 1996; distribuição: Atalanta Filmes; ante-estreia: King; data ante-estreia: 12 Out 1996; estreia: King, Monumental; data estreia: 29 Nov 1996.

Intérpretes/Personagens: Michel Piccoli (Michel), Irene Papas (Irene), Leonor Silveira (Leonor), Rogério Samora (Rogério), Sofia Alves (Dama), Ricardo Trêpa.

Leonor e Rogério fazem dez anos de casados e organizam um «garden-party» nas esplanadas do seu belo palácio em Ponta Delgada. Entre os convidados, há dois amigos especiais: Irene, uma famosa atriz grega; e Michel, um «bon-vivant» francês, pretenso Don Juan e seu amante. Michel sente-se na obrigação de fazer a corte a Leonor, que aparenta aceitá-la, e o jogo, além de não passar despercebido a Irene e Rogério, até parece diverti-los. No auge da festa, levanta-se um fortíssimo vendaval, que põe os convidados em debandada. Cinco anos mais tarde, Irene e Michel voltam aos Açores...

Observações: co-produção luso-francesa. Globo de Ouro ao Melhor Realizador, SIC, 1997. Edição em Vídeo: Atalanta Filmes.

1997

VIAGEM AO PRINCÍPIO DO MUNDO

VOYAGE AU DEBUT DU MONDE

35 mm - c - 2598 mt - 95 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes; Gemini Films (França); assist. realização: José Maria Vaz da Silva, João Milagre/Shorty, Eymerick Bernard (est.); argumento: Manoel de Oliveira; tradução francesa: Jacques Parsi; diálogos: Manoel de Oliveira; fotografia: Renato Berta. Runner: António Pedro Figueiredo/Copi; op. imagem: (Steadicam) Jacques Monge, Per Menke. Grupista: João Barradas; assist. imagem: Jean-Paul Toraille, Miguel Robalo. Perchman: Pedro Melo; maquinista: António Leitão/Balia (chefe), Paulo Rosa; electricistas: Mário Castanheira (chefe), João Carlos Aguiar/Musga; decoração: Maria José Branco, Cristina Silva (assist.); cenários: Fernando Areal (adereços); vestuário: Isabel Favila, Angela Anzamani (assist.); caracterização: Dante Trani, Ana Lorena; anotação: Júlia Buísel; dir. de som: Jean-Paul Mugel; assist. de som: Pedro Melo, Assia Dnednia (ruídos); sonoplastia/mist.: Jean-François Auger; música: Emanuel Nunes; montagem: Valérie Loiseleux; assist. montagem: Catherine Krassovsky, Elisabeth Contet (est.); exteriores: Viana do Castelo, Caminha, Peso, Melgaço, Teso, Valença, Castro Laboreiro; data rodagem: Ago/Out 1996; lab. imagem: Tobis Portuguesa; material: Cinemate, Animatógrafo, GIE Duoson; reg. som: Auditoriums de Joinville, Repicagem DCA; produção exec.: Paulo Branco; dir. produção: António Gonçalves, Alexandre Valente (chefe); assist. produção: Alexandre Oliveira, Margarida Nunes, Pedro Clode, Pedro Madeira; sec. produção: Paula Riba; contabilidade: Fernanda Costa; participação: Radiotelevisão Portuguesa/RTP, Canal+, Centre National de la Cinématographie /CNC; dir. produção França: Elisabeth Bocquet; 1ª apresentação: Festival de Cannes/Seleção Oficial/Fora de Competição; data 1ª apresentação:

Mai 1997; distribuição: Atalanta Filmes; ante-estreia: Charlot (Porto); data ante-estreia: 5 Mai 1997; estreia: Fonte Nova, King, Monumental; data estreia: 16 Mai 1997.

Intérpretes/Personagens: Marcello Mastroianni (Manoel), Leonor Silveira (Judite), Diogo Dória (Duarte), Jean-Yves Gautier (Afonso), Isabel de Castro (Maria Afonso), José Pinto (José Afonso), Cécile Sanz de Alba (Cristina), Isabel Ruth (Olga), Manoel de Oliveira (Conductor), Adetaide Teixeira (Senhora), José Maria Vaz da Silva (Assistente), Fernando Bento (1º Homem), Mário Moutinho (2º Homem), Sara Alves (Menina), Helder Esteves (Menino).

Um veterano cineasta, Manoel está em filmagens no Norte de Portugal. O principal actor é o francês Afonso, que anseia conhecer uma tia em Lugar do Teso, Castro Laboreiro, assim complementando visualmente as histórias que o pai, emigrante, lhe contava sobre aquelas paragens. O realizador e dois colegas de Afonso, Judite e Duarte, propõem-se acompanhá-lo, para o ajudarem. Durante a viagem, Manoel vai evocando algumas das suas memórias de infância, que passou na região...

Observações: À Memória de Marcello Mastroianni. Co-produção luso-francesa. Prémio FIPRESCI/Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica-Extra-Concurso, Homenagem do Júri Ecuménico a Manoel de Oliveira, Cannes 1997; Achievement Award, Tóquio 1997; European FIPRESCI Award, Prémios Europeus de Cinema/Felix, Berlim 1997. Edição em Vídeo: Atalanta Filmes.

1998

INQUIETUDE

35 mm - c - 3108 mt - 114 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes; Gemini Films (França), Light

Night (Suíça), Wanda Films (Espanha); assist. realização: José Maria Vaz da Silva, João Milagre/Shorty; argumento: Manoel de Oliveira; obras originais: 1 - *Os Imortais*, 2 - *Suzy*, 3 - *Mãe de Um Rio*; autores originais: 1 - Helder Prista Monteiro, 2 - António Patrício, 3 - Agustina Bessa-Luís; diálogos: Manoel de Oliveira; consultor cultural: Jacques Parsi; fotografia: Renato Berta; assist. imagem: Jean-Paul Toraille, Pedro Cardeira, Miguel Robalo; op. steadicam: Jacques Monge; ef. especiais: Atílio Silva; maquinistas: Carlos Santos (chefe), Alberico Santos, Filipe Gomes; grupista: Manuel Vide; electricistas: João Carlos Aguiar/Musga (chefe), Pedro Curto, Pedro Gomes; decoração: Isabel Branco, Carlos Subtil (assist.), José Carlos Freitas. Adereços: Carlos Cruz. Chefe Construtor: Manuel Ventura; carpinteiros: António Sampaio, José Pereira, Manuel Sousa. Telões: Luís Monteiro, Anabela Venda (assist.); guarda-roupa: Isabel Branco, Isabel Favila (assist.); Peris Hermanos. Figurinista: Silvia Grabowski; costureira: Lourdes Rocha; caracterização: Emmanuelle Fèbvre, Linda Carvalho (Piodão), Paula Gomes; cabeleireiro: Philippe Mangin; anotação: Júlia Buísel; assist. cena: Pedro Garcia/Pi; fot. cena: Mariana Viegas; som: Philippe Morel, Jean-François Auger; assist. som: Yvan Dacquay; ruídos: François Lepeuple, Olivier Marlangeon (assist.); música: Serge Rachmaninov, Aristide Bruant, Popular Grega. Arranjos para Piano: José Luís Borges Coelho, Luís Lopes, Jean-François Auger; montagem: Valérie Loiseleux, Catherine Krassovsky (assist.), Juliette Urbain (est.); interiores: Porto (Teatro São João, Casa de Serralves, Rua do Almada), Madrid (Casino de Madrid); exteriores: Porto (Palácio Serralves), Sintra (Museu Romântico, Quinta da Regaleira), Piodão, Rio Alva, Madrid; data rodagem: 15 Ago/10 Out 1997. [Teatro São João – dir. cena: Carlos Miguel Chaves, Pedro Chambel Guimarães, Ricardo João da Silva; caracterização: Cristina Araújo, Fátima Garcia, Aurora Inocência; cabelei-

reiros: Isabel Felizardo, Raul Ferreira; guarda-roupa: Fátima Roriz, Virgínia Pereira; téc. luz: Ilda Nóbrega; téc. palco: António Carlos Oliveira/Biana, António Quaresma; téc. manutenção: Carlos Lino Oliveira, Paulo Manuel Andrade; electricista: Júlio Manuel Cunha; assist. sala: Adélio Pêra, Francisco Mexia, Miguel Magalhães, Miguel Pereira, José Pereira. Madrid - Adereços: Julio Torrecilla; chefe electricista: Fulgencio Rodriguez; grupista: Miguel Ángel López; dir. produção: Puy Oria; assist. produção: Nerea Velez, Antonio Arregui; contabilidade: Miguel Morales.; lab: Tobis Portuguesa. 2ª Câmara: Videocine; material eléctrico: Cinemate; produtor: Paulo Branco; produtores associados: José Maria Morales (Espanha), Patricia Plattner (Suíça); dir. produção: António Gonçalves, Elisabeth Bocquet (França); dir. financeira: Luísa Perestrelo; chefe produção: Alexandre Valente; assist. produção: Margarida Nunes, Júlio Santos, António Pedro Figueiredo/Copi, Ana Paula Mígalhada; sec. produção: Paula Riba; contabilista: Fernanda Costa; pós-produção: Emmanuelle Boursier (França); patrocínio: Eurimages; Radiotelevisão Portuguesa/RTP, Câmara Municipal do Porto, Centre National de la Cinématographie/CNC, Canal +; apresentação: Festival de Cannes/Seleção Oficial/Extra-Competição; data apresentação: 19 Mai 1998; distribuição: Atalanta; ante-estreia: Monumental-Saldanha; data ante-estreia: 29 Out 1998; estreia: Monumental-Saldanha, Fonte Nova, AC Santos; data estreia: 30 Out 1998.

Intérpretes/Personagens: José Pinto (o Pai), Luís Miguel Cintra (o Filho), Isabel Ruth (Marta), Leonor Araújo (Menina), Afonso Araújo (Menino), Clara Nogueira (Criada); Leonor Silveira (Suzy), Rita Blanco (Gabi), Diogo Dória (Ele), David Cardoso (o Amigo), António Reis (Conde), Alexandre Melo (Companheiro), Isabel de Oliveira e Manoel de Oliveira (Dançarinos de Tango), Júlia Buísel (Cocotte); Irene Papas (A Mãe de Um Rio), Leonor Baldaque (Fisalina), Ricardo Trêpa (o

Noivo), Adelaide Teixeira (Madrasta), Fernando Bento (Pai de Fisalina), Marco Ferreira (1º Irmão), André Pacheco (2º Irmão).

Um matemático e escritor de relevo discute, com o filho, o interesse que este teria em matar-se, para atingir a imortalidade; o pai empurra-o pela janela, e lança-se também. Dois mancebos da sociedade portuense, dos anos '30, frequentam regularmente duas prostitutas, em ambientes «belle époque»; um deles apaixonou-se pela parceira, e exalta-a filosoficamente ao amigo. Uma jovem, Fisalina pretende casar e abandonar a sua aldeia, nas margens do Douro; perante o impassível desagrado da Mãe de Um Rio, a génese já saturada das águas profundas, que nela encontra quem a substituirá...

Observações: co-produção luso-franco-hispano-suiça. Globo de Ouro 98 – Realização. Edição em vídeo: Atalanta Filmes.

1999

A CARTA

LA LETTRE

35 mm - c - 2750 mt - 100 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes, Radiotelevisão Portuguesa /RTP; Gemini Films (França), Wanda Films (Espanha); orçamento previsto: 570 500 contos; assist. realização: José Maria Vaz da Silva, Olivier Bouffard, Eva Bacelar (est.); argumento: Manoel de Oliveira; obra em livre inspiração: *A Princesa de Clèves*; autor da obra em livre inspiração: Mme De La Fayette; diálogos: Manoel de Oliveira; consultor literário: Jacques Parsi; tradução francesa dos diálogos: Jacques Parsi; fotografia: Emmanuel Machuel; assist. imagem: Alice Capronnier, Mathieu Bertholet; maquinista: Carlos Santos (chefe); electricistas: Olivier Guillaume (chefe), José Maria Branco, Philippe Wegiel, Philippe Rebbot; grupista: Philippe de Robert; decoração: Ana

Vaz da Silva, Ann Chakraverty (assist.); vestuário: (Modelos de Chiara Mastroianni, Antoine Chappet) Cerruti; guarda-roupa: Judy Shrewsbury, Victoria Catoire (assist.), Sandrine Follet. Caracterização: Emmanuelle Fèbvre (chefe), Katia Fromentin; cabeleireiro: Philippe Mangin (chefe), Fabienne Castet; anotação: Júlia Buisel; fot. cena: Jean-Claude Lothier; dir. de som: Jean-Paul Mugel; assist. som: Yves-Marie Omnes; misturas: Jean-François Auger; bruitage: Pascal Mazière; música: Pedro Abrunhosa (excertos de concertos), Maria João Pires (piano); canções por: Pedro Abrunhosa; casting: Richard Rousseau, Stephane Tuitou (figuração); montagem: Valérie Loiseleux, Catherine Krassovsky (assist.), Stephane Magnier (est.); motorista: (Pedro Abrunhosa) Carolino Silva; interiores: Fundação Calouste Gulbenkian (Paris); exteriores: Paris - Jardim do Luxemburgo, Cemitério de Père Lachaise; Itália - Pontedera, Lisboa - Expo '98; data rodagem: Jul-Set-Out/Nov 1998; lab. imagem: LTC (Paris), Marcel Mazoyer (produção); etalonagem: David Vincent; montagem /mist. som: Audis de Joinville. Consultor Dolby Sound: Francis Perreard; produtor: Paulo Branco; dir. produção: Philippe Rey; chefe produção: Jean-Dominique Chouchan, Alexandre Valente, Xavier Lavant (exteriores); pré/pós-produção: Elisabeth Bocquet, Marielle Duigon (assist.), Marie de Calan; assist. produção: Mathieu Levy, Didier Lasserre (est.), Mohand Hadjarri, Thomas Pavel, Hacene Belkhedra, Olivier Geoffroy; administradores: Stephane Beissy, Nagib Kerbouche; dir. financeira: Leonard Glowinski; contabilista: Salea Ayadi; patrocínio: Eurimages; Centre National de la Cinématographie/CNC, Canal +; apresentação Mundial: Festival de Cannes/Seleção Oficial/Competição; data apresentação mundial: 21 Mai 1999; distribuição: Atalanta Filmes; ante-estreia: Rivoli (Porto); data ante-estreia: 23 Set 1999; estreia: King, Monumental-Saldanha, Mundial; data estreia: 24 Set 1999.

Intérpretes/Personagens: Chiara Mastroianni (Madame de Clèves), Antoine Chappey (Jacques de Clèves), Pedro Abrunhosa (Cantor Pedro Abrunhosa), Leonor Silveira (A Religiosa), Françoise Fabian (Madame de Chartres), Luís Miguel Cintra (Senhor da Silva), Anny Romand (Madame da Silva), Stanislas Merhar (François de Guise), Maria João Pires (Ela-Própria), Claude de Leveque (Médico de Madame de Chartres), Alain Guillo (Director da Joalheria), Jean-Loup Wolf (Médico do Hospital), Ricardo Trêpa (O Intruso Drogado), Alexandre Manaia (Músico de Abrunhosa), Marianne Bey Zave (Empregada de Madame de Chartres), Marcel Terroux (Jardineiro), Claude Sempere (voz off do Apresentador de Tv).

Actualidade. Mademoiselle de Chartres teve um primeiro desgosto de amor: foi abandonada por um jovem que desejava manter com ela uma relação bastante livre. Uma noite, uma amiga de sua mãe, a Senhora Silva, esposa do Director da Fundação Gulbenkian, apresenta-a a um médico de grande reputação, Jacques de Clèves. Este apaixonara-se pela jovem ao vê-la escolher um colar acompanhada pela mãe, numa famosa ourivesaria da Praça Vandôme. A jovem aceita casar com ele sem, no entanto, sentir qualquer paixão. Tal paixão vai ter como alvo um jovem cantor da moda, Pedro Abrunhosa. Apercebendo-se de que este amor está a desabrochar, Mme de Chartres, pouco tempo antes de morrer, avisa a filha e aconselha-a a ser prudente...

Observações: co-produção luso-franco-espanhola. Prémio Especial do Júri, Cannes, 1999; edição em vídeo: Atalanta Filmes.

2000

PALAVRA E UTOPIA

35 mm - c - 3606 mt - 132 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes, Radiotelevisão Portuguesa

/RTP; Gemini Films (França), Wanda Films (Espanha), Plateau Produções (Brasil); assist. realização: José Maria Vaz da Silva, Paulo Belém; argumento: Manoel de Oliveira; diálogos: Manoel de Oliveira; contribuição histórica e literária: João Marques; fotografia: Renato Berta; assist. imagem: Jean-Paul Toraille, Alexandra Afonso; decoração: Rui Alves, Carlos Subtil, Pedro Garcia; guarda-roupa: Isabel Branco, Lucha d'Orey; caracterização: Catherine Leblanc. Maquilhagem: Emmanuelle Fevre; cabeleireiro: Catherine Leblanc; anotação: Júlia Buísel; dir. de som: Henri Maikoff; misturas: Jean-François Auger; exteriores: Portugal, Brasil, Itália, Inglaterra; data rodagem: Out 1999; montagem: Valérie Loiseleux, Catherine Krasovsky; produtor: Paulo Branco; dir. produção: Stéphane Riga, Roberto Tibiriçã, Joaquim Carvalho, Nuno Ghira; dir. financeiro: Luísa Perestrello; patrocínio: Instituto Camões, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses/CNCDP, Eurimages, Ibermedia, CNC/Centre National de la Cinématographie, Ministério da Cultura e Governo Federal do Brasil; apresentação Internacional: Festival de Veneza, Selecção Oficial/Competição; data apresentação internacional: 1 Set 2000; distribuição: Atalanta Filmes; ante-estreia: Tivoli; data ante-estreia: 12 Nov 2000; estreia: Monumental-Saldanha, King, Quarteto; data estreia: 17 Nov 2000.

Intérpretes/Personagens: Ricardo Trêpa (Vieira em Jovem), Luís Miguel Cintra (Vieira em Adulto), Lima Duarte (Vieira na Maturidade), Leonor Silveira (Rainha Cristina da suécia), Renato Di Carmine (Padre Jeronimo Cattaneo), Miguel Guilherme (Padre José Soares), Canto e Castro (Governador), Diogo Dória (Chefe Inquisidor), Paulo Matos (Notário), António Reis (Acusador), Rogério Vieira (Rei D. João IV), Ronaldo Bonacchi (Padre Bonucci), Rogério Samora (Provincial), José Pinto (Provincial), Luís Lima Bar-

reto (Padre Pacheco), Duarte de Almeida/João Bénard da Costa (Papa), José Manuel Mendes (Inquisidor Geral), Rui Luís (Núncio), Francisco Baião, João Vasques, Miguel Yeco, Francisco d'Orey, Jorge Trêpa, Bernard Eckern, Marques d'Arede, Filipe Cochofel, Carlos Gomes, Luís Óscar, João Marques, José Bouça Pires, Ana Jahny de Sousa, Harildo Dêda, Nello Avella, Maximo Bagliani, Andrea Bini.

Os pontos capitais da vida e do drama do Padre António Vieira (1608-87), com base especial nas suas cartas, e inclusão de partes antológicas dos seus sermões. Vieira nasceu em Lisboa e, aos seis anos, seu pai levou-o para São Salvador da Bahia. Formou-se no Colégio dos Jesuítas, e lá se ordenou. No Brasil, cedo pugnou contra os excessos da escravatura e na defesa dos índios. De novo em Lisboa, tomou a defesa dos cristãos-novos e expôs doutrinas sobre o messianismo português. Encarcerado e julgado pelo Tribunal da Inquisição de Coimbra (1663), acabou por ser condenado e preso...

Observações: Co-produção luso-franco-hispano-brasileira. Prémio da Revista «FilmCritica», Veneza, 2000; Saint Anthony's International Award, Pádua, 2000; Prémio Especial do Júri (ao Realizador), Prémio da Crítica da Andaluzia, Huelva, 2000; Globo de Ouro 2000, ao Realizador. Edição em Vídeo: Atalanta Filmes. Internet: www.palavraeutopia.com

2001

VOU PARA CASA JE RENTRE A LA MAISON

35 mm - c - 2500 mt - 90 mn

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes; Gemini Films, France 2 Cinéma (França); assist. realização: José Maria Vez da Silva, Olivier Bouffard; argumento: Manoel de Oliveira; diálogos: Manoel de Oliveira;



fotografia: Sabine Lancelin; assist. imagem: Fabrice Moindro, Constanza Ott/Connie; electricistas: Christian Magis (chefe), Luís Manuel Peralta, Joseph Szewczyk; maquinistas: Olivier Martin (chefe), José Maria Branco; decoração: Yves Fournier (chefe), Clémentine Marchand (assist.), Léonard Baudoin (est.); acessórios: Bernard Bridon; construtor: Bernard Beauvais; pintor/decorador: Jean-Michel Caulat; pintor: Marie dos Santos; escultor: Alain Fenet. Tapissière: Marie Claude Vidal; guarda-roupa: Isabel Branco (chefe), Ivone Desclozeaux; caracterização: Emmanuelle Fevre (chefe); anotação: Júlia Buísel; fot. cena: Francisco de Oliveira; dir. de som: Henri Maikoff. Perchman: Yves Marie Omnes; mist.: Jean-François Auger; música: Richard Wagner, Frédéric Chopin, Léo Ferré, Hubert Giraud, Jean Dréjac, A. Pilmer. Casting: Marion Tuitou. Animaux: Murielle Beck. Ventouses: Arnaud & Alex Putman; montagem: Valérie Loiseleux (chefe); exteriores: Paris; data rodagem: Ago 2000; régisseur: Alexandre Meliava (geral), Mohand Hadjarbi (adjunto), Eric Martinot, Nacer Hadjarbi, Julien Bony, Christophe Guerin, Fred Andre, Franck Riet, Fabrice Denneulin, Bruno Leger (ests.); produtor: Paulo Branco; dir. produção: Philippe Rey; assist. produção: Catherine Huet. Administrador: Agathe Astira; patrocínio: Centre National de la Cinématographie

/CNC, Canal +; apresentação Internacional: Festival de Cannes/Seleção Oficial; data apresentação internacional: 13 Mai 2001; distribuição: Atalanta Filmes.

Intérpretes/Personagens: Michel Piccoli (Gilbert Valence), Catherine Deneuve (Marguerite), John Malkovich (Realizador), Leonor Baldaque (Sylvia), Leonor Silveira (Marie), Isabel Ruth (Mulher da Leitaria), Antoine Chappey (George), Ricardo Trêpa (Guarda), Jean-Michel Arnold (Médico), Marcel Bozonnet (Stéphano), Adrien de Van (Ferdinand), Sylvie Testud (Ariel), Daniel Jean (Caliban), Jacques Parsi (Amigo do Agente), Jean Koeltgen (Serge), Mauricette Gourdon (Guilhermina), Joel Chicot (1º Criado), Bruno Guillot (Ladrão), Christian Ameri (2º Criado), Robert Daunay (Haines), Andrew Wale (Stephen).

Um velho e prestigiado actor de teatro que, ao longo da sua carreira, interpretou todos os grandes papéis, Gilbert Valence permanece inquieto e insatisfeito perante o mundo que o rodeia. Até que, um dia, perde a mulher, a filha e o genro num desastre de viação, restando-lhe apenas o pequeno neto...

Observações: co-produção luso-francesa.

PORTO DA MINHA INFÂNCIA

35 mm - c, pb - 1740 mt - 62 mn.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes; Radiotelevisão Portuguesa/RTP; orçamento divulgado: 90.915 contos; assist. realização: José Maria Vaz da Silva; argumento: Manoel de Oliveira; fotografia: Emmanuel Machuel; anotação: Júlia Buísel; dir. som: Henri Maikoff. Narração: Manoel de Oliveira; exteriores: Porto; data rodagem: Jan/ Fev 2001; montagem: Valérie Loiseleux; lab. imagem: Tobis Portuguesa; material eléctrico: Smiling; produtor: Paulo Branco; dir. produção: António Costa; patrocínio: Porto 2001-Capital Europeia da Cultura; apresentação Internacional: Festival de Veneza/Seleção Oficial; data apresentação internacional: Ago 2001; distribuição: Ata-

lanta Filmes; apresentação: Rivoli; data apresentação: 10 Set 2001.

Intérpretes: Ricardo Trêpa (Manoel de Oliveira em Jovem), Jorge Trêpa (Manoel de Oliveira em Jovem), Rogério Samora, Agustina Bessa-Luís, José Wallenstein, Maria de Medeiros, Leonor Silveira, Leonor Baldaque, Duarte de Almeida/João Bénard da Costa, Peter Rudel.

«Evocação das cousas de interesse relacionadas com a minha infância, através de fotos ou gravuras dessa época, nas partes que desapareceram há muito ou foram alteradas, e directamente no que ainda existe como era dantes, a seguir e combinado com isto, a cidade que viria como é hoje, como será amanhã depois das obras terminadas» (MO).

Observações: Prémio Cict/UNESCO - em Veneza 2001.

O PRINCÍPIO DA INCERTEZA

JÓIA DE FAMÍLIA

35 mm - c - 90 mn apr.

Realização: Manoel de Oliveira; produção: Madragoa Filmes; Gemini Films (França); assist. realização: José Maria Vaz da Silva; obra original: *Jóia de Família*. Autor da Obra Original: Agustina Bessa-Luís; argumento: Manoel de Oliveira; diálogos: Manoel de Oliveira; consultor literário: Jacques Parsi; anotação: Júlia Buísel; exteriores: Douro, Régua; data rodagem: Out 2001; produtor: Baulo Branco; patrocínio: Eurimages; distribuição: Atalanta Filmes.

Intérpretes: Leonor Baldaque (Camila), Leonor Silveira (Vanessa), Ricardo Trêpa, Ivo Canelas, Luís Miguel Cintra, Duarte de Almeida/João Bénard da Costa, Júlia Buísel, Isabel Ruth, António Reis, José Manuel Mendes.

A decadência de uma elite social duriense, que foi perdendo pergaminhos à medida que acumulou vícios. Tendo enviuvado do primeiro marido, com quem não terá chegado a consumir a união, Camila sobrevive, volta a casar e tem filhos...

Observações: Título e elementos provisórios.

