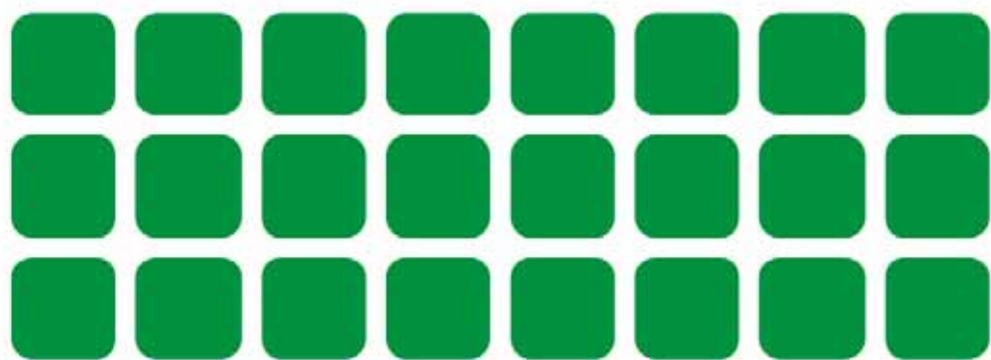


Olhares: Manoel de Oliveira



organização: Michelle Sales e Paulo Cunha

OLHARES:
MANOEL DE OLIVEIRA

Organização
Michelle Sales
Paulo Cunha

OLHARES: MANOEL DE OLIVEIRA

1ª edição

Rio de Janeiro
Edições LCV/SR3/UERJ
2010



Reitor

Ricardo Vieira Alves de Castro

<p>Vice-Reitora Maria Christina Paixão Maioli</p> <p>Sub-Reitora de Graduação Lená Medeiros de Menezes</p> <p>Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron</p> <p>Sub-Reitora de Extensão e Cultura Regina Lúcia Monteiro Henriques</p>	<p>Departamento Cultural Ricardo Gomes Lima</p> <p>Centro de Educação e Humanidades Glauber Lemos</p> <p>Instituto de Artes Roberto Luis Torres Conduru</p> <p>Departamento de Linguagens Artísticas Alexandre Vogler</p>
<p>Programa de Extensão LCV/UERJ Jorge Luiz Cruz</p> <p>Projeto Edições LCV/SR-3/UERJ Rodrigo Guéron</p> <p>Conselho Editorial Jorge Luiz Cruz Leandro José Luz Riodades de Mendonça Michelle Sales Rodrigo Guéron</p>	<p>Conselho ad hoc Cristina Maria Pape Jorge Luiz Cruz Jorge Luiz Rocha de Vasconcelos Leandro José Luz Riodades de Mendonça Leonel Azevedo de Aguiar Liliane Heynemann Michelle Sales Paulo Guilherme Domenech Oneto Rodrigo Guéron</p> <p>Apoio técnico Aline Martins Alonso – Bolsista de Extensão Tatiane Silvana – Bolsista de Extensão Ana Paula Santos de Souza – Voluntária</p>

Copyright © Michelle Sales e Paulo Cunha

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Sub-Reitoria de Extensão e Cultura – SR3
Programa de Extensão LCV
Campus Francisco Negrão de Lima
Pavilhão João Lyra Filho
R. São Francisco Xavier, 524, 11º andar.
Maracanã - Rio de Janeiro - RJ - Cep 20.550-900

Créditos
Editoração – Rodrigo Guéron
Projeto gráfico – Raffaele Enrico Calandro
Bibliotecária – Eliane de Almeida Prata
Diagramação – Rafael Nunes S G Soares

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH-B

O45 Olhares: Manoel de Oliveira / Michelle Sales, Paulo Cunha
(org.). – Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010.

138 p.

ISBN 978 -85-62864-05-6

1. Oliveira, Manoel de, 1908- – Crítica e interpretação. 2.
Cinema – Portugal – História e crítica. 3. Cineastas – Portugal. I.
Sales, Michelle. II. Cunha, Paulo. III. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Laboratório de Cinema e Vídeo.

CDU: 791.44.071.1(469)

SUMÁRIO

PREFÁCIO	7
Ana Isabel Soares	
MANOEL DE OLIVEIRA: UM ROMÂNTICO, UM MODERNISTA	11
Michelle Sales	
MANOEL DE OLIVEIRA: DE AUTOR MARGINAL A CINEASTA OFICIAL.....	29
Paulo Cunha	
MANOEL DE OLIVEIRA, O ESCULTOR DAS PALAVRAS.....	57
Jorge Luiz Cruz	
UM GLOSSÁRIO PESSOAL DE MANOEL DE OLIVEIRA.....	73
Eduardo Valente	
DOIS PERCURSOS DA MEMÓRIA <i>EM VIAGEM AO PRINCÍPIO DO MUNDO</i>.....	83
Mauro Luiz Rovai	

**O ETERNO RETORNO: MEMÓRIA E IDENTIDADE EM
NON, OU A VÁ GLÓRIA DE MANDAR.....93**

Catarina Maia

**A CANÇÃO COMO ALEGORIA HISTÓRICA EM
UM FILME FALADO, DE MANOEL DE OLIVEIRA..... 109**

Wiliam Pianco

Juliana Panini

**TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS NO CINEMA
DE MANOEL DE OLIVEIRA 127**

Michelle Sales

APRESENTAÇÃO DOS AUTORES..... 137

NOTA DO EDITOR 139

SOBRE AS EDIÇÕES LCV/SR3-UERJ 141

PREFÁCIO

Ana Isabel Soares

Lugar comum

No segundo ensaio deste livro trata-se do trânsito de Manoel de Oliveira entre uma dita marginalidade e uma afirmada oficialidade enquanto cineasta do país. A presente colecção de textos é marca da centralidade que o cinema de Oliveira tem ocupado ao longo da sua carreira e sem dúvida que sobretudo durante os tempos mais recentes, em que o realizador gozou das atenções – académicas e não só – que na nossa sociedade se dedicam aos anciãos, aos que persistem, aos que não abandonam os seus projectos e lhes dedicam cada valioso dia das suas vidas.

Outro sinal dessa centralidade, visível também nesta publicação, é que a obra de Oliveira suscita um interesse que *faz* reunir *investigadores* e *pesquisadores*, ou seja, académicos brasileiros e académicos portugueses, uns e outros a revelarem nas suas reflexões a dedicação com que tratam este cinema de língua comum. Não foi só porque Oliveira filmou com um dos actores mais queridos do cinema e da televisão brasileiros (no ano de 2000, em *Palavra e Utopia* Lima Duarte encarnou uma das fases da vida do jesuíta António Vieira) que esse interesse se revelou. A comunidade linguística e a importância das palavras dessa partilha são temas que viajam pelos filmes do cineasta – “Porque é que ele não fala a nossa fala?”, pergunta Maria Afonso (Isabel de Castro) perante o sobrinho francês (Jean-Yves Gautier) que ela não entende. No momento em que faz a pergunta, a tia revela um olhar de suspeita, de interrogação e estranhamento; parece dizer que não existe possível laço familiar entre pessoas que falam línguas diferentes, que sangue e palavra têm que se equivaler.

O espaço central que o cineasta português ocupa entre os estudos académicos sobre cinema no Brasil vem de há algum tempo. Em 2003, Ismail Xavier acertava ao considerar Oliveira “o mais talentoso dos ironistas da península Ibérica, implacável com a melancolia portuguesa e sua morbidez”¹; antes disso, em 1999 já Bernadette Lyra se dedicara ao tratamento do espectador nos filmes de Oliveira, em cursos da Universidade de São Paulo. Estes dois exemplos não são isolados, mas dão conta da titularidade da filmografia de Oliveira entre as disciplinas académicas no Brasil. Quando, em 2009, o cineasta recebeu na Universidade Federal de Minas Gerais o grau de Doutor *honoris causa*, assinalou-se o reconhecimento da sua obra fílmica mas igualmente o lugar de um tópicico académico.

É certo que têm surgido análises da obra de Oliveira noutras línguas que não o português. Nos últimos anos foram publicados livros sobre a sua obra em língua inglesa (nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha), em alemão, em francês, em italiano. O estudo mais extenso e profundo que até agora surgiu, aliás, foi escrito por Mathias Lavin, um jovem professor de Lyon (*La Parole et le Lieu*, Presses Universitaires de Rennes, 2008). Oliveira não é tema confinável ao breve rectângulo ibérico e, por mais que se exalte o orgulho a quem emociona ouvir Dona Maria Isabel Oliveira cantar os versos de Guerra Junqueiro, o que faz a genialidade dos seus filmes é o modo como transcendem a fronteira do seu país e se fixam enquanto lugares de comunhão maior.

O livro que agora se publica abre com dois ensaios assinados pelos seus organizadores: uma panorâmica de Michelle Sales sobre os passos modernistas de Oliveira, em que ganha destaque a pessoa e a obra de José Régio, e uma análise historiográfica da recepção de Oliveira, desde o início da sua carreira no cinema (ainda como actor) até ao presente. Além de situar a arte cinematográfica de Oliveira entre as tendências artísticas do século XX, estes ensaios de abertura permitem confirmar ou infirmar algumas teses de leitura algo apressada sobre o fenómeno da obra oliveiriana – a tentativa de *Olhares* é a de dar densidade e fundamento às muitas, e apaixonadas, abordagens que o cinema de Oliveira tem conhecido. Nisso, aliás, Paulo Cunha tem ocupado a sua investigação e publicações ao longo dos últimos anos. Os textos seguintes resultam de uma convivência saudá-

1 XAVIER, Ismail (2003), *O Olhar e a Cena*, Cosac & Naify, p. 87.

vel e saudada entre académicos mais experientes e jovens investigadores – a felicidade das análises é idêntica, o contributo para o conhecimento da obra igualmente empenhado e rigoroso. Desde um glossário temático, proposto por Eduardo Valente, passando pela abordagem a *Um Filme Falado* enquanto alegoria histórica, até estudos relacionados com os conceitos de identidade e memória nalguns dos filmes de Oliveira, esta antologia acrescenta dados para a localização da obra oliveiriana entre os estudos fílmicos. O valor dos ensaios neste livro eleva o entendimento sobre os filmes de Manoel de Oliveira, ao mesmo tempo que ajuda a aprofundar a visão sobre a arte ampla do cinema. *Olhares*, é, portanto, um mover de olhos, de diferentes lugares, para um lugar que é comum.

MANOEL DE OLIVEIRA: UM ROMÂNTICO, UM MODERNISTA

Michelle Sales

Como se sabe, o cineasta Manoel de Oliveira deu início à sua carreira com o curta-metragem *Douro, faina fluvial*, de 1931, que é parte integrante do cinema mudo português. *Douro* descreve a vida ribeirinha da cidade natal de seu realizador: o Porto. O cotidiano da população que vivia da pesca nos inícios do século XX em Portugal contrasta o progresso e o arcaico, a velocidade e a vida pacata e simples.

Queremos começar com *Douro* não apenas por se tratar da primeira obra do já mencionado cineasta, mas por acreditarmos que estará posto ali a chave da interpretação da própria trajetória de Manoel de Oliveira no cinema português.

Ainda hoje, *Douro* surpreende pela sua modernidade. E, admitido também pelo próprio realizador, alguns críticos apontam a aproximação com *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, não apenas do ponto de vista temático (“um dia comum na vida da cidade”), mas também do ponto de vista estético – pela velocidade da montagem, os cortes bruscos, enfim, pelo caráter modernista das obras. Segundo as palavras de Pedro Afonso da Silva¹:

1 OLIVEIRA, Pedro Afonso da Silva. *Douro, Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira / por Pedro Afonso da Silva Oliveira. [Lisboa: Autor, s.d.], p. 5.

O gosto pelo documentário e um forte impulso para fazer cinema como realizador vão-se afirmar, segundo o próprio, aquando da estreia do filme: *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, no cinema Trindade no Porto: ‘Filme mudo, sem legendas, com a construção de uma sinfonia, como o próprio título indica, um tanto frio e mecânico, arredondado numa admirável unidade de tempo e espaço. Voltei ao Trindade para ver o filme segunda vez. Foi a lição de técnica de cinema mais proveitosa que até agora recebi.

Por outro lado, na altura da realização de *Douro*, o cinema operava uma mudança fundamental para a linguagem cinematográfica: o advento do som. Basta referir que o próprio *A canção de Lisboa*, de 1933, é o primeiro filme sonoro português. Apesar da importante reviravolta sonora, *Douro* faz parte da geração de filmes que buscou, no silêncio do cinema mudo, a especificidade da linguagem do cinema.

Dessa forma, imersos no debate entre a arte e o artifício que revestia o universo do cinema com um caráter mágico que ainda hoje persiste, os cineastas das primeiras gerações do século XX, como Eisenstein, Vertov, Griffith, Manoel de Oliveira, Ruttmann e muitos outros, empenharam-se no dever de consolidar características específicas da linguagem do cinema, capazes de alçá-lo à categoria de Arte. Algumas das tais características, desenvolvidas ainda sobre o cinema mudo, relacionavam-se com o uso expressivo da montagem e com os movimentos de câmara que foram sendo a partir daí testados.

Portanto, *Douro* faz parte deste contexto: o da busca pela criação da linguagem do cinema e ao mesmo tempo pelo próprio caráter de modernidade atribuído ao cinema – técnica finissecular que nasceu com a superação da imagem fixa fotográfica.

Apesar da importância do cinema russo daquela altura, acreditamos que por conta do Golpe Militar de 1926 e a implantação do Estado Novo em Portugal – fato que determinaria em grande parte a produção cultural

realizada até meados da década de 70 – o contato de Manoel de Oliveira com outras cinematografias deverá ter sido através dos filmes exibidos no circuito *chic* das salas de cinema do Porto e, poder-se-á apontar o expressionismo alemão² como a vanguarda europeia mais próxima da estética de Oliveira, quando se fala-se de *Douro, faina fluvial*. Entretanto, na entrevista que Manoel de Oliveira concedeu a Leon Cakoff, o cineasta, valendo-se da teoria da montagem de Eisenstein apresenta, por oposição, aquilo que veio a consolidar seu modo particular de filmar. Em suas palavras:

Eisenstein tinha a sua ideia de fazer cinema e, de um modo muito especial, uma ideia muito específica sobre a montagem. Essa era, sobretudo, a fórmula em que se baseava a sua ideia de cinema. Outra era o modo como filmava um corpo, um rosto para determinar a sua expressão. Por exemplo, a de desconfiança. Tratava-se, ainda, do cinema mudo e, para transmitir esse efeito, ele filmava o ator quase de costas, a olhar para a câmara... Considerava que essa posição era sugestiva para realçar o sentido de desconfiança. É interessante a evolução do cinema. E Eisenstein foi o primeiro homem, evidentemente, desse “show de imagens” que, por si só, fundamentavam um cinema específico, como era desejado àquela altura. Esse ci-

2 De acordo com Georges Sadoul: “O ‘expressionismo’, movimento de vanguarda fundado em Munique por volta de 1910, como reação contra o impressionismo e o naturalismo, foi musical, literário, arquitetónico e sobretudo pictórico. Durante os dias agitados que se seguiram à derrota, o expressionismo invadiu as ruas de Berlim, os cartazes, os teatros, a decoração dos cafés, as lojas e as montras, como aconteceu com o cubismo alguns anos depois, em Paris.” E, por outro lado: “O terror, o fantástico e o crime dominam o expressionismo, que no entanto não pode considerar-se uma transição entre o Grad Guignol e o filme de terror americano à Frankenstein. Siegfried Kracauer observou com razão que *O Gabinete do Dr. Caligari* abriu um ‘cortejo de tiranos’ (...) No plano técnico, o expressionismo desenvolveu-se sem esquecer o seu princípio: uma visão subjetiva do mundo.” Cf. SADOUL, Georges, *História do cinema mundial. Das origens aos nossos dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, pp. 171-173.

nema baseava-se na montagem, que se tornou o elemento mais característico do cinema da época. Essa época passou. Veio o cinema sonoro, a seguir a palavra e a cor. E, depois de haver palavra, a imagem retardou o seu tempo ao do som. O tempo da imagem submeteu-se ao tempo do som e da palavra. Já não se podia manipular tão facilmente uma imagem como no tempo do cinema mudo. A imagem com a palavra e o som alterava a ordem da montagem. Mas não retirava, contudo, a possibilidade de montagem, apenas alterava o processo, requeria uma nova atenção.³

‘A época que passou’, ou seja, a geração do cinema mudo teve que se adaptar ao peso da ‘palavra’ que, de acordo com Oliveira, ‘retardou’ o tempo da imagem. *Douro* carrega o dinamismo da montagem, mas já em *Aniki-Bobó*, de 1942, seu primeiro longa-metragem, uma sutil virada estética começa a operar – com o advento da importância do texto literário como suporte narrativo. Fausto Cruchinho, ainda sobre a formação de Manoel de Oliveira na ocasião de *Douro*, aponta que:

Convém lembrar que, confessadamente, Oliveira, para realizar este filme, se terá inspirado nas experiências cinematográficas de Walter Ruttmann, Joris Evans, Alberto Cavalcanti, Jean Vigo e ainda dos soviéticos, Vertov e Eisenstein, para a concepção plástica da montagem e para o enquadramento humano duma grande urbe.⁴

3 Manoel de Oliveira entrevistado por Leon Cakoff. In: MACHADO, Álvaro, *op. Cit.*, pp. 35-36.

4 CRUCHINHO, Fausto. O expressionismo de Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira. In: *Expressionismus: Retrospectiva de cinema expressionista alemão (1919 – 1932)* / Organização do Centro de Estudos Cinematográficos. Coimbra: Centro de Estudos Cinematográficos, 1995, p. 62.

E, falando do expressionismo presente na obra de Oliveira, Cruchinho acrescenta que:

(...) é Oliveira um cineasta da enunciação, no sentido em que a matéria fílmica é convocada para exprimir uma relação com o mundo e, através dela, estabelecer uma mediação que só ao artista é permitido – dizer que o mundo é pura representação. Ora, tal atitude recria e transfigura qualquer matéria – figuras, textos, obras de arte – num processo de amalgamação donde sai um discurso estético expressionista. O mundo não é mais do que representação e esta constitui um mundo próprio.⁵

A ideia de que o mundo é uma representação está presente em toda a obra de Oliveira desde *Douro* até seus mais recentes filmes. A rejeição do cineasta pelo naturalismo adotado pelo cinema narrativo convencional corroborou na construção de uma peculiar estética para seus filmes, utilizando, nomeadamente, tudo aquilo que não é específico do cinema: teatro, literatura, ópera, artes plásticas. O processo de “amalgamação”, do qual nos falou Cruchinho, já está presente em *Douro*, no qual a ausência de legendas implica o texto literário sobreposto à película, e é exatamente esse desejo de transformar o não-específico do cinema em material estético ‘cinematúrgico’ aquilo que marcará toda a sua trajetória enquanto cineasta.

É por isso que as relações de Manoel de Oliveira se estabelecem, de forma muito particular, “fora” do campo cinematográfico português. Apesar de ter sido “descoberto” pelo cineasta António Lopes Ribeiro – que, ao lado de Leitão de Barros, era um dos maiores cineastas da altura –, Manoel de Oliveira, pela tenra idade e pelas dificuldades de produção do cinema, recebe, inicialmente, apoio e consagração do escritor e crítico literário José Régio: ícone principal da Geração de *Presença* em Portugal, ou se quiser, do segundo modernismo português. E Régio é a figura-chave para se compreender Manoel de Oliveira porque está entre os primeiros que contestam

5 Ibidem.

ao cinema a categoria de arte, pressuposto que acompanha toda a trajetória de Oliveira como o próprio realizador aprofunda no artigo “o Cinema e o Capital”, publicado pela Revista *Movimento* em 1933:

O cinema é, de todas as artes, a mais sujeita ao capitalismo, pelo custo fabuloso do seu material e meios técnicos, e ainda pela dependência esmagadora dum público orientado por uma forte propaganda que cuida demasiado de estrelas e astros, e nada de ideias e processos artísticos. (...) Não está certo que o desenvolvimento dum arte permaneça assim, na dependência dum burguesia que sob a capa da finalidade artística apenas explora um negócio rendoso. E venham-nos depois dizer ‘o público quer, o público pede, quando este se limita a receber passivamente aquilo que lhe apresentam). Sendo o cinema de todas as artes, a que maior e mas directa influência exerce sobre a mentalidade popular, sucede que se parte da falsa e criminosa opinião de que o espectador nada mais necessita e deseja do que saborear por um preço mínimo e confortavelmente instalado na sua cadeira, um espetáculo alegre e divertido que lhe faça esquecer as canseiras e dissabores dum vida extenuante.(...) É portanto necessário acabar com o cinema-negócio.⁶

O cinema, como produto e manifestação de uma sociedade em transformação, queria afirmar-se enquanto dispositivo estético para além da sua utilidade industrial de entretenimento; e aqueles que se ocuparam, primeiramente, de classificar o cinema enquanto produção artística em Portugal foram Manoel de Oliveira e José Régio, este último na sua coluna ‘Lendas Cinematográficas’, da Revista *Presença* (Coimbra, 1927).

6 OLIVEIRA, Manoel. O cinema e o capital. In: *Movimento*, nº 7, 1 de outubro de 1933.

Entretanto, de volta a *Douro*, que teve uma má recepção do público presente no V Congresso Internacional da Crítica, promovido por António Lopes Ribeiro em Lisboa, o poeta José Régio publica na *Presença* uma crítica bastante entusiasmada e positiva do primeiro filme de Oliveira. Por outras palavras, *Douro*, quando comparado com *A severa*, longa-metragem contemporâneo de Leitão de Barros, sobressaía pelo seu valor artístico e modernidade – fato que chamou a atenção de Régio. E Oliveira, responde à boa acolhida do poeta, fazendo surgir tal cumplicidade entre os dois, marcando e alterando todo o percurso do cineasta. Na crítica, Régio dizia assim:

Vi o *Douro* num arranjo incompleto e provisório – em exibição particular. Reservo-me o fazer-lhe a longa referência que exige para quando o vir dado como completo pelo seu realizador. O que dele vi, porém, seria suficientíssimo para um largo estudo, – tanto o *Douro* é uma audácia e uma surpresa no escasso cinema português. Realizado num mínimo de condições favoráveis, é, além duma surpresa e duma audácia, um milagre de apaixonada persistência. Serão então os mais desajustados que terão de nos dar mais? Secundado pela admirável fotografia de António Mendes, Manoel de Oliveira conseguiu coisa de absolutamente novo em Portugal: o seu documentário é, sim, um documentário: da ponte à foz, toda a vida do *Douro* aí se documenta. Mas além disso, é uma poderosa visão de poeta. O espectador assiste, impassível ou simplesmente divertido, ao desenrolar do filme. Isso que pretenderam alguns pintores futuristas – colocar o espectador no próprio centro do quadro – consegue-o Manoel de Oliveira com o seu filme. Indefeso e surpreendido, o espectador é arrastado pelo ritmo vertiginoso daqueles quadros e semiquadros que continuamente se completam e desenvolvem... E todo o filme respira uma poesia que se não dirige a qualquer nosso banal

pendor sentimentalista – mas ao que de mais íntimo há na nossa humanidade e no nosso senso estético.⁷

Convém lembrar o que representa na história cultural portuguesa a revista *Presença* e a obra de José Régio, responsáveis (Régio e outros através da *Presença*) pela difusão de ideias vanguardistas e pelo desejo de modernização de Portugal que ficou conhecido no cenário literário como o *segundo modernismo português*.

Régio teve, em nossa opinião, uma importância fundamental para os limites estéticos da obra oliveiriana, apesar de ser hoje ignorado por parte da crítica que revê a obra do realizador centenário que realça, quase sempre, o nome da escritora Agustina Bessa-Luís.

A afinidade que permeia o poeta, Régio, e o cineasta é marcada por certos valores artísticos que começaram a ser difundidos em Portugal ainda no Romantismo do século XIX, tais como: a ideia de genialidade do autor, a importância da subjetividade na criação artística e a crença numa inspiração divina capaz de transformar o artista em uma ferramenta de Deus.

Para aprofundar essa análise, é preciso lembrar que a experiência finissecular, na virada do século XIX para o XX, e a crise política que se estabeleceu em Portugal desde o Ultimato inglês⁸ de 1890 deram voltas também à literatura que, logo no início do século XX vive a primeira experiência modernista através de Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, a chamada a geração da revista *Orpheu*.

7 RÉGIO, José. Cinema Português: *A Severa e Douro, Faina Fluvial*. In: PITA, António Pedro (org.). *Régio, Oliveira e o cinema*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994, p. 15.

8 O Ultimato inglês consistiu na exigência da retirada das tropas militares portuguesas do território que compreendia Angola e Moçambique, que haviam sido anexadas no 'mapa cor-de-rosa' de Portugal. Rendido aos interesses ingleses, Portugal recua e a partir daí uma intensa crise política gera uma situação de instabilidade em Portugal que põe o regime monárquico ameaçado. É nesse contexto que os republicanos ganham força e começam a exigir a transição política de Portugal para a implantação da República.

Com o precoce fim da geração de *Orpheu* que se dissolve, em parte, pelo suicídio de Mário de Sá-Carneiro em Paris, então com 26 anos, a geração de *Presença*, que teve José Régio como o seu principal representante, foi o responsável pela continuidade do projeto modernista iniciado com Pessoa e Sá-Carneiro.

Esta breve retrospectiva serve-nos para contextualizar a relação de José Régio com Manoel de Oliveira e historicizar os valores que serão difundidos, primeiro na revista *Presença*, depois na obra oliveiriana.

Dessa forma, no número 1 da *Presença*, Régio veio a publicar um dos artigos célebres daquele periódico e que se torna muito famoso também pela discussão que estabelece com os escritores do posterior neo-realismo. Com o título ‘Literatura Viva’, Régio dizia assim:

Em arte é vivo tudo o que é *original*. É original tudo o que provém da parte mais virgem e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos, superficialmente, o que o diferencia dos mais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo original e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo excêntrico, estranho, extravagante, bizarro... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que o autor pretende ser original sem personalidade própria (...) Pretendo aludir nestas linhas a dois vícios que inferiorizam grande parte da nossa literatura contemporânea, roubando-lhe esse carácter de *invenção*, *criação* e descoberta que faz grande a arte moderna. São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade (...) O pedantismo de fazer literatura corrompe as nascentes. Substitue-se a personalidade pelo *estilo*. Mas criar um estilo já é ter uma personalidade. E quem não tem personalidade só pode ter um

estilo feito, burocrata, erudito, amassado de reminiscências literárias, de auto-plágios, e de pobres farrapos sobreviventes ao naufrágio (...) Eis como tudo se reduz a pouco: Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço.⁹

Algumas palavras foram destacadas acima porque representam os valores que são discutidos aqui: *original*, *invenção*, *criação*, *descoberta* e *estilo*. Todas essas ‘ferramentas’ foram implementadas no mundo da Arte quando esta conseguiu se libertar dos limites impostos pela Igreja e pelo mecenato. Pierre Bourdieu¹⁰ nos fala em *autonomia do campo de produção artístico* – situação operada durante o século XIX e que, se por um lado, mercantilizou a arte e a função do artista (que a partir daí vive da venda das obras), por outro, proporcionou limites para a criação extremamente novos, o que permitiu que alguns artistas falassem em *arte pela arte*.

Portanto, a ideia de um *autor*, dotado de “capacidades superiores”, como disse Régio, tal como a capacidade de criar uma *obra original* e desenvolver um *estilo próprio* são crenças desenvolvidas ainda no século XIX – apropriadas no século XIX pelos poetas românticos – mas que são herdados pelo século XX. E é no contexto do modernismo das vanguardas europeias que muitos dos valores utilizados no campo de produção artística foram consolidados. Como, por exemplo, a cisão entre uma Grande Arte e uma arte menor – a qual Régio chama de literatura morta sem personalidade – que foi exemplificado no embate ilustrado por Bourdieu entre uma *arte pela arte* e uma *arte social*. A literatura viva, desejada por Régio, é a literatura realizada por aqueles que detêm o dom de um ‘talento superior’ e

9 RÉGIO, José. Literatura viva. In: *Presença*, nº 1, Coimbra, 10 de março de 1927.

10 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

de um estilo próprio – que só se conseguem através de uma ‘benção divina’, re-apropriando-se da ideia renascentista de que o artista é uma ferramenta utilizada pelas mãos de Deus.

E foi tal ‘talento superior’ que Régio percebeu em Oliveira ainda na altura de *Douro, faina fluvial* ao qual ele considera um “personalíssimo documentário”. Nas palavras do escritor publicadas na altura da exibição de *Douro*: “Manoel de Oliveira é artista e poeta no alto sentido do que, afinal, estas duas palavras são sinônimas. E não é tão fácil de ver que era isso o que ainda não aparecera no nosso cinema?”¹¹

Assim como Fernando Pessoa, – que afirmou, em 1925, que “à exceção dos alemães e dos russos ninguém, por enquanto, conseguiu insuflar no cinema algo que se pareça com arte”¹² – Régio nutria imenso interesse pelo cinema e manteve durante toda a publicação da revista *Presença* sempre uma coluna dedicada à crítica cinematográfica – que ele exerceu desde o primeiro número, ainda em 1927. Régio percebeu no documentário “vertiginoso, brusco, trepidante”¹³ de Oliveira lampejos de um desejo modernista que o poeta queria presente no cinema português e, para além disso, ficou posto em *Douro* “o documento dum temperamento de artista”.

A relação de aproximação profissional entre os dois começou no primeiro longa-metragem¹⁴ de Oliveira. *Aniki-Bobó* é a adaptação do conto “Meninos milionários”, de Rodrigues de Freitas, que havia sido publicado na *Presença*, foi sugerido como argumento por Régio a Manoel de Oliveira. Assim, ainda em tom documental, Oliveira realiza sua primeira ficção na qual já está posta, ainda em 1942, a definitiva relação do cinema oliveiriano

11 RÉGIO, José. Cinema Português: *Gado Bravo* e *Douro, Faina Fluvial*. In: PITA, António Pedro (org.), *op. Cit.*, p. 18.

12 COSTA, João Bénard da. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT, Correios de Portugal, 1996, p. 24.

13 Ibidem.

14 Entre *Douro* e *Aniki-Bobó*, Oliveira realiza alguns documentários considerados atualmente por ele como filmes de pouco importância. Entretanto, na opinião desta autora, os filmes *Hulba Branca*, de 1932, que trata sobre a empresa hidroelétrica do seu pai e *Já se fabricam automóveis em Portugal*, de 1938, sobre a produção de automóveis em Portugal revelam certa continuidade do desejo modernista que começou com *Douro*.

com a literatura. E que, de acordo com João Lopes, marca a heterogeneidade no cinema português, já que:

Basta recordar que *Aniki Bobó* foi feito na mesma época de grandes sucessos populares como *O Pai Tirano* (1941), de António Lopes Ribeiro e *O pátio das cantigas* (1942), de Francisco Ribeiro. Perante tais títulos, é óbvio que *Aniki Bobó* instala uma diferença importante: em vez do humor directamente ligado ao teatro de revista e as suas características sociais, o filme de Oliveira propõe, por assim dizer, uma ‘evasão’ para um domínio em que prevalece o anti-naturalismo, e até mesmo algum apelo fantástico.¹⁵

De volta a relação de Régio com Oliveira, a afinidade embrionária estabelecida em *Aniki-Bobó* gerou diferentes frutos, tais como o curta-metragem *As pinturas do meu irmão Júlio* (1959), em homenagem ao irmão de José Régio e com narração do próprio poeta e *Acto da Primavera* (1963), realizado já no contexto do novo cinema português¹⁶ sobre a encenação da Paixão de Cristo no norte de Portugal.

Por alguns motivos, consideramos *Acto da Primavera* um filme de iniciação cinematográfica para o seu realizador. É neste longa-metragem que Manoel de Oliveira traz a questão religiosa para o primeiro plano e é também ali que se vai germinando a gênese estética que o consagrou: a fixidez dos planos, a teatralidade da representação dos atores e a importância da Palavra – que aqui é para além do texto literário a Palavra de Deus.

Em *Acto da Primavera*, Régio foi uma espécie de ‘consultor’ de Manoel de Oliveira, pois terá sugerido o tema e participado das filmagens ao lado do realizador. Como se sabe, a religiosidade é um tema constante na obra de José Régio. A ideia da ‘Grande Arte’, de uma Arte superior

15 LOPES, João. *Aniki Bobó*. Lisboa: Secretaria de Estado da Reforma Investigativa, [s.d], p. 5.

16 Importante movimento renovador e modernizador do cinema português iniciado na década de 1960.

ou transcendental tem Deus como o seu principal receptor/leitor, e é essa crença que está posta em *Acto da Primavera*, mas não só. Uma certa ideia metafísica da arte permeará também a atmosfera de toda a obra oliveiriana com uma espécie de aura, como comenta João Mário Grilo:

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 teleológica 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 cinema 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.¹⁷

A ideia de ‘filmar para Deus’ reveste-se de uma atitude autoritária com o público, que é negligenciado, e pressupõe que a arte só precisa existir para ser e, portanto, não depende da relação com o público. E, além do mais, atribuiu ao artista um dom divino, uma certa capacidade de ser um mensageiro de Deus – o que o torna elevado, superior e a sua arte, sublime.

17 GRILO, João Mário. *O cinema da não-ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006, p. 129.

Entretanto, essa circunstância etérea gera no cinema oliveiriano uma situação paradoxal, porque o cineasta depende do público: desde *Acto da Primavera* o espectador é “intimado” a assistir aos filmes de uma maneira ritualística e quase eclesíastica, no qual não tem espaço para o envolvimento emocional nem para a identificação com os personagens – situações-chave do cinema narrativo tradicional. E sobre *Acto da Primavera*, Régio afirma que:

Ao mesmo exigente senso artístico deve Manoel de Oliveira tantas vezes vencer (e outras ladear) as dificuldades técnicas ainda tão opressivas no cinema português. Vindo muito do documentário, ou muito ligado a ele pelo que, parece, lhe propicia a mensagem e a linguagem próprias, até certo ponto tem podido dispensar a intervenção de actores profissionais. (Não quer isto dizer que Manoel de Oliveira não ultrapasse em larga medida o documentário, ou o não interprete, ou o utilize, de modo muito pessoal). Os seus principais intérpretes têm sido as crianças como as do *Aniki-Bobó*, rapazes como os de *A Caça*, gente simples como a do *Acto da Primavera*, quaisquer indivíduos aproveitados conforme acasos e circunstâncias ou oportunidades. Destes atores amadores se tem vindo a não prejudicar a fundamental qualidade artística da sua criação. No *Acto da Primavera* se pode sustentar que a própria actuação dos intérpretes, particularíssima como é (seria ela que chocou o pobre júri do Festival de Veneza?), precisamente se integra na rara qualidade artística e originalidade fundamental desse admirável filme. Na fotografia, na cor, no som, vem conseguindo Manoel de Oliveira verdadeiros triunfos se pensarmos na deficiente experiência e nos condicionamentos do cinema português. A isso não serão alheios quaisquer seus colaboradores, entre

os quais, para os primeiros filmes, é justo salientar o nome de António Mendes.

Um profundo lirismo de que se reserva ou retrai, ao mesmo tempo sustido e enriquecido pelo pudor de um artista de tendências clássicas; um fundo cristão que principalmente no *Acto da Primavera* se evidencia; um realismo que se aparenta com o realismo espontâneo de quase todos os nossos grandes escritores; um subjacente e verídico interesse pela questão social, implicada numa corrente humanística; estas e outras características que estão solicitando novas realizações – tornam a criação de Manoel de Oliveira ao mesmo tempo muito actual e capaz de transcender a mera actualidade, muito nacional e apta a superar limites fronteiriços.¹⁸

Está assim claro, portanto, quais foram os critérios que seduziram Régio na obra de Manoel de Oliveira e aproximaram o poeta do cineasta. De volta ao ritual de iniciação e de composição de feições estéticas que se perpetuaram em toda a sua obra, *Acto da primavera* tem um carácter antecipatório, e mesmo premonitório, daquilo que virá a ser a principal marca do seu realizador, utilizando o cinema como “um meio audiovisual de fixação do teatro”.

Realizado quase que de forma simultânea, naquele mesmo ano de 1963, Manoel de Oliveira estreia com o curta-metragem *A caça*, filme que recebeu a menção especial do júri de curta-metragem do Festival de Toulon, considerado o melhor curta-metragem.

Assim, munido de experimentações estéticas aplicados nos filmes antecessores, Oliveira afirma um modo particular de pensar o cinema narrativo e a representação a partir do longa-metragem *O passado e o presente*, adaptação da peça teatral de Vicente Sanches, e primeiro filme produzido pelo Centro Português de Cinema.¹⁹

18 In: PITA, António Pedro (org.), *op. Cit.*, p. 23.

19 O CPC ou o Centro Português de Cinema foi a associação criada pelos cineastas que lideravam o processo de renovação da cinematografia portuguesa dos anos

Além do sabor mórbido do filme, *O Passado e o Presente* tem o elemento teatral como o tempero mais aparente. E o mundo burguês artificialmente representado em todos os seus aparatos: a casa, o casamento, a mobília, a vestimenta. O enredo gira em torno de uma *grande damme* que só se apaixona pelos maridos quando eles já estão mortos. A morte é um elemento que paira sobre a obra de Manoel de Oliveira desde *Aniki-Bobó* e que, na nossa opinião, está relacionado com a aura clerical do seu cinema. Segundo o realizador João César Monteiro:

Manoel de Oliveira faz parte, no contexto português, da pequena minoria de cineastas católicos (os outros são o Paulo Rocha e, numa escala bem mais modesta, o autor destas linhas) para quem o ato de filmar implica a consciência de uma transgressão. Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objetivo a restituição de uma imagem do sagrado, no sentido que Roger Caillois dá à palavra. Ora, essa imagem só pode ser traduzida em termos de arte, no que isso pressupõe de criação profundamente lúdica e profundamente ligada a um caráter religioso e primitivo.²⁰

A ideia de primitividade, posta por João César Monteiro, é um bom adjetivo se quiséssemos sintetizar a obra de Manoel de Oliveira, pois ao negar o caráter narrativo tradicional do cinema clássico – modelo Griffithiano, por exemplo – Oliveira se apropria de elementos estéticos alheios à especificidade da linguagem cinematográfica e antecessores ao cinema, como a palavra retórica da literatura e o artifício do teatro.

1960 que ficou conhecido como cinema novo. Essa associação tinha como fim viabilizar a produção, engessada nos moldes da política cultural portuguesa, financiando os filmes através dos recursos da Fundação Calouste Gulbenkian.

20 MONTEIRO, João César. *O Passado e o Presente*. Um necrofilme português de Manuel de Oliveira. In *Diário de Lisboa – Suplemento literário*, 10 de Março de 1972, p. 25.

Assim como Régio, Manoel de Oliveira quer pensar os ‘grandes’ temas da humanidade. O desligamento entre a arte e a vida, ou o debruçar de Oliveira sobre temas sagrados revela a afinidade entre o projeto do cineasta e do poeta modernista que, verdadeiramente, se ocuparam em reformar a arte portuguesa, incorporando elementos das vanguardas históricas europeias, e em sacudir o tímido meio intelectual português do início do século XX.

É bem verdade, por outro lado, que não se pode afirmar que a obra de Manoel de Oliveira se ocupou de ideias políticas progressistas ou que mesmo sua obra se preocupou em transformar a realidade portuguesa – que durante 48 anos foi uma ‘dura’ e negra realidade –, mas como Régio, a preocupação de Oliveira era com a arte e, principalmente, em afirmar o cinema como arte.

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COSTA, João Bénard da. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT, Correios de Portugal, 1996.
- CRUCHINHO, Fausto. «O expressionismo de Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira». In: *Expressionismus: Retrospectiva de cinema expressionista alemão (1919 – 1932) / Organização do Centro de Estudos Cinematográficos*. Coimbra: Centro de Estudos Cinematográficos, 1995, pág. 62.
- GRILO, João Mário. *O cinema da não-ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.
- LOPES, João. *Aniki Bobó*. Lisboa: Secretaria de Estado da Reforma Investigativa, [s.d].
- MACHADO, Alvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MONTEIRO, João César. O Passado e o Presente. Um necrofilme português de Manoel de Oliveira. In *Diário de Lisboa – Suplemento literário*, 10 de Março de 1972, pp. 25-26.

- OLIVEIRA, Manoel. O cinema e o capital. In: *Movimento*, nº 7, 1 de outubro de 1933.
- OLIVEIRA, Pedro Afonso da Silva. Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira / por Pedro Afonso da Silva Oliveira. [Lisboa: Autor, s.d.]
- PITA, António Pedro (org.). *Régio, Oliveira e o cinema*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994.
- RÉGIO, José. Literatura viva. In: *Presença*, nº 1, Coimbra, 10 de março de 1927.
- RÉGIO, José. Régio, Cinema Português: *A Severa e Douro, Faina Fluvial*. In: PITA, António Pedro (org.). *Régio, Oliveira e o cinema*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994, pp. 13-15.
- RÉGIO, José. Cinema Português: *Gado Bravo e Douro, Faina fluvial*. In: PITA, António Pedro (org.). *Régio, Oliveira e o cinema*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994, pp. 17-20.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial. Das origens aos nossos dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1959.

MANOEL DE OLIVEIRA: DE AUTOR MARGINAL A CINEASTA OFICIAL

Paulo Cunha

Nas últimas três décadas, Manoel de Oliveira tornou-se, para o bem e para o mal, a principal referência internacional da actual cinematografia portuguesa. Oficiosamente, as presenças de Oliveira em diversos certames internacionais – nomeadamente os festivais de Cannes e Veneza – são assumidas pelas autoridades políticas e culturais portuguesas como uma espécie de delegação cultural ou representação oficial portuguesa.

Como sugere João Bénard da Costa¹, se perguntarmos a um português sobre o cinema português, “ele continua a recordar Vasco Santana e António Silva, *A Canção de Lisboa* e *O Pai Tirano*”; mas se fizermos a mesma pergunta a um cinéfilo estrangeiro, ele “louva-nos Oliveira e César Monteiro”.

De facto, para a maioria esmagadora dos espectadores de cinema de diferentes e dispersas latitudes mundiais, o cinema português é conhecido apenas através dos filmes de Manoel de Oliveira. Para esta circunstância muito tem concorrido o trabalho de promoção e divulgação de diversas

1 COSTA, João Bénard da. Breve história mal contada de um cinema mal visto. In: *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998, p. 76.

instituições públicas – como a Cinemateca Portuguesa, o Instituto Camões ou a Fundação Oriente – e privadas, particularmente a Fundação Calouste Gulbenkian.

Até conseguir este estatuto de cineasta oficial, Manoel de Oliveira teve de lutar contra muitos obstáculos culturais e políticos ao longo da sua carreira, desde a sucessiva recusa na atribuição de subsídios públicos à produção, à humilhação pública na recepção de alguns dos seus filmes marcadamente mais “autorais”, ou mesmo na passagem pela prisão da polícia política de então (Polícia Internacional de Defesa do Estado – PIDE).

O que se pretende com este breve estudo é analisar o percurso cinematográfico de Manoel de Oliveira ao longo dos cerca de 80 anos de actividade cinematográfica e tecer algumas considerações acerca do processo de transição do cineasta de uma condição de marginalidade à de representante oficioso da cinematografia portuguesa.

1. Da descoberta ao esquecimento (1928-1955)

Manoel de Oliveira fez as primeiras experiências cinematográficas nos seus tempos livres com uma câmara oferecida pelo seu pai. Entre 1929 e 1931, Oliveira concretizou, com a preciosa ajuda do operador António Mendes, *Douro, faina fluvial*, o seu primeiro projecto onde pretendia registar o dia-a-dia das pessoas que trabalhavam na ribeira da cidade do Porto, junto à foz do rio Douro, de um modo bastante diferente dos documentários produzidos na época. A rodagem dos planos durou cerca de dois anos devido à pouca disponibilidade do operador António Mendes (guarda-livros de profissão) e a montagem do filme foi feita, em negativo, em cima da mesa de bilhar da casa de família de Oliveira.

O filme saiu do anonimato quando António Lopes Ribeiro encontrou, aparentemente por acaso, alguns negativos do filme que aguardavam a revelação positiva num laboratório de Lisboa:

“Parte do positivo foi copiado em Lisboa, nos laboratórios da Ulyssea Filme, existente então, também, nos Restauradores, no Palácio Foz, e aí fora visto por António Lopes Ribeiro, incumbido de organizar o

programa cinematográfico que deveria ser apresentado aos congressistas”.²

Surpreendido, Lopes Ribeiro terá convencido Oliveira a terminar o filme em contra-relógio para poder exibi-lo num Congresso da Crítica que teria lugar em Lisboa, em Setembro de 1931, e no qual participariam figuras de destaque da intelectualidade europeia como Miguel de Unamuno, Luigi Pirandello, Fernand Gregh ou Emile Vuillermoz.

“Do que foi a reacção à projecção do filme, já por várias vezes foi escrito. De facto uma certa parte do público que à sessão no Salão Central assistiu, insensível ao vigor, à expressividade das imagens e à visão vanguardista de Manoel de Oliveira, que fazia sair o filme da mediocridade das curtas metragens que até então haviam inundado as telas indefesas dos nossos cinemas, não fazendo essa parte da assistência o menor esforço de compreensão e de adesão a uma pequena obra prima que acabava de desfilhar ante os seus olhos, tristemente reagiu por ridículas imprecisões e gritaria, consubstanciadas numa ulterior pateada, a que a outra parte do público presente respondeu com os merecidos e lúcidos aplausos em sinal de total compreensão e significativo respeito pela obra de um jovem cineasta português, que viria em dias futuros a estar representada em muitas das cinematecas existentes no Mundo”.³

A recepção pública da primeira obra de Oliveira haveria de ser sintomática da futura difícil relação das suas obras com os públicos de cinema.

2 PINA, Luís de. *Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editorial Veja, 1977, p. 35.

3 RIBEIRO, Manuel Félix. *Filmes, figuras e factos da história do cinema português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983, pp. 335-336.

As reacções extremosas verificadas – do aplauso à pateada – ainda hoje constituem uma realidade indisfarçável.

Três anos depois da primeira exibição pública, *Douro* conheceria uma versão musicada por Luís Freitas Branco que teria estreia comercial como complemento de *Gado Bravo* (1934), a primeira longa-metragem de António Lopes Ribeiro. Como o filme foi exibido em complemento, torna-se hoje difícil avaliar a sua receptividade de forma esclarecedora.

Apesar de ser uma figura de destaque do atletismo e do desporto automóvel nacional – o então jovem realizador sagrou-se campeão nacional de ginástica na especialidade de salto à vara e venceu diversos eventos nacionais de provas automobilísticas – Manoel de Oliveira era uma figura praticamente desconhecida no panorama do cinema português. O único contacto anterior do jovem portuense com a 7^a arte cingia-se a uma participação como figurante em *Fátima Milagrosa* (1928), de Rino Lupo, colaboração relacionada com o facto de Oliveira ter frequentado a escola de interpretação cinematográfica do realizador italiano. O jovem actor voltaria à tela no primeiro filme sonoro totalmente concebido em Portugal, *A Canção de Lisboa* (1933), de Cottinelli Telmo.

Aliado ao produtor que se tornava por esses anos o cineasta oficial do regime, Manoel de Oliveira haveria de prosseguir a sua actividade cinematográfica durante a sua primeira década de actividade, assinando mais quatro curtas – *Estátua de Lisboa* (1932), *Já se fabricam automóveis em Portugal* (1938), *Miramar, Praia das Rosas* (1938) e *Famalicão* (1941) – cujo único objectivo seria apenas manter activa a sua actividade cinematográfica. Beneficiando da então legislação em vigor – a desvirtuada lei dos cem metros – Oliveira realizou estas obras de carácter mais técnico para as produtoras *Lisboa Film* e *Ulyseia Film*. Tal como *Douro*, estas curtas também serviram de complementos cinematográficos a várias sessões cinematográficas. No entanto, contrariamente à curta rodada no Porto, estas obras seguintes não receberam grande atenção e iam sendo exibidas de forma indiscriminada, apenas para preencher os programas cinematográficos de então.

Para além destes filmes concluídos, começa também a esboçar-se uma história de Oliveira através dos filmes que não se concretizaram: *Bruma* (1931), *Ritos de Água* (1931), *Luz* (1931), *Desemprego* (1934), *Gi-*

gantes do Douro (1934), *A Mulher que Passa* (1938), *Prostituição* (1938) e *Gente miúda* (1941). As dificuldades financeiras de Oliveira-produtor e a sucessiva recusa na atribuição de subsídios foram as principais razões para tanto projecto não concretizado.

Ultrapassando as diversas dificuldades, Oliveira conseguiria concretizar a sua primeira longa-metragem. Em 1942, com um elenco maioritariamente infantil e com o Porto e o Douro novamente como cenários, Oliveira inspira-se num conto de Rodrigues Faria para filmar *Aniki-Bóbo*, tendo novamente como operador o amador António Mendes.

A contradição na recepção desta obra parecia querer repetir a recepção de *Douro*. O filme teve uma passagem demasiado discreta pelas salas lisboetas, mas foi um dos raros filmes portugueses das décadas de 1930-40 referenciados nos círculos cinéfilos internacionais, ainda que por razões erradas. O filme foi erradamente interpretado durante décadas como um precursor do neo-realismo, certamente por ser filmado nas ruas do Porto, com actores amadores e crianças dos bairros populares da cidade. Mas falta sobretudo a *Aniki-Bóbo* uma vincada dimensão política e social para ser filiado no movimento neo-realista. Felizmente, nos últimos anos, o filme tem sido alvo de releituras orientadas sob novos pressupostos estéticos.

Apesar de o nome de António Lopes Ribeiro constar no genérico e na ficha técnica como o único produtor do filme, Oliveira assegura que *Aniki-Bóbo* foi financiado por si sem qualquer tipo de apoio público ou oficial:

“A razão da ausência do seu nome foi simples: ‘O Lopes Ribeiro pediu-me para não o incluir nas legendas afim de não pesar’.⁴

O realizador – premiado em festivais como os de Cannes, Veneza e Montreal – exibiu uma carta, na qual o produtor António Lopes Ribeiro, com quem, assinalou, sempre manteve as melhores relações, lhe confere autorização para assinar contratos, dado que

4 MENDES, Alfredo. Manoel de Oliveira vai processar a Lusomundo. In *Diário de Notícias*, 7 de Junho de 2008.

ele foi realizador e também produtor associado de *Aniki-Bóbo*.⁵

Ironicamente, no mesmo ano em que rodou a sua primeira longa-metragem, Oliveira iniciou uma longa “travessia do deserto” que duraria até 1956. Durante década e meia, o jovem cineasta desinteressou-se pelo cinema e dedicou-se em exclusividade aos negócios da família. Apenas em 1952, uma década depois de *Aniki-Bóbo*, Oliveira tentaria um regresso ao cinema com o projecto *Angélica*, mas o Secretariado Nacional de Informação (SNI) rejeitou um pedido de apoio à produção por considerar o tema “assaz mórbido e pessimista”⁶, inviabilizando assim financeiramente a concretização do projecto fílmico.

2. Afirmção e reconhecimento de Oliveira enquanto autor (1955-1978)

Em 1955, a pretexto da re-exibição de *Aniki-Bóbo*, o Cineclube do Porto decide homenagear Oliveira. A reacção do público foi bastante positiva e a crítica começava a questionar os critérios de atribuição de subsídios do SNI. Simultaneamente, o Cineclube de Estremoz publicava uma obra colectiva dedicada à obra de Oliveira. Nesse mesmo ano, dando crédito à sua crescente curiosidade pela recente evolução dos novos processos cinematográficos, Oliveira rumou à Alemanha para fazer um estágio intensivo nas oficinas da AGFA, em Leverkusen, com o objectivo de estudar a cor aplicada ao cinema. No regresso, passa por Munique para adquirir uma máquina de filmar com as novas evoluções tecnológicas.

O primeiro resultado das novas experiências de Oliveira chamar-se-á *O Pintor e a Cidade* (1956), que surpreende de forma unânime a crítica e alcança um significativo sucesso internacional, tendo granjeado diversos elogios em Paris e Veneza e conquistado um importante prémio no festival irlandês de Cork.

5 MENDES, Alfredo. Manoel de Oliveira prova direitos sobre ‘Aniki-Bóbo’. In *Diário de Notícias*, 4 de Junho de 2008.

6 COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 108.

Este reconhecimento internacional somado à homenagem nacional promovida no ano anterior parece sensibilizar as autoridades públicas. Uma redefinição da estratégia de apoio público ao cinema irá conceder a Oliveira subsídios para a concretização de dois projectos importantes: *O Acto de Primavera* e *A Caça*. No entanto, o incumprimento do contrato em relação a estes dois filmes levaria o SNI a voltar a impor restrições ao realizador em dois projectos que não se concretizaram: *Saudosa Rosa*, apresentado aos concursos de 1962 e 1963; *Velha Casa – Monstruosidades Vulgares*, apresentado aos concursos de 1963 e 1964.

Mas como a história do cinema português é pródiga em contradições, na mesma época em que fora beneficiado com os subsídios públicos referidos, Oliveira era preso pela PIDE, num processo que ainda hoje é pouco conhecido.

“Entretanto, alguns sinais de esperança no horizonte, mesmo que a guerra no ultramar, o ‘caso do Santa Maria’ e, antes disso, as eleições de 1958, tenham tornado a censura mais atenta e haja a registar prisões lamentáveis de cineastas e críticos como Fonseca e Costa, Vasco Granja, Henrique Espírito Santo e até Manuel de Oliveira, libertado por imediata intervenção de gente do cinema junto da Presidência do Conselho, no momento em que decorriam as homenagens à sua obra”.⁷

Através dos arquivos da PIDE/DGS depositados no Arquivo Nacional Torre do Tombo⁸, consegui apurar que o “industrial” Manuel de Oliveira foi “capturado em 5-12-63, pela delegação do Porto, por actividades contra a segurança do Estado”, e foi “restituído à liberdade em 11-12-63”.

Algumas fontes informais garantem que a prisão de Oliveira estaria relacionada com algumas declarações proferidas pelo realizador à imprensa

7 PINA, Luís de. *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: Terra Livre, 1978, p. 44.

8 ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo, Fundo PIDE/DGS, Registo geral de Presos, livro 133, registo 26500.

estrangeira aquando da promoção do *Acto da Primavera*, e supõe-se que António Lopes Ribeiro terá sido uma das “gentes do cinema” que intercedeu directamente no processo pela sua libertação. Outra versão é apresentada por Mário Jorge Torres⁹: “Na sequência de uma sessão pública no Porto com *Acto de Primavera*, é detido pela PIDE e preso no Aljube, em Lisboa”.

No entanto, outro processo do arquivo da PIDE/DGS¹⁰ documenta que Oliveira já estava referenciado junto da polícia política do regime desde Maio desse ano de 1963. Também o processo individual nº 21484 dos arquivos da PIDE/DGS referenciam o nome do realizador como um dos membros activos de um grupo denominado “Comando Civil do Porto”. Nesse mesmo processo, consultei o interrogatório a que Oliveira foi sujeito e constatei que o mesmo não fazia qualquer referência à actividade cinematográfica de Oliveira, apenas questionava o realizador se alguma vez tinha integrado ou participado de actividades de associações políticas, nomeadamente do Partido Comunista Português.

Em Dezembro de 1967, o Cineclube do Porto organizou uma semana de exibição e debate designada “Semana do Novo Cinema Português”. Para estimular os trabalhos, o Cineclube do Porto decidiu convidar um variado leque de personalidades que considerasse ter, directa ou indirectamente, uma intervenção positiva na discussão do “estado cinéfilo da nação”. Demonstrando que este encontro não se destinava apenas a figuras cronologicamente mais novas, foram convidados vários elementos de gerações mais velhas que, de certa forma, sempre preconizaram uma renovação e se apresentavam como contributos válidos, como os cineastas Manoel de Oliveira e Manoel Guimarães ou os críticos Roberto Nobre e Manoel de Azevedo.

O ponto alto do encontro estava reservado para o penúltimo dia, realizando-se uma mesa-redonda subordinada à hipótese de uma provável

9 TORRES, Mário Jorge. *O Livro Manoel de Oliveira – Coleção Grandes Realizadores*. Lisboa: Cahiers du Cinema/Público, 2007, p. 86.

10 ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo, Fundo PIDE/DGS, Processo nº 524-CI (1).

intervenção da Gulbenkian no Novo Cinema. A sessão foi a mais concorrida e contou com a presença de todas as figuras fundamentais do então Novo Cinema. Desta agitada mesa-redonda haveria de resultar um breve relatório assinado por vários dos realizadores presentes – entre eles Manoel de Oliveira – dirigido à Gulbenkian, uma primeira versão do célebre *Ofício do Cinema em Portugal*.

Para António de Macedo, a Gulbenkian sempre rejeitou ajudar financeiramente o Novo Cinema com o pretexto de os estatutos da instituição só permitirem a intervenção com fins caritativos e artísticos, e o cinema não era visto como objecto de expressão cultural ou artística, mas exclusivamente como indústria. Com o tempo, vários factores permitiram alterar esta conjectura: o arrojo estético das propostas das Produções Cunha Telles; a evolução da obra de Manoel de Oliveira, sobretudo *Acto da Primavera* e *A Caça*, e a sua “colagem” à nova geração; e a formação cultural de jovens realizadores no estrangeiro.¹¹

Fernando Lopes não se cansa de insistir que a “batalha” pelo reconhecimento institucional do Centro Português de Cinema (CPC) só foi possível devido ao empenho pessoal do presidente da Gulbenkian. Por mais que uma vez, o cineasta sustenta a tese de que Azeredo Perdigão “deve ter ido às mais altas instâncias” e deve ter apostado “o seu prestígio de jurista e o peso da Fundação Gulbenkian” para ver aprovados os estatutos pelo Ministério do Interior. A justificação deste interesse reparte-se, ainda segundo Fernando Lopes, por três argumentos: “o Centro reunia todos os cineastas e técnicos que podiam dar alguma coisa ao cinema português”; “porque no Centro estava Manoel de Oliveira”; “porque o João Bénard da Costa foi junto do Dr. Azeredo Perdigão apóstolo do Centro.”¹²

Depois de mais uma década sem apoios públicos à produção, Oliveira iria tirar benefício de uma aproximação estratégica promovida pelos jovens realizadores do novo cinema a propósito de uma possível intervenção da Fundação Calouste Gulbenkian no apoio directo à produção. A aproxima-

11 MACEDO, António de. Entrevista inédita. 2004.

12 VÁRIOS AUTORES. *Cinema Novo Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985, pp. 63-64.

ção da geração de jovens realizadores revelados na década de 1960 remonta às diversas homenagens promovidas a propósito dos filmes *Acto da Primavera* e *A caça*: homenagem das revistas *Plateia* e *Filme*, a conquista do Prémio da Casa da Imprensa e da Medalha de Ouro do Festival de Sienna e, sobretudo, as homenagens no Festival de Locarno e na Cinemateca Henri Langlois de Paris.

Em Setembro de 1970, depois de algumas negociações e obstáculos burocráticos, a Gulbenkian desbloqueava o dinheiro prometido e permitia o arranque das primeiras produções do CPC, assinando os primeiros quatro contratos com Manoel de Oliveira, Fonseca e Costa, Alfredo Tropa e António-Pedro Vasconcelos. A escolha destes quatro projectos do primeiro plano de produção resultou do seio da própria cooperativa. Assim sendo, *O Passado e o Presente* foi a primeira obra seleccionada para ser totalmente produzida com financiamento privado do CPC. Esta decisão teria sido tomada no Porto, em Dezembro de 1967: nessa altura, os presentes haviam assumido o compromisso de fazer regressar o “pai” e “mestre” ao cinema de ficção. Apesar de, desde sempre, Oliveira ter dividido “paixões” e “posições” no seio do Novo Cinema Português, a sua defesa foi “táctica” e estratégica.¹³

Em finais de 1967, Oliveira acabara de fazer 59 anos e encontrava-se sem filmar uma longa-metragem desde *Acto da Primavera* (1962). Para a generalidade dos elementos que assinaram o *Ofício do Cinema em Portugal* era fundamental reforçar o papel “aglutinador” da figura de Oliveira em relação às heterogeneidades do Novo Cinema e permitir que Oliveira filmasse o seu “último” filme. A possibilidade de rodar o “último” filme seria a moeda de troca para convencer Oliveira a “apadrinhar” o grupo na missiva junto da Gulbenkian. E, segundo Fernando Lopes, o cineasta parece ter cumprido a sua parte do acordo: “Julgo que ele [Azeredo Perdigão] se chegou a entusiasmar tanto com o Centro [...] porque no Centro estava o Manoel de Oliveira e porque o Manoel lhe disse que, não sendo embora aquela a fórmula por si pretendida, o que nós fizéssemos ele fazia connosco”.¹⁴

13 Ibidem, p. 61.

14 Ibidem, p. 64.

A estreia do filme no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, a 25 de Fevereiro de 1972, é ainda hoje considerada como a consagração pública de um projecto comum em prol do Novo Cinema. Aparentemente, esta sessão terá permitido que a Gulbenkian e o CPC exigissem ao regime o reconhecimento expresso da “falência estatal da produção cinematográfica por intermédio do Fundo do Cinema Nacional”, bem como a perda da “tutela da produção”, através da imposição de um “modelo de produção liberto de todos os condicionalismos”. Por outro lado, o CPC impunha uma nova ideia de cinema, “visão do cinema como facto cultural”, e afirmava-se como “o único agente efectivo da produção cinematográfica em Portugal.”¹⁵

O Passado e o Presente estaria na origem de mais uma importante homenagem e reconhecimento internacional à obra de Oliveira. Nesse mesmo ano, a Filmoteca Nacional de Espanha dedica-lhe uma inédita retrospectiva integral. Em 1975 seria o Festival de La Rochelle, em França a dedicar à sua obra uma ampla retrospectiva.¹⁶

Oliveira voltaria a receber um subsídio público em 1974, década e meia depois do subsídio para *Acto da Primavera*. O realizador foi um dos contemplados no primeiro plano de produção do recém-criado Instituto Português de Cinema (IPC). Para além de Oliveira, este plano atribuía também subsídios a outros realizadores marginais e com problemas anteriores com a censura ou mesmo com a polícia política, como Fonseca e Costa, Manoel Guimarães, António de Macedo, Paulo Rocha ou Artur Ramos. O subsídio atribuído a Oliveira correspondia ao projecto de *Benilde ou a Virgem-mãe*.

No entanto, apesar da Revolução de Abril não permitir a concretização do ambicioso plano de produção do IPC, o projecto de Oliveira avançou numa co-produção entre a Tobis e o CPC, contando ainda com o patrocínio da Gulbenkian. Rodado entre Setembro e Outubro do ano da revolução, o filme estrearia em Novembro de 1975.

Por estes meses, Oliveira preparava já o seu projecto seguinte: tratava-se da terceira adaptação do romance *Amor de Perdição*, de Camilo

15 VÁRIOS AUTORES, *op. Cit.*, p. 102.

16 TORRES, Mário Jorge, *op. cit.*, p. 86.

Castelo Branco. O mega-projecto, produzido com os apoios públicos do IPC, RTP e Tobis e os apoios privados do CPC, Cinequipa e Fundação Gulbenkian, ficaria concluído apenas em 1978, depois de uma rotação bastante atribulada e da intervenção dos produtores António-Pedro Vasconcelos e Paulo Branco.

Foi também com *Amor de Perdição* que se radicalizou o debate em torno da figura e da obra de Manuel de Oliveira. A recepção crítica ao filme – sobretudo na estreia televisiva, em episódios e a preto-e-branco – transformou-se numa surpreendente campanha de humilhação pública que se estendeu da imprensa, à televisão e até à Assembleia da República, desde o insulto artístico até à mais básica injúria pessoal. No entanto, a excelente recepção do filme no estrangeiro – agora na sua versão de sala, colorida e compacta – operou uma reviravolta surpreendente e transformou Oliveira no maior paradoxo do cinema português: amado e aclamado pela crítica internacional e ignorado ou detestado pelo público e pela generalidade da crítica nacional.

Este filme tornar-se-ia provavelmente na obra mais determinante na carreira de Oliveira. Em primeiro lugar, porque foi com *Amor de Perdição* que se iniciou a ligação entre Oliveira e Paulo Branco, relação conflituosa que duraria quase três décadas (até 2004). Depois porque foi o último filme que assinou como Manuel de Oliveira (grafado com “u”). Finalmente, porque este filme marcou o início do processo de “oficialização” da imagem e da marca Manoel de Oliveira.¹⁷

3. A colaboração com Paulo Branco (1979-2004)

A carreira internacional de Manoel (agora com “o”) de Oliveira começou então pela mão de Paulo Branco. Depois de ajudar na conclusão de *Amor de Perdição*, o jovem e ambicioso produtor foi o responsável pelo lançamento em França do mesmo filme. Então programador da sala parisiense *Action-República*, Branco promoveu a estreia francesa de *Amor de Perdição*, em simultâneo com *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margari-

17 CRUCHINHO, Fausto. “Manoel ou Manuel?”. In: *Senso*, SEC-FLUC, Coimbra, 1995.

da Cardoso. A crítica francesa acolheu os filmes com grande entusiasmo e o prestigiado *Le Monde* dedicou mesmo espaço na sua primeira página ao filme de Oliveira.

Rebentava então o escândalo em Portugal. Enquanto os mais cépticos lançaram o boato de que se tratava de publicidade paga pela Fundação Gulbenkian ou que isto era apenas mais um delírio dos “loucos” críticos franceses, a generalidade da crítica portuguesa rendeu-se ao filme, agora estreado em sala no formato original – a cores, sem intervalos e com a duração original.¹⁸

Com *Francisca* (1981), Paulo Branco tornar-se-ia no produtor exclusivo de Oliveira. Até 2004, com *Quinto Império – Ontem como Hoje*, Branco produziu as 23 longas que Oliveira assinou no mesmo período. Inesperada e surpreendentemente, *Francisca*, produzido sem qualquer apoio oficial, foi um sucesso de bilheteira, o maior de sempre de Oliveira em Portugal, registando um total de mais de 75 mil espectadores. Pela primeira vez, Oliveira conseguia um sucesso de bilheteira, e logo após a humilhação pública provocada pela recepção crítica a *Amor de Perdição*.

Entusiasmado pelo sucesso de *Francisca*, Oliveira decidiu rodar o seu testamento cinematográfico, um “último” filme que se intitularia *Visita ou Memórias e Confissões* (1982). Como testamento, o filme fora produzido com a intenção de ser exibido apenas após a morte do realizador. Naturalmente, até hoje, o filme ainda não foi exibido. No entanto, as vezes mais informadas garantiam – e garantem – que Oliveira usou essa obra para dizer de sua justiça contra todas as vicissitudes que a sua carreira de realizador atravessava desde *Douro, Faina Fluvial*. Como se supunha que este seria o último filme do maior cineasta português de então, o IPC resolveu apoiar financeiramente o filme.

O escândalo público em torno do cinema de Oliveira agravou-se devido ao apoio público a este filme-testamento não estreado. Invariavelmente, desde o apoio estatal a *Amor de Perdição* (1978) e a sua singular recepção, os desafectos da obra oliveiriana introduziram um novo argumento no debate em torno da obra de Oliveira: seria útil para o povo português

18 CRUCHINHO, Fausto. *Recepção crítica de Amor de Perdição de Manoel de Oliveira*. Coimbra: Cadernos do CEIS20, n.º 2, 2001.

que o seu estado atribuisse subsídios a filmes que estavam destinados a ser vistos por uma minoria de interessados (ou mesmo por nenhum) e assim prejudicar indirectamente filmes que garantiriam, à partida, um maior número de espectadores?

De resto, este argumento seria recorrente na discussão em torno do cinema português das últimas três décadas, nomeadamente na recepção de filmes de cineastas que insistiam na independência criativa e na defesa do cinema de autor. A importância do argumento “público/audiência” voltaria a adquirir pertinência pública sobretudo a partir de meados dos anos 80, quando estreiam alguns filmes que, um após o outro, vão batendo recordes de bilheteira e reclamam maior protagonismo junto do grande público: *Kilias, o mau da fita* (1981), de José Fonseca e Costa; *A Vida é Bela...!?* (1982), de Luís Galvão Teles (1982); e *O Lugar do Morto* (1984), de António-Pedro Vasconcelos.

Os sucessos comerciais de algumas obras com vocação comercial pareciam justificar e legitimar o discurso do responsável governamental pela Cultura (Francisco Lucas Pires) que, à época, passou a defender uma política cultural mais populista: apostar nos filmes “para Bragança” em detrimento dos filmes “para Paris”. Bragança funcionava aqui como uma metáfora para o gosto popular, enquanto Paris referenciava o gosto da crítica internacional.

Com a nova aposta oficial e com o sucesso comercial de um cinema apostado na reconciliação com o público português, o espaço de Oliveira e dos seus partidários parecia reduzido e subitamente ameaçado na sua existência.

No entanto, em 1982-83, um novo golpe diplomático de Paulo Branco viraria definitivamente as cartas na mesa. Garantindo importantes apoios estrangeiros (França e Itália), Branco produz os documentários *Nice – A propos de Jean Vigo* (1983) e *Lisboa Cultural* (1984), obras que reforçavam o prestígio internacional do realizador. O prestígio internacional cultivado por Paulo Branco, desde 1979, em torno da figura e da obra de Oliveira daria os seus frutos em 1984. Nesse ano, numa estratégia de expansão cultural francófona, o ministro da cultura francês Jack Lang aceitou a proposta de Branco/Oliveira para adaptar ao cinema o clássico *Le Soulier de Satin*, de Paul Claudel, numa mega-produção com quase 7 horas de duração e um orçamento total

de 250 mil contos (quando o custo médio de uma produção era de 40 mil). Este mega-projecto de produção europeia reuniu financiamento francês, alemão, suíço e português (IPC e Ministério da Cultura). Mas, tal como *Visita ou Memórias e Confissões*, apesar do dinheiro público investido, o público português nunca teve oportunidade de assistir à estreia do filme em sala.

O Leão de Ouro recebido no Festival de Veneza em 1985 – pelo filme em particular e pela carreira de Oliveira em geral – constituiu o mais importante troféu internacional ganho por um cineasta português. A conquista deste prestigiado troféu haveria de valer a independência artística e autonomia financeira de Oliveira até à actualidade.

A estratégia das co-produções com parceiros internacionais e a entrada no circuito dos festivais de cinema de renome internacional haviam de nortear definitivamente a carreira de Oliveira sobre a produção de Branco. Tornar-se-ia frequente, daí em diante, que os filmes de Oliveira fossem apresentados em diversos festivais de prestígio antes da sua estreia comercial em Portugal:

- *Mon Cas* (1986) em Berlim;
- *Os Canibais* (1988) em Cannes e Toronto;
- *Non ou a vã glória de mandar* (1990) em Nova Iorque;
- *A Divina Comédia* (1991) em Toronto;
- *O Dia do Desespero* (1992) em Locarno e Toronto;
- *Vale Abraão* (1993) em Nova Iorque;
- *O Convento* (1995) em Toronto;
- *Party* (1996) em Veneza e Toronto;
- *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) em Cannes;
- *Inquietude* (1998) em Cannes e Toronto;
- *La Lettre* (1999) em Cannes, Montréal e Toronto;
- *Palavra e Utopia* (2000) em Veneza;
- *Je rentre à la Maison* (2001) em Cannes, Toronto e Nova Iorque;

- *Porto da Minha Infância* (2001) em Salónica;
- *O Princípio da Incerteza* (2002) em Cannes, Chicago e Salónica;
- *Um Filme Falado* (2003) em Veneza e Toronto;
- *Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004) em Veneza e São Paulo;

Como afirma João Bénard da Costa, os sucessivos responsáveis pela pasta da Cultura, “gostassem ou não de Oliveira, e a maior parte não gostava – tropeçavam com colegas que só de Oliveira lhes falavam”. Também em 1985, um artigo de Castro Neves e Serras Gago concluía: “São os filmes ‘difíceis’ de realizadores portugueses que encontram formas de financiamento complementares no estrangeiro e não os filmes destinados ao grande público e ao mercado interno.”¹⁹

De *Le Soulier de Satin* até *Quinto Império – Ontem como Hoje*, todos os filmes de Oliveira foram concretizados em regime de co-produção com capitais franceses, quer públicos (Centre National de la Cinématographie, France 2 Cinéma) que privados (Canal Plus, Sociéte Générale de Gestion Cinématographique). Aliás, não é por mero acaso que dos 25 filmes de Oliveira produzidos por Branco, 5 têm mesmo o título original em língua francesa (*Nice – A propos de Jean Vigo, Le Soulier de Satin, Mon Cas, La Lettre* e *Je reentre à La Maison*) e 8 são falados maioritariamente em língua francesa (os 5 anteriores mais *Party, Viagem ao Princípio do Mundo* e *Um Filme Falado*). Para além do financiamento francês, os filmes de Oliveira/Branco beneficiaram também de diversos fundos espanhóis, italianos, suíços, alemães, brasileiros e da própria Comissão Europeia (Fundo Eurimages).

A viragem para a década de 1990 representaria um novo ponto alto na carreira artística de Oliveira. Em dois anos consecutivos, com *A Divina Comédia* (1990) e *Non ou a vã glória de mandar* (1991), o cineasta é premiado em Cannes e Veneza. Entretanto, o cineasta acumula troféus e menções em diversos eventos por todo o globo.

Foi precisamente com *Non ou a vã glória de mandar* que Oliveira conseguiu o segundo melhor resultado de bilheteira de sempre no mercado

19 COSTA, João Bénard da, *op. Cit.*, 1998, p. 70.

nacional, tendo em conta os dados do Instituto Português de Cinema e do seu sucessor Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA) para os filmes com registo conhecido. Vejamos o histórico dos filmes de Oliveira distribuídos no mercado nacional entre 1978 e 1995:

- 1º – *Francisca* (1981): 76.132 espectadores;
- 2º – *Non ou a vã glória de mandar* (1990): 69.000 espectadores;
- 3º – *Vale Abraão* (1993): 38.000 espectadores;
- 4º – *O Convento* (1995): 35.000 espectadores;
- 5º – *A Divina Comédia* (1991): 14.400 espectadores;
- 6º – *Os Canibais* (1988): 14.051 espectadores;
- 7º – *A Caixa* (1994): 11.000 espectadores;
- 8º – *Mon Cas* (1986): 6.918 espectadores;
- 9º – *O Dia do Desespero* (1992): 6.800 espectadores;
- 10º – *Amor de Perdição* (1978): 4.058 espectadores;

No entanto, nesse mesmo período, segundo as mesmas fontes, a lista das longas nacionais mais vistas em território nacional deixava os dois melhores resultados de sempre de Oliveira nos dois últimos lugares:

- 1º – *O Lugar do Morto*, de António-Pedro Vasconcelos (1984): 271.845 espectadores;
- 2º – *A Vida é Bela...!?*, de Luís Galvão Teles (1982): 140.074 espectadores;
- 3º – *Kilas, o mau da fita*, de José Fonseca e Costa (1981): 121.269 espectadores;
- 4º – *Os Abismos da Meia-Noite*, de António de Macedo (1984): 100.408 espectadores;
- 5º – *Sem Sombra de Pecado*, de José Fonseca e Costa (1983): 92.080 espectadores;
- 6º – *Oxalá*, de António-Pedro Vasconcelos (1981): 89.484 espectadores;
- 7º – *O Querido Lilás*, de Artur Semedo (1987): 86.742 espectadores;

- 8º – *A Balada da Praia dos Cães*, de José Fonseca e Costa (1987):
81.995 espectadores;
- 9º – *Francisca* (1981): 76.132 espectadores;
- 10º – *Non ou a vã glória de mandar* (1990): 69.000 espectadores;

Conquistada a crítica cinematográfica internacional, Paulo Branco precisava agora de conquistar o público internacional, de forma a tornar os projectos de Oliveira financeiramente exequíveis.

A partir de 1995, a estratégia de Branco para Oliveira passou a privilegiar a participação de diversas estrelas mundiais nos seus filmes como forma de auto-promoção. Catherine Deneuve, John Malcovich, Irene Pappas, Michel Piccoli, Marcello Mastroianni, Chiara Mastroianni, Lima Duarte ou Stefania Sandrelli foram alguns dos nomes recrutados por Branco, mas os resultados comerciais práticos foram frustrantes.

Como se verá no quadro mais adiante, os valores dos filmes estreados nos mercados franceses e italianos entre 1986 e 2007 são importantes para um cineasta como Oliveira, mas pouco significativos no contexto do mercado da exibição nesses países. Por exemplo, os filmes de Oliveira registam uma média de cerca de 40 mil espectadores/filme em França e de cerca de 25 mil espectadores/filme em Itália. Quer num caso quer no outro, estes valores não representam qualquer tipo de retorno financeiro significativo.

As presenças das mediáticas estrelas internacionais e os prémios coleccionados por todo o mundo convenceram definitivamente o Estado Português a conceder sucessivamente apoio financeiro público aos filmes de Oliveira, independentemente do seu sucesso comercial dentro de portas. Este estatuto internacional garantiu também ao produtor Branco uma autonomia financeira que permitia a independência artística do realizador Oliveira. Desde *O Convento* (1995), dos 11 filmes de Oliveira produzidos por Branco, apenas 3 não receberam apoio do IPACA/ICAM/ICA (*Palavra e Utopia*, *Porto da Minha Infância* e *O Princípio da Incerteza*). Desses mesmos 11 filmes, apenas 2 não foram comparticipados pela televisão pública portuguesa (*O Convento* e *A Carta*).

Curiosamente, a partir de 1995, verificaram-se alguns surpreendentes sucessos de bilheteira para filmes portugueses. Depois de excelentes resultados verificados nos inícios da década de 1980 – quando a política oficial favorecia os filmes “para Bragança” – Joaquim Leitão conseguiu em dois filmes sucessivos atingir a barreira dos 300 mil espectadores: *Adão e Eva* (1995) e *Tentação* (1997). Para além de serem protagonizados pelos mais internacionais actores do cinema português (Maria de Medeiros e Joaquim de Almeida), estes filmes beneficiaram da mediática campanha publicitária de um dos co-produtores dos filmes, a primeira televisão privada portuguesa (SIC). De facto, passada a euforia, Leitão não conseguiria os mesmos resultados para *Inferno* (1999). José Fonseca e Costa também conseguiu excelentes resultados com *Cinco Dias, Cinco Noites* (1996), Luís Filipe Rocha com *Adeus, Pai* (1998), Leonel Vieira com *Zona J* (1998), António-Pedro Vasconcelos com *Jaime* (1999) e Fernando Fragata com *Pesadelo cor-de-rosa* (1999). Foram anos de algum entusiasmo e de reivindicações para a indústria de cinema portuguesa.

Desde 1996, segundo os dados referentes aos resultados de bilheteira em salas portuguesas, fornecidos pela base de dados Lumière do Observatório Europeu para o Audiovisual, os filmes de Oliveira têm registado prestações muito modestas:

- 1º – *Palavra e Utopia* (2000): 23.509 espectadores;
- 2º – *La Lettre* (1999): 17.428 espectadores;
- 3º – *Je rentre à la Maison* (2001): 16.300 espectadores;
- 4º – *Party* (1996): 12.772 espectadores;
- 5º – *Um Filme Falado* (2003): 12.218 espectadores;
- 6º – *Inquietude* (1998): 9.600 espectadores;
- 7º – *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997): 9.545 espectadores;
- 8º – *O Quinto Império* (2004): 8.232 espectadores;
- 9º – *Porto da Minha Infância* (2001): 6.178 espectadores;
- 10º – *Princípio da Incerteza* (2002): 6.161 espectadores;
- 11º – *Cristóvão Colombo* (2007): 5.256 espectadores;

- 12^o – *Belle Toujours* (2006): 4.168 espectadores;
13^o – *Espelho Mágico* (2005): 2.657 espectadores;

No mesmo período, no topo da lista, encontram-se filmes de cineastas com um plano de intenções de reconquista do público com propostas declaradamente mais comerciais:

- 1^o – *O Crime do Padre Amaro*, de Carlos Coelho da Silva (2005): 380.671 espectadores;
2^o – *Tentação*, de Joaquim Leitão (1997): 346.032 espectadores;
3^o – *Filme da Treta*, de José Sacramento (2006): 278.851 espectadores;
4^o – *Zona J*, de Leonel Vieira (1998): 239.446 espectadores;
5^o – *Adão e Eva*, de Joaquim Leitão (1996): 233.476 espectadores;
6^o – *Call Girl*, de António-Pedro Vasconcelos (2007): 232.291 espectadores;
7^o – *Corrupção*, de Alexandre Valente/João Botelho (2007): 230.568 espectadores;
8^o – *Jaime*, de António-Pedro Vasconcelos (1999): 199.216 espectadores;
9^o – *Pesadelo Cor-de-Rosa*, de Fernando Fragata (1998): 185.472 espectadores;
10^o – *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros (2000): 110.374 espectadores;

Mesmo propostas mais recentes (declaradamente com poucas ambições comerciais e com preocupações artísticas) alcançaram em salas portuguesas resultados mais significativos que os filmes de Oliveira no mesmo período:

- *Alice*, de Marco Martins (2005): 34.071 espectadores;
- *Os Mutantes*, de Teresa Villaverde (1998): 33.046 espectadores;

- *O Milagre segundo Salomé*, de Mário Barroso (2004): 20.414 espectadores;
- *Aquele querido mês de Agosto* (2008), de Miguel Gomes: 20.382 espectadores;
- *Ossos*, de Pedro Costa (1997): 19.982 espectadores;
- *Odete*, de João Pedro Rodrigues (2005): 15.175 espectadores;
- *Lisboetas*, de Sérgio Tréfaut (2006): 15.336 espectadores;
- *O Rio do Ouro*, de Paulo Rocha (1998): 14.500 espectadores;

Entre 1996 e Junho de 2008, num mercado nacional de cerca de 15 milhões de espectadores por ano, o melhor resultado obtido por um filme de Oliveira foi de pouco mais de 23 mil espectadores. Nos treze anos, num total absoluto possível de cerca de 200 milhões de espectadores, os filmes de Oliveira foram vistos por quase 130 mil espectadores.

De resto, o próprio Manoel de Oliveira reconheceu, num recente desabafo a propósito de mais uma homenagem, a indiferença dos portugueses aos seus filmes: “*Em Portugal sou mais conhecido pela minha idade do que pelos meus filmes.*”²⁰ Já antes, por duas ocasiões, o cineasta havia-se queixado de ser mal amado no seu país natal: em 1997, queixou-se em Veneza que os seus filmes eram discriminados pelos distribuidores e exibidores portugueses; em 2003, outra vez em Veneza, acusou a imprensa portuguesa de tentar minimizar o sucesso da estreia de *Um Filme Falado*.²¹

No entanto, no mercado estrangeiro, os resultados, como veremos no quadro seguinte, são bastante diferentes. Aqui apresentam-se apenas os resultados internacionais a partir de 1996 porque são esses os disponibilizados pelo Observatório Europeu para o Audiovisual.

20 SILVA, Rodrigues. A idade é um capricho do destino. In *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7 de Novembro de 2007.

21 CAKOFF, Leon. ‘Aplausos irónicos’, a nova invenção portuguesa para minimizar o sucesso de Manoel de Oliveira. In: *Jornal da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*. Disponível em <http://www2.uol.com.br/mostra/27/p_jornal201.htm>. Consultado em 28 de Novembro de 2008.

	Portugal	Total Exterior	França	Itália	Espanha	Outros
<i>Party</i> (1996)	12.772	30.164	15.953	3.434	9.769	769
<i>Viagem ao Princípio do Mundo</i> (1997)	9.545	85.699	28.077	4.548	38.776	14.298
<i>Inquietude</i> (1998)	9.600	33.715	22.040	5.516	5.197	962
<i>La Lettre</i> (1999)	17.428	129.253	85.708	21.429	16.033	6.083
<i>Palavra e Utopia</i> (2000)	23.509	21.355	12.975	3.873	4.507	–
<i>Porto da Minha Infância</i> (2001)	6.178	34.977	33.996	–	–	981
<i>Je rentre à la Maison</i> (2001)	16.300	350.449	178.984	85.027	10.793	75.645
<i>Princípio da Incerteza</i> (2002)	6.161	65.593	43.561	18.087	3.945	–
<i>Um Filme Falado</i> (2003)	12.218	202.114	28.835	119.482	45.099	8.698
<i>O Quinto Império</i> (2004)	8.232	11.417	5.023	6.394	–	–
<i>Espelho Mágico</i> (2005)	2.657	444	(a)	444	–	–
<i>Belle Toujours</i> (2006)	4.168	63.171	19.358	35.053	5.531	3.229
Totais	128.768	1.028.351	474.510	303.287	139.650	110.665

Fonte: Observatório Europeu para o Audiovisual – Base de dados Lumière. Dados relativos a exhibições comerciais até Dezembro de 2007.

(a) Dados não disponíveis.

Na lista dos 10 filmes portugueses mais vistos fora de Portugal entre 1996 e 2007, os resultados são esclarecedores:

- 1º – *Je rentre à la Maison* (2001): 350.449 espectadores;
- 2º – *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros (2000): 250.533 espectadores;
- 3º – *Um Filme Falado* (2003): 202.114 espectadores;
- 4º – *La Lettre* (1999): 129.253 espectadores;
- 5º – *Adão e Eva*, de Joaquim Leitão (1996): 86.020 espectadores;

- 6º – *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997): 85.699 espectadores;
 7º – *A Comédia de Deus*, de João César Monteiro (1995): 70.252 espectadores;
 8º – *Princípio da Incerteza* (2002): 65.593 espectadores;
 9º – *Belle Toujours* (2006): 63.171 espectadores;
 10º – *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues (2000): 59.904 espectadores;

Seis desses dez filmes são realizações de Manoel de Oliveira, cabendo-lhe mesmo o primeiro e mais dois filmes nos quatro primeiros. Do top10 dos filmes mais vistos no mercado interno do mesmo período, apenas *Adão e Eva*, *Jaime e Capitães de Abril* tiveram distribuição no mercado externo. Lembro que *Adão e Eva* e *Capitães de Abril* foram produzidos com forte investimento espanhol e italiano respectivamente, inclusive contando com actores dessas nacionalidades. E foi nesses mercados, respectivamente, que estes títulos obtiveram a quase exclusividade dos espectadores estrangeiros.

No caso de Oliveira, não deixa de ser notória a fidelidade que os seus filmes registam recorrentemente nos mercados francês, italiano e espanhol. No entanto, pontualmente, as obras de Oliveira têm chegado a novos mercados exibidores com resultados animadores. O ponto alto da exportação de Oliveira foi *Je rentre à la Maison* (2001), o filme português mais exportado desde 1996, e muito provavelmente da história do cinema português. O filme protagonizado por Michel Piccoli foi distribuído comercialmente em 13 países com assistências interessantes:

Portugal	Áustria	Bélgica	Suíça	Alemanha	Espanha	França
16.300	5.475	7.399	16.829	18.593	10.793	178.984

Reino Unido	Grécia	Irlanda	Itália	Luxemburgo	Holanda	Canadá
5.009	1.187	725	85.027	168	20.260	10.799

Para além dos mercados tradicionais, é relevante que países como a Suíça, a Alemanha e a Holanda tenham registado números superiores ao

do mesmo filme no mercado nacional. Os registos do Canadá, Áustria e Bélgica também são bastante interessantes.

Considerações finais

Manoel de Oliveira é o cineasta português mais conhecido e reconhecido além-fronteiras. Na maioria dos casos, é mesmo o único. O estatuto de cineasta oficial que agora lhe pertence indiscutivelmente só foi conseguido por mérito próprio – numa primeira fase do realizador e, nas últimas duas décadas, do seu produtor Paulo Branco.

De resto, o caso de *Espelho Mágico*, primeira realização de Oliveira após o corte de relações com Paulo Branco, é exemplar da importância do produtor na divulgação da obra do cineasta. Concluído em Setembro de 2005, o filme seguiu o percurso dos anteriores: primeira apresentação mundial no Festival de Veneza seguido de exposições nos festivais do Rio de Janeiro, Chicago, São Paulo, México, Hong-Kong, Barcelona, Munique e Nova Iorque. Contudo, o filme só teria estreia comercial em Itália em Julho de 2007 – quase dois anos após a sua estreia mundial – e ainda não estreou em França. Entretanto, o filme *Belle Toujours*, estreado em Setembro de 2007, já fez a sua carreira comercial em Itália, França, Espanha, Holanda, Bélgica, Japão e Reino Unido. A in experiência do novo produtor parece ter comprometido irremediavelmente a carreira comercial do filme nos mercados tidos como tradicionalmente oliveirianos.

Contudo, não se pode menosprezar também a influência da Cinemateca Portuguesa na promoção de Oliveira como cineasta oficial do cinema português no estrangeiro. A partir de 1980, sobretudo após a entrada de João Bénard da Costa para a direcção da instituição, a Cinemateca tem sido responsável pela difusão da marca “escola portuguesa” que, encabeçada por Oliveira, promove fora de portas cineastas de forte pendor autoral, como João César Monteiro, Pedro Costa, Teresa Villaverde ou João Botelho.

Para concluir este texto, quero transcrever um excerto de um texto de João César Monteiro escrito a propósito da estreia de *O Passado e o Presente*. Publicado em 1972, no suplemento literário do *Diário de Lisboa*, o texto

continua a ser revelador na compreensão do paradoxo da recepção da obra de Oliveira dentro e fora de Portugal:

“Que dizer, agora, de um país que ignorou (e vai continuar a ignorar, senhores) com a maior das inocências, diga-se, um dos maiores cineastas da história do cinema?

(...)

O problema, de resto, é só este: o país tem (inexplícitamente) um cineasta demasiado grande para o tamanho que tem. Portanto, das duas uma: ou alargam o território ou encurtam o cineasta. Como nos tempos que correm é difícil alargar um território, sugiro que se apequene o cineasta cortando-o às fatias e servindo-o frio ao público no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian”.²²

Num tom assumidamente sarcástico e corrosivo, Monteiro pôs o dedo na ferida. Até aí, perante as duas possibilidades, a estratégia das autoridades culturais e políticas portuguesas durante décadas terá sido a de “apequenas” o cineasta, não lhe permitindo o avanço da sua carreira cinematográfica. Felizmente, alguns anos após a publicação deste texto, a estratégia de Paulo Branco – ao aperceber-se de que a carreira de Oliveira só podia desenvolver-se com apoios externos e com o público internacional – foi precisamente a sugerida por Monteiro: “alargar o território”, não o território físico, como é natural, mas o território cinematográfico de Oliveira. Graças ao produtor Paulo Branco, o cinema de Oliveira deixou de ser apenas português e passou a ser eminentemente internacional, desde o seu financiamento até ao seu reconhecimento.

22 MONTEIRO, João César. O Passado e o Presente. Um necrofilme português de Manuel de Oliveira. In *Diário de Lisboa – Suplemento literário*, 10 de Março de 1972, p. 25.

Referências bibliográficas

- ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo. Fundo PIDE/DGS, Registo geral de Presos, livro 133, registo 26500.
- ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo. Fundo PIDE/DGS, Processo nº 524-Série CI (1).
- CAKOFF, Leon. ‘Aplausos irónicos’, a nova invenção portuguesa para minimizar o sucesso de Manoel de Oliveira. In: *Jornal da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*. Disponível em <http://www2.uol.com.br/mostra/27/p_jornal201.htm>. Consultado em 28 de Novembro de 2008.
- COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- COSTA, João Bénard da. Breve história mal contada de um cinema mal visto. In: *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1998, pp. 47-80.
- CRUCHINHO, Fausto. “Manoel ou Manuel?”. In: *Senso*, SEC-FLUC, Coimbra, 1995.
- CRUCHINHO, Fausto. *Recepção crítica de Amor de Perdição de Manoel de Oliveira*. Coimbra: Cadernos do CEIS20, nº 2, 2001.
- MACEDO, António de. Entrevista inédita conduzida por Paulo Cunha. Lisboa, 3-III-2004.
- MATOS-CRUZ, José de. *Cais do Olhar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.
- MENDES, Alfredo. Manoel de Oliveira prova direitos sobre ‘Aniki-Bóbo’. In *Diário de Notícias*, 4 de Junho de 2008B.
- MENDES, Alfredo. Manoel de Oliveira vai processar a Lusomundo. In *Diário de Notícias*, 7 de Junho de 2008A.
- MONTEIRO, João César. O Passado e o Presente. Um necrofilme português de Manuel de Oliveira. In *Diário de Lisboa – Suplemento literário*, 10 de Março de 1972, pp. 25-26.
- PINA, Luís de. *Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editorial Veja, 1977.
- PINA, Luís de. *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: Terra Livre, 1978.

- RIBEIRO, Manuel Félix. *Filmes, figuras e factos da história do cinema português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.
- SILVA, Rodrigues. A idade é um capricho do destino. In *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 7 de Novembro de 2007.
- TORRES, Mário Jorge. *O Livro Manoel de Oliveira – Coleção Grandes Realizadores*. Lisboa: Cahiers du Cinema/Público, 2007.
- VÁRIOS AUTORES. *Cinema Novo Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.

MANOEL DE OLIVEIRA, O ESCULTOR DAS PALAVRAS¹

Jorge Luiz Cruz

Esta proposta se desenvolve a partir de um depoimento do músico francês Pierre Boulez que, em uma entrevista ao tratar da regência, principalmente da música contemporânea afirma que:

nas obras de repertório, o texto já é conhecido. A única questão que se põe então é a maestria do estilo e da interpretação. Na música contemporânea, é preciso saber também apresentar a obra estilisticamente, organizá-la, torná-la interessante e expressiva. No fundo é o que importa. Que a obra tenha uma expressão.²

Assim, tentaremos aqui uma aproximação entre a partitura e o roteiro, ou seja, o que está escrito, e entre a música orquestrada e o filme, com a diferença (aliás, grande) de que a música pode ser apresentada ao vivo e o cinema não, mas como as gravações musicais, os filmes, uma vez prontos, podem ser repetidos ao infinito. Então, como dispomos das obras, o filme

1 Pesquisa realizada com apoio da Faperj.

2 BOULEZ, Pierre. Estratégias da expressão. Entrevista a Marie-Aude Roux. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 set. 2000. Cad. Mais. Entrevista. p. 30.

e os textos que o originaram, podemos iniciar uma reflexão sobre como o texto deu origem ao filme.

I – Os textos

Com o principal objetivo de iniciar uma via de reflexão sobre as condições em que a imagem cinematográfica é constituída. A nossa hipótese básica é que, via de regra, seja a partir do roteiro. Mesmo que este roteiro seja escrito a partir de uma obra literária, um romance ou um conto, nesta perspectiva e pensando a partir do cinema, e não da literatura, esbarramos, então, nas seguintes questões: em que medida o roteiro já é filme, parte integrante da constituição da imagem cinematográfica e qual o seu estatuto (gênero) no âmbito da literatura, uma vez que, sem dúvida, o roteiro é uma forma específica da palavra escrita?

Podemos ainda aceitar que transformar o texto literário em roteiro e este em filme são mesmo tarefas de tradução intersemiótica (*isto é, vai além da nova formatação*); e o roteiro não é uma obra indefinida que tende ao invisível, mas é uma obra intermediária e traduz o argumento para originar uma outra obra, a qual já nada tem a ver com a literatura, porquanto seja imagem e som projetados – cinema. No percurso desta reflexão, podemos agora apontar alguns elementos a serem estudados nesta proposta e como, neste conjunto, são criadas as imagens cinematográficas no caso específico do filme *Francisca*, de 1981, escrito e dirigido por Manoel de Oliveira, a partir do romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís, que trata da história do trágico triângulo amoroso formado pela personagem título, Francisca Owen ou Fanny, seu marido José Augusto, e o escritor Camilo Castelo Branco, ocorrida em Portugal, no século XIX. Iniciamos chamando a atenção para a força que a palavra tem neste e em outros dos seus filmes, nos quais é retirada da literatura, dos diários ou da correspondência dos autores que o inspiram.

Em uma entrevista, João Bénard da Costa disse-nos que Oliveira

desenvolve a teoria de que o cinema é tanto uma imagem visual como uma imagem sonora, e que não há possibilidade de dar, através de uma imagem visual,

uma imagem sonora, ou seja, não há equivalência possível para a beleza de uma frase, de uma palavra ou de uma expressão numa imagem visual. Mas que, ao som, portanto, é sempre possível termos essa beleza refletida no filme, conservando o texto original, conservando a imagem sonora.

É claro que quando fala em imagem-sonora, Bénard pensa em imagem-diálogo e em imagem-narrador, ou, ainda melhor, em imagem-palavra-falada, que ao contrário da imagem-palavra-escrita nunca foi resolvida na literatura, porquanto os versos eram cantados e não lidos.

O som, ou melhor, a palavra falada chega ao cinema como um novo recurso expressivo resultante de avanços tecnológicos, mas contamina a possível pureza da imagem-visual do nascente dispositivo cinematográfico³. Mas o som, música e ruídos, têm uma dimensão, e a palavra falada e projetada tem outra, e entre alguns tantos cineastas, Oliveira opta por enfrentar o problema. Sendo assim, ao tratar da imagem-palavra falada projetada no cinema, trata quase que necessariamente das relações entre cinema e literatura. E em Oliveira, isto significa retomar, além da adaptação, as questões da verdade, do histórico e, é claro, da traição, no sentido de que o cinema trai a literatura em qualquer processo de adaptação, ou, no caso de Oliveira, da luta para não sacrificar a palavra no filme, isto é, não trair a palavra, e logo ela – a palavra –, que é tão cara à literatura.

É, nesta perspectiva que Oliveira esculpe com palavras os seus filmes que, é claro, também são imagens e que são ainda cinema, pois como disse, é possível filmar um texto e, de qualquer forma, ainda será sempre cinema⁴. Isto quer dizer que uma forma não é redutível a outra, ou seja, posso adaptar um livro para o cinema e o resultado é cinema, e se alguém quiser,

3 Não nos esqueçamos que o cinema nasce carente, mas com vontade de som, que sempre foi insinuado, depois acrescido da ilustração musical até, por fim, chegarmos à palavra falada e, cabe recordar, cantada. É claro que vale ainda destacar, neste contexto, a resistência de Chaplin a usar a possibilidade do som direto.

4 DE BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 53.

pode adaptar um filme para literatura, e teremos então, literatura, não se trata de editar um roteiro, falo de transformar um romance em filme, ou, no sentido contrário, como queria Glauber Rocha ao propor a publicação dos seus roteiros em um volume intitulado *Roteiros do terceiro mundo*, que, segundo ele, “também funcionam como romances.”⁵

II – Correspondência

A presença do texto é flagrante em *Francisca*, porquanto neste filme ocorrem duas leituras de cartas e duas de bilhetes que, certamente, não são literatura, mas são documentos, fontes primárias para um historiador e, portanto, revelam o Oliveira histórico, aquele que, como todo português, *quer a verdade*⁶. A primeira leitura ocorre já na abertura do filme (seqüência 118), e não estava prevista no roteiro; a segunda, de José Augusto à Josefa, na qual é inserido posteriormente um parágrafo que não estava no roteiro original (cf. seq. 113, p. 141 do roteiro). Entre os bilhetes, ambos constam do roteiro, o primeiro é brevíssimo, de José Augusto à Fanny, informando-a que irá ao Porto; e o segundo, é um cartão de Camilo a José Augusto, que é lido à risca, e que acompanha uma série de cartas de Fanny a um destinatário que nunca é revelado (seq. 69, p. 90), e que não são lidas.

III – Verdade

Oliveira tem uma grande *preocupação de alcançar* alguma *verdade* e sabe que, neste percurso, *relata a ficção, isto é, o que imagina*. Na sua opinião, “como quer apresentar o que diz como verdadeiro, recorre a referências verdadeiras, de modo a transmitir ao leitor [o público] a convicção de que o que ele vai ler [ver] é verdade. O documento [a carta] serve para isso. [O público] tem a ilusão de que tudo o resto tem a mesma autenticidade que os documentos”⁷. Oliveira, no entanto, sabe que o resgate histórico completo é impossível: que gesto? Que roupa? Que expressão? Que...? Oliveira sabe que a verdade com que trabalha é a inventada, seja por ele próprio (ver

5 ROCHA, Glauber. *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra 1985.

6 Cf. DE BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques, *op. Cit.*

7 *Ibidem*, p. 74-75.

Angélica, 1952, roteiro não filmado⁸) ou por qualquer dos autores, entre eles, por exemplo, Camilo Castelo Branco, “de quem há o hábito de se dizer que foi um historiador falhado. Segundo Oliveira, ele introduzia dois, três, quatro documentos autênticos e depois deixava a sua imaginação alçar vôo. Organizava a sua ficção como se fosse a realidade.”⁹

Na verdade, tanto a literatura, quanto a poesia ou até um possível filme, estão todos, de fato, muito distantes da realidade. Como proseia Borges, sobre a proximidade da arte com o real, diz, por exemplo, que “acredita-se frequentemente que a prosa está mais próxima da realidade que a poesia”. Borges, nesta palestra, demonstra que isto é falso.¹⁰ Também Oliveira deixa transparecer algumas contradições nas suas entrevistas¹¹, o que o torna uma espécie de personagem que faz filmes, que dá entrevistas e que levanta questões e, nelas, potencialidades: o cinema e o teatro, a literatura e, porque não, a própria verdade? Ele sabe, no entanto, que faz ficção e, assim como Camilo, que para escrever *Amor de Perdição*, baseou-se nas cartas trocadas entre Simão e Tereza, nos registros de entradas e saídas da prisão e nas suas próprias recordações de infância, Oliveira baseou-se na peça de Camilo e declara que “no último plano do filme, a mão que segura o rolo é minha. Sou eu que conto a história do filme. Não é Camilo. Eu tomo, portanto, o seu lugar. Digo, no fim, as palavras de Camilo: ‘desde a minha infância, ouvia contar a triste história...’ Não é Camilo que fala, não foi ele que fez o filme. A minha posição é a de dizer: ‘eis o que Camilo escreveu’”.¹² E, nós o sabemos, quando Camilo conta a história, ela passa, então, a ser a história de Simão e Tereza acrescida das singularidades (preferências estéticas e históricas) de Camilo, e depois, Oliveira conta a história de Simão e Tereza, mais Camilo. A história é enriquecida na medida em que são ricos os seus novos contadores. Mas aos que argumentam que ela perde em verdade, respondemos que ganha em possibilidades!

8 Ibidem, p. 147-148.

9 Ibidem, p.75.

10 BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 1980, p. 120-ss.

11 Cf. DE BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques, *op. cit.*

12 Ibidem, p. 90.

IV – Cartas

As cartas, por um lado, são os documentos, por outro, principalmente em Manoel de Oliveira, são, também, a palavra filmada, lidas por uma personagem, um elemento da ficção. Um lê o discurso do outro. O que, de fato, foi escrito por Maria Rita, mãe de Fanny, é lido por José Augusto e por Camilo. Podemos, sem dúvida, ler a sequência exata das palavras, ainda que a entonação, a expressão, isto o autor da carta não tem como determinar, até porque o leitor tanto pode ser o destinatário, o seu rival, um curioso qualquer, que teriam, certamente, expressões diferentes para a mesma carta, ou até um ator dirigido por qualquer diretor no cinema ou no teatro.

Neste cinema, que é francamente inspirado na literatura – em grandes autores: José Régio, Camilo Castelo Branco, Dostoievsky e Agustina Bessa-Luís¹³ –, a palavra tem uma outra dimensão, é destacada através das cartas, das legendas e, também, da atuação do elenco.

V – Intertítulos

Após as cartas e bilhetes lidos em *Francisca*, resta-nos comentar os intertítulos, o texto escrito, aqueles que lemos durante a projeção, no meio do filme, pois, em *Francisca*, disse Oliveira, “os momentos do filme são ações muito curtas, tomadas entre as legendas”¹⁴ e são vinte e nove legendas: sete impressões sobre imagens, vinte e três sobre cartão, sendo um, um conjunto de cinco letreiros na abertura do filme. Algumas legendas trazem somente a informação do local da ação; uma, além do local, a passagem do tempo, como em muitos filmes; outras, alguma explicação da ação ou dos sentimentos das personagens. Estas lembram-nos as legendas (intertítulos) do cinema antes do som, quando não havia possibilidade dos diálogos darem conta daquela informação.

Oliveira não optou pela voz *off*, como é atualmente mais usual no cinema, mas serviu-se das “(...) legendas para avançar no tempo”¹⁵. Este

13 Ibidem, p. 69.

14 Ibidem, p. 91.

15 Ibidem.

avançar não tem o mesmo sentido que em em Field, por exemplo, segundo depoimento de Callie Khouri, sobre o seu roteiro para *Thelma e Louise*:

comecei a ver que a ideia de ter algo na tela que não seja necessário para movimentar a história para a frente é uma tortura absoluta para a plateia. Saber que voce tem que colocar esta e aquela outra imagem no filme é essencial, se voce quiser que o público saiba o que está acontecendo. E se voce quiser conferir isso, basta assistir a alguns filmes que não sejam assim e ver como são pesados. Se a informação na tela não move a história para a frente, voce está roubando tempo de vida das pessoas.¹⁶

É claro que Oliveira pretende inserir a duração como elemento dramático. Assim, algumas passagens são construídas com imagens, outras com imagens e sons¹⁷, com som *off* (em diversos dos seus filmes, como, por exemplo, *Amor de Perdição* e o próprio *Vale Abraão*) ou, como *Francisca*, com intertítulos, todas, sem dúvida, são soluções cinematográficas. Oliveira já não é defensor da imagem pura e “[...] da especificidade cinematográfica como herdeira, digamos, do cinema mudo”¹⁸, posição que adotou nos anos 30. Ele, então, defende a tese de que, no cinema “há três *corpos* que se sobrepõem: música, palavra e imagem. São autônomos e, ao mesmo tempo, o conjunto completa a ideia”¹⁹. No cinema, desde o advento do som, reina a palavra falada, diretamente da boca dos atores, ou em *off*. A palavra escrita é abandonada, quase totalmente. Em *Francisca*, seja para *avançar no tempo*

16 FIELD, Sid. *4 roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997, p. 64.

17 É o caso narrado por Oliveira: “Falei-lhes do momento em que o delator conta o que Simão faz, enquanto se assiste à preparação do baile, que é muito diferente da colocação de um subtítulo ou de cortar a imagem. No *Vale Abraão*, o propósito é sempre ilustrado pela imagem e acompanhado pela música” Cf. DE BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques, *op. Cit.*, p. 91.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

ou não, ela é, sem dúvida, um recurso que interfere nos aspectos narrativos e, devo dizer, dramáticos do filme. Oliveira o sabe e alerta que “a legenda corta o som e a imagem como um ponto negro”²⁰, é, enfim, um elemento esclarecedor mas que corta, que afasta o público.

VI – O estilo Oliveira em *Francisca*

Oliveira parece, assim, desprezar a riqueza de detalhes prevista no romance e no roteiro, em função dos planos longos e de conjunto, que não valorizam o elemento isolado, isto é, as imagens que tendem à rarefação. Estes planos, sem quase movimentos de câmera, com repetições e em interiores de estúdio – as paisagens pintadas vistas através das portas abertas e dos vidros das janelas – impedem a tendência à saturação e imprimem à imagem uma descrição no sentido anotado por Deleuze ao tratar do neo-realismo, em que “a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora”²¹, atenuando a distinção entre o subjetivo e o objetivo. Assim, Oliveira concebe a descrição e a narração. A sua descrição não se opõe, mas também não ilustra a narrativa.

Como todas as formas de arte, também no cinema questionou-se, e muito, o que seria ou não o especificamente cinematográfico. É neste sentido que Oliveira já foi *defensor da especificidade cinematográfica*²², isto é, da supremacia da imagem. Sobre o número de planos, por exemplo, declara:

libertei-me do preconceito da ideia de cinematográfico: fazer um grande *travelling*, sem outra intenção que não seja a de fazer um *travelling* por fazer, para ‘fazer cinema’... Agora, filmo em planos fixos, pela mesma razão que fiz *travellings* permanentes em *O passado e o presente* (...) Ora, mesmo a focagem da imagem é fixa, agora, no meu cinema. É uma tomada de posição que acho interessante²³.

20 Ibidem.

21 DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 16.

22 DE BAECQUE, Antoine; PARSLI, Jacques, *op. Cit.*, p. 61.

23 Ibidem, p. 179-180.

De fato, Oliveira não gosta do que chama “(...) circo no cinema, isto é, os efeitos pelos efeitos, para surpreender. (...) Este aspecto do cinema, bastante misterioso e fabuloso, é interessante, mas engana. É difícil estabelecer a fronteira, saber onde uma deve começar, onde a outra deve terminar”²⁴. Assim como afirma Deleuze, ao tratar do experimentalismo dos pioneiros do cinema (nomeados Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure, entre outros) e do fato de que eles acreditavam na sua capacidade de impor um choque (ou vibração) que despertasse as massas, Deleuze afirma que estes pioneiros “pressentiam que o cinema encontraria, já encontrava todas as ambiguidades das outras artes, iria revestir-se de abstrações experimentais, ‘palhaçadas formalistas’, e figurações comerciais, sexo ou sangue”.²⁵

Neste percurso, Oliveira sabe que “cada gesto é uma aventura. Precisamente, convém eliminar o mais possível, a fim de atingir o que faz a especificidade abstrata do cinema”²⁶. Como já foi dito, atingir a alma do seu público. Para tanto, se a câmara começa fixa, “cria uma estabilidade, uma força, uma coerência muito grandes”²⁷, isto é acentuado quando descobre “que o plano ganha outro sentido com a sua duração”²⁸. Oliveira, aqui, deixa transparecer a sua intenção em *Francisca*, o jogo do seu cinema de estúdio, dos seus fundos pintados, da sua encenação distante, porque, nestes planos longos, “vêm-se outros movimentos e pormenores. Dispõe-se de tempo. Vê-se a luz, o enquadramento e o efeito emocional evolui”²⁹. De fato, quando o que deve ser visto não é denunciado por um plano detalhe (ou *close up*), mas por um plano médio projetado longamente, é o público que faz as descobertas, os seus olhos buscam e o efeito dos encontros é de outra natureza, ele dura, e no que é o mesmo, é diferente, “não se passa nada, mas passa-se alguma coisa”³⁰.

24 Ibidem, p. 88.

25 DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 190.

26 DE BAECQUE, Antoine; PARISI, Jacques, *op. cit.*, p. 182.

27 Ibidem, p. 180.

28 Ibidem, p. 141.

29 Ibidem.

30 Ibidem.

Neste sentido, se o cinema americano *ganha tempo*, ao mostrar em plano curto, em detalhe, ou em um diálogo esclarecedor, algum elemento que *faça a história avançar*. Oliveira, de outra forma, também articula seus diálogos e mostra os detalhes, só que à distância, em um tempo, é claro, mais longo – testa a durabilidade de cada plano, experimenta, no cinema, a efetivação de uma outra duração. Duração esta que força-nos a ver, em suma, a ação pura e as imagens com prioridade em *levar a história para a frente*, mas apresenta-nos a beleza, afectos e perceptos, a matéria das sensações.

VII – O rapto de Fanny

O roteiro de *Francisca*, então, com seus diálogos elaborados e rigoroso detalhamento dos gestos dos atores, conforme comentado anteriormente, é acrescido de outros tantos elementos que dão carga afetiva ao filme. Assim, não vemos *close ups*, mas a construção de quadros com longos planos médios realizados como primeiros planos, com a câmera parada e os gestos mínimos dos atores, que forcem as imagens na direção da afecção. Destacamos, assim, as duas conversas entre José Augusto e Camilo na sala da casa do segundo, com a presença do cavalo no sobrado, quando o José Augusto anuncia que nada quer com Maria (sequência 41, p. 50-52), irmã de Francisca; e a segunda conversa, quando, após a reprovação da senhoria pela presença do cavalo, José Augusto anuncia o amor por Fanny (sequências 43 e 44, p. 53-55).

Desta cena, Coelho anota a quebra das convenções da presença de um cavalo na sala, através do “(...) modo como o comportamento de José Augusto introduz a violência do artifício na naturalidade das convenções”³¹, e denuncia que “o cinema de Manoel de Oliveira produz exactamente o mesmo espanto que nos fica de não podermos deixar de olhar este cavalo no meio da sala. De tal modo que não é Camilo ou José Augusto que, na tela, nos prendem a atenção, mas o olhar vazio do animal: esse pressentimento de um *além da alma* na pura evidência de um olhar ausente”.³²

31 COELHO, Eduardo Prado. *Vinte anos de cinema português*. Amadora: Instituto de Cultura e Língua portuguesa, 1983, p. 130.

32 *Ibidem*, p. 131.

Estas duas conversas marcam as mudanças de atitudes de José Augusto em relação à Maria, a quem não ama, à Fanny, a quem descobriu que ama, e a si próprio, o que guiará os seus próximos passos. Os dois, José Augusto e Camilo, são vistos em plano médio e, ao fundo, entre os dois, o cavalo que, nas palavras de Deleuze, “prefigura os afetos do rapto amoroso e da cavalgada musical”.³³

As duas visitas estão já presentes no romance, são quase literalmente transcritas no roteiro e são bem fiéis a estes textos no filme. É claro que os diálogos explicaram-nos o avanço da história, tornaram-nos compreensíveis, mas apenas as imagens nos permitirão antecipar o tipo de aproximação possível entre os dois amantes – o rapto. É, também, a presença do cavalo, ao fundo na sala, que antecipa as cavalgadas musicais de José Augusto, pelos pinhais.

O rapto de Fanny é anunciado por uma legenda sobre cartão, já previsto no roteiro, onde se lê: “O rapto” (legenda número 15, p. 60). A seguir, à noite, na escuridão, quando pouco se vê, a filmagem segue conforme o previsto. Sob a luz do luar, pelo pinhal, “eles avançam; ela no cavalo e ele a pé, trazendo o cavalo pela rédea” (seq. 50, p. 61), atualizam todos os afetos do rapto amoroso: combinado, aflito e incerto. Ela pergunta-lhe, “onde estamos?”, ele responde, “não sei, não sei!...” (seq. 50, p. 61) e, um pouco depois, após um breve descanso, ela propõe, “é melhor continuar”, ao que ele retruca, “continuar! Estamos perdidos; não sei para onde fica o rio, nem a estrada” (seq. 50, p. 62). Os afetos se confirmam quando, ao saber desta situação, ele pergunta se ela está arrependida, e ela diz, “não, não estou. Quando clarear vamos para diante. Não tarda a ser dia” (seq. 50, p. 62). A desterritorialização, o destino incerto, a fuga, a queda do cavalo e um ponto sem retorno, constituem uma zona de indiscernibilidade só exprimível pela noite e, é claro, pela floresta, que encanta e desorienta. Os devires estão liberados.

A cavalgada noturna de José Augusto, após a morte de Fanny, é anunciada pelo diálogo entre os criados Marques e Judite na cama (seq. 111, p. 139-140). Temos, então, a cavalgada noturna e solitária de José Augusto pelo pinhal, após a morte de Fanny. Se ela morreu, José Augusto segue-a

33 DELEUZE, Gilles, *op. Cit.*, p. 134.

neste mergulho no indistinto da floresta de pinhais, no conhecido tornado desconhecido pela noite e pela velocidade do alarido e acentuado pela música. No roteiro, as descrições com a indicação de acompanhamento pela câmara (carro) e, no filme, certamente pela montagem, notamos algumas diferenças e, como o resto do filme, não vemos os detalhes descritos no roteiro.

VIII – A prática da realização e o acaso

Para Oliveira, “o cinema é a sucessão de quatro elementos. Um momento de reflexão sobre a história até que esteja madura para escrever o roteiro. Se é rigoroso, é a primeira fase”³⁴, isto é, vai até o roteiro pronto; o segundo, é o da “realização, a fase mais importante perante as condições materiais, os actores, os cenários, os guarda-roupas. Cada história exige uma maneira de atuar adequada”³⁵; o terceiro, da montagem, é aquele momento em que “dispõe-se de uma certa maturidade em relação ao que se fez, uma visão crítica muito aprofundada. Podem-se modificar muitas coisas”³⁶; e o quarto, que “é o da projecção em que o primeiro espectador é o realizador”³⁷.

Oliveira destaca, na etapa das filmagens, sob o rígido controle da produção, as marcas precisas do roteiro, a mão do acaso que faz levar para a pós-produção, montagem e edição de som, um filme já com outras marcas. Assim, ele diz, “o que me decide, é o cenário e as condições gerais”³⁸; e, também, que “há pequenos pormenores (...) que surgem no momento da rodagem”³⁹, isto é, “não se vê o que o espaço pode oferecer-nos”⁴⁰ e, por fim, destaca que “filma por instinto”⁴¹, que alguns elementos presentes nos

34 DE BAECQUE, Antoine; PARSL, Jacques, *op. cit.*, p. 48.

35 Ibidem, idem.

36 Ibidem, idem.

37 Ibidem, idem.

38 Ibidem, p. 160.

39 Ibidem, p. 79.

40 Ibidem, p. 46.

41 Ibidem, idem.

filmes só são percebidos depois. Assim, referindo-se a uma imagem d'*A caixa*, diz que:

quando o tocador de viola está só com o dono da taberna, toca a *Ave Maria* de Schubert. A taberna é um lugar de baixo nível, é uma venda de vinho aonde se vai para esquecer as desgraças. É também frequentado pelos que preparam golpes baixos. O tocador de viola toca, pois, a *Ave Maria*, transformando aquela pequena tasca numa catedral. Toca muito bem. Mostro em grande plano os seus dedos que se reflectem no verniz da viola (...) Mais tarde, pensei que aquela mão estava muito bem colocada porque era como o destino. A imagem sugere uma aranha que urde a sua teia. Evidentemente, ninguém vai ver isto. Eu próprio não o fiz intencionalmente. Só o vi depois.⁴²

Isto é decisivo para qualquer artista, porque “pensamos, às vezes, ir num sentido, mas da mão sai outra coisa”⁴³ e chega a surpreender-se quando percebe que “(...) não tinha tomado plenamente consciência do que tinha feito no *Acto de primavera*”⁴⁴. Isto quer dizer que, mesmo com um roteiro fechado, uma produção amarrada, “(...) um filme ainda não existe na fase do roteiro”⁴⁵, ou seja, mesmo para este cineasta que gosta de partir, mais do que dos documentos, do texto, mas que gosta de partir do real, de algum real, ele sabe que não pode “(...) submeter o real aos imperativos de uma tese”⁴⁶.

IX – Palavras finais

Para Oliveira, por fim, a palavra, a palavra escrita, a literatura, é uma fonte inesgotável de inspiração, está sempre no seu cinema. Pode-

42 Ibidem, idem.

43 Ibidem, p. 138.

44 Ibidem, p. 162.

45 Ibidem, p. 138.

46 Ibidem, idem.

ríamos arriscar dizer que é um cineasta da literatura, pois, segundo ele, “quando se lê, é necessário fazer um grande esforço de criação, fazer como num filme, *realizar* o que está escrito. No teatro, no cinema, tudo já está feito. Só há esforço para compreender em profundidade”⁴⁷. Neste sentido, Oliveira atualiza o texto em imagens e sons, desde o roteiro, que, como vimos, é a nova forma que os romances assumem em sua obra. A literatura sempre comparece aos seus filmes, pois, neles, “tudo o que não é filmável, mas literalmente rico, é dito”⁴⁸, desde as leituras das cartas e dos bilhetes (mesmo os mais simples), até as legendas, que podem ter o mesmo estatuto das cartas, às reflexões em voz *off*, que “conta o que o romancista contou”⁴⁹, porque assim pode-se filmar o pensamento, até Deus e o autor falam⁵⁰. Em outros filmes seus, a voz *off* será mais explorada e atingirá outras dimensões, como em *Amor de perdição* e *Vale Abraão*⁵¹.

É neste sentido, em suma, que Manoel de Oliveira é um escultor que opera sobre e com as palavras, que as tem como seu suporte para o cinema, que escritas, em legendas ou não, lidas ou em diálogos teatrais, tornam-se cinematográficas.

Referências bibliográficas

- BESSA-LUÍS, Agustina. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães, 1979.
- BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 1980.
- BOULEZ, Pierre. Estratégias da expressão. Entrevista a Marie-Aude Roux. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 set. 2000. Cad. Mais. Entrevista. pág. 30.
- COELHO, Eduardo Prado. *Vinte anos de cinema português*. Amadora: Instituto de Cultura e Língua portuguesa, 1983.

47 Ibidem, p. 67.

48 Ibidem, p. 87.

49 Ibidem, idem.

50 Ibidem, p. 90.

51 Ibidem, p. 87.

- DE BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FIELD, Sid. *4 roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra 1985.

UM GLOSSÁRIO PESSOAL DE MANOEL DE OLIVEIRA¹

Eduardo Valente

Espelho

Os livros, a fumaça (de velas, de cachimbos, de trens novamente), as casas (vários de seus filmes abrem-se sobre a imagem de uma casa – ele afirma nas *Conversas*² que “as casas têm uma psicologia”), as cartas (que abrem *Francisca* – onde se afirma que “nenhuma carta se parece com a outra” – ou *O Dia do Desespero*, sem contar a sua importância em *Amor de Perdição*), os retratos (pensemos naqueles que “vigiam” e parecem condicionar os personagens de *Vale Abraão*, por exemplo), as estátuas. Todos objetos recorrentes e cheios de significado nos filmes de Oliveira – nunca o mesmo significado. Mas, se necessário fosse escolher um só objeto como o que mais fortemente impregna a memória ao ver seus filmes, eu ficaria mesmo com o espelho.

Espelho, claro, que dá nome a um de seus filmes mais recentes (*Espelho Mágico* – aquele que “vê o passado”), mas que está presente com força desde muito. Nele podemos ver referência constante ao tema do duplo, da identidade (algo que trespassa seus filmes, mas faz pensar em especial em *O Passado e o Presente*); nele podemos marcar o tempo, inclemente (de novo *Espelho Má-*

1 Nota do autor: Este texto foi escrito originalmente em 2005, por ocasião da retrospectiva completa do cineasta realizada na Mostra de Cinema de São Paulo

2 DE BAECQUE, Antoine; e PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.

gico: o efeito do espelho, que é o tempo); mas, nele, acima de tudo, vemos uma duplicação da compreensão mesmo que Oliveira tem do específico da imagem cinematográfica: sua condição fantasmática. A imagem virtual num espelho é e não é ao mesmo tempo, está e não está, captura algo, mas não o encarna. Não por acaso, na maioria das vezes seus espelhos estão ligados a figuras femininas (a Ema de *Vale Abraão*, a Alfreda de *Espelho Mágico*, Francisca), igualmente fugidias e impossíveis de capturar, por mais que se tente represá-las nas bordas da imagem daqueles espelhos. Filmadas através de espelhos, são o fantasma do fantasma – belas, eternas, intocáveis. Síntese da arte *oliveiriana*.

Fluxo

O cinema de Oliveira começa com um rio (em *Douro* ou no próprio *Aniki Bobó*); e também, não por acaso assim como o cinema começou, com um trem (em *Aniki Bobó*, sendo que Oliveira afirma que sua primeira lembrança visual do cinema eram linhas de trem). Em ambos (rio e trem), está sempre presente a ideia de fluxo, de um eterno avançar – ainda que, também em ambos os casos, pareçam permanecer sempre iguais. Este conceito do fluxo, em suas conexões constantes entre macro e microuniversos, me parece o mais adequado para nos aproximarmos da complexa relação de Oliveira com a História, com o mundo mesmo.

É curioso ver que, no começo de sua carreira, quando ainda fazia curtas documentais sempre sob encomenda, Oliveira repetiu quase sempre uma mesma obsessão: o processo através do qual uma coisa se transforma em outra. Lembremos da geração de energia elétrica em *Hulha Branca*, das linhas de produção das três indústrias típicas da região de *Famalicão*, da repetição desta linha em *Portugal já faz Automóveis*, do trajeto do trigo ao consumidor em *O Pão*. Pois afinal, o que é o *Vale Abraão*, senão o processo de transformação de uma menina numa mulher, em cada uma das suas fases, em suas relações com o mundo (neste filme, no qual o Rio Douro é quase personagem diz-se: “o rio está diferente, não é mais o Douro que sempre esteve ali”); ou por outra, o que é o *Non* senão uma revisão da História de um país que permite ligar (por traços nada óbvios, claro), suas origens ao seu presente? Em todos eles, a ideia do fluxo, do processo – quer seja de uma linha de montagem de automóveis, ou da História do Homem.

Pensem, neste sentido, na curiosa presença de Chiara Mastroianni em *A Carta*, pouco depois de Oliveira ter trabalhado com sua mãe (Catherine Deneuve) e pai (Marcello Mastroianni). Ora, dentro da ideia de continuidade da História, de conexão, repetição, de passado e presente sempre conectados (*Um Filme Falado*), faz todo sentido esta passagem de gerações dentro de um mesmo trabalho. Assim como ver Leonor Silveira e Luis Miguel Cintra envelhecer ao longo de vinte anos de filmes de Manoel de Oliveira, ver como o tempo passa em seus rostos e corpos, e como eles assumem personas novas, em conexão com as antigas (enquanto surgem Leonor Baldaque e Ricardo Trêpa para “recomeçar” a história), dá o sentido de História interna da própria obra do cineasta.

Humor

No final de *Porto da Minha Infância*, mergulho de Manoel na sua história pessoal, ele termina com um quase convite: “Queres brincar comigo?” Pois um dos aspectos mais subestimados do seu cinema, em especial pelos seus críticos ranzinzas, é o humor que marca sua visão de mundo. O humor de Oliveira pode ser o da palavra exata (“coleccionava cactos para não matar alguém” – *Espelho Mágico*), mas também pode ser o humor “mudo” de um Tati (a sequência do café em *Vou para Casa*), ou adquirir mesmo contornos chaplinianos (afinal, porque se chamaria Carlitos o personagem de *Aniki Bobô?*). Difícil mesmo é vermos um filme seu, por mais complexo e cheio de reflexões, que não esteja povoado de piadas inesperadas e ironias finas. Pensem, por exemplo, na passagem do convento em *Amor de Perdição*, que talvez se constitua na mais surpreendente interdição cômica de uma narrativa na História do Cinema. Mas podemos pensar também em pequenas passagens de *Vale Abraão* (onde a Ceia de Natal é especialmente inspirada) ou na conclusão de *O Convento*, com sua piada deliciosa com os contos de pescador. Finalmente, temos os filmes mais escancaradamente “engraçados” de sua filmografia, que podemos buscar já nas origens com a narração inspirada de *Famalicão*, até principalmente o humor negro de *O Passado e o Presente* e o humor “popular” de *A Caixa*. Que toda essa irreverência de Oliveira seja quase sempre deixada de lado não deixa de ser, também, uma enorme ironia.

Morte

Desde o poético conto infantil de *Aniki-Bobó*, o confronto com a Morte e a pulsão mesmo por esta, assombra o cinema de Oliveira. Sem precisarmos sequer lembrar do sentido religioso da entrega à Morte (e Ressurreição) do *Acto de Primavera*, o que podemos ver nos seus filmes é uma constante consciência da finitude como questão premente da existência humana – “vivemos cercados pela Morte”, diz Vanessa em *O Princípio da Incerteza*; “não se nasce com outra certeza que a morte”, fala-se no *Es-pelho Mágico*. Não por acaso, sua obra é perpassada por suicídios: seja em filmes mais “leves” como *A Caixa*, seja no simbolismo do ato do diretor do hospício em *A Divina Comédia*, seja na morte preparada de Ema em *Vale Abraão*.

Claro que em nenhuma fase a Morte (e o suicídio) foi mais tematizada do que no seu abraço ao ideal romântico, em *Amor de Perdição*, em *Francisca* e em *O Dia do Desespero*. Camilo Castelo Branco surge como o grande símbolo deste sentimento de despertencimento ao mundo (*pode caber tanto rancor na alma dos deuses?* – pergunta ele em *O Dia do Desespero*), da ligação precoce com a Morte e a Arte (*pensar-se na morte aos 25 anos, ou é poesia ou é crime* – *Francisca*), e do desejo inevitável (*é ventura morrer quando se vem ao mundo com esta estrela* – *Amor de Perdição*). Seja no beijo de Mariana no Simão morto e seu mergulho final junto ao corpo dele que afunda, seja na cena de José Augusto com o coração de Francisca nas mãos, a Morte é reforçada como a única instância capaz de dar corpo ao desejo e ao Amor, que não possuem saciedade possível nos corpos humanos, tal sua grandeza.

No entanto, é inegável que a partir dos anos 90, a Morte toma a obra de Oliveira de uma outra maneira. Com a inegável consciência de um homem que se aproxima (e depois ultrapassa) os 90 anos de idade, Oliveira passa a lidar de frente com a questão da sua própria mortalidade em quase todos os seus filmes mais recentes. Só que Oliveira cisma em sobreviver seus próprios testamentos cinematográficos – o que não é surpresa nenhuma vindo de um diretor que fez há 26 anos, em 1982, um verdadeiro filme-testamento (*Visita ou Memórias e Confissões*), já que só pode ser visto após sua morte.

Mulher

Poderíamos dizer que tudo começa com a tetralogia dos amores frustrados onde se vêem as mulheres como forças da natureza (fortificadas seja através do amor resignado de Mariana em *Amor de Perdição*, ou do sacrifício de Francisca), em torno das quais circulam os homens. Mas a verdade é que tudo começa com a Teresinha de *Aniki Bobó*: dali para a frente, não há mais jeito de escapar ao fato de que a mulher é a perdição dos homens no cinema de Oliveira. Ao longo das sete décadas seguintes, veremos sempre a mesma coisa: homens um tanto quanto perdidos, incapazes de darem conta da grandiosidade da figura feminina, que parece pairar sobre todos eles. Dos homens é o mundo pequeno, dos pequenos negócios terrenos; das mulheres (mesmo quando mulheres de negócio, diga-se) é o reino dos céus – e o do Inferno também, claro.

A figura da mulher finalmente encontra sua carnalidade perfeita na obra de Oliveira (simbolicamente, justamente na nudez de uma Eva em *A Divina Comédia*) quando entra em cena Leonor Silveira (que antes havia tido pequenos papéis em *Os Canibais* e *Non* – neste aliás, ainda intocável, a Vênus). Leonor Silveira traz para as mulheres dos filmes de Oliveira uma mistura sem paralelos entre aquilo que é tão insondável e a presença física. Seja no auge de sua beleza, fazendo o universo orbitar em torno dela em *Vale Abraão*, seja na pujança da sua maturidade (de maiô) em *Espelho Mágico*, desejando para si a santidade, Leonor Silveira dá a cada um de seus personagens a dualidade original da mulher (*sua pureza é cruel*, diz-se da Piedade de *O Convento*). Com ela, Manoel de Oliveira faz o plano mais sexual de sua obra (o do dedo que toca o interior de uma rosa), no filme (*Vale Abraão*) que é, ele mesmo, todo centrado no poder do sexo – sem mostrar uma só cena de “conjunção carnal”.

Em 1998, Oliveira descobre sua segunda Leonor (que tenham o mesmo nome só aumenta o espelho duplo entre vida e cinema), a Baldaque. Seu papel inicial, a da mulher que se torna literalmente uma força da natureza, em *Inquietude*, serve de introdução tão veemente quanto a Eva/Vênus de Silveira. Até que em 2002, finalmente temos em *O Princípio da Incerteza* o encontro das duas na tela, com proporções não menos do que

épicas. Vanessa (Silveira) e Camila (Baldaque) são todas as mulheres do mundo em apenas duas – tão poderosas presenças que fazem o Touro Azul perder todo o interesse pelo romance, depois delas (como descobrimos em *Espelho Mágico*). É da cena de diálogo das duas em *O Princípio da Incerteza*, onde só elas dividem o quadro, que fica a imagem maior do fascínio que nutre por todas as mulheres este português.

Relações De Classe

Um tema tão onipresente como subreptício ao longo da obra de Oliveira, assim como dissemos que era o seu registro de humor, é sem dúvida a questão das relações entre classes sociais. Não se pode dizer propriamente que algum dos seus filmes seja “sobre” este assunto, mas não se pode negar que em quase todos eles existe uma fina teia de relações de classe sendo exibida. Basta vermos primeiro o *Aniki Bobó*, de 1942, onde um dos garotos diz em certo momento: “e se nós fôssemos muito ricos?”; e por outro lado pegarmos um filme de 63 anos depois (*Espelho Mágico*), que baseia-se em livro de Agustina Bessa-Luis cujo título é *A alma dos ricos*. O tema surge ainda, mesmo que de maneira enviesada, em trabalhos como *Francisca*, *O Passado e o Presente*, *Vale Abraão*, *Amor de Perdição*. Mas, sem dúvida, é no díptico *O Princípio da Incerteza/Espelho Mágico* que esta problemática é jogada mais para a frente das atenções.

É curioso perceber a própria posição de Manoel de Oliveira: filho de um “dono de indústria” (capitão de indústria seria exagero), ele passou boa parte do seu tempo em que não filmava administrando os negócios da família. Ele narra um episódio especialmente revelador sobre o assunto quando da Revolução dos Cravos, em 1974, quando a fábrica foi ocupada e depois dilapidada por trabalhadores (num processo que leva à venda da casa da família de Oliveira para pagar dívidas). Oliveira se refere a este e outros episódios com grande ironia, ao dizer que era complicado para seus empregados entender que seu patrão era mais socialista (embora nunca tenha tomado bandeiras político-partidárias) do que eles mesmos.

Teatro

Na entrevista que deu a Leon Cakoff³, o cineasta afirma que “o cinema veio depois, para poder ser a síntese de todas as artes”. Se está longe de ser a primeira vez que ouvimos afirmação com tal sentido, o que mais importa nesta frase do diretor é ver como ela está intrinsecamente encarnada em seus filmes, pois cada um deles, de maneiras diferentes, parece conseguir efetuar a tal operação de síntese acima mencionada. Curiosamente, oito anos antes (1996), no livro *Conversas com Manoel de Oliveira*⁴, ele afirmava: “o teatro é a síntese de todas as artes”. As duas frases de Oliveira criam um espelho entre as duas expressões artísticas (lembramos *O Sapato de Cetim: “cinema é teatro, teatro é cinema”*) que, como toda boa expressão *oliveiriana*, parece tão contraditório quanto complementar. De fato, Oliveira afirma na mesma entrevista a Leon Cakoff: “o cinema não pode ir além do teatro, só pode ir sobre o teatro”. E vemos a constância desta relação de respeito com a forma teatral em cada um dos seus filmes, além de estar na própria estrutura de alguns (pensamos diretamente em *Vou para Casa* ou *Inquietude*, com suas encenações das encenações, e mais ainda em *O Sapato de Cetim* e *O Meu Caso*). A ideia mesmo de encenação, o trabalho com o ator (cada vez mais privilegiando o tempo longo nas atuações), a frontalidade constante.

Mas, talvez a maneira mais viva com que podemos enxergar um viés teatral na obra do cineasta é pela sua formação de uma autêntica trupe que o acompanha filme após filme, começando com a continuísta Julia Buisel, sua colaboradora direta mais antiga; passando pela fotografia com Elso Roque, Mario Barroso, Renato Berta; pela montagem, onde a parceria de Oliveira com Valerie Loiseleux é ainda mais constante (desde *A Divina Comédia*); etc. Em seus elencos, a trupe de Oliveira começaria pelas já citadas Leonores (Silveira e Baldaque), mas incorporaria também duas grandes atrizes portuguesas em papéis menores (Isabel Ruth e Glória de Matos), e recentemente, com o cosmopolitismo que ganha sua obra nos anos 90, Irene Papes e Catherine Deneuve.

3 In: MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. Cosac & Naify, São Paulo, 2005.

4 DE BAECQUE, Antoine; e PARSI, Jacques. op. Cit..

Na parte masculina, Oliveira também tem sua dupla de ouro: acima de todos, com Luis Miguel Cintra (quinze filmes desde *O Sapato de Cetim*, na maioria como protagonista), mas também com Diogo Dória (a parceria mais longeva, que começa em *Francisca* e vai até o *Espelho Mágico* recente). Mas, da mesma forma que com as mulheres, Oliveira tem seus coadjuvantes constantes (entre eles, Miguel Guilherme, Duarte de Almeida, Ruy de Carvalho, David Cardoso) e suas adições cosmopolitas mais recentes (Michel Picoli, Lima Duarte, John Malkovich). E, claro, mais recentemente, temos Ricardo Trepa, que já interpretou inclusive o próprio Manoel.

Vida

Se existe uma constante no trabalho de Manoel de Oliveira, é o de não simplificar nunca a experiência humana, tentando sempre olhá-la por todos os ângulos quanto seria possível. Só assim podemos entender como uma obra tão marcada pela Morte, como já destacamos que ela é, seja tão completamente transbordante de vida. Por isso, se há uma palavra que precisa fechar um glossário sobre Manoel de Oliveira é esta. Se a própria realização do cinema é uma das formas que o ser humano arranhou de suplantar sua morte física pela eternização em imagens e sons, pela captura do tempo (tema central, por exemplo, de *Inquietude*), o próprio Oliveira defendeu a sua utilização do plano fixo como sendo aquele que mais se aproxima de capturar a eternidade. Cada filme dele parece querer (e quase sempre conseguir) conter o mundo em si – mesmo os que se passem todos em uma esquina (*A Caixa*) ou em uma casa (*A Divina Comédia*).

Vale Abraão, seu filme que talvez mais se aproxime do desejo de eternidade de uma obra de arte, termina justamente com uma frase da personagem Maria do Loreto, referindo-se a escrever um livro, mas que Manoel claramente transplanta para o seu conceito de cinema: “Não tem a menor importância, mas é aquilo que melhor imita uma vida”. Pois cada filme de Oliveira é isso: a imitação, a transmutação de uma vida em arte. Dentro desta vitalidade, não se pode ignorar que mais de 80% de seu cinema é feito após os 70 anos de idade, sendo marcado antes disso por longas interrupções. Esta longevidade de vida, que se torna longevidade de arte, tem reflexos inegáveis sobre o trabalho do cineasta. A compreensão da História

de uma vida, dentro da História do mundo, certamente é outra aos 97 anos de idade. Por isso, a imagem que fica de Oliveira é mesmo a do diretor que se transveste de ator apenas para dançar um tango que é a própria elegia de beleza da arte, da vida (*Inquietude*). Daí a última frase que diz em *Conversas com Manoel de Oliveira*, onde busca definir-se: “Um homem que ama profundamente o cinema, porque ama profundamente a vida”.

(...)

De resto, é como dizia o personagem em *Francisca* (depois transposto em *O Princípio da Incerteza*): *escuta, sem necessidade de compreender, pois (a frase aí é do próprio Oliveira) o que se explica, não se compreende.*

Referências bibliográficas

DE BAECQUE, Antoine; e PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.

MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. Cosac & Naify, São Paulo, 2005.

DOIS PERCURSOS DA MEMÓRIA *EM VIAGEM AO* *PRINCÍPIO DO MUNDO*

Mauro Luiz Rovai

Método e proposta de análise

O objetivo deste trabalho é analisar determinadas passagens do filme *Viagem ao princípio do mundo*, de 1997, do cineasta português Manoel de Oliveira, para identificar e discutir certos temas que provoquem a reflexão sociológica. O cuidado metodológico precípua será privilegiar a construção dessas discussões a partir da maneira como aparecem relacionados na tela, elementos como a história do filme, as vozes, a música, o silêncio, a câmera, a luz, etc.

O texto está dividido em quatro aproximações mais as considerações finais, perfazendo cinco pequenos blocos. Pretende-se associar a menção aos eventos sociais, históricos e políticos da Europa – como a Guerra da Bósnia e a situação de Portugal – aos temas universais presentes no filme, como a relação entre memória e esquecimento, memória individual e história, a saudade e a passagem do tempo. O objetivo principal deste estudo é tentar dimensionar, em Oliveira, os aspectos políticos e sociais de duas noções correntes em *Viagem ao princípio do mundo*: a de “ruína” e a de “doença do tempo”.

1. Primeira aproximação – das exclusões

No interior de um veículo, quatro personagens, além do motorista, viajam ao lugar metafóricamente designado no título como “princípio do mundo”. O objetivo do deslocamento é, segundo texto do próprio Oliveira¹, levar um dos personagens, um ator francês que participava de uma coprodução luso-francesa em Portugal, “aos lugares donde o [seu] pai partira” à época da Guerra Civil na Espanha. Este, fixando-se na França, casou-se e teve dois filhos, aos quais não ensinou a língua, mas contou-lhe várias histórias sobre o lugar e sobre as pessoas de sua infância. O filme é, pois, em largas passadas, a visita desse ator, Afonso, aos lugares da infância de seu pai (Manoel Afonso) e aos parentes deste, contando, para tanto, com a ajuda de seus amigos portugueses, também artistas, que lhe servem de guia. O escopo da viagem é, então, visitar uma pequena aldeia (Lugar do Teso, Castro Laboreiro²). No percurso, é alinhavada a história de Afonso e de seu pai.

Contudo, a matéria de *Viagem ao princípio do mundo* será menos a aldeia para onde se dirigem e mais as várias paradas feitas durante o percurso, que servem de cenário às lembranças que embalam a trama, sejam as do ator francês, sejam as do veterano diretor. Assim, pois, assumiremos que o filme é composto de duas grandes partes: a primeira é dominada pelas memórias de infância de Manoel (Marcello Mastroianni). A segunda, dedicada às lembranças de Afonso (Jean Yves Gautier). Em vista desse recorte, tomamos como ponto de viragem do filme, isto é, o momento em que o fluxo de rememoração de Manoel cede lugar ao de Afonso, a chegada dos cinco personagens ao pátio abandonado do Grande Hotel do Peso.

A consequência imediata de focalizarmos os fluxos temporais presentes nas duas modalidades em que os personagens abordam o passado é a exclusão, de pronto, de vários outros elementos presentes nesta obra de Oliveira, dentre eles, o contraponto juventude e velhice (Manoel e Judite), em que as roupas, a fala cortante e o nome da personagem vivida por Le-

1 MARGARIDO, Orlando. Filmografia. In: MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. Cosac & Naify, São Paulo, 2005, p. 225.

2 Cf. MATOS-CRUZ, José de. *O cais do olbar. O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999, p. 304.

onor Silveira (Judite) são contrapontos importantes ao tom melancólico do personagem do velho diretor. Outro aspecto que se perde é a instigante discussão em torno da noção de herói aberta pelo filme, sobretudo a partir das associações entre a história da estátua de Pedro Macau (“que às costas leva um pau”) com as peripécias do pai do ator, que em sua fuga levava não mais do que um pedaço de pau às costas.

Em defesa da seleção das sequências escolhidas, entretanto, deve-se dizer que o tema destacado, os dois tipos de lembrança que caracterizam Manoel e Afonso, mantém profunda relação com as partes excluídas, e que o diálogo entre ambas abre outro flanco de discussão. Abordá-lo seria tarefa para outro trabalho.

2. Segunda aproximação – da posição da câmera

As várias tomadas feitas do asfalto, do horizonte, das árvores e das construções que vão ficando para trás na estrada, a partir de um veículo em movimento, parecem perfazer uma espécie de *leitmotif* de *Viagem ao princípio do mundo*. Conforme apontou João Bénard da Costa³, esse ponto de vista parece ser proporcionado pelo espelho retrovisor do automóvel, pertencendo, pois, ao motorista do veículo – representado por Manoel de Oliveira. Por outro lado, os vários enquadramentos do interior do carro, das paisagens e do asfalto apontam para o que está sendo deixado para trás. Essa construção espacial, entretanto, confundir-se-á, no correr do filme, com a dimensão temporal, pois o deslocamento na estrada rumo à aldeia é repleto de bifurcações temporais, como se estivéssemos assistindo a uma viagem no tempo.

Em boa parte do filme os planos constroem-se com a câmera aco-plada ao automóvel ou no seu interior. Por isso, vemos não apenas os caminhos sendo deixados para trás, em plano geral, mas também o plano do rosto dos personagens conversando dentro do carro. Esse jogo de foco mais aberto e mais fechado, de tela mais clara e mais escura, de paisagens diferentes e iluminadas no exterior em contraponto com a diversidade de

3 COSTA, João Bénard da. Pedra de toque: o dito “eterno feminino” na obra de Oliveira. In: MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. Cosac & Naify, São Paulo, 2005, p. 116-164.

fisionomias no interior do veículo, começam a, paulatinamente, sugerir a cumplicidade da câmera. De modo geral, as sequências produzidas por essas tomadas tenderão a ser mais melancólicas ou afetivas em virtude da voz e da fala que dominam as sequências: no primeiro caso, as vozes e falas de Manoel; no segundo, as de Afonso.

O grande número de tomadas no interior do veículo, os diálogos que versam sobre as lembranças de Manoel e Afonso, os rostos sombreados e a câmera que sempre acompanha de perto os personagens, mesmo quando estão fora do carro e fazem referência àquilo que estão observando (o semi-nário, o Minho, a estátua de Pedro Macau etc.), reforçam a cumplicidade entre a câmera e os viajantes. Isso se rompe, no entanto, quando o plano se torna mais aberto e a tomada mais distante, e o que era até então habitual e familiar em relação ao ângulo, tende a instaurar certo estranhamento pela perspectiva que proporciona, como se a câmera cúmplice fosse substituída por outra que agora espreita os personagens.

Podem-se destacar dois pontos em que esse estranhamento se manifesta. Uma delas, na parada sobre uma ponte abandonada, de estilo medieval, em que a câmera está no meio do matagal. A outra, mais significativa para o nosso recorte, na chegada ao Grande Hotel de Pezo. Nesta segunda sequência, enquanto o motorista estaciona o carro, temos um plano fechado e longo do rosto de Manoel. Em seguida, um outro plano, geral, como se a câmera estivesse dentro do hotel. Dois novos elementos entram então em cena: os acordes dissonantes da música de Emmanuel Nunes e o passeio da câmera pelo pátio abandonado. Uma mistura de mistério (piano de Nunes), melancolia (longo *travelling* do hotel em ruínas) e desolação (o primeiro plano do esforço inútil da mão de Manoel, que não consegue apanhar uma flor) acompanham os personagens que perambulam teatralmente pelo pátio abandonado. Noutros termos, é como se as janelas, portas e balcões do hotel, a história contada a respeito do menino que definiu em virtude do tifo e o poema sobre a saudade, declamado por Duarte (Diogo Dória), fizessem referência não apenas às reminiscências de Manoel, mas a certo estado geral de coisas em que a passagem do tempo arruína não só o corpo e a vida das pessoas, mas as conquistas de povos e nações.

3. Terceira aproximação: uma imagem de Sarajevo

Eis o nosso ponto. O diálogo entre os quatro personagens vai da memória particular de Manoel, infantil e inocente, cheia de paixão e afeto, capaz de se lembrar inclusive dos gemidos do menino doente, que lhe marcaram a alma, até a menção a Sarajevo e os seus tiros. Tal itinerário feito de perambulação, diálogos e lugares abandonados estimula a imaginação, pois a relação desses três elementos nos remete, imediatamente, à Europa da primeira metade dos anos 90, isto é, à guerra na Bósnia e a mais um genocídio do século XX em solo europeu.

Certamente as referências feitas à guerra em *Viagem ao princípio do mundo* não estão representadas nas imagens. Não obstante, isso não significa que nenhuma imagem tenha sido criada para lhe fazer referência. A maneira como é feita a menção a Sarajevo, na fala dos personagens, configura determinada constelação semântica de tempo envenenado que envolve não apenas os aspectos individuais do definhamento, mas também os sociais, como a guerra e as ruínas. Em outros termos, o modo como Manoel de Oliveira faz referência a Sarajevo compõe certa concepção do que seja a celebração do passado, a guerra e a passagem do tempo, na medida em que aparecem faladas junto às ruínas de um Hotel.

É justamente nesse ponto que o viés sociológico encontra o estético, não para sublinhar as possíveis preocupações sociais e políticas do cineasta, declaradas ou não, mas para provocar certa reflexão que, privilegiando o modo como Oliveira lida com as imagens que constrói (posição e movimentos de câmera, composição dos planos, montagem, cores, sons etc.), desperte a discussão sobre determinados temas, como a memória, a história recente da Europa, a passagem do tempo, por exemplo.

Esta leitura não pretende negar a constatação de que a expressão ‘doença do tempo’ aparece na fala de Manoel e está relacionada à doença de um garoto, a quem conheceu no hotel, durante a infância, o que dá dimensão individual da lembrança. Ocorre que a expressão é pronunciada em meio às ruínas daquela construção abandonada, e os personagens imediatamente acrescentam: ‘Como em Sarajevo’ (Afonso, o ator), ‘Como em Sarajevo e seus tiros’ (Duarte). Mais adiante, Afonso ainda reforça a ideia de doença do tempo por meio de termos como o mundo está ‘condenado’ e

o tempo ‘envenenado’. Junte-se a isso a questão colocada pelo personagem Manoel, que pergunta: ‘O que representam as ruínas? O futuro de um passado que foi fulgurante’.

Já antes da primeira parada, Sarajevo fora mencionada e também ali o chamado individual prevalecera. Contando a respeito de seu pai, o ator francês, pela primeira vez em Portugal, diz ter o “forte desejo de conhecer tudo o que nunca vi[u] e de que tanto ouvi[u] seu pai falar”. Os comentários que se seguem, contudo, enfatizam a dimensão social da frase acima, como se vê na sequência do diálogo: “Atavismo. Reminiscências que ressurgem” (Manoel); “Como a larva de um vulcão que desperta” (Afonso); “É... como o que está acontecendo em Sarajevo” (Manoel); “Em Sarajevo e em todo o mundo. (...) *Apocalypse Now*” (Duarte).

Nessa passagem, a menção da frase ‘doença do tempo’ aparece próxima da noção de saudade, definida por um dos personagens, pelos versos do poeta brasileiro Catullo da Paixão Cearense (1863-1946): ‘saudade é a Terra Caída de um coração, que sonhou’. Novamente a referência é individual, mas a proximidade de Sarajevo e do atavismo lhe dá dimensão mais ampla, uma vez que o chamado das reminiscências de uma época fulgurante (seja na vida de uma pessoa, de um país, ou de uma cultura) dá-se justamente num momento ou numa configuração atualizada por elementos que favorecem o definimento das forças de um corpo, de uma sociedade, de uma época etc.. Nisso reside uma peculiar manifestação da dor de lembrar o passado, presente na saudade, pois os termos do verso acima nos remetem, simultaneamente, tanto ao caráter material, sentimental e ilusório da perda (‘terra caída’, ‘coração’ e ‘sonhou’, respectivamente).

4. Quarta aproximação – a doença do tempo

Como foi dito acima, *Viagem ao princípio do mundo* não é um filme em que apareçam imagens de guerras e dos conflitos de Portugal ou da Europa. Entretanto, se tomarmos a noção de diegese explorada por Marc Vernet, quer dizer, se considerarmos “a história tomada na plástica da leitura, com suas falsas pistas, suas dilatações temporárias, [...] seus desmembramentos imaginários, com seus desmembramentos e remembramentos passageiros”, a história do filme passa a levar em consideração não só os

“elementos que o filme me fornece” mas também “como meus fantasmas do momento ou os elementos retidos de filmes vistos anteriormente me permitem imaginá-la”.⁴ Assim, por ser falado, Sarajevo aparece na história do filme, mas não como representação imagética. Essa breve referência persegue o filme como um fantasma, assim como as composições de Emmanuel Nunes, cujos acordes sugerem ou parecem não se ajustar às imagens ou oferecer um encaixe familiar imediato entre o que se vê e o que se ouve. Os curtos planos-sequência, o som de piano e a fala dos personagens são os principais componentes dos planos e enquadramentos de Oliveira na chegada ao Hotel de Pezo, sugerindo muito mais do que é mostrado pela imagem. O ritmo distendido da ação, o desencaixe proporcionado pela música, o poema à saudade, a memória de Manoel e as reminiscências atávicas, seguidos das referências a Sarajevo, parecem sugerir, em *Viagem ao princípio do mundo*, uma conexão entre o passado, inscrito nos lugares abandonados e arruinados, e uma certa dimensão social da “doença do tempo”.

Por seu turno, essa dimensão também não aparece representada na tela. Ela não está na imagem e nem perfaz um discurso por meio da montagem. A referência surge no diálogo entre os personagens, no pátio abandonado do hotel, operando como um fundo falso em relação aos dois tipos de lembrança, a construída (por Manoel) e a atávica (suscitada pelo ator).

No filme, a expressão “doença do tempo” está definida como o ato de se lembrar de sua melhor época no momento em que se define. Como a menção está associada aos gemidos do menino acometido pelo tifo, não espanta que os aspectos sociológicos por ela provocados percam força. Afinal, se na época de realização e lançamento do filme (1996 e 1997, respectivamente) os acontecimentos na Bósnia não apenas refletiam novas configurações de força nos Balcãs ou o novo desenho político da ex-Iugoslávia, mas conflitos de proporções étnicas e religiosas cujas causas nos remetiam a um passado que parecia distante demais e que despertavam como um vulcão, tais aspectos tendem a perder contorno social e político quanto mais se afastam de sua época.

4 VERNET, Marc. Cinema e narração. In : AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2005, p. 115.

Não obstante, mesmo que o acontecimento em Sarajevo não seja lembrado, persiste no filme a ideia de que ‘doença’ do tempo está associada a uma das manifestações da memória, justamente aquela que não se deixa elaborar pelos afetos, pela dor, pela palavra. Regressiva, ela açula discórdias e mobiliza as paixões, espantando a melancolia, a angústia e o desespero em nome de um chamado do sangue, atávico, incontornável, como a larva de um vulcão que desperta. Destarte, à semelhança de outros movimentos no século XX, a Guerra da Bósnia está na linha sucessória dos grandes massacres, do extermínio racionalmente planejado e dos genocídios. A ausência da encenação da guerra talvez torne distante ao espectador a referência Sarajevo, mas deixou entreaberta a porta por meio da qual a expressão “tiros em Sarajevo” possa atualizar novos olhares para a ‘doença’ do tempo.

Considerações finais

A ideia de “doença do tempo” parece estar intimamente ligada às lembranças do ator francês, na medida em que estas são caracterizadas tanto pela permanência do passado (no filme, o termo para isso é ‘atavismo’) quanto pelo movimento que as faz assomarem ao presente (no filme, ‘reminiscências que ressurgem’ ‘como a larva do vulcão que desperta’). Tais expressões entre aspas são utilizadas quando Afonso (o ator) conta a respeito da vida do pai em Portugal, para se referir às histórias que ouviu e não viveu, mas é ‘como se as tivesse vivido. Nos lugares em que nunca est[e]ve’. Essa forma de lidar com o passado é diferente da maneira como com ele lida o personagem Manoel, cuja memória carregada de afeto é atualizada na fala. O atavismo e as reminiscências parecem feitos de outra matéria, ultrapassando a elaboração propiciada pelas palavras. Daí uma parte do filme dedicar-se às seguidas digressões de Manoel. A outra, à dimensão da lembrança que se manifesta e se impõe não na distensão do tempo, mas no chamado de um passado nunca vivido.

Por isso, no filme, sublinhamos a associação entre o atavismo e os conflitos na Europa, como se o passado dos conflitos europeus retornassem e se atualizassem por meio de manifestações atávicas. *Viagem ao princípio do mundo* não encena a guerra, mas nos remete a ela, pelos diálogos e pelas imagens a ela associados.

Referências bibliográficas

- COSTA, João Bénard da. Pedra de toque: o dito “eterno feminino” na obra de Oliveira. In: MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, pp. 116-164.
- MARGARIDO, Orlando. Filmografia. In: MACHADO, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, pp. 194-236.
- MATOS-CRUZ, José de. *O cais do olhar. O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999.
- VERNET, Marc. Cinema e narração. In : AUMONT, Jacques *et al. A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2005, pp. 89-155.

Filme trabalhado

VLAGEM ao Princípio do Mundo. Direção e Roteiro de Manoel de Oliveira. Marcello Mastroianni, Jean Yves Gautier, Leonor Silveira, Diogo Dória, Isabel de Castro, Isabel Ruth e outros. Portugal / França, 1997, 93 min., son., color. Título original *Voyage au debut du monde*.

O ETERNO RETORNO: MEMÓRIA E IDENTIDADE EM *NON, OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR*

Catarina Maia

“[E]ste país é uma ilha, a que a própria natureza impõe leis imutáveis. É a terra da verdade (um nome aliciante), rodeada de um largo e proceloso oceano, verdadeiro domínio da aparência, onde muitos bancos de neblina e muitos gelos a ponto de derreterem, dão a ilusão de novas terras e constantemente ludibriam, com falazes esperanças, o navegante que sonha com descobertas, enredando-o em aventuras, de que nunca consegue desistir nem jamais levar a cabo”.¹

Viagem, sem dúvida, anti-épica que reflecte sobre o olhar da potência imperial sobre si própria, e exige tanto a reavaliação da auto-imagem nacional como a revisão do “esplendor do passado” no confronto com as derrotas, o filme *Non, ou a vã glória de mandar* (1990) convida-nos a fazer uma longa jornada às profundezas do colonialismo e ao passado arcaico português que persiste na memória nacional.

1 KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008 (6ª edição).

Visando problematizar a perspectiva sobre o império, o realizador e argumentista, Manoel de Oliveira, investe nos diálogos e memórias plurais, fragmentadas, das personagens dos soldados que se projectam a eles mesmos como figuras históricas, tecendo uma imagem de repetição que levará, pela degradação cíclica, à aniquilação final do império português na guerra colonial.

Retomando a temática da experiência portuguesa em África que enforma muitas das narrativas do pós Abril de 74, *Non, ou a vã glória de mandar* repensa a identidade portuguesa a partir de um (falso) espaço único. A narrativa centra-se no percurso de uma coluna militar em África durante o crepúsculo da guerra colonial. Consistindo numa meditação dialógica sobre a história portuguesa, a obra explora com grande acuidade, sobretudo através dos diálogos e evocações das personagens dos soldados, as sucessivas derrotas que levaram à gradual dissolução do império português; não se prendendo, contudo, especificamente na história da guerra colonial (tempo e espaço da acção), ocupando-se mais amplamente do desejo imperial de domínio, de ambição e glória que atravessa todos os tempos – essa outra guerra que come o coração dos Homens, e que, claro está, alimenta o projecto colonial –, o motor que segue arrastando atrás de si milhares de mortos.

Por força da evocação subjectiva das personagens, concretamente do alferes Cabrita (Luís Miguel Cintra), interlocutor por excelência, desenham-se filiações nacionais que vão desde Viriato a D. Sebastião e que ajudam a perceber, por relação, “como chegámos a este ponto” – a guerra colonial como o último de vários projectos falhados de domínio. Cabrita, tal como as restantes personagens, tem uma função neste “diálogo filosófico” (como chama ao filme Luís Miguel Cintra). Ele é o grande organizador. Através dele o filme procura estabelecer uma linha contínua, feita, todavia, de fragmentos entre presente-passado-presente atestando as rupturas e continuidades históricas, estabelecendo identificações que dão unidade à narrativa fílmica (e nacional). É a presença dos mesmos actores no presente da acção e nas evocações que ajuda a estabelecer essas identificações, e mesmo uma quase contiguidade entre pontos não contíguos no tempo.

É todavia Cabrita quem cria (narrando) a continuidade histórica entre o passado mais distante e o presente, que liga o soldado anónimo às

“grandes personagens”, “grandes patriotas” como Viriato, Duarte de Almeida ou Alexandre Moreira, instituindo-se assim relações de parentesco entre antepassados e contemporâneos assegurando a rememoração e a identificação nacional numa temporalidade cíclica que recorda a permanência – a imortalidade – dos factos e do colectivo nacional.

Em *Non, ou a vã glória de mandar* a memória do passado que Cabrita transmite oralmente, narrando e comentando, funciona como mecanismo evocativo com o poder de iluminar, de dar significado à situação presente da guerra colonial como parte (/resultado) de um passado comum, pontuado pela ganância e por essa “vã glória de mandar”. A realidade é, até certo ponto, uma reencenação do que já foi. Há uma espécie de fado, de destino que se cumpre, uma construção teleológica da história de Portugal como nação que parece atravessar todo o filme. Mais uma vez, a visão do passado trazida como uma necessidade para se avaliar a insuficiência do presente (inacabado e desconhecido).

Mas, se é verdade que *Non* insiste em manter viva a experiência da derrota, a leitura que o filme faz da história não é derrotista. Segundo Manoel de Oliveira «As derrotas são mais ricas que as vitórias. (...) A derrota chama o homem a si próprio, faz pensar na sua situação, no quão vão é o esforço da vitória.»². Se observarmos com mais atenção, perceberemos que no filme, a par da fixação nas derrotas, há também a exaltação dos portugueses. Não dos reis ou dos chefes, mas dos soldados, dos “peões” da guerra. Em cada cena de derrota um português acaba por sair glorificado. Assim, Viriato, o Decegado, Alexandre Moreira ou mesmo D. João de Portugal são todas figuras, à partida, menores, mas que acabam por se destacar do cenário geral de derrota pelo patriotismo ou pela bravura. Existem portanto subtilidades, ou uma espécie de segundo texto que se escreve nas entrelinhas da constatação correcta, mas genérica, de que *Non, ou a vã glória de mandar* é um filme sobre a derrota e a aniquilação de um império. Subtilidades que só a análise fílmica poderá revelar.

2 Cf. OLIVEIRA, Manoel de. *Non, ou a vã glória de mandar*. Disponível em <http://www.amorperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=75>. Consultado em 1 de Outubro de 2008.

Dividimos a estrutura narrativa do filme em três seqüências³, que são três momentos do desenvolvimento de uma ideia. Essa ideia é tornada explícita na segunda seqüência pelo diálogo entre o alferes Cabrita, o cabo Brito e o furriel Manuel de que apresentamos um excerto:

Non, ou a vã glória de mandar			
Seqüência 2 Cena: 1 (É feita uma pausa no percurso. Os soldados juntam-se em pequenos grupos, comem e descansam. Conversam. Uns sobre as saudades de casa, as namoradas e a família. O cabo Brito e o furriel Manuel, por seu lado, incitam o alferes Cabrita a continuar a sua narrativa histórica. Ficamos a conhecer melhor a visão de Cabrita em relação às conquistas territoriais, que considera apenas temporárias e vãs. Em oposição, as conquistas do conhecimento cultural e científico são como dádivas ao mundo. Os Descobrimentos portugueses como exemplo maior.)			
Planos 261-299		BANDA SOM	BANDA IMAGEM
pl			
280	<p>Alferes Cabrita: No fundo, o que eu vos queria fazer sentir é que quanto a mim as conquistas territoriais, ao fim e ao cabo, pouco valem. Ou seja, as conquistas, ou o domínio das terras submetendo os povos à força do seu poder não é o que verdadeiramente conta. Podem valer por um momento ou por uma época, em benefício de quem usufrui o poder. Mas não é isso que fica em favor da Humanidade.</p>	Campo	Alferes Cabrita
		Escala	plano aproximado de tronco
		Ângulo	perpendicular
		Câmara	fixa
		Espaço	Clareira
281	<p>Brito: E então o que fica para a Humanidade?</p>	Campo	Brito
		Escala	plano aproximado de peito
		Ângulo	perpendicular
		Câmara	fixa
282	<p>Alferes Cabrita: O que se dá, e não o que se tira.</p>	Escala	plano aproximado de peito
		Ângulo	perpendicular
		Câmara	fixa
		Espaço	Clareira
		Campo	Alferes Cabrita

3 Para ver a estrutura narrativa consulte o anexo.

283	Música inicia-se	Campo	Brito
		Escala	plano aproximado de peito
		Ângulo	perpendicular
		Câmara	fixa
		Espaço	Clareira
284		Campo	Manuel
		Escala	plano aproximado de peito
		Ângulo	perpendicular
		Câmara	fixa
		Espaço	Clareira
285		Campo	Brito
		Escala	plano aproximado de peito
		Ângulo	perpendicular
		Câmara	fixa
		Espaço	Clareira

As conquistas territoriais, o domínio pela força... “não é isso que fica em favor da Humanidade.” Tudo isso é temporário e vão. Não há império, por maior que seja, que se mantenha eternamente. O poder e a glória são falsos valores, quantas vezes ao tentar alcançá-los nos perdemos? Qual o preço da sua posse temporária? Um preço demasiado alto, diz-nos o filme. O que fica é “o que se dá, não o que se tira”, para utilizar mais uma vez as palavras de Cabrita. Todo o filme assenta numa leitura crítica do desejo de conquista e construção imperial. Vai-se montando essa leitura nas primeiras duas sequências, através dos diálogos críticos entre as personagens e das evocações das várias tentativas frustradas de conquista e construção imperial, tentativas que se vão adjectivando de impetuosas, imprudentes, irracionais, sonhos de grandeza cuja realização não nos está destinada, etc., e, finalmente, na terceira sequência, a condenação objectiva-se, (pela primeira vez a derrota dá-se no tempo da história e não por evocação), na cena de guerrilha (cena 1 da terceira sequência) donde, entre outros, o alferes Cabrita sai ferido, acabando depois por morrer.

Neste filme, mais que indivíduos particulares, as personagens representam tipos, funções. E o alferes Cabrita, além do organizador, é também

o símbolo da libertação. A cena de guerrilha em que ele é ferido é a imagem do absurdo que subjaz à guerra e, portanto, à construção do império colonial, e a sua morte afigura-se-nos como única forma de libertação da condenação imposta a África e a Portugal. É, de resto, muito interessante notar, neste sentido, a escolha do dia 25 de Abril de 1974, “dia da liberdade”, para a morte de Cabrita. Como é evidente, esta data é muito significativa para a compreensão da ideia do filme. Simboliza um novo recomeço. Com a sua morte quebra-se, por assim dizer, uma linha de filiações que ele próprio vinha descrevendo.

A morte de Cabrita põe também fim a um mito. O mito de D. Sebastião. Ele surge finalmente do nevoeiro (nas alucinações de Cabrita) para renunciar ao poder. D. Sebastião corta as próprias mãos em sinal de recusa da vontade de domínio. Assim associados, o fim da guerra colonial, a morte de Cabrita e a sua visão da “renúncia” de D. Sebastião, estes factos significam uma libertação desse ciclo vicioso da ambição que nos foi arrastando de ruína em ruína através do filme, através da História. A morte do alferes Cabrita e a auto-mutilação de D. Sebastião é o “Non” definitivo como única resposta possível ao epíteto do filme, “a vã glória de mandar”.

Na terceira sequência põe-se termo a uma demanda irracional de ambição desmedida. O filme despede-nos de D. Sebastião e daquilo que ele representa. Como diz Manoel de Oliveira,

“À chegada de Dom Sebastião, onde ele inverte a espada – a espada faz uma espécie de cruz, era aquela que se usava e não podia mudar – mas virou o bico de cima com a ponta, com o que mata, vira para baixo e fica a cruz. Portanto, inverte o sentido heróico, de matar e vencer, para o sentido de paz e de compaixão e de amor, de harmonia, da dádiva. É um ponto fulcral, mas é simbólico. É uma acção muito simbólica, que é ao mesmo tempo uma realidade e um sonho do Oficial Cabrita”.⁴

4 Cf. OLIVEIRA, Manoel de, *op. Cit.*

O acto de inverter a espada é de facto simbólico. Mas D. Sebastião é ele próprio um símbolo. O D. Sebastião do mito que aqui aparece vindo do nevoeiro é diferente do D. Sebastião da História, do jovem rei caprichoso com os seus erros políticos e militares – que a longa cena 5.2 (da segunda sequência) ilustra com magnificência na encenação da batalha de Alcácer-Quibir. O mito sebástico representa, como todos os mitos messiânicos, a esperança numa “regeneração total”, uma redenção, um império universal. Em suma: duas coisas, ou duas faces da mesma coisa: ele é sintoma de decadência e força anti-decadência; passado e futuro.

Pensamos que ao fixar o tempo da história em Abril de 1974, Manoel de Oliveira inscreve no filme uma mensagem política que até aqui não parecia clara. Parece dizer-nos que Portugal não precisa mais desse Alguém (Estado-Providência) de que esteve sempre à espera. Não precisa de figuras providenciais, de dirigentes políticos carismáticos, de chefes militares iluminados, ou visionários aparentemente capazes de redimir a nação, de a fazer regressar aos esplendores perdidos de um passado histórico glorioso – tudo isto, como aconteceu com Salazar, em troca de apenas algumas vidas.

O fracasso do projecto colonial vem no filme abrir um novo horizonte na história de Portugal. O estado de delírio do alferes Cabrita nas cenas finais torna mais clara a já presente indiferenciação entre o facto histórico e a imaginação de Cabrita que vai funcionando ao longo do filme quase como um profeta. Nesse tempo de viagem real e alucinatória, Cabrita assume problemática e simbolicamente em si a postura do sacrificado. Através da sua morte (que, como dissemos já, se identifica com a mutilação de D. Sebastião) Cabrita abre caminho para o nascimento de um Portugal radicalmente diferente daquele que ele foi narrando e do qual fazia parte. Manoel de Oliveira dirá numa entrevista:

“Depois do 25 de Abril, eu pensei logo no NON. (...) O 25 de Abril consciente ou inconscientemente, desfazia toda a História que estava para trás. O 25 de Abril é um estado e um movimento profundamente fecundo. Consciente, mais inconsciente que consciente, mas profundamente fecundo. (...) O 25 de

Abril é um movimento pacífico, de paz e de harmonia e de reconhecimento. Portanto, cria um estatuto novo na História do Mundo”.⁵

As vozes que ecoam no filme são já vozes do Portugal pós-revolucionário (e que surgem a partir de 1990, ano de produção), que regressam à África colonial através do testemunho de personagens “fora do tempo”, com uma consciência demasiado abrangente. Estas personagens procedem, por um lado, ao corte com o legado colonial e, por outro, ao firmar do nome e da identidade filial no presente. Prova disso é a importância que as evocações têm na estrutura narrativa. Estas evocações, entretécidas nos diálogos, ocupam dezassete cenas (e/ou sub-cenas) e trezentos e noventa e dois planos num total de seiscentos e quarenta e oito que compõem a obra⁶, o que evidencia a natureza polifónica do filme, que investe na articulação da memória histórica tendo como elo de ligação o espaço africano, que será palco da última derrota.

A primeira evocação foca a traição e morte de Viriato. Viriato é a nossa filiação portuguesa mais antiga, e com ele se estabelece a primeira comparação e identificação entre presente e passado. Esta cena, a segunda da primeira sequência, é muito interessante porque estabelece desde logo uma característica que, pensamos, se vê generalizada no restante filme. *Non, ou a vã glória de mandar* gira praticamente apenas em redor da autoimagem do português. Os inimigos, os colonizados ou, simplesmente, os “outros” (onde a mulher também se inclui), praticamente não são representados. Assim, os assassinos de Viriato são nomeados mas nunca vistos. São filmados em escalas distantes, sempre de costas, de noite e não há qualquer luz, do luar ou de tochas, que nos deixe perceber os seus rostos. Apenas lhes vemos as silhuetas. Já Viriato (representado pelo mesmo actor que faz o papel de Cabrita,) o herói morto, vemo-lo bem apesar da escuridão. Ele está imóvel e majestático no centro do enquadramento. Na evocação seguinte (cena 2.1) o método repete-se, na batalha ganha contra os romanos estes são filmados exclusivamente em planos de conjunto ou planos

5 Ibidem.

6 Ver anexo.

gerais, enquanto que os lusitanos ganham destaque, desde logo porque são os mesmos actores que fazem de soldados a fazerem de guerreiros lusitanos, e depois porque a escala e mesmo os ângulos (mesmo se não de forma muito evidente) os favorecem e lhes dão destaque. O plano final desta cena é nisso flagrante, um plano aproximado de peito de Viriato, em contrapicado, enaltecendo-o.

Os exemplos multiplicam-se. Ainda na primeira sequência, cena 3.2, a narração sobre a de batalha de Toro, focando o campo do príncipe D. João onde se recupera o estandarte arrancado ao Decegado e se derrotam as tropas castelhanas, existem vários planos individuais, destacando nobres portugueses (mais uma vez a utilização dos mesmos actores) atacando em fúria os espanhóis, não se verificando o contrário. Nas cenas de preparação da batalha e na batalha de Alcácer-Quibir, cenas 5.1 e 5.2 da segunda sequência, existem várias figuras que se destacam do lado português, além do rei, como é evidente, destacam-se um simples comandante espanhol (que é filmado em plano aproximado de peito), o capitão Alexandre Moreira, os soldados (representados pelos mesmos actores), etc. Do outro lado apenas figuram atacantes que não se distinguem uns dos outros, que não têm nomes.

Podemos afirmar que o filme é dirigido exclusivamente a partir da perspectiva do português. *Non, ou a vã glória de mandar* não se abre ao ponto de vista do inimigo ou do colonizado, estes nunca falam. E apesar de através dos diálogos ficarmos a saber alguns pormenores sobre eles, é sempre sobre um caleidoscópio de impressões dos vários soldados. O africano, como, de resto, todo o inimigo no filme, é ficcionado apenas marginalmente. Mesmo na cena de guerrilha (primeira cena da terceira sequência), nunca vemos os soldados africanos. O seu ataque é um ataque sem rostos. Eles são uma coluna de fogo por detrás de arbustos que os protegem. Já os portugueses são filmados de vários ângulos e estão em campo aberto. Mesmo no final, quando o fogo cessa e os soldados portugueses entram no esconderijo do inimigo, não se encontra ninguém. Esta cena contém talvez uma pequena excepção (não sendo certo que o seja). A imagem do africano esventrado, sozinho e no centro do enquadramento (pl. 580), acaba por ser um pouco apenas o reflexo do choque dos soldados portugueses.

Esta cena chega mesmo a ser enigmática do ponto de vista ideológico, pois é-nos dado a entender, pelos diálogos entre os soldados, que estes já capturaram africanos (ou seja, à partida já se haviam confrontado com a violência e a morte), mas nesta cena há quase um espanto e horror virgem nas suas caras ao verem o negro ferido, gritando. Eles cessam inclusive de disparar. Pensamos que esta representação pode estar viciada levando a uma empatia “demasiado fácil” para com os soldados portugueses. Enquanto que os “outros” são apenas disparos, não têm identidade, nem subjectividade.

Deste modo, o esquema proposto, aparentemente duplo (os portugueses são atingidos e mortos mas também matam) corre o risco de sair anulado. Mas uma coisa é deixada bem clara pelo filme, os portugueses não são aniquilados apenas, ou, não especialmente, pelos negros. Eles matam e morrem por “quem os pôs lá” (no caso da guerra colonial, pelo Salazar e Marcelo Ceatano, em Alcácer-Quibir pelo rei D. Sebastião, na batalha de Toro pelo Rei D. Afonso V, etc.). Deste modo, os soldados passam eles mesmos, metaforicamente, a representar o “outro”, pois são eles, neste filme, as vítimas do imperialismo.

O filme explora muito esta natureza paradoxal da violência. E é D. Sebastião quem reflecte em si as contradições de todo o sistema colonial. Por um lado, ele é a fonte da violência e, por outro, é acometido pela sua própria violência, tirania e loucura. Mais uma vez, daí a importância da sua auto-mutilação.

Este filme é a metáfora de uma parte da nossa identidade. Nele se desmistifica através do discurso dos soldados a imagem do esplendor de Portugal e se desconstrói a ideia de uma gloriosa África portuguesa. África é afinal lugar de ruína e perda, África enquanto ser “esventrado” e Portugal como país agonizante, forçado à redefinição da sua identidade após a Revolução.

Prestando especial atenção à memória dos eventos históricos e à sua narração fragmentada e reinventada no acto de dialogar, o filme demonstra a atenção que as temáticas da memória e da identidade têm recebido nas últimas décadas.

Ao longo desta análise focou-se um conjunto de temas e elementos centrais na obra em estudo (como a natureza dialogal da narrativa, a importância da memória como possibilidade de construção da continuidade e filiação nacional, a natureza brutal e absurda do sistema de conquista imperial, etc.) que, esperamos, possam ajudar a compreender melhor o modo como *Non, ou a vã glória de mandar* coloca em cena o paradoxo da vontade imperial que traz consigo a violência e a auto-destruição.

ANEXO

Non, ou a vã glória de mandar			
Estrutura narrativa			
Realização: Manoel de Oliveira			Ano: 1990
Seqüência	cena	planos	Assunto
(1) A ambição das conquistas territoriais	1	1- 49	Coluna militar avançando. Conversa sobre o sentido da guerra colonial. As razões e interesses por detrás do conflito. O patriotismo, a política e a economia. O alferes Cabrita destaca-se como orador.
	2	50-52	Narração sobre a traição e a morte de Viriato.
	..1	53-55	Viagem da coluna militar. A conversa continua em torno da valentia de Viriato.
	2.1	56-76	Narração de uma batalha ganha contra os Romanos na qual o carácter heróico dos actos e da pessoa de Viriato se destaca.
	1.2	77-87	Viagem da coluna militar. Conversa ainda em torno de Viriato. Arriscam-se respostas para o seu fim trágico.
	2.2	88-105	Narração da cerimónia de cremação do corpo de Viriato.
	1.3	106-120	Viagem da coluna militar. Conversa sobre a formação de Portugal e a ambição (sempre frustrada) de alargar o território. A Península como uma só nação. A tentativa do rei D. Afonso V na segunda metade do séc. XV, a Batalha de Toro.
	3	121-128	Cabrita narrando a Batalha de Toro. Os soldados portugueses são derrotados sob o olhar impotente do rei.
	1.4	129	Alferes Cabrita refere, ainda em relação à Batalha de Toro, o caso do Decegado.
	3.1	130-141	Narração do episódio do Decegado. Duarte de Almeida recusa-se a largar o estandarte da coroa portuguesa pelo que o inimigo lhe corta os pulsos.
	1.5	142	Cabrita continua a falar da Batalha, ocupando-se agora do campo de D. João, filho do rei D. Afonso V, que viera em auxílio do pai.

	3.2	143-159	Narração sobre campo de batalha do príncipe D. João onde se recupera o estandarte arrancado ao decepado e se derrotam as tropas castelhanas.
	1.6	160-164	Viagem da coluna militar. Cabrita conta de mais uma tentativa falhada para a formação de um império ibérico. A união das coroas de Portugal e Castela através do casamento de D. Afonso, filho do nosso rei D. João II, e Dona Isabel, filha dos reis de Espanha.
	4	165-171	Narração da cerimónia do casamento real.
	1.7	172	Viagem da coluna militar. Cabrita continua a história.
	4.1	173-229	Narração da morte do príncipe D. Afonso.
	1.8	230-231	Viagem da coluna militar. Cabrita constata o facto de que com a morte do príncipe se coloca novamente um “não” ao sonho do império ibérico.
	4.2	232-251	Narração da missa fúnebre. Discurso do padre que interpreta a morte do príncipe como sinal de “um juízo misterioso de Deus a pôr “Não” a tantos sonhos de grandeza”.
	1.9	252-260	Viagem da coluna militar. A conversa continua. Avançam-se razões para a morte do príncipe, e fazem-se perguntas (sem resposta) sobre o futuro de Portugal.
(2) A vanidade das conquistas territoriais e o desejo do domínio espiritual.	1	261-299	É feita uma pausa no percurso. Os soldados juntam-se em pequenos grupos, comem e descansam. Conversam. Uns sobre as saudades de casa, as namoradas e a família. O cabo Brito e o furriel Manuel, por seu lado, incitam o alferes Cabrita a continuar a sua narrativa histórica. Ficamos a conhecer melhor a visão de Cabrita em relação às conquistas territoriais, que considera apenas temporárias e vãs. Em oposição, as conquistas do conhecimento cultural e científico são como dadas ao mundo. Os Descobrimientos portugueses como exemplo maior.
	2	300-363	Narração do episódio da Ilha dos Amores.
	1.1	364-387	A conversa entre Brito, Manuel e Cabrita continua. Especulam sobre o progresso e os limites do conhecimento.

	3	388-391	Nova mudança de espaço. Chegada a um aquartelamento militar.
	4	392-394	Aquartelamento militar. Os grupos mantêm-se. Histórias de cá: as mulheres que (não) esperam, a angústia do regresso. Histórias de sempre: o Quinto Império como exemplo de sonho de conquista espiritual. D. Sebastião como seu falso executor. A obsessão da guerra e o maior desastre da história portuguesa: Alcácer-Quibir.
	5	395-415	O lado impetuoso e de certo modo irracional de D. Sebastião. O descontentamento dos seus súbditos e militares.
	4.1	416	A conversa no aquartelamento continua. Cabrita fala sobre o carácter voluntarioso e irascível de D. Sebastião. A sua ambição e sede de glória que haveria de conduzir à Batalha de Alcácer-Quibir.
	5.1	417-472	Narração da preparação para a Batalha. Acampamento militar em Alcácer-Quibir.
	4.2	473	Alferes Cabrita continua a descrição da Batalha.
	5.2	474-540	A Batalha dá-se. Portugal sai derrotado. D. Sebastião desaparece e milhares de homens são mortos devido à acção irreflectida do rei.
	4.3	541-546	Continua-se a conversa. Lamenta-se os resultados da “vã glória de mandar”. O alferes Cabrita recebe a informação de que no dia seguinte ele e os seus homens deverão integrar uma operação militar.
(3) A redução das fronteiras portuguesas. Um “Não, à vã glória de mandar”.	1	547-588	Cena de guerrilha. O confronto e a estupefacção perante a dor e a violência quer perpetradas quer sofridas. O alferes Cabrita, entre outros, é gravemente ferido.
	2	589-598	Helicóptero com soldados feridos. Homens amputados e outros feridos no hospital. Entre eles, o alferes Cabrita.
	3	599-615	O cenário do desastre de Alcácer-Quibir. Centenas de mortos cobrem o chão. D. João de Portugal encontra o seu primo, ambos quase moribundos. Um velho soldado discursa sobre o “Non”. Suicida-se de seguida.

	2.1	616-624	No hospital, o alferes agoniza, delira.
	4	625	D. Sebastião, surgido do nevoeiro, desembainha a espada. Pega-a pela lâmina.
	2.2	626	Cabrita parece dormir, delira.
	4.1	627-628	D. Sebastião aperta a lâmina da sua espada com as próprias mãos fazendo escorrer sobre ela o seu sangue.
	2.3	629	Cabrita desperta momentaneamente.
	4.2	630	O olhar fixo e enigmático de D. Sebastião.
	2.4	631-648	Cabrita morre. Uma mão escreve o óbito de "mais um soldado". É dia da Revolução.

Referências bibliográficas

- FONSECA, Ana Margarida. *História e Utopia: Imagens de identidade cultural e nacional em narrativas pós-coloniais*. Disponível em < <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/HISTORIA%20E%20UTOPIA.pdf> >. Consultado em 21 de Setembro de 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 1997.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008 (6ª edição).
- OLIVEIRA, Manoel de. Non, ou a vã glória de mandar. Disponível em <http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=75>. Consultado em 1 de Outubro de 2008.
- ROSAS, Fernando (coord.). *História de Portugal*, dir. José Mattoso, vol. 7, Editorial Estampa, s.d.
- SOBRAL, José Manuel. *Memória e Identidade Nacional: considerações de carácter geral e o caso português*. Disponível em < http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_4.pdf >. Consultado em 20 de Setembro de 2008

A CANÇÃO COMO ALEGORIA HISTÓRICA EM *UM FILME FALADO*, DE MANOEL DE OLIVEIRA

William Pianco
Juliana Panini

A análise de *Um filme falado* (2003) implica a reflexão sobre vários conceitos, tais como globalização, mundialização, modernidade-mundo, eurocentrismo e multiculturalismo policêntrico. Trata-se de uma obra que pode ser pensada como “alegoria histórica”¹, na medida em que se constitui como um discurso cuja enunciação nem sempre aponta para significados evidentes, aparentes, trabalhando em contrapartida com sentidos ocultos, disfarçados e enigmáticos. O filme de Manoel de Oliveira pressupõe, dessa forma, uma certa cadeia polissêmica ambígua, a qual, contudo, remete para o questionamento da nação – em especial de Portugal – no âmbito de um contexto transnacional pautado pela inserção desse país na Comunidade Econômica Europeia, no ano de 1986².

O filme instiga uma reflexão sobre a crise da nação em um mundo globalizado. Nesse sentido, são muitas as questões levantadas pelo discurso

-
- 1 XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: FERNÃO, Ramos. *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: SENAC, 2005, pp. 339-379.
 - 2 A Comunidade Econômica Europeia tornou-se União Europeia em 1992.

da obra. É o caso, por exemplo, da compreensão da história das nações, assim como de suas inserções em continentes ou comunidades internacionais. Essa história pressupõe narrativas, muitas vezes de caráter mítico, como elementos fundadores de identidades nacionais (com destaque para Portugal) e internacionais (no caso, com ênfase na Comunidade Europeia), em um processo que tem entre os seus pontos de inflexão justamente o momento das grandes navegações dos séculos XV e XVI.

Há, por exemplo, a figura da viagem que, na narrativa do filme, ocorre no Mediterrâneo – um mar fundamental para os povos do Ocidente e do Oriente. Além disso, o fato de as protagonistas seguirem de seu país de origem (Portugal) para a Índia constitui uma menção ao caminho traçado por Vasco da Gama em 1498. Ou seja, tais aspectos confirmam estratégias narrativas e discursivas que remetem ao passado e ao presente.

Um Filme Falado narra a história de Rosa Maria (uma portuguesa, professora de História, interpretada por Leonor Silveira), que no ano de 2001 viaja pelo Mar Mediterrâneo com sua filha Maria Joana (Filipa de Almeida), em direção à Índia, aonde vão se encontrar com o pai da menina. Durante a viagem, mãe e filha visitam locais emblemáticos da constituição de civilizações ocidentais e orientais. Partindo da cidade de Lisboa, elas passam por Marselha, Nápoles, Pompeia, Atenas, Istambul, Cairo e Aden. Enquanto viajam, a mãe trata de explicar à filha a importância de tais cidades, naquilo que elas têm de relevante para a História Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea. No trajeto outros personagens ganham relevância como personificações de alegorias nacionais, como é o caso do Comandante do navio (John Malkovich), um norte-americano, e três mulheres que também estão no cruzeiro: Delfina, empresária francesa (Catherine Deneuve); Helena, atriz e cantora grega (Irene Papas); e Francesca, ex-modelo italiana (Stefania Sandrelli).

Atendo-nos para o papel da canção como produtora de sentido na narrativa, uma sequência do filme é fundamental para os objetivos deste trabalho. Trata-se do momento no qual o Comandante do navio convida à sua mesa de jantar mãe e filha portuguesas, para que se integrem ao grupo constituído por ele, Delfina, Helena e Francesca – é relevante notarmos que, até esse momento, as personagens se comunicam em sua língua ma-

terna e todos se entendem numa interação harmônica. No entanto, após a chegada de Rosa Maria e sua filha, surge a necessidade de um diálogo sustentado por um idioma compreendido por todos (no caso, o inglês), pois ninguém à mesa, com exceção do Comandante (que passara certo período no Brasil), compreende a língua portuguesa.

O diálogo das personagens ao longo dessa passagem gira em torno de questões referentes ao poder das línguas no mundo contemporâneo (sobretudo o da língua inglesa). Em determinado momento, a conversa volta-se para a contraposição existente entre os idiomas grego e português, onde o primeiro estaria limitado, praticamente, aos contornos de seu território nacional, enquanto o segundo espalhara-se pelo mundo – em contrapartida, a cultura portuguesa, de modo geral, não teria tido o mesmo alcance e reconhecimento que o proporcionado pelo legado grego.

Após alguns instantes de diálogo entre eles, Helena é convidada a entoar uma de suas canções. A música a ser cantada chama-se *Neranzoula*, que significa “pequena laranjeira”. Trata-se de uma canção tradicional grega que narra o lamentar dessa “pequena” árvore por conta de um vento que vem do norte e espalha os seus frutos³. O Comandante, assim, chama a atenção de todos os passageiros para a apresentação que se iniciará.

Aqui, portanto, um primeiro aspecto nos chama a atenção. Ele diz respeito ao tratamento de som atribuído a esta passagem do filme. Desta maneira, recorreremos a Rick Altman (2000) que, partindo da noção de que não são os elementos sonoros separadamente que compõem a trilha sonora de um filme, mas sim o conjunto de relações existentes entre eles, cunha o termo *mise-en-bande*, que designa as interações entre os diversos sons – diálogo, música e efeitos sonoros – de uma banda sonora cinematográfica.

É sintomático, nos parece, que, pela primeira vez, em toda a narrativa decorrida até ali, haja significativa diminuição da presença de sons ambientes no momento em que Helena canta *Neranzoula*. Estabelece-se, deste modo, uma dinâmica na qual a canção não concorre com nenhum outro

3 A própria Irene Papas, atriz que interpreta a personagem Helena, regravou esta canção no álbum *Odes*, trabalho de estúdio realizado em parceria com o músico grego Vangelis, datado em 1979. O álbum é composto, em sua predominância, por canções tradicionais gregas.

elemento sonoro (com exceção de uma única fala proferida por Maria Joana, que questiona à mãe o motivo da saída do Comandante da mesa, sendo, todavia, um diálogo curto que não minimiza a predominância da canção na sequência), tornando-se o foco de atenção tanto do espectador como dos personagens que compõem a cena. Tal configuração de *mise-en-bande* destoa do restante da narrativa, onde os diálogos se sobrepõem aos demais elementos sonoros da trilha, ressaltando-se ainda o fato de a canção grega ser única na trilha musical do filme.

Helena percorre todo o salão de jantar. Cantando em sua língua materna, ela interage com os demais passageiros, que se demonstram atentos à performance da personagem. No entanto, é cabível questionar se, com a exceção do Comandante, de Delfina e Francesca que, como sabemos, compreendem o idioma grego, alguém mais entende o que está sendo dito. De toda forma, por razões que se justificam dentro do próprio enredo, suspeitamos que ninguém mais (ou pouquíssimos) ali compreende a letra entoada.

A introdução da canção no contexto do jantar deve levar em consideração aspectos alegóricos construídos ao longo da narrativa até então. Por exemplo, a inserção das portuguesas ao grupo de convidadas do Comandante remete à complicada adesão de Portugal na Comunidade Econômica Europeia. Além disso, podemos defender também a hipótese de que esta mesa configura-se como figura alegórica de uma centralidade que implica em tomadas de decisões no contexto de um mundo configurado na contemporaneidade, levando em consideração as nações ali personificadas. Nesse sentido, as demais mesas existentes no navio representariam nações, grupos e interações periféricas. Dessa maneira, cabe notarmos que, apesar de o Comandante chamar a atenção de todos do salão para a apresentação de Helena, não vemos até então os demais passageiros que estão jantando.

A grega inicia sua performance a partir da “mesa principal”, cuja a qual ela mesma fazia parte. Detendo-se neste universo específico, ela interage primeiramente com seus pares de mesa, aproximando-se das mulheres e do Comandante enquanto canta. Em seguida, Helena, que não interrompe seu canto, sai de quadro – momento que coincide com o corte do plano. A câmera passa então a abordar a entrada de um dos marinheiros no salão,

que vem comunicar a presença de uma bomba no navio. O Comandante retira-se da mesa, o que intriga Maria Joana. A partir daí observamos, em um plano-sequência, a grega cantando e interagindo com os demais passageiros ao longo da sala de jantar. O que é sintomático neste interagir entre a cantora e os demais é o fato de, supostamente, ninguém ali compreender a letra da canção.

A propósito disso, vale ressaltarmos que, sendo a canção composta por basicamente dois elementos, a saber, melodia e letra⁴, a não compreensão do sentido semântico da música implica em uma maior adesão (por parte daqueles que não compreendem o idioma grego) aos aspectos puramente sonoros da obra musical, fazendo com que seja ressaltado o tom lamentoso de sua musicalidade e a performance de Helena, em detrimento do sentido, supostamente, alegórico da letra entoada.

No que diz respeito à musicalidade, cabe notarmos não apenas o papel exercido pelo timbre de voz da personagem, mas também a sonoridade referente à própria língua grega. Nesse sentido, o uso de tal canção no enredo fílmico reitera discursos anteriormente trabalhados. Remete, por exemplo, ao diálogo previamente estabelecido na mesa, referente ao papel exercido pelas línguas no mundo contemporâneo. É sintomático o fato de que a língua grega, ainda que exerça grande influência sobre diversos outros idiomas (tal como Helena destaca em sua fala, remetendo-se às línguas francesa e italiana), esteja limitada aos contornos de seu território nacional. Nesse momento do filme, todavia, ela ganha destaque e sobreposição na narrativa. Em outras palavras, as personagens (Francesca e Delfina) que até então falavam em seu idioma materno antes da chegada das portuguesas à mesa do Comandante, não têm o mesmo espaço para também apresentarem outras manifestações de suas culturas.

Tomando a canção em sua plenitude, o tom lamentoso, no qual Helena canta, remete à própria letra da música. Dentro de uma dada perspectiva, poderíamos, inclusive, pensar a história da “pequena laranjeira”, que tem seus frutos levados e espalhados por um elemento estrangeiro – um

4 SILVA, Edison Delmiro. *O papel narrativo da canção nos filmes brasileiros a partir da Retomada*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2008.

“vento do norte” –, como uma alegoria em si, pois isso remeteria à invasão otomana sobre o Império Grego no século XII. Mas o que pretendemos salientar é a relação música-enredo tal como nos sugere Edison Delmiro Silva⁵:

(...) a canção sempre aparece interagindo com outros materiais de expressão audiovisual; ela é mais um recurso que o cineasta usa para fazer o filme falar ao espectador, ao mesmo tempo em que, na análise fílmica, constitui um elemento que pode transcender essas mensagens na construção de um sentido para a narrativa.

Atendo-nos à própria sequência na qual *Neranzoula* está inserida, a letra da canção, como metáfora, possibilita outras leituras. Retomando o diálogo sobre o papel das línguas no mundo contemporâneo e a propagação do legado das nações (ocorrido na mesa do Comandante, entre suas convidadas), podemos compreender a “pequena laranjeira” como a própria nação grega e os “frutos espalhados pelo vento do norte” como seu legado. Apesar de a língua grega em si, diferentemente do inglês do Comandante e do português de Rosa Maria e Maria Joana, estar limitada praticamente apenas aos contornos da própria Grécia, muitas palavras pertencentes a outros idiomas – como o francês de Delfina e o italiano de Francesca – provêm dessa língua, tal como Helena comenta na mesa. A perda dos frutos por parte da laranjeira configura-se ambígua se pensarmos que, ao passo que o vento lhe toma seus frutos – presumidamente sem permissão para isso –, este mesmo vento os espalha, conduzindo-os a outros lugares onde poderão originar novas “pequenas laranjeiras”.

Nesse sentido, parece-nos sintomático a presença desta canção no filme, tanto por ser apresentada pela grega logo depois de uma discussão acerca das nações, suas línguas e seus legados culturais e históricos, mas também por ser parte integrante de um discurso fílmico no qual alegorias históricas referentes a essas temáticas são cuidadosamente elaboradas. O

5 Ibidem, p. 25.

que instiga reflexões acerca da possibilidade de relacionarmos a ambígua associação estabelecida entre a “pequena laranjeira” e o “vento do norte” com inúmeros conflitos entre nações ao longo da História, e com a própria ideia de uma “transculturação”⁶ que se estende aos âmbitos do mundo contemporâneo.

A propósito dos sentidos atribuídos a partir de nossa análise fílmica, é pertinente notarmos que *Neranzoula* retorna ao término do filme – momento em que, após o destino trágico do navio, ela é sobreposta à imagem congelada do Comandante, que se encontra numa expressão atônita devido ao fato de que mãe e filha portuguesas não conseguem escapar a tempo da embarcação que explode. A sequência em questão merece, portanto, pelo retorno da canção e por outros aspectos de complementaridade de sentidos alegóricos, maior atenção.

Tendo todos os passageiros abandonado a embarcação, o Comandante (dentro de um dos botes salva-vidas) fica surpreso ao ver Rosa Maria e Maria Joana ainda no navio, prestes a explodir – o atraso das portuguesas em sua fuga se dera porque ambas retornam à sua cabine para resgatar a boneca, presente de Maria Joana. Ao ver mãe e filha, o Comandante se desespera e se prepara para pular do bote para buscá-las. Porém, já não há mais tempo suficiente para isso. Quando o navio, por fim, explode, a câmera o aborda. No mesmo instante, a imagem sobre esse personagem se congela, em sua expressão atônita. Desta maneira, não vemos a explosão, representada apenas pelo som. Seguem os créditos do filme, por cima deste plano, acompanhados do som das ferragens da embarcação sendo tragadas pelo mar. Pouco antes do final da apresentação dos créditos, um pequeno trecho de *Neranzoula* retorna.

Sendo assim, a interação existente entre a imagem congelada do Comandante perante a destruição da embarcação que até então ele conduzia e da provável morte de duas de suas passageiras – Rosa Maria e Maria Joana – e o retorno de *Neranzoula*, em seu tom de lamento, faz com que possamos pensar que a canção, neste momento do filme, comenta sonoramente a tragédia que acabara de ocorrer, relacionando-se diretamente não apenas com

6 IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

a imagem do Comandante, mas com os próprios sons que a antecedem, representativos da explosão do navio.

No diálogo ocorrido à mesa – quando mãe e filha portuguesas, convidadas pelo Comandante, se juntam ao grupo –, a italiana Francesca diz à Rosa Maria que a inveja por esta ter uma filha. Viúva, a ex-modelo lamenta nunca ter tido filhos. Há de se notar que, tal como ela, Delfina e Helena também não possuem herdeiros. Rosa Maria, assim como a “pequena laranjeira” da canção, possui uma herdeira, mas seu fruto – Maria Joana –, bem como ela própria, é destruído no final do filme, também por um agente estranho e estrangeiro ao navio: o “vento do norte”, nesta situação, configura-se como uma bomba. A explosão do navio, ao que tudo indica, parece estar ligada à ação de algum grupo terrorista.

Deste modo, atentando-nos para o tema do terrorismo que é sugerido na narrativa de *Um Filme Falado*, e compreendendo o navio como um simulacro, uma representação alegórica de um mundo na contemporaneidade, é notável o tratamento dado à imagem do Comandante no final do filme. Seu olhar surpreso e aterrorizado, congelado diante da destruição deste universo particular, e perante a morte de Rosa Maria e Maria Joana, encontra semelhanças com o olhar também perplexo do mundo sobre a tragédia do 11 de setembro de 2001, nos EUA⁷ – marco na História Contemporânea, transformador da mesma.

De todo o material documental produzido na época dos ataques, destacam-se as feições atordoadas e descredulas daqueles que se encontravam próximos às Torres Gêmeas do World Trade Center. Horrorizados, resistindo a acreditar no que estavam presenciando, este mesmo olhar foi compartilhado por muitas outras nações, bem como os sentimentos ambíguos para com tal tragédia. Um momento congelado e eternizado no transcorrer da História, inesquecível por si só e pelas consequências que veríamos a partir dele.

Ainda a propósito da associação que a narrativa de *Um Filme Falado* estabelece com os eventos decorridos no 11 de setembro de 2001, cabe notarmos questões relacionadas à instância narrativa do filme. Esta obra,

7 Série de quatro ataques ao todo, os atentados foram creditados à organização fundamentalista islâmica Al-Qaeda.

em sua legenda inicial, traz a seguinte informação: “Em julho de 2001 uma menina acompanhada de sua mãe, distinta professora de História, atravessa milênios de civilização ao encontro do pai”. Aqui, alguns dados chamam a atenção: o primeiro deles é o fato de que, embora tenha sido produzido em 2003, este filme situa sua diegese no mesmo ano dos atentados terroristas ao World Trade Center – associação que parece se complementar com o desfecho de sua história e com seu aparente motivo; depois, chama-nos a atenção pelo posicionamento de sua “voz narrativa”⁸. Ou seja, partindo do pressuposto de que há em seu enredo determinada “expressão alegórica”, que lança mão de uma estrutura narrativa que remete ao passado para questionar os embates que se dão no presente, é possível sugerir também que tal composição estende-se para um âmbito que aponta, em última escala, para o seu próprio futuro – consistindo na seguinte configuração, no caso: passado-presente-futuro.

Assim, o “contemporâneo” indicado por seu narrador, o ponto de vista de onde parte sua perspectiva histórica já estaria datado, restando, de acordo com o enredo do filme, revelar a qual “passado” se refere e a qual “futuro” se remete.

Conforme comentado mais acima, o “passado” referido em *Um Filme Falado* diz respeito à relevância de povos e culturas distintos, de outrora predominância na configuração planetária, mas que estendem suas pertinências para a compreensão de um mundo dado na contemporaneidade.

Tal processo pressupõe relações transculturais que se fazem notar em aspectos variados, como é o caso das línguas e dos embates sócio-políticos, que implicam na complexa relação Ocidente-Oriente, tal como procuramos apontar ao longo deste trabalho. Dessa forma, a noção de um tempo “presente” indica a elaboração de sentidos alegóricos pautados por eventos históricos referentes à nação portuguesa, mas também à Europa e ao mundo, num panorama compreendido a partir da inserção de Portugal na Comunidade Econômica Europeia. Em outras palavras, a noção de “contemporaneidade” a que se refere o filme, é tida num recorte que compreende meados da década de 1980 e o ano de 2001. Sendo assim, nos interessa perceber em que medida as representações alegóricas do enredo

8 AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1989.

se justificam por meio das eventualidades em âmbito histórico. É o caso, por exemplo, de notarmos a já mencionada adesão de Portugal à CEE, mas também a reorganização de uma centralidade que determina o destino dos demais povos, se comunicando no idioma inglês e encontrando o ápice da incompreensão (e perplexidade) entre as culturas ocidental e oriental, por meio do atentado (supostamente) terrorista que ocorre justamente no momento em que a jornada empreendida adentra o espaço compreendido como sendo o do mundo no Oriente.

Portanto, estando tal hipótese correta, é pertinente percebermos que a canção entoada por Helena encontra-se num ponto de inflexão dentro da diegese de *Um Filme Falado*. Ponto este que estabelece a transição do “marco zero” (tempo presente) de sua instância narrativa para os apontamentos que dizem respeito ao seu “futuro”. Aqui, portanto, é relevante notarmos os indícios alegóricos trabalhados ao longo da narrativa, para tentarmos alcançar as implicações daquilo que decorre a partir do término da primeira apresentação de *Neranzoula*.

Um primeiro “personagem” que merece atenção nesse contexto, portanto, é o Navio onde viajam as personagens do filme. É sintomático que as referências históricas que apontam para o passado propriamente dito ocorreram sempre no exterior deste simulacro de tempo-espço, enquanto que os diálogos, embates, reflexões e insinuações em seu interior (mesmo quando comentando eventos historicamente passados), se refiram ao presente do mundo permeado por inter-relações nacionais. É nesse contexto que Rosa Maria conhece e apresenta à sua filha as localidades que visitam. Interagindo com personagens diversos, mas sempre com autonomia e atenta aos relevos de tais civilizações para os contextos da História. Por outro lado, críticas a um mundo predominantemente dominado pelos homens, onde questões específicas acerca da União Europeia, do papel exercido pelas línguas, as contradições exacerbadas a partir da supervalorização da tecnologia, o descaso pelas tradições e o embate dentro de uma chave que opõe Ocidente e Oriente ganham destaque nos diálogos que se dão no interior do Navio.

E pensando nas personagens como personificações alegóricas de suas nacionalidades e naquilo que elas estabelecem de conexão com a hipótese

do “marco zero” da narrativa, podemos destacar a própria relação de Rosa Maria e Maria Joana nesse âmbito. É relevante que a primeira, sendo professora de História, encontre na segunda uma “opositora” que, em certo sentido, desautoriza seu próprio discurso. A cada localidade visitada e as questões que vão sendo levantadas pela filha a partir das explicações que lhe são dadas, se enaltece um embate entre as definições estabelecidas pelo saber formal (de Rosa Maria) e as interrogações características de um ponto de vista que não consegue completar seu discurso apenas com as referências que lhe são passadas (dificuldade esta de Maria Joana). Como exemplo, podemos notar algumas sequências, como a decorrida em Istambul, quando, após saber que Santa Sofia, hoje transformada em museu, havia sido dos mulçumanos, “que andaram em guerra com os cristãos na Idade Média”, a menina questiona: “Em que Idade Média estamos agora?”; ou na do Cairo, quando Maria Joana, após saber o significado da palavra “civilização”, questiona se eram “civilizados” os egípcios por terem feito os judeus escravos; ou ainda quando pergunta se o fato de Pompeia ter sido destruída pelas lavas e cinzas do vulcão Vesúvio havia sido “um castigo dos céus”.

Assim, um contraste entre gerações, que parece encontrar vazão no discurso oliveiriano, sustentado pelos dilemas percebidos nas mentalidades portuguesas pós-Revolução dos Cravos, em 1974 – revolução que põe fim ao regime ditatorial português iniciado em 1926, imposto por Salazar e seguido por Marcelo Caetano, mas que implica nos anos subsequentes certa noção de desapego por seu legado histórico, levando a atitudes não assertivas que poderiam ser percebidas ainda hoje, tal como propõe Fernando Ilharco Morgado (1989) –, este embate entre mentalidades ganha contornos mais enfáticos quando comparados, por exemplo, com o fato de Maria Joana ser presenteadada pelo Comandante com uma boneca.

Esse contexto, em âmbito alegórico, pressupõe que a “resistência” de Rosa Maria às abordagens do condutor do navio encontra explicações a partir de sua “consciência histórica”. Atendo-nos aos pormenores do desfecho a que chegam Rosa Maria e Maria Joana, devemos lembrar da sequência ocorrida sobre o Mar Vermelho. Nela, a professora de História, após explicar à filha a origem do povo árabe e a causa de muitas guerras decorridas nesse processo (o que causa novas dúvidas em sua filha, concluindo que os

homens eram, portanto, “maus”), acaba por responder que isso, em muito, se dera pela “natureza do homem”. E como a garota não compreende tal definição, a mãe lhe explica: Os homens não eram propriamente maus. São como nós. “Supõe que tu tens uma boneca e que alguém lhe quer tirar, tu agarrá-la com muita força para poder ficar com ela...”, ao que a garota responde: “Se eu tiver uma boneca, vão tirar-me?”. E, por fim, a mãe: “Não minha filha, claro que não”. Tal explicação, como podemos notar no decorrer do filme, não alcança o resultado pretendido por Rosa Maria. De fato, Maria Joana a despeito do que tal metáfora sugere, acaba por corresponder literalmente ao ensinamento da mãe.

É pertinente notarmos que a boneca fora um presente dado pelo Comandante, que a comprara em Aden, cidade que, conforme Rosa Maria lhe ensina, “nos tempos dos Descobrimentos, os portugueses tentaram várias vezes conquistar”, mas que “nunca conseguiram”. Além disso, no momento em que recebe o presente, a garota ganha um reforço daquele “ensinamento” (agora do Comandante, e em português!): “agora a boneca é tua, ninguém a tira”.

Assim, o “esquecimento” de Maria Joana, de certo modo, implica num desejo que encontra suas raízes no passado. Passado esse que é comum a ambas, mas que, de acordo com o que sugerimos, provoca resultados distintos em gerações distintas. Daí, talvez, toda a resistência de Rosa Maria ao Comandante (em contraste ao “encantamento” de Maria Joana), que indicaria certa figura alegórica de uma força que pretende atrair as gerações pós-Revolução de Abril de 1974, distanciando-as do reconhecimento e plena compreensão de sua história. Dessa maneira, portanto, o embate entre mãe e filha ganha contornos pautados pela interação com o “outro”, já que resulta da perspectiva de diferentes “eus”⁹. Em outras palavras, o que sugerimos, baseados nos indícios alegóricos observados, é que Maria Joana reencarna desejos de um passado irrecuperável. Passado este a que alerta Rosa Maria, justamente porque o condena.

E a propósito dessa ação determinante para o desfecho do filme, que tem sua origem no papel desempenhado pelo Comandante, caberia notar a política intervencionista desempenhada pelo governo estadunidense antes

9 IANNI, Octavio, *op. Cit.*

e depois dos atentados do 11 de setembro de 2001. Não seria este o espaço adequado para apontamentos e reflexões acerca de suas implicações nas culturas, economias e disposições sociais em diferentes partes do mundo, mas com ênfase no Oriente, não fosse o fato de sua possível associação alegórica com a diegese de *Um Filme Falado* e (mais especificamente voltado para os nossos objetivos neste trabalho) com a canção *Neranzoula*. Nesse sentido, tal “vento que vem do norte” e que “espalha os frutos da pequena laranjeira”, dentro de uma perspectiva voltada para os embates político-sociais da contemporaneidade, acaba por encontrar ecos na ambiguidade de uma política intervencionista, que acarreta a transculturação entre diferentes povos, mas que também revela rupturas insuperáveis entre culturas do Ocidente e do Oriente.

Partindo de tais pressupostos é que se dão as bases para sugerirmos que, considerando o ponto de partida da “voz narrativa”, no *Um Filme Falado*, e a sua associação aos atentados terroristas ocorridos nos EUA do princípio deste milênio, o “marco zero” da temporalidade referida à história aqui narrada, retornaria, alcançaria (após atravessar “milênios de civilização”, passando, inclusive, pelo século XX, com a adesão de Portugal à CEE, chegando ao “2001” indicado na legenda de abertura do filme) o tempo *presente da narrativa* ao término da canção entoada pela grega Helena, durante o “segundo jantar” à mesa do Comandante. Dessa forma, portanto, o que decorre a partir de então tratar-se-ia de um olhar para o tempo futuro de sua própria diegese.

Assim, parece-nos sugestivo que, durante a canção, o Comandante seja informado de que há uma bomba instalada no Navio em uma construção de *mise-en-scène* que, em muito, nos lembra a imagem do ex-presidente estadunidense George W. Bush quando comunicado acerca dos atentados às Torres Gêmeas, em 2001, e que foi muito difundida pelas televisões de todo o mundo, sendo, inclusive, apropriada por Michael Moor a propósito do seu documentário *Fahrenheit 11 de setembro* (2004). Dada tal hipótese, sugerimos que o que ocorre daí em diante tratar-se-ia de uma “prolepse”¹⁰. Ou seja, um procedimento narrativo que aponta para eventos futuros acer-

10 GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1972.

ca do ponto em que se encontra a voz da narração. Eventos esses que terão sentidos atribuídos e ressignificados, portanto, a partir do uso da canção *Neranzoula* em sua composição.

Sendo assim, a desestabilização da sala de jantar, o pânico instaurado em seus passageiros, o abandono do navio, as portuguesas deixadas para trás e a explosão que se ouve, seriam comentários alegóricos feitos pelo filme acerca de um futuro ainda incerto para aqueles que escapam da configuração globalizada do mundo hoje, mas que parece condenar Portugal. Essa sequência final do filme, que marca, como bem sugere Bueno¹¹, “(...) o encerramento de uma trajetória pela história de nossa cultura e civilização, iniciada em Lisboa e interrompida abruptamente na entrada do mundo árabe” é complementada por um alerta que parece condenar o mundo tal como o entendemos hoje (e por consequência a nação portuguesa), mas que sugere um laivo de esperança para os povos, que terão que aprender a navegar e definir novas rotas sobre as águas de uma História implacável.

Por fim, no que diz respeito ao trabalho que se encerra sobre a trilha sonora, fazemos coro com as considerações de Delmiro Silva¹²:

A percepção do acontecimento sonoro musical, com relações entre os sons que o constituem na construção de uma sintaxe dentro ou fora do produto audiovisual, situa o ouvinte num contexto de representação sujeito às interferências da sua cultura e da sua memória: o seu repertório de referências o ajudará a reconhecer estilos, figuras representativas e modos de decodificação.

Portanto, assim, é pertinente observarmos que a sugestão de um comentário acerca de seu futuro diegético existente a partir da sequência em

11 BUENO, Aparecida de Fátima. Um filme falado: Portugal entre o Atlântico e o Mediterrâneo. In: Renata Soares Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010, p. 186.

12 SILVA, Edson Delmiro, *op. Cit.*, p. 24.

que Helena canta durante o “segundo jantar”, reforça-se justamente pelo o retorno de sua canção ao término do filme. No entanto, tal possibilidade deve estar pautada no sentido último e alegórico de sua música. Ou seja, apenas atribuindo a ela as referências de uma metáfora que diz respeito à sobreposição de uma cultura à outra é que conseguiremos complementar esse procedimento narrativo.

Desta maneira, pautado por sugestões alegóricas que ao longo da narrativa de *Um Filme Falado* indicam uma ampla e complexa relação entre passado, presente e futuro, o cineasta Manoel de Oliveira lança mão do uso de *Naranzoula*, música também ela metafórica, também ela alegórica para não apenas criticar o mundo tal como o compreendemos em sua contemporaneidade, mas, sobretudo, para alertar os desfechos de uma trajetória que se revela pouco otimista para a sua nação. Reflexões que este filme de Oliveira parece estabelecer com as de Eric Hobsbawm¹³:

No fim deste século, pela primeira vez, tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado, inclusive o passado no presente, perdeu seu papel, em que os velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem na qual nos movemos, o mar em que navegamos. Em que não sabemos aonde nos leva, ou mesmo aonde deve levar-nos, nossa viagem.

É a essa situação que uma parte da humanidade já deve acomodar-se no fim do século; no novo milênio, outras deverão fazê-lo. Porém então, quem sabe, já seja possível ver melhor para onde vai a humanidade. Olhando para trás, vemos a estrada que nos trouxe até aqui. (...) O velho século não acabou bem.

13 HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos*. Trad. Marcos Satarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 2ªed., p. 25-26.

Referências bibliográficas

- ALTMAN, Rick (et al.). *Inventing the Cinema Soundtrack: Hollywood's Multiphase Sound System*. In: *Music and cinema*. James Buhler, Caryl Flinn e David Neumeyer (Ed.). Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- AUERBACH, Eric. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1989.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 9ª ed. 1993.
- BUENO, Aparecida de Fátima. Um filme falado: Portugal entre o Atlântico e o Mediterrâneo. In: Renata Soares Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.
- CHION, Michel. *Audio-Vision: sound on screen*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- CHION, Michel. *Film, a Sound Art*. Trad. Claudia Gorbman e C. Jon Delogu. University Presses of California: Columbia and Princeton. 2009.
- CHION, Michel. *La musique au cinema*. Paris: Librairie Artheme Fayard, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1972.
- HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos*. Trad. Marcos Satarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2ªed., 1995.
- IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- JUNQUEIRA, Renata Soares (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.
- KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2ª edição, 1982.

- MACHADO, Álvaro. (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- MORGADO, Fernando Ilharco. *O leme e a deriva – Problemas da sociedade portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Idade Média de agora. In: Álvaro Machado. (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005. (Vol. I).
- RODRÍGUEZ, Angel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. Trad. Rosângela Dantas. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SILVA, Edison Delmiro. *O papel narrativo da canção nos filmes brasileiros a partir da Retomada*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2008.
- SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura (orgs.). *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1994.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: FERNÃO, Ramos. *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: SENAC, 2005.

TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS NO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA

Michelle Sales

Ao partir de uma revisão teórica do conceito de multiculturalismo, o propósito deste artigo consiste em analisar a obra cinematográfica do cineasta português Manoel de Oliveira a fim de pensar como o diretor tem abordado os conflitos multiculturais que atravessam uma nação como Portugal que, segundo Boaventura de Sousa Santos, é um país que ocupa uma posição (geográfica, mas também sócio-política) fronteiriça em relação à Europa. A ideia central é tentar refletir de que maneira influências que permaneciam à margem, nas colônias distantes, voltam à tona e se hibridizam com os discursos da “nação oficial”, já que sobretudo a partir de *Non*, realizado em 1999, Manoel de Oliveira tenta reescrever a história de Portugal.

Revisão do conceito multicultural e suas implicações

“Nos últimos anos temos visto, tanto nos meios de comunicação quanto na academia, um grande número de debates acirrados sobre questões relacionadas aos termos: eurocentrismo, racismo e multiculturalismo”. É assim que Robert Stam abre o volume *Crítica da imagem eurocêntrica* lembrando-nos que o eurocentrismo não se trata apenas de uma visão eu-

ropeia, mas sim um conjunto de valores capazes de privilegiar a visão do colonizador. Segundo a tradição eurocêntrica, temos como pressuposto de que a filosofia, a literatura e a história são a filosofia, a literatura e a história europeias. Assim, a história nos contada pelo Ocidente, parte da Grécia clássica às capitais metropolitanas da Europa e dos Estados Unidos. E, de acordo com Robert Stam¹:

O eurocentrismo purifica a história ocidental ao passo de que trata com condescendência, ou mesmo com horror, o não-ocidental. Ele pensa sobre si mesmo com base em suas conquistas mais nobres – a ciência, o progresso, o humanismo – e sobre o não-ocidental com base em suas deficiências reais ou imaginárias.

Stuart Hall em *Da diáspora* nos chama atenção para distinção que existe entre dois termos: multicultural e multiculturalismo. O primeiro, segundo o autor, refere-se aos problemas e/ou características sociais de qualquer sociedade formada por diversos povos ou comunidades providas de culturas diferentes, e pode sinalizar também as questões referentes à governabilidade, à disputa política e à hierarquia cultural. Já multiculturalismo refere-se aos estratagemas políticos usados para resolver os problemas de governabilidade de sociedades multiculturais.

Muitos são os exemplos de sociedade multicultural, como os Estados Unidos da América, a Grã-Bretanha, a França e, porque não, o Brasil e também Portugal? Na afirmação de Hall essas sociedades são essencialmente heterogêneas, ou seja, constituídas por várias comunidades culturais distintas, bem diferentes do conceito de Estado nação moderno:

São, por definição, (*EUA, Grã-Bretanha, França*) culturalmente heterogêneos. Eles se distinguem neste sentido do Estado nação “moderno”, constitucional liberal, do Ocidente, que se afirma sobre o pressu-

1 STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 182.

posto (geralmente tácito) da homogeneidade cultural organizada em torno de valores universais, seculares e individualistas liberais.²

Hall em *Identidade cultural na pós-modernidade* indaga sobre a dialética das identidades no contexto da modernidade tardia, pensando a “inglesidade”, muitas vezes forjada através do discurso oficial do Estado-nação, fazendo ressaltar no cenário atual uma identidade nacional que está, cada vez mais, diluída e fluida por ocasião das hibridizações culturais, e chega a perguntar-se:

O que significa ser europeu, num continente colorido não apenas pelas culturas de suas antigas colônias, mas também pelas culturas americanas e agora pelas japonesas? A categoria da identidade não é, ela própria, problemática? É possível, de algum modo, em tempos globais, ter-se um sentimento de identidade coerente e integral?³

Boaventura de Souza Santos, sociólogo português, nos coloca um questionamento similar em *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, contextualizando com as características da sociedade portuguesa, fazendo-nos lembrar que, por muitos séculos, Portugal foi, ao mesmo tempo, o centro de um grande império colonial e a periferia da Europa, submetido sempre às diretrizes inglesas, já que:

Ao mesmo tempo que os nossos viajantes diplomatas e militares descreviam os curiosos hábitos e modos de vida dos povos selvagens com quem tomavam contacto no processo de construção do império, viajantes diplomatas e militares da Inglaterra e da França, descre-

2 HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 52.

3 *Ibidem*, p. 84.

viam, ora com curiosidade, ora com desdém, os hábitos e modos de vida dos portugueses, para eles tão estranhos ao ponto de parecerem pouco menos que selvagens (...) Se os mistérios do “caráter nacional” fossem susceptíveis de desvendamento, seria de procurar nesta duplicidade de imagens e de representações a chave para a alegada plasticidade, ambiguidade e indefinição que os discursos mítico e psicanalítico atribuem ao “caráter do homem português”.⁴

No texto de Hall, o pensador indo-britânico nos relembra o fato de que as sociedades multiculturais são algo novo. O movimento e a migração são as próprias condições de definição sócio-históricas da humanidade. Um império, por definição, é um produto de conquista e dominação, e por isso é absolutamente multicultural. Com o Império Português sabemos que não foi diferente. Com a Reconquista Cristã da Península Ibérica, no século XV, e a expulsão dos árabes, Portugal dá início ao período de suas conquistas mundo a fora e expande o seu território pelos continentes africano, americano e asiático.

Dessa forma, se as sociedades multiculturais não são algo novo; se, portanto, as sociedades têm sido constituídas de forma híbrida, por que razão hoje, em um momento pós-colonial, essas questões referentes ao multiculturalismo voltam à tona e surgem como um dos principais “problemas” da sociedade contemporânea?

Stuart Hall não aponta uma relação linear e causal entre o colonialismo e o pós-colonialismo para enfrentar esse questionamento. O colonialismo impôs, através da força física e política, a inserção de “minorias” étnicas e/ou culturais no contexto homogêneo da cultura oficial do Estado-Nação. Mas, até chegarmos ao instante pós-colonial, inúmeras transformações sociais e acontecimentos históricos marcaram diferenças entre o multiculturalismo do período colonial e o ‘multiculturalismo contemporâneo’.

4 SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2005, p. 65-66.

Um dos fatores que modificaram as circunstâncias entre o colonialismo, o pós-colonialismo e a criação do 'outro' é a Globalização. Mais uma vez, Hall nos relembra o fato de que a globalização, assim como as sociedades multiculturais, não é um fenômeno recente, muito pelo contrário, a ela remonta o período das grandes expedições marítimas e da expansão, sobretudo do Império português. Entretanto, é visível que esse fenômeno tem adquirido características novas na sociedade contemporânea, tais como: o surgimento de novas tecnologias, a transnacionalização do consumo e da produção dos produtos, o turismo global, o fluxo acelerado de capital entre as nações, a compressão do espaço e do tempo causado pela rede mundial de computadores (Internet) e pelos novíssimos veículos de transporte.

Para inúmeros autores, a globalização tem interferido na forma cultural das sociedades, porque a ela é, sobretudo, um processo internacional de fluxo econômico e intercâmbio industrial; é um fenômeno econômico que parte do Ocidente em direção a toda e qualquer parte restante do globo e sua tendência é homogeneizante, porque a produção dos bens culturais é industrial, ou seja: padronizada, homogênea e serial.

É, portanto, os mecanismos de legitimação de um discurso eurocêntrico as forças centrípetas de um discurso resistente que procuro analisar na obra de Manoel de Oliveira. É pensar a "nação como narração", inventada, portanto, através de narrativas que solidificam e consolidam o imaginário da nação e de uma identidade nacional, segundo o pensamento de Homi Bhabha.

São, portanto, assim, é nesse contexto que parto para a análise de filmes recentes de Manoel de Oliveira a fim de abordar, como sugere o título deste artigo "fronteiras e territórios" através da película: *Um filme falado*.

Neste, Rosa Maria e sua filha partem de Lisboa em direção a Bombaim num cruzeiro que atravessará lugares míticos do Ocidente, palco constante da "triste história da humanidade", como explica a professora de história à pequena Maria Joana. Curiosamente, a saída do cruzeiro que atravessará o Mediterrâneo, numa viagem semelhante à de Vasco da Gama

quando chegou às Índias, de *Um filme falado* (2004) parte de Lisboa no local exato onde permanece o monumento ao rei D. Sebastião.

É uma manhã de nevoeiro o dia da partida do cruzeiro que leva a bordo as duas portuguesas. E é também numa manhã de nevoeiro como aquela, como nos explica Rosa Maria, que se acredita que o rei D. Sebastião voltará e que é exatamente por isso que este rei ficou conhecido em Portugal como o “Encoberto”:

Na partida, Lisboa, o Tejo, o monumento aos navegadores e a torre de Belém estão envoltos num nevoeiro. O nevoeiro lembra o penúltimo verso de Mensagem, de Fernando Pessoa: “Ó Portugal, hoje és nevoeiro...”. E o nevoeiro remete, em Pessoa como no filme, ao mito de D. Sebastião. Dom Sebastião é figura central em dois filmes anteriores de Manoel de Oliveira: *Non ou a vã glória de mandar* e *Quinto império – ontem como hoje*. É um engano, porém, acreditar que Oliveira admira Dom Sebastião. Pelo contrário, tanto no primeiro filme, como no segundo, ele mostra que a loucura do rei, ao lançar-se na batalha de Alcácer-Quibir, foi responsável pela queda de Portugal e pela insistência do país na colonização da África, que termina na guerra colonial do século XX. No fim de *Non ou a vã glória de mandar*, o capitão ferido e delirante tem uma visão de dom Sebastião, “encoberto” em sua armadura; das mãos que seguram a espada, escorre sangue. O sebastianismo, isto é, a espera do rei salvador que voltará, num dia de nevoeiro, em seu cavalo branco, foi um mito tão danoso para Portugal quanto para o Brasil, onde ele ainda persiste sob a forma imaginária do miraculoso salvador da pátria.⁵

5 PERRONE-MOISÉS, Leyla. A idade média de agora. In: Machado, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 111.

O cruzeiro pára em inúmeras cidades, sobretudo as mais importantes para o mundo Ocidental. A primeira é Marselha, localizada na França, cidade de onde se irradiou a civilização para o restante do mundo, segundo as explicações de Rosa Maria. Além desta, Rosa Maria passeia por Ceuta, cidade que já pertencera ao império português, mas que foi conquistada pelos mouros, e também por Pompeia, Atenas, Cairo e Istambul.

Ao longo da viagem, Rosa Maria percebe que três mulheres famosas e distintas estão também a bordo do navio. Observa que se trata de uma francesa, uma italiana e uma grega que são convidadas à mesa de jantar do comandante do navio, o americano John – em clara alusão ao comando do mundo a que somos submetidos com o avanço do Império americano. Todos conversam em sua língua materna e se compreendem perfeitamente. É um *filme falado* por muitas línguas, por muitas culturas que atravessam a civilização ocidental e o mundo europeu. Entretanto, a professora portuguesa permanece à margem, mesmo quando convidada a participar do diálogo, pois o português é incompreensível e ela precisa traduzir-se para o inglês se quiser fazer-se entendida. De acordo com Inácio Araújo⁶:

Ali todos compreendem todas as línguas faladas. Exceto o português. De maneira que todos conhecerão a grandeza da Grécia pelas palavras de Irene Papas. Mas ninguém nunca saberá de Portugal, que ficará lá, em seu canto, numa quina da Europa. Porque o Mediterrâneo é um mar para europeus. Para os portugueses são outras as aventuras. A professora ensina a sua filha, a cada local que passa, a história da civilização, ou um pouco dela: Atenas, o Egito e suas pirâmides etc. Cada povo parece ter criado monumentos para o futuro, para que esses monumentos contem sua contribuição para a civilização, para essa coisa periclitante que é a civilização – aspecto de que o filme nos lembrará talvez para sempre. Mas Portugal

6 ARAÚJO, Inácio. Uma nova aventura lusitana. In: Machado, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 108.

não deixou monumentos. Ou antes, eles existem, sim. Estão às margens do Tejo, evocam os navegadores. Mas o que eles fazem, a rigor, é evocar os verdadeiros monumentos portugueses, que têm o hábito curioso de serem impalpáveis.

Tudo leva a crer que Manoel de Oliveira tem uma visão bastante particular da União Europeia com *Um filme falado*, pois como os monumentos de Portugal são impalpáveis, desconhecidos e se diluíram ao longo do tempo, a decadência do Império português levou o país à marginalização incondicional no continente europeu do qual parece não fazer parte, mantendo-se sempre na periferia da Europa.

A situação marginal que Manoel de Oliveira submete às personagens de Rosa Maria e sua filha Maria Joana é similar à exclusão do cantor de rock português Pedro Abrunhosa de *A carta*, de 1999. Este último, trata-se de livre adaptação do romance de MME. de Lafayette: *La princesse de Clèves* no qual a jovem francesa Catherine de Chartres se casa com Louis de Clèves, mas nutre paixão secreta e, obviamente, proibida, por um cantor português pouco ortodoxo.

A diferença que permanece entre Rosa Maria de *Um filme falado* e Pedro Abrunhosa de *A carta* é que, enquanto Rosa reafirma de forma recorrente sua ligação com a língua portuguesa e Portugal – o que é muito claro pelas explicações históricas – mal se dá indícios de que Pedro Abrunhosa é um cidadão português. Ironicamente, é exatamente sua ligação com a língua portuguesa e com Portugal que leva a personagem principal de *Um filme falado* à marginalidade e, em última análise, a sua própria morte.

O Ocidente visto através dos olhos do cineasta português é um lugar perigoso. “O homem é imperfeito e comete erros”. O desejo, a cobiça e a ambição alimentaram séculos de exploração, conquista de novos povos e a formação da própria sociedade multicultural em que vivemos hoje.

A chegada do cruzeiro ao mundo árabe nos revela o quão próximos estamos deste “outro” que permanece muito longe nas representações quando, na realidade, os mouros e cristãos tem igual participação na difusão da cultura europeia.

Distante, portanto, da afirmação eurocêntrica de que as grandes conquistas da humanidade foram realizadas pelo povo europeu, a saber, a democracia, a liberdade e a justiça, e distante também da demonização do “outro”, que para nós, hoje, é o povo árabe, o diretor aborda o mundo contemporâneo e seus problemas atuais de maneira complexa e desmistificadora.

Ao recontar fatos históricos imprescindíveis para a compreensão de Portugal: como a batalha de Alcácer-Quíbir e o 25 de Abril, Manoel de Oliveira mostra-se mais preocupado em corroborar não o discurso publicitário e tolerante da diversidade, mas a afirmação política da conquista pela diferença.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Inácio. Uma nova aventura lusitana. In: Machado, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A idade média de agora. In: Machado, Álvaro (org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2005.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

APRESENTAÇÃO DOS AUTORES

Michelle Sales

Doutora em Estudos de Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora da EBA – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Investigadora do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, Grupo de trabalho Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais. Programadora do Bacalhau Cinema Clube.

Paulo Cunha

Doutorando em História Contemporânea na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Membro do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, Grupo de trabalho Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais. Membro fundador e dirigente da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Programador do Bacalhau Cinema Clube.

Jorge Luiz Cruz

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002). Professor adjunto do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Coordenador do LCV – Laboratório de Cinema e Vídeo da UERJ e da Universidade Federal Fluminense.

Eduardo Valente

Realizador e crítico. Editou por seis anos a revista *Contracampo* (www.contracampo.com.br) e foi o criador e é atualmente editor da Revista Cinética (www.revistacinetica.com.br). Realizou três curta-metragens, todos exibidos em diferentes seções do Festival de Cannes, sendo que *Um Sol Alaranjado* ganhou o Primeiro Prêmio na Cinefondation, em

2002. Lançou em 2009 seu primeiro *No Meu Lugar*, seu primeiro longa-metragem, em co-produção Brasil/Portugal, também exibido no Festival de Cannes.

Mauro Luiz Rovai

Professor de Sociologia da UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo, Campus Guarulhos. É autor dos livros *Os saberes de si. Memória, violência e identidade nos poemas de Álvaro de Campos* (São Paulo: Annablume-Fapesp, 2001) e *Imagem, tempo e movimento* (São Paulo: Humanitas-USP-Fapesp, 2005).

Catarina Maia

Catarina Maia é licenciada em Estudos Artísticos, variante de Cinema, pela Universidade de Coimbra (2007). Fez o curso de especialização em Estudos Fílmicos e da Imagem na mesma universidade (2008). É bolsista da FCT e prepara o seu doutoramento em Estudos Fílmicos com uma tese sobre “A moral no cinema de João César Monteiro”. Em 2008 e 2010 foi docente na cadeira de Programação Cultural na Universidade de Coimbra e colabora regularmente com as revistas *Sinais de Cena* e *MACA – Magazine de Artes de Coimbra e Afins*.

Juliana Panini

Bolsista CAPES. Graduada em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos-SP (2009), com especialização em produção, roteiro e pesquisa. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som pela mesma universidade. Atua com pesquisas na área de estudos de som no cinema. Diretora e roteirista do curta-metragem *Em Casa* (2010). Membro associado da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.

William Pianco

Bolsista FAPESP. Graduado em Comunicação Social / Jornalismo pela Universidade Cruzeiro do Sul, São Paulo-SP (2006). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Atua com pesquisas relacionadas ao campo interdisciplinar Cinema e História, com ênfase na obra de Manoel de Oliveira. Membro associado da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.

NOTA DO EDITOR

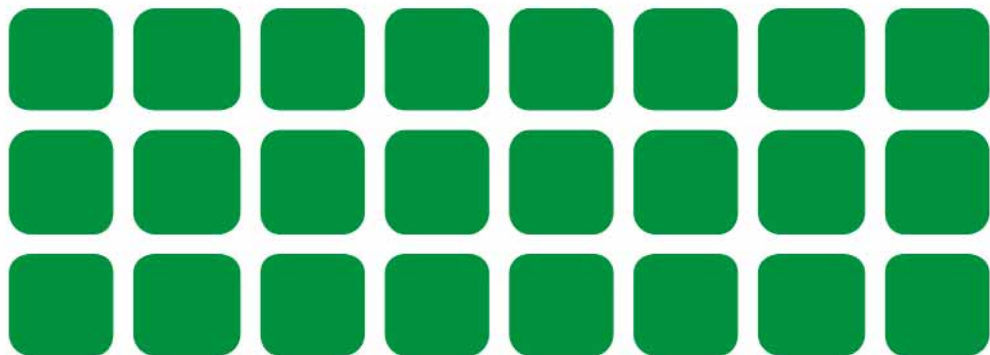
A língua portuguesa tem sua paternidade atribuída a Camões, é claro, é uma bela imagem. No entanto, o país onde mais se fala a língua portuguesa é no Brasil, que, por suas dimensões, a língua adquire diversas nuances. Mas esta língua alcança ainda outros sabores por todo o mundo, dos países africanos até a Ásia. Assim, motivados por estas diferenças que mais enriquecem, tomamos a decisão de respeitar a língua portuguesa de todos os autores deste pequeno volume, para que os leitores possam saborear as idéias expostas, cobertas pela poética de cada sotaque, de cada matiz das línguas portuguesas de Portugal e do Brasil.

SOBRE AS EDIÇÕES LCV/SR3-UERJ

O Projeto Edições LCV é parte integrante do Programa de Extensão intitulado *Laboratório de artes, performance e audiovisual: cinema e vídeo* – LCV (Laboratório de Cinema e Vídeo), e pretende disponibilizar para o público leitor títulos do campo humanístico. Visa explorar a produção intelectual dos campos das artes plásticas, das artes cênicas, com destaque para a arte da performance, do audiovisual, da filosofia e dos demais estudos teóricos, desde os seus aspectos clássicos até as suas fronteiras e hibridizações mais improváveis. Esta proposta é direcionada não apenas aos professores e estudantes das ciências humanas, mas a todo público interessado nas áreas mencionadas. Assim, a editoria buscará textos escritos em uma linguagem clara e agradável, mas, nem por isso, menos rigorosa.

Nas últimas três décadas, Manoel de Oliveira tornou-se, para o bem e para o mal, a principal referência internacional da actual cinematografia portuguesa. Oficiosamente, as presenças de Oliveira em diversos certames internacionais – nomeadamente os festivais de Cannes e Veneza – são assumidas pelas autoridades políticas e culturais portuguesas como uma espécie de delegação cultural ou representação oficial portuguesa.

A ideia de que o mundo é uma representação está presente em toda a obra de Oliveira desde *Douro* até seus mais recentes filmes. A rejeição do cineasta pelo naturalismo adoptado pelo cinema narrativo convencional corroborou na construção de uma peculiar estética para seus filmes, utilizando, nomeadamente, tudo aquilo que não é específico do cinema: teatro, literatura, ópera, artes plásticas. O processo de “amalgamação”, do qual nos falou Cruchinho, já está presente em *Douro*, no qual a ausência de legendas implica o texto literário sobreposto à película, e é exactamente esse desejo de transformar o não-específico do cinema em material estético ‘cinematúrgico’ aquilo que marcará toda a sua trajetória enquanto cineasta.



Laboratório de Cinema e Vídeo