



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CARLOS ALBERTO NOEL DA SILVA

Descobrimo Portugal através do Cinema de Manoel de Oliveira

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**DESCOBRINDO PORTUGAL ATRAVÉS DO CINEMA DE MANOEL DE
OLIVEIRA**

Carlos Alberto Noel da Silva

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Guiomar Pessôa de Almeida Ramos

Rio de Janeiro / RJ
2019

SILVA, Carlos Alberto Noel da.

Descobrimo Portugal através do cinema de Manoel de Oliveira/ Carlos Alberto Noel da Silva – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2019.

78 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2019.

Orientação: Maria Guiomar Pessôa de Almeida Ramos

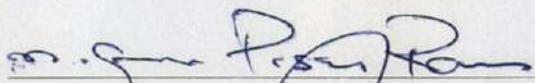
1.Cinema Novo Português. 2. Estado Novo. 3. Análise Fílmica. I. SILVA, Carlos Alberto Noel da (Maria Guiomar Pessôa de Almeida Ramos) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Descobrimo Portugal através do cinema de Manoel de Oliveira

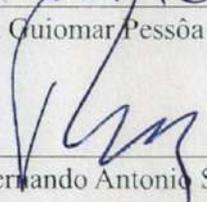
**DESCOBRINDO PORTUGAL ATRAVÉS DO CINEMA DE MANOEL DE
OLIVEIRA**

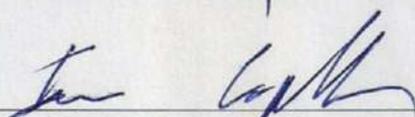
Carlos Alberto Noel da Silva

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por


Prof.^a Dr.^a Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos


Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo


Prof. Dr. Ivan Capeller

Aprovada em: 03 / 12 / 2019

Grau: 10,0

À memória de

Irineu Lucas,

Guilhermina dos Anjos

e

Hermano Odilon

Agradecimentos

À Dida querida que ousou vestir calça cumprida, entre outras ousadas, quando ainda muito poucas se atreviam

Às minhas irmãs Nereida, Lourdes e Angela que saíram em campo e criaram seu espaço com garra e determinação, a despeito do espanto, seguido da admiração do nosso pai

Aos meus filhos Lucas e Mateus pelo muito que me têm ensinado

À Maria Luísa por ser a luz que ilumina minha vida

À Maria Cristina pela constante e inspiradora presença

Aos amigos Alessandro Barcelos, Felipe Schramm, Gisele Pereira, Luis Fernando, Luiz Martelo, Raphael Carvalho, Renata Rangoni e Rene Abreu pelo lindo trabalho que juntos realizamos

Aos sempre amigos Dinorah Gabi e Fernando Walter, onde quer que eles se encontrem

À Professora Doutora Guiomar Ramos por não ter desistido de me orientar nessa jornada

À Universidade Federal do Rio de Janeiro e a todo o seu corpo de colaboradores imbuídos da nobre missão de construir um país digno e humano dentro dos princípios da democracia e no respeito aos direitos humanos

À Manoel de Oliveira pelo seu legado em “palavras visuais”

Sei que terei de parar de filmar um dia. Só espero parar de viver primeiro.

Manoel de Oliveira

DESCOBRINDO PORTUGAL ATRAVÉS DO CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA

RESUMO

Este trabalho pretende apresentar a trajetória de formação e realização cinematográfica do cineasta português Manoel de Oliveira, mostrando como foi sua participação e sua influência na criação do Cinema Novo português, cujo traço principal é a estética do cinema de autor. Analiso ainda as dificuldades de produção no período do Estado Novo, a recepção aos seus filmes em Portugal e no exterior, além de explorar a sua cinegrafia através da análise fílmica de quatro de suas obras: *O passado e o presente*, *Benilde ou A virgem-mãe*, *Non ou A vã Glória de mandar* e *Um filme falado*.

Palavras-chaves: Manoel de Oliveira; Cinema Novo Português; Estado Novo; Análise fílmica.

ABSTRACT

This paper intends to present the life, professional background, and cinematic accomplishments of the Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira, showing his participation and influence on the creation of the movement that came to be known as Portuguese New Cinema, whose main feature is the aesthetics of author cinema. I also analyze the difficulties of production during the Estado Novo period, the public and critics' reception to his films in Portugal and abroad. In addition to exploring his cinematography through the analysis of four of his films: *The past and the present*, *Benilde or The virgin mother*, *Non or The Vain Glory of Command* and *A talking film*.

Keywords: Manoel de Oliveira; Portuguese New Cinema; Estado Novo; Film analysis.

RÉSUMÉ

Le but de cet article est présenter la trajectoire de formation professionnelle et de réalisation cinématographique du cinéaste portugais Manoel de Oliveira, en décrivant sa participation et son influence vis-à-vis la création du Nouveau Cinéma Portugais, en analysant les difficultés de production pendant la période Nouvel État et d'acceptation de ses films au Portugal et à l'étranger. Il cherche aussi à explorer ses horizons cinématographiques à travers de l'analyse de film de quatre de ses œuvres : *Le passé et le présent*", *Benilde ou La Vierge Mère*, *Non ou La vaine gloire de commander* et *Un film parlé*.

Mots-clés : Manoel de Oliveira; Nouveau Cinéma Portugais; Nouvel État; Analyse de Film

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 SOBRE O REALIZADOR	13
2.1 Início	13
2.2 <i>Interregno</i>	17
2.3 Internacional	21
3 DAS PROVOCAÇÕES	26
3.1 Político-Culturais	27
3.2 Dogmáticas	34
4 DAS HISTÓRIAS	46
4.1 De Portugal	47
4.2 Do Mundo	58
5 CONCLUSÃO: DESCOBRIMENTO OU ACHAMENTO ?	69
6 REFERÊNCIAS	73
6.1 Bibliográficas	73
6.2 Fílmicas ou Audiovisuais	76

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho surgiu para mim como uma oportunidade de fazer o movimento contrário ao que D. João VI empreendeu em 1808, quando fugindo da perseguição de Napoleão, transferiu a corte de Lisboa para o Rio de Janeiro. Essa atitude, considerada uma fraqueza por muitos historiadores, hoje vem sendo reinterpretada como de ousada estratégia para a manutenção das condições históricas de formação daquele Império.¹ O movimento contrário a que me refiro é do Rio de Janeiro para Lisboa, de emigração, sobre o qual falo em seguida.

A maior parte dos brasileiros, entre os quais me incluo, sempre dispensaram pouca atenção à cultura que herdamos dos nossos colonizadores portugueses, tratando essa herança muitas vezes de forma depreciativa, como no anedotário predominante de que os portugueses sempre foram incultos e rudes, por isso melhor teria sido sermos colonizados pelos ingleses para os mais pragmáticos, ou pelos franceses ou holandeses para os mais românticos.

Nessa última década Portugal passou a ser visto, por muitos brasileiros, como uma tábua de salvação, como fora o Brasil para D. João VI, no século XIX, na esteira de um crescimento econômico sustentado pela sua participação na Comunidade Econômica Europeia, bem como, pela fama que logrou alcançar de um lugar muito aprazível, seguro, calmo e detentor da maior exposição ao sol e calor de todo o continente europeu.

Esses atrativos aguçaram a busca por uma vida melhor para muitos jovens brasileiros, os quais, cansados de viverem em um país o qual lhes oferece poucas oportunidades de crescimento, resolveram arriscar essa travessia.

Há ainda outro fator a estimular essa migração, a facilidade de uma eventual obtenção da cidadania portuguesa descortina, para seus possuidores, a possibilidade de inserção no mercado de trabalho local, ou mesmo ampliado da Comunidade Econômica Europeia.

No meu caso particular, cujos vínculos de ascendência portuguesa estão mais longínquos no tempo, do que permite a legislação para obtenção de cidadania, passa por um viés diferente, o de curtir a vida de aposentado no ‘velho continente’ usufruindo de sua melhor qualidade de vida. Na pesquisa que comecei a elaborar no âmbito dessa possível migração, me encontrei diante de uma inquietante questão: como será viver em Portugal.

¹ Laurentino Gomes analisa, no seu livro *1808*, ser Portugal um país pequeno e sem recursos, “não tinha braços nem exércitos” para se defender do poderio de Napoleão, portanto a fuga para o Brasil seria uma opção inteligente, acrescenta ainda que, segundo o historiador Manuel de Oliveira Lima, já havia registros de possível uso desse estratagema desde o período conhecido como União Ibérica, que sucedeu ao desaparecimento do rei D. Sebastião na Batalha de Alcácer-Quibir, conforme descrito nas páginas 45/46.

Na busca por um retorno que me encorajasse ao desafio da migração encontrei mais e mais dúvidas. Que cidade escolher para viver, no sul mais quente e ensolarado que atrai especialmente europeus aposentados em busca de paz e calor, ou no norte mais bucólico e rural.

Enquanto as dúvidas ‘de lá’ permaneciam em suspense, aqui no rés-do-chão restava concluir o curso de Comunicação Social, empreitada que resolvi assumir quando me encontrava adentrando nos cinco últimos e compulsórios anos antes de poder efetivamente me aposentar e nesse preparo eventualmente acolher uma atividade que me desse prazer, e quem sabe, ocupar o meu tempo.

Foi então que, no intuito de unir o útil ao agradável, me deparei com a ideia de descobrir Portugal através do cinema. Desse ponto, até chegar ao realizador Manoel de Oliveira, e sua vasta e complexa carreira de cineasta foi um caminho tão natural quanto desaperecebido.

No primeiro capítulo procuro traçar o perfil do realizador, mostrando o caminho percorrido pelo cineasta desde o seu nascimento, suas incursões nos esportes, seguido de seu acidentado início de carreira até a consagração internacional obtida somente na maturidade.

Abordo também sua participação no surgimento do Novo Cinema português, episódio de extrema relevância no contexto de um país cuja produção cinematográfica, em termos numéricos, sempre foi pequena e esteve à margem do circuito internacional, tendo sido Oliveira o grande responsável pela alteração desse quadro.

No segundo capítulo abordo a “tetralogia dos amores frustrados” através de dois desses filmes, as quais Oliveira foi buscar nos expoentes da literatura portuguesa com destaque para os autores José Régio e Agustina Bessa-Luís.

Essa tetralogia trata dos amores impossíveis de se consumarem, os quais pela lente do cineasta ganharam contornos de um total descompasso entre o físico e metafísico.

Nesse desencontro, nos mostra o inesperado, o inexplicável, o indizível ou o invisível, mistérios presentes, passados na literatura, transpostas ao cinema pelo seu enigmático e complexo olhar, o qual pela ousadia estética sempre colheu desprezo ou paixão, nunca indiferença.

Os filmes escolhidos para análise foram *O passado e o presente* de 1971 e *Benilde ou A virgem mãe* de 1975. Os outros dois que fazem parte da tetralogia são *Amor de Perdição* de 1978 e *Francisca* de 1981.²

² Não obtive sucesso na tentativa de assistir ao filme *Amor de Perdição*, pelo fato de não existir cópias disponíveis em plataformas de streaming, como Youtube, por exemplo, nos quais obtive sucesso com grande parte dos demais filmes. É possível encontrar na internet a versão de 1943 do cineasta António Lopes Ribeiro.

No terceiro capítulo vou mostrar que através dos seus filmes é possível conhecer a gloriosa história de Portugal, e não são poucos os filmes que ele dedica a essa tarefa de mostrar os feitos do passado, do esplendor dos descobrimentos marítimos, da anunciação da existência de um ‘novo mundo’.

Ousa também mexer nas feridas das lutas e das perdas, quando aborda a “vã glória de mandar”, de perder o trono, conquistar e perder impérios, ou mais recentemente as colônias como Angola e Moçambique em 1974.

Percorre a trajetória do orgulho da fama das conquistas ultramarinas nos séculos XV e XVI, ao desconforto e humildade do fado de estar em um mundo já nem tão novo, mais globalizado. Nada heroico, talvez? Suas conquistas e vanguarda esquecidas, perdidas no tempo, curtidas na saudade que só um português pode sentir.³

Abordarei sua interpretação de importantes momentos históricos presentes na história de Portugal imbricados no filme *Non ou a Vã glória de mandar*, bem como, suas reflexões sobre o futuro do mundo e nas suas possibilidades, a despeito de sua diversidade cultural e religiosa, essa torre de Babel, que nos desafia a encontrar um equilíbrio em *Um filme falado*.

Outras incursões importantes, são também possíveis em sua vasta obra, como por exemplo todas as demais formas de arte no qual ele buscou se inspirar para as suas obras. Esse é o caso da pintura. Merece destaque o filme *O pintor e a cidade* de 1956, com o qual ele ganhou o primeiro prêmio internacional e que representou uma guinada importante em sua forma de fazer cinema, pois foi seu primeiro filme a cores.

Ainda na pintura temos *As pinturas do meu irmão Júlio* de 1965, em homenagem ao amigo José Régio, irmão de Júlio. A sua homenagem a ópera se encontra presente no filme *Os Canibais* de 1988.

Obras teatrais também foram adaptadas para o seu cinema, porém mais do que isso, parte significativa de sua obra é composta por representações teatrais em plena tela, uma forma totalmente diferente de fazer cinema, muitas vezes incompreendida noutras até mesmo repudiada quando de seu lançamento.

O diretor comete essa ousadia, com plena tenacidade, a despeito do risco e das críticas que eventualmente pudesse receber. Aliás, foi por muito tempo criticado, como realizador de um cinema teatral, cercado de atores ruins ou inexpressivos.

³ O filósofo português Eduardo Lourenço em seu livro *Mitologia da Saudade* desmistifica essa questão: “Sob outros nomes ou sem nomes, a saudade é universal, não apenas como desejo de eternidade, mas como sensação e sentimentos vividos de eternidade. Ela brilha sozinha no coração de todas as ausências”. (1999, p. 15).

Destaco como o exemplar mais radical dessa forma de representação cinematográfica oliveiriana, o filme *O passado e o presente*, que conforme já mencionei abordo no presente trabalho.⁴

Outra força significativa que permeia não só toda a sua obra, mas, principalmente sua vida, está a fé em Deus e na religião que abraça, a católica, e no modo como a insere especificamente em um filme emblemático: *Benilde ou a Virgem-mãe*.

Para tornar mais compreensível as análises filmicas as quais pretendo elaborar, considero importante contextualizar as condições sociais, econômicas e políticas na qual Manoel de Oliveira nasceu, foi criado e viveu.

Sendo oportuno informar que considero de extrema relevância saber que sua trajetória abarcou quase a totalidade do século XX - nasceu em 1908 - e parte do século XXI - morreu em 2015 -, aos 106 anos, tendo sido o mais longevo dos cineastas do mundo.

As estrelas brasileiras Fernanda Montenegro e Lima Duarte foram designadas para protagonizar um filme seu, *A Igreja do Diabo* (2012), uma coprodução brasileira do conto homônimo de Machado de Assis. No entanto, na sexta-feira dia 13 de Julho de 2012, deu entrada no Hospital Eduardo Santos Silva, em Vila Nova de Gaia, com insuficiência cardíaca agravada por uma infecção respiratória. Dois dias depois, a situação clínica era estável e o realizador insistiu com o diretor do serviço de cardiologia que queria ter alta para recomeçar a filmar. Voltou para casa com a recomendação de não começar logo a trabalhar, ficando suspensa a rodagem de *A Igreja do Diabo*, que acabou por não realizar.

Em abril de 2014, com a tenda de filmagem montada junto ao apartamento para onde se mudou depois de 1974, Manoel de Oliveira rodou, no Porto, *O Velho do Restelo*, no qual faz uma reflexão, aos 105 anos, sobre Portugal e a sua História. Foi sua última produção.

⁴ A crítica, quando do lançamento do filme *O passado e o presente*, teria sugerido que o seu nome poderia ser “Aniki-Gagá” em referência a *Aniki-Bóbó*, lançando dúvidas sobre a sanidade intelectual do cineasta conforme abordagem na análise que faço desse filme no capítulo 3.

2. SOBRE O REALIZADOR

2.1. INÍCIO

O cineasta Manoel Candido Pinto de Oliveira nasceu no Porto, em 11 de dezembro de 1908, filho mais novo de Francisco José de Oliveira e Cândida Ferreira Pinto. Seu pai era um industrial progressista da burguesia portuense que, na virada do século, quando Portugal ainda possuía iluminação a gás nas ruas, tornou-se o primeiro fabricante de lâmpadas elétricas, pioneirismo também na fundação da primeira central hidroelétrica de Ermal.⁵

A despeito da ousadia e visão aguçada do pai, a fábrica de lâmpadas acabou falindo e o sustento da família Oliveira veio então da dedicação e afinco do pai, posteriormente do próprio Manoel, após sua morte, na fábrica de passamanarias⁶ 9 de Julho, situada na rua de mesmo nome, onde nasceu e viveu Manoel até se casar com Maria Isabel Brandão de Meneses de Almeida Carvalhais em 1940.

Manoel de Oliveira não foi um estudante aplicado, esteve por cerca de três anos no internato do colégio Jesuíta de La Guardia, logo do outro lado da fronteira espanhola, pois a República, recentemente implantada em Portugal havia expulsado a ordem religiosa dos Jesuítas de suas terras. (MACHADO, 2006, p.176).

Seus pais frequentavam a ópera, teatro e cinema, e levavam Manoel e Casimiro, seu irmão pouco mais velho que ele, para assistirem aos filmes de Chaplin e os irmãos Marx, sem intuir talvez que, naquela criança, começava a germinar uma fecunda imaginação, que se apaixonaria pelas possibilidades que aquela tela descortinava.

Como não demonstrava interesse nos estudos, muito cedo ingressou na administração da fábrica de passamanarias do pai. Esguio e belo, com dinheiro no bolso, teve uma juventude que fazia por esquecer as agruras e privações do tempo do internato, desfrutando dos cafés e clubes noturnos da pujante cidade do Porto no final da década de 1920 e início dos 30:

Como outros jovens, depressa enveredei pela boémia e cedo se me infiltrou o gosto pela vida nocturna, cousa que, ao mesmo tempo, não deixava de ser uma escola, mas uma escola com muitos alçapões. Nesse tempo, uma jovem de família não era aceite em casamento (...) se não estivesse virgem. Eram as prostitutas que como bons anjos da guarda, “salvaram a honra do convento” às meninas de exemplar comportamento. E, tanto na classe alta como na média,

⁵ A pedido de seu pai faz em 1932 um documentário sobre a empresa intitulado “Hulha branca - empresa Hydro-Eléctrica do Rio Ave.

⁶ Manoel de Oliveira explica em entrevista que a indústria de passamanarias é responsável pela fabricação de tecidos utilizados em acabamento, tais como, fitas, galões, etc. (Apud MACHADO, 2006, p. 75).

era assim que a burguesia e povo pensavam. (OLIVEIRA apud CORREIA, 2015, posição 313).

Jovem sempre muito pleno de energia, dedicava os dias ao desporto o que o levou a desenvolver duas outras grandes paixões, o gosto pelo atletismo, tendo praticado salto com vara e pela direção de carros. Esta última o trouxe ao Rio de Janeiro, onde ficou em terceiro lugar no Rali da Gávea de 1938.

Em contrapartida o esporte o levou a travar contato com António Lopes Ribeiro⁷ quando ele esteve em Lisboa para participar no Campeonato Nacional de Atletismo na modalidade salto com vara. Na oportunidade Oliveira estava desenvolvendo um filme, em conjunto com o fotógrafo António Mendes⁸, pois sempre muito ativo e irrequieto, tinha entrado com seu irmão tempos atrás em uma escola de atores de cinema de Rino Lupo, cineasta italiano, radicado na cidade do Porto. A participação no curso lhe rendera a condição de figurante no filme *Fátima Milagrosa* (1929), rodado pela Invicta Filme.⁹

Descrente da carreira de ator foi, no entanto, mortalmente ferido pelo desejo de filmar, pedindo dinheiro ao seu pai para comprar uma máquina, sobre isso Correia descreve (2015, posição 424):

Talvez por suspeitar de que se desenvolvia no filho mais novo o fascínio pelo cinema que lhe transmitira na infância, Francisco de Oliveira não hesitou em emprestar-lhe dinheiro para comprar uma *Kimano* de 35 mm. A *Kimano* era uma máquina relativamente econômica, mas tinha um desempenho profissional e corda para 30 metros de fita.

Naquele primeiro contato Lopes Ribeiro havia pressionado Oliveira a concluir o filme que estava confeccionando em conjunto com Mendes, como mencionado, fotógrafo que havia conhecido nos ringues de patinação, entretanto, como ambos tinham seus afazeres profissionais durante o dia, só dedicavam tempo ao filme após o expediente e nos finais de semana.

Inspirado certamente no cinema de Walter Ruttmann, Dziga Vertov e Joris Ivens (CORREIA, 2015, posição 469), Oliveira, com o auxílio de Mendes, fez seu primeiro filme,

⁷ António Lopes Ribeiro foi um cineasta português atrelado ao regime do Estado Novo, primeiro grande incentivador da obra de Manoel de Oliveira.

⁸ António Mendes era um guarda-livros que gostava de fotografar nas horas vagas, conheceu Oliveira por acaso e se transformou no fotógrafo de seus primeiros filmes entre *Douro*, *faina fluvial* e *Aniki-Bóbó*.

⁹ A Invicta Filme foi uma produtora portuguesa de cinema, sediada na cidade do Porto, cuja atividade se destacou nos anos vinte, com um número significativo de filmes relevantes para a história do cinema em Portugal. Adotou para seu nome o apelido da cidade do Porto: Invicta.

um documentário sobre a cidade do Porto, onde sempre habitou e o rio que povoou seus sonhos e imaginação.

Douro, faina fluvial levou dois anos para ser concluído de forma artesanal e intuitiva. Sua primeira apresentação ocorreu na noite de 19 de setembro de 1931, dentro do V Congresso Internacional da Crítica, que António Ferro trouxera para Portugal.

António Ferro foi quem sugeriu a Salazar, em 1932, a criação de um organismo que fizesse a propaganda dos feitos do regime e foi dele, também, a formulação doutrinária, a partir desse ano, da chamada “Política do Espírito”, nome que teve em Portugal, a política de fomento cultural subordinada aos fins políticos do regime, entre elas destacava-se o cinema.

O filme, porém, não é bem recebido pelos portugueses presentes, que consideram um desatino colocar homens pobres e trabalhadores humildes do porto em um filme para apresentá-los a estrangeiros.

Em retrospectiva da obra de Oliveira, por ocasião das comemorações do centenário de seu nascimento, o jornalista e crítico de cinema Jorge Leitão escreveu no jornal *Expresso* de 11 de dezembro de 2008:

Douro, Faina Fluvial é um filme absolutamente extraordinário - ainda mais se pensarmos que Oliveira não fazia a menor ideia de como um filme se fazia, tendo trabalhado no puro domínio da intuição. O que nele vemos é uma improvável modernidade de processos que põem o (então) balbuciante cinema português ao nível de uma modernidade que se desconhecia. Nascia um grande cineasta, mas poucos deram por isso.¹⁰

Como atesta Correia (2015) e Machado (2005) o filme foi mal recebido pelos portugueses, exceção a registrar aos críticos José Régio¹¹ e Adolfo Casais Monteiro¹² além dos convidados internacionais entre os quais incluía-se o dramaturgo italiano Pirandello, conforme Correia (2015, posição 492):

Naquela primeira noite do Outono de 1931, *Douro, Faina Fluvial* foi tão pateado pelos espectadores lusos que o dramaturgo italiano Pirandello e o crítico Émile Vuillermoz do jornal *Temps* perguntavam «se em Portugal se

¹⁰ O trecho fez parte de ampla matéria no diário *Expresso* dedicada a Oliveira, na passagem do seu centenário, disponível no site: <https://expresso.pt/actualidade/o-nascimento-de-um-cineasta-manoel-de-oliveira-par-te-i=f475179>. Acesso em 15 ago 2019.

¹¹ José Régio é o pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira, foi um escritor, poeta, dramaturgo, romancista, novelista, contista e ensaísta português. Amigo íntimo, exerceu importante influência na obra de Oliveira e na cultura portuguesa.

¹² Adolfo Casais Monteiro foi um poeta, tradutor, crítico e novelista português, exilou-se no Brasil devido à perseguição política por sua oposição ao Estado Novo.

aplaudia com os pés». A pateada nacional chocava com a opinião dos convidados internacionais, duplamente surpreendidos pela qualidade do filme e pela reacção da sala.

A esse primeiro filme se seguiram outros pequenos documentários surgidos de solicitações de amigos enquanto preparava diversos projetos os quais eventualmente não saíram do papel por falta de patrocínio.

Cabe destacar, no entanto, a produção de um documentário em especial, *Hulha Branca* (1932) que lhe foi solicitado pelo próprio pai sobre a indústria que empreendia, de construção da hidroelétrica do Rio Ave, conforme conta o próprio Oliveira em depoimento a Leon Cakoff:

Soube (seu pai) do bom acolhimento do meu filme pelos críticos estrangeiros e sentiu aí uma grande satisfação: seu filho era capaz. Pediu-me, então, que fizesse um documentário sobre a empresa que acabava de inaugurar. Quis ver os dois filmes antes de morrer: *Douro, faina fluvial* e *Hulha branca* - assim intitulei o filme sobre a empresa. Já estava na cama e muito doente, mas fez o enorme sacrificio de vestir-se para ir ver o meu primeiro filme e o da sua epopeica obra hidroelétrica. Foi a última vez que se levantou do leito de morte. Deus o tenha em bom descanso, que tão pouco o teve em vida. Essa vontade firme de levar até o fim aquilo que se começa, de certa maneira eu lhe devo. (Apud MACHADO, 2005, p.88).

Com a morte do pai, seu envolvimento com a administração da fábrica de passamanarias certamente se recrudescer e na razão inversa seguem a disponibilidade de tempo e dinheiro, contudo, não sua força de vontade em prosseguir no caminho do cinema.

Da sua amizade com Manoel Meneres surgiram as encomendas dos documentários *Miramar, praia das rosas* e *Já se fabricam automóveis em Portugal*, ambos de 1938.

O primeiro na esteira daqueles filmes os quais eram muito comuns na época, para divulgação de lugares na busca pelo incentivo ao turismo. Eles eram apresentados nas salas de cinema, antes do filme principal, para atenderem ao cumprimento da “lei de cem metros” vigente.

Essa lei havia sido criada com o objetivo de proteger o mercado para a produção cinematográfica nacional, procurando dessa forma incentivar a produção, servindo na luta contra invasão e domínio da indústria cinematográfica, americana principalmente.

O segundo surgiu como divulgação da produção de carros em Portugal, conforme conta no depoimento a Cakoff:

Este filme também partiu de um pedido de Manoel Meneres, grande amigo meu e um dos sócios que representavam os carros Ford em Portugal. E havia um certo Eduardo Ferreirinha, que não era engenheiro, mas era como se fosse, ou até melhor que isso, pois era um gênio da mecânica, cheio de intuição e com várias patentes de invenções suas. A pedido de Meneres, ele adaptou um chassis Ford para carro de corrida. Um charuto, uma baratinha, como diziam aqui, com o qual eu corri na Gávea em 1938. Em seguida, esse mesmo

Ferreirinha transformou esse carro de corrida em um carro esportivo chamado Edford - Ed de Eduardo, seu nome e Ford, marca dos carros utilizados para a adaptação. E fez um filme sobre carros de corrida e sobre a transformação daquele modelo para carro esportivo, comercializável. (OLIVEIRA apud MACHADO, 2005, p. 89)

2.2. INTERREGNO

Manoel de Oliveira conheceu sua esposa, Maria Isabel¹³, em 1938. Ela conta que embora frequentassem os mesmos ambientes, se fez de rogada quando convidada por ele para dançar, recusou-se com a desculpa de não ter sido ainda apresentada (CORREIA, 2015, posição 680).

Após dois anos de namoro, Oliveira e Isabel se casam em 4 de dezembro de 1940 e vão viver na casa da Rua Vilarinha¹⁴, a qual ele mandara construir com projeto elaborado pelo arquiteto José Porto e de onde, mais tarde, eles veriam seus filhos emigrarem para a França. A respeito do casamento Correia destaca as palavras de Oliveira (2015, posição 705):

O comportamento donjuanesco de Manoel de Oliveira quando era solteiro modificar-se-ia depois do casamento. “Quando há uma ligação amorosa, há a diferença entre o homem ser solteiro, livre, e ser um homem casado, que já deixou de ter essa liberdade.” e garante que viver oitenta anos com a mesma pessoa não é difícil ... “difícil seria viver sem ela”.

Neste período Oliveira se encontrava empreendendo, sob suas custas e risco, as filmagens de seu mais novo projeto, provisoriamente denominado *Corações pequeninos*, depois *Gente Miúda* (CORREIA, 2015, posição 784). Após sua conclusão, em 1942, teria seu título definitivo modificado para *Aniki Bóbó*.

A ideia para o filme partiu do conto de um amigo, o advogado e escritor português João Rodrigues de Freitas, conforme declara a Cackoff:

Partiu de uma ideia inspirada no poema de um amigo, ‘Meninos milionários’. Sobre a base poética construí a história dos meninos de Aniki-Bóbó, porque esses meninos eram da Ribeira e tinham um jogo: *Aniki-Bébé, Aniki-Bóbó, / passarinho tótó, / Salomão, sacristão, / berimbau, cavaquinho. / Tu és polícia, / tu és ladrão*. Era a fórmula que eles tinham para escolher os papéis para o jogo, onde os ladrões fugiam aos policiais que os perseguiram. (OLIVEIRA apud MACHADO, 2005, p.90)

¹³ Maria Isabel morreu aos 101 anos, em 11 de setembro de 2019.

¹⁴ Essa casa viria a ser o cenário do seu filme testamento *Visita ou Memórias e Confissões*, de 1982, que ficou sob custódia da Cinemateca Portuguesa para exibição somente após sua morte. Foi apresentado oficialmente pela primeira vez em 05 de maio de 2015, conforme o site: <https://www.dn.pt/artes/cinema/filme-inedito-de-manoel-de-oliveira-passa-na-cinemateca-dia-5-de-maio-4531033.html>. Acesso em 04 nov 2019.

Esse filme representou uma primeira mudança na cinegrafia de Oliveira, que até esse momento só havia feito documentários de curta ou média metragem, e com essa obra ele se aventura na sua primeira incursão pela ficção.

É possível notar, no entanto, que mesmo sendo um filme de ficção, ainda é muito presente um tom documental, tendo a cidade do Porto e o Rio Douro como paisagens indefectíveis as quais já haviam sido exploradas em *Douro, faina fluvial*.

Na filmografia elaborada por Orlando Margarido presente no livro de Machado (2005, p. 199), temos o seguinte comentário:

Como em *Douro, faina fluvial*, este é outro filme com foros de precocidade no mapa da cinegrafia européia. Embora num contexto mais pitoresco e ingênuo, a rivalidade dos meninos Eduardito e Carlitos pelo amor de Teresinha - que leva a um roubo e a um acidente aparentemente trágico - sintoniza os interesses do realizador com aqueles de François Truffaut em ‘*Os incompreendidos*’ de 1959”.¹⁵

Essa primeira ficção, como dito acima, teve inspiração no conto *Meninos milionários*, o qual havia sido publicado na revista *Presença* de propriedade de José Régio, e teria sido por sua sugestão que Oliveira o escolheu, conforme Sales (CUNHA; SALES, 2010, p.21).

A amizade entre os dois havia se formado na época da exibição de *Douro*, acabou por render outros frutos para além de *Aniki-Bóbó*, tais como, *As pinturas do meu irmão Júlio*, de 1959, em homenagem ao irmão de Régio e com narração do próprio poeta, bem como *Acto de Primavera* de 1963.¹⁶

Sua participação e influência na filmografia de Manoel de Oliveira só não foi maior, devido a sua morte ocorrida em 1969, vítima de um ataque cardíaco. Régio admirava profundamente a obra de Oliveira, pois o considerava possuidor de um “talento superior” fruto de uma “benção divina” conforme Sales (CUNHA; SALES, 2010, p.21):

E foi tal ‘talento superior’ que Régio percebeu em Oliveira ainda na altura do *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?”.

¹⁵ Filme de Truffaut que é considerado um dos precursores da Nouvelle Vague francesa.

¹⁶ Também não obtive sucesso na tentativa de assistir ao filme *Acto de Primavera*.

A Europa se encontrava em guerra, porém o conflito restava longe de atingir Portugal graças as manobras de Salazar que conseguiram estabelecer um pacto com a Espanha de Franco¹⁷ de neutralidade em relação ao conflito.

É neste interregno entre suas duas primeiras obras mais importantes do início de sua carreira como realizador, no qual se sucedem diversos projetos que não se concretizam por falta de subsídios, tal como descreve Cunha (CUNHA; SALES, 2010, p.32/33):

Para além desses filmes concluídos, começa também a esboçar-se uma história de Oliveira através dos filmes que não se concretizaram: *A Bruma* (1931), *Ritos de Água* (1931), *Luz* (1931), *Desemprego* (1934), *Gigantes do Douro* (1934), *A mulher que passa* (1938) e *Gente Miuda* (1941). As dificuldades financeiras de Oliveira-produtor e a sucessiva recusa na atribuição de subsídios foram as principais razões para tanto projeto não concretizado¹⁸.

Apesar do apoio de Lopes Ribeiro, considerado o “cineasta do regime”, por ter sido o principal realizador da propaganda oficial do governo de Salazar na divulgação do Estado Novo, Manoel de Oliveira permaneceu fora do circuito realizador pela dificuldade de obtenção, junto ao SNI - Secretariado Nacional de Informação, dos subsídios para seus filmes.

Sobre essa dificuldade ocorrida na produção cinematográfica do período, temos, na visão de Ferreira (2013, p. 24):

Não escapava a ninguém a crise que vinha se arrastando desde o final dos anos 1940 e que culminara no famoso ano zero, em 1955, no qual não se produziu nenhum filme. A primeira ‘Lei de Protecção do Cinema Nacional’ (lei no 2027), aprovada em 1948, que levou à instauração do Fundo do Cinema, criado pelo órgão oficial do governo, o SNI (Secretariado Nacional da Informação), para o seu financiamento, teve um efeito contrário e, devido às exigências nacionalistas do regime autoritário do Estado Novo, acabou por paralisar totalmente a produção cinematográfica.

Sem fôlego financeiro para investir nos seus projetos pessoais de cinema de autor, tampouco disposto a ceder ao poderio do estado na produção de documentários oficiais, dedicou-se ao trabalho na pequena vinícola que Isabel herdara e na indústria de passamanarias da família.

Ao mesmo tempo participava das tertúlias portuenses, onde se encontrava com o grupo de amantes da 7ª arte como ele, entre os quais estavam João Rodrigues de Freitas, Adolfo Casais

¹⁷ O Estado Novo português assinou em março de 1939, um *Tratado de Amizade e Não Agressão*, conhecido como *Pacto Ibérico*, com a Espanha nacionalista, representada pela Junta de Burgos e pelo *Nuevo Estado* dirigido por Franco, conforme o site: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tratado_de_Amizade_e_Não_Agressão_Luso-Espanhol. Acesso em 04 nov 2019.

¹⁸ Cunha comete um equívoco quando considera que o projeto *Gente Miúda* não teria sido concluído. Como vimos, ele foi renomeado para *Aniki-Bóbo*. (CORREIA, 2015, posição 784).

Monteiro, José Régio e mais recentemente Agustina Bessa-Luís.¹⁹

Introduzida no grupo por José Régio, ela viria a compor com Oliveira uma parceria para toda a vida, através dos romances de sua autoria, que seriam transformados em inquietante cinema pelas mãos do realizador.

Se por um lado faltava dinheiro para a produção de filmes com a estética de cinema autoral, por outro o Fundo do Cinema Nacional investia em filmes comerciais os quais seguiam a linha de produção industrial do cinema americano com intuito de entretenimento social sem viés político a ameaçar o estado autoritário.

Dentre esses, alcançaram bastante sucesso de público, os filmes que Lopes Ribeiro rodava ou produzia, tais como, *O Pai Tirano* (1941) de sua autoria e *O Pátio das Cantigas* (1942), do seu irmão Francisco «Ribeirinho» Ribeiro.

São desse período também, e seguindo a mesma linha *O Costa do Castelo* (1943), *A Menina da Rádio* (1944) e *O Leão da Estrela* (1947) de Arthur Duarte, bem como, uma adaptação da biografia de Amália Rodrigues em *Fado, História de uma Cantadeira* (1947) de autoria de Perdigão Queiroga.

Em 1946, Leitão de Barros realizaria *Camões*, sendo ele o filme mais caro produzido em Portugal até aquele momento, concorreu na primeira edição do Festival de Cannes.

Na década de 1940 as salas de cinema praticamente duplicaram em Portugal (CORREIA, 2015, posição 826), e desde então nunca mais lograram crescimento similar. Na verdade, com a introdução da televisão em 1955, seu declínio começou a se acentuar severamente.

Essa queda motivou, no meio dos cinéfilos portugueses uma reação em busca de espaço para a aventura do cinema de autor apresentar a sua produção e troca de experiências. Nesse contexto, surgiram e se disseminaram, majoritariamente na década de 1950, os Cineclubes que vieram a ter papel fundamental nessa luta por financiamento entre o cinema de autor e cinema industrial.

O realizador Oliveira, apesar de afastado por falta de subsídios, não desistiu, entretanto, de seu pendor pelo cinema, decidiu, coincidentemente ou não, naquele ano zero de 1955, por atualizar-se nas novas técnicas cinematográficas.

¹⁹ Agustina Bessa-Luís escritora portuguesa, grande admiradora da obra de Camilo Castelo Branco. Ela e José Régio foram os maiores parceiros de Oliveira na criação das suas adaptações literárias ou teatrais para o cinema. Agustina faleceu, aos 96 anos, em 03 de junho de 2019.

Viajou, acompanhado de Isabel, para Leverkusen na Alemanha, onde mergulhou, nos laboratórios da AGFA, nas técnicas da cor aplicada aos filmes e demais questões relacionadas com a película e a fotografia a cores. Nas palavras de Correia, temos (2015, posição 926):

Regressado ao Porto, no ano seguinte, o realizador trazia na bagagem um monte de latas de película a cores da AGFA. Decidiu explorar o universo pictórico do artista português António Cruz. [...] Com o material que trouxera da Alemanha, realizou, fotografou, editou e produziu sozinho o seu primeiro filme a cores, um documentário de 28 minutos a que chamou *O Pintor e a Cidade* (1956).

Em face do sucesso que o filme logrou, ao receber, em 1957, a Harpa de Prata para curta-metragem no Festival de Cinema de Cork na Irlanda, e da continuada influência do seu amigo Lopes Ribeiro junto ao SNI, finalmente Oliveira foi contemplado com subsídio para produzir os filmes *Acto de Primavera* e *A caça* filmes que viriam, ironicamente, escandalizar os organismos oficiais.

2.3. INTERNACIONAL

A ideia para a produção de *Acto de Primavera*, conforme sua própria declaração na época de lançamento do filme, surgiu quando se encontrava gravando *O Pão*, documentário de curta metragem que ele desenvolveu em coprodução com a Federação dos Industriais de Moagem em 1959. Andava a procura de moinhos quando se deparou certa vez com três cruzeiras em um campo. Ao indagar sobre o significado daquelas cruzeiras, foi informado sobre a realização de uma representação da Paixão de Cristo, entre o pessoal do povoado local, da aldeia da Curalha, composta “na sua maioria por agricultores” (SOARES, 2012, p. 66). Era de fato um auto de fé de caráter fundamentalmente religioso o qual representavam quando sobrava tempo entre as colheitas e sementeiras e que se repetiam por tradição.

Oliveira declara ter levado quase dois anos para concluir a filmagem, tendo sido muito penosa pelas dificuldades técnicas com o transporte dos equipamentos, tais como tripé e “Blimp”.²⁰ Além disso, havia os atrasos provocados pelas demandas pessoais dos participantes voluntários e a dependência do clima, principalmente nos períodos de chuva.

Oliveira travou contato com Paulo Rocha no decorrer da realização desse filme. Ele estudava cinema em Paris e também encontrava-se realizando, naquela oportunidade, o filme *Verdes Anos* (1963), produção que compartilha com *Dom Roberto* (1962) de José Ernesto de

²⁰ Invólucro para cortar o ruído do motor.

Sousa, e *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, o status de filmes lançadores da estética do Novo Cinema português.²¹

A visão de Paulo Rocha segundo Correia era:

À primeira vista, Manoel de Oliveira não era intelectual nem político. Na verdade, fazia lembrar uma personagem do romantismo de Oitocentos. Com uma energia mental fulgurante e uma exuberância estética quase agressiva, o que aquele menino da Foz filmava contrastava com o academismo de Paris a que Paulo Rocha estava habituado. Não, pensava Paulo Rocha, definitivamente, Manoel de Oliveira não pintava dentro das linhas. (2015, posição 975).

O Novo Cinema português, pode ser dividido em duas fases distintas, segundo Pina, (Apud FERREIRA, 2013, p. 29/30): a primeira fase abrangeria os filmes realizados pela Produção Cunha Telles e teria vigido entre 1963 e 1966. A produtora abre falência, pelo fato de que o cinema em Portugal sempre foi de difícil solvência, por diversos fatores, entre os quais o principal podemos destacar como a carência de público, que desse retorno aos investimentos. O cinema em Portugal não se pagava.

Essa dificuldade se impunha mesmo para filmes que fossem produzidos com baixo custo, dentro de um espírito de cooperativa de toda a equipe de diretores e atores que discutiam em conjunto as concepções de produção e os roteiros (FERREIRA, 2013, p. 30). O diretor Cunha Telles, por exemplo, investiu dinheiro dentro dos seus limites pessoais e o retorno acabou por não dar sustentação econômica à produtora, a despeito do fato de que parte deles também foram financiados pelo Fundo de Cinema (CRUCHINHO apud FERREIRA, 2013, p. 30, nota de rodapé).

A segunda fase compreende os filmes produzidos pelo Centro Português de Cinema, entre 1971 e 1975, os quais foram subsidiados pela mais importante instituição cultural portuguesa, a Fundação Calouste Gulbenkian.²²

²¹ É considerado um grande paradoxo do cinema português o investimento feito pelo Estado Novo, através do Fundo de Cinema em capacitação de jovens cineastas, enviando diversos jovens para estudarem cinema no exterior, de modo a impulsionar e criar maior visibilidade a indústria cinematográfica portuguesa. Não havia escola de cinema em Portugal, sendo criado, em 1961, o primeiro curso, no Estúdio Universitário de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa, oferecendo 200 vagas (FERREIRA, 2013, p.30). É relevante contudo considerar o fato de António Ferro ter sido um apreciador do cinema de autor e quem desejava alavancar essa arte em Portugal, de acordo com a *Política do Espírito*, de sua autoria.

²² Calouste Sarkis Gulbenkian era cidadão armênio, naturalizado britânico, rico industrial do Petróleo, um dos pioneiros no desenvolvimento desse setor no Oriente Médio. Foi também um mecenas, tendo dado um grande contributo para o fomento da cultura em Portugal, onde acabou por fixar residência quando adoeceu em viagem no ano de 1942, permanecendo mais tempo do que o programado, considerou o lugar seguro e aprazível para uma Europa ainda em guerra. A sua herança deu origem a constituição da Fundação Calouste Gulbenkian.

Com a falência da produtora de Cunha Telles, os cineclubes organizaram a Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português, na cidade do Porto o qual redundou na elaboração do documento “*Ofício de Cinema em Portugal*”, cuja proposta era a formação de uma sociedade cooperativa de novos cineastas, o assim chamado Centro Português de Cinema, conforme Ferreira (2013, p. 31):

A Fundação aceitou apoiá-lo durante um período experimental de três anos e assinou em 1968 essa decisão - ano em que o ditador António de Oliveira Salazar saiu do poder, após 35 anos, e a “Primavera Marcelista” deu início a uma tímida abertura cultural. Incentivado por 19 diretores, ligados, majoritariamente, ao Novo Cinema, o centro tinha autonomia plena: em relação à seleção dos projetos de seus associados, acerca da execução artística e mesmo com respeito à exploração comercial dos filmes, dado que a Gulbenkian recebia apenas uma cópia dos trabalhos realizados para uso interno em suas iniciativas culturais.²³

Sobre esse importante episódio da história do Novo Cinema português, quando a Fundação decide por apoiar a proposta do CPC, na forma apresentada, Fernando Lopes, um dos principais cineastas desse movimento teria declarado nas palavras de Cunha:

A justificação desse 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”. (CUNHA; SALES, 2010, p. 37).

Cabe esclarecer ter sido João Bénard da Costa um dos mais ativos críticos do cinema português, o qual exerceu enorme influência na área cultural em Portugal, tendo presidido por dezoito anos seguidos a Cinemateca Portuguesa e o Dr. Azeredo Perdigão, advogado português e das empresas do Gulbenkian, foi quem criou as bases da Fundação Calouste Gulbenkian, sendo por isso nomeado seu presidente vitalício.

A primeira safra, sob os auspícios da fundação foram: em 1971, *O passado e o presente* de Oliveira, *Pedro só* de Alfredo Tropa, *O recado* de José Fonseca e Costa, e em 1972, *Perdido por cem* de António-Pedro de Vasconcelos.

A recepção ao filme de Oliveira, apresentado no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, o primeiro do CPC, não fugiu ao padrão habitual entre os espectadores portugueses, tanto que, em face da idade já considerada avançada, houve registro de que o

²³ Primavera Marcelista designa o período inicial do governo de Marcelo Caetano, entre 1968 e 1970, no qual se operou uma certa modernização econômica e social e uma liberalização política moderada, criando a expectativa de uma verdadeira reforma do regime em Portugal, o que não chegou a acontecer.

cineasta havia feito um novo filme o qual poderia ser intitulado de Aniki-Gagá, alusão direta a seu filme de cerca de trinta anos atrás, *Aniki-Bóbó*.

Ainda no período de definição dos filmes a serem priorizados para o subsídio da Fundação, havia veladamente o sentimento de que esse poderia ser o último filme do “mestre” (CUNHA, 2010, p.38). O tempo cuidaria de mostrar esses dois enganos.

O passado e o presente seria um dos filmes mais caros produzidos por Oliveira antes de sua internacionalização, que se iniciaria a partir de *Amor de perdição*, filme baseado no romance de mesmo nome, de autoria de Camilo Castelo Branco foi produzido simultaneamente para a televisão e o cinema.

Embora filmado a cores, a transmissão televisiva de *Amor de Perdição* em Portugal, na altura de seu lançamento ainda não o era, e o resultado da estreia na TV foi o mais retumbante fracasso. Paradoxalmente, a versão para cinema, lançada no mesmo ano no Festival de Roterdã, foi muito bem recebida. Em depoimento a jornalista Maria João Seixas, Paulo Branco relembra:

A (minha) relação com Manoel de Oliveira começa com a estréia de ‘Amor de Perdição’, no “Action République”. Foi, como sabe, um êxito extraordinário. Eu sabia da polémica que o filme tinha causado em Portugal, sobretudo com a difusão em episódios na RTP. O sucesso da estréia em Paris soube-nos particularmente bem e aproximou-nos muito. Começou, a partir daí a minha carreira de produtor. Com “Francisca”. [...] Aprendi a ser produtor, fazendo. E aprendi também que essa era minha vocação, a vocação que nunca tinha conseguido identificar.” (CAMÕES n. 12/13, 2001, p. 44).

Foi a partir do sucesso imediato conquistado pelo filme *Francisca*, que a parceria entre os dois se consolidou e perduraria por 23 anos, produzindo diversos sucessos internacionais, terminando em 2004 com o filme *O Quinto Império - Ontem como hoje*. Uma parceria baseada em total respeito e confiança de um para com o outro.

A partir dessa parceria os filmes de Oliveira passaram a ser apresentados sistematicamente nos diversos festivais de cinema e sua aceitação e sucesso internacional, principalmente na França e Itália, logrou colocá-lo em lugar de destaque no cenário nacional, sem, contudo, conseguir romper a barreira junto ao público português.

Essa inalcançável aceitação pelo público nacional foi alvo de desabafo de sua parte: “Em Portugal sou mais conhecido pela minha idade do que pelos meus filmes.” (CUNHA; SALES, 2010, p. 49).

De fato, dentre os filmes de maior público naquele país, segundo dados do Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual - IPACA, colhidos entre 1978 e 1995, temos: *Francisca* (1981) e *Non ou A vã glória de mandar* (1990), com 76.132 e 69.000 espectadores,

respectivamente, os quais ficam em nono e décimo lugar, para o mesmo período, entre todos os nacionais. O primeiro lugar é ocupado pelo filme *O lugar do morto* (1984), de António-Pedro de Vasconcelos, com 271.845 espectadores. (CUNHA; SALES, 2010, p. 45/46).

Entre os principais prêmios recebidos pelo cineasta temos: a Palma de Ouro de Cannes (2008), o Leão de Ouro de Veneza (2004), o Leopardo de Ouro de Locarno (1992), a homenagem do Festival de Cinema Internacional de Tóquio (1997) e do American Film Institute (AFI/2007), os quais podem ser vistos no Museu Casa do Cinema de Manoel de Oliveira, depositária do seu acervo desde 2013, após longo tempo de maturação da promessa da “edilidade portuense” até o seu desfecho definitivo em 2019. (CAMÕES n. 12/13, 2001, p. 84).²⁴

Aos 105 anos o realizador ainda escrevia e planificava filmes todos os dias, sua maior preocupação era não ter tempo para deixar feitos todos os filmes a qual gostaria. Manoel de Oliveira, quer ser escritor, quando nascer outra vez, morreu no dia 2 de abril de 2015, no Porto. Tinha 106 anos.

²⁴ O Museu Casa do Cinema de Manoel de Oliveira havia sido prometido pelos vereadores da cidade do Porto, conforme registro na citada revista do Instituto Camões em 2001, no entanto, esse projeto demorou a se concretizar, sendo o seu acervo transferido para o museu em 2013. Contudo, as instalações definitivas do museu só foram inauguradas em 24 de junho de 2019 com a construção do espaço que abriga o museu e uma ampla sala de cinema. A informação sobre a exposição dos prêmios recebidos por Oliveira está disponível no site <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/o-cinema-de-manoel-de-oliveira-e-os-seus-premios-passam-a-ter-casa-em-serralves>. Acesso em 28 out 2019.

3. DAS PROVOCAÇÕES

Nesse capítulo me dedico a análise fílmica de duas das obras de Oliveira que fazem parte da, por ele mesmo denominada, “Tetralogia dos amores frustrados”. São obras definidas por alguns críticos como representações “cinematúrgicas” (CUNHA; SALES, 2010, p. 15) de obras-primas da literatura ou dramaturgia portuguesas.

Começo por *O passado e o presente*, filme produzido em 1971, baseado em ‘comédia’ homônima de Vicente Sanches, em que o tema central é a incapacidade de amar da protagonista Vanda e do comportamento de alienação social da burguesia portuguesa na década de 1970.

As aspas, utilizadas em comédia, são minhas pois, como o próprio realizador provoca, em seus comentários sobre o filme, não se pode ter certeza de nada, pois o texto original é “de uma inquietante ambiguidade”, “não é possível entender se o autor quer divertir-se, se brinca ou se fala seriamente” (MACHADO, 2005, p. 205).

Nessa declaração mesmo, também nós não conseguimos atinar se Oliveira brinca e diverte-se a nos enredar nessa análise, ou, se prefere imputar a ‘culpa’ de sua travessura ao autor no qual baseia sua história.

No segundo, *Benilde ou A Virgem-Mãe*, filme produzido em 1975, baseado em peça de teatro homônima de José Régio, na qual o tema central é um dos principais dogmas do Cristianismo, que se reproduz em uma família de uma aldeia do Alentejo.

O seu autor é um dos principais representantes do chamado segundo modernismo português, e que compartilha com o cineasta, da crença de numa inspiração divina capaz de transformar o artista em uma ferramenta de Deus. (CUNHA; SALES, 2010, p. 18).

Faz parte ainda dessa tetralogia, o filme *Amor de Perdição*, de 1978, baseado no livro homônimo de Camilo Castelo Branco. É a história de um amor proibido, onde um casal apaixonado é impedido de estar junto por discórdia entre as famílias Botelho e Albuquerque. Nos faz lembrar do trágico Romeu e Julieta, cujo modelo se disseminou na literatura de muitos países, tendo, em cada um deles, a sua idiossincrasia cultural. Infelizmente não consegui acesso a esse filme, o qual parece ser difícil de ser encontrado, pelo menos no Brasil.

O quarto e último filme da série foi *Francisca*, de 1981, baseado no livro de Agustina Bessa-Luis, *Fanny Owen*. É a obscura história de um triângulo amoroso, em cuja trama emerge o mistério da dúvida sobre a virgindade de Francisca ao desposar José Augusto, cujo amigo comum, Camilo Castelo Branco, também era por ela apaixonado, sendo este o motivo da

desconfiança do marido. A trama, ao fim e ao cabo, termina sem esclarecimento pelo fato de não ter havido conjunção carnal entre os esposos.

Considero *Francisca* um dos filmes mais herméticos de Oliveira, pela forma enigmática com que trata o tema, tão indiretamente, sem verbalização, seja em palavras, atos ou fatos. Com uma aura escura, incluindo pouca luz na fotografia e almas perpassadas por sentimentos viscerais de desconfiança e insegurança, além de total ausência de esperança.

3.1. POLÍTICO - CULTURAIS

O filme - *O passado e o presente* - se inicia ao som da música “Sonho de uma noite de verão” de Felix Mendelssohn,²⁵ também conhecida como Marcha Nupcial. A trilha sonora é assinada por João Paes, responsável pela trilha sonora de vários filmes de Oliveira, nas décadas de 1970 e 1980, sendo esse o primeiro no qual atuou, já na adiantada fase de montagem. Considero, no entanto, entre suas trilhas sonoras produzidas para os filmes de Oliveira, a mais marcante ser a de *Benilde ou A virgem mãe*, conforme explico no próximo tópico desse trabalho.

A película se inicia e na tela se desvela uma cortina com brocados em um movimento vertical de subida lenta e constante de câmera que para, no que hipoteticamente poderia parecer com um brasão de família, também com brocados, assentados acima da janela que a cortina decora.

Vemos em seguida a protagonista, Vanda, escrevendo um bilhete, após concluído, insatisfeita, rasga e torna a escrever, em nova folha. Agora, aparentemente animada com o resultado, chama alguém fora do campo da tela.

Aparece então uma empregada, toda paramentada, toma do bilhete e percorre todo um trajeto, através de portas e corredores, quando um outro personagem entra em cena a espreitá-la. Trata-se de Firmino, marido de Vanda.

Ela prossegue em seu caminho sem nada perceber, desce umas escadas e entrega esse bilhete ao motorista da casa, o qual após receber o bilhete e as respectivas instruções, ainda se atreve a bolar no corpo dela de uma forma libidinosa quando a mesma lhe dá as costas.

O motorista prossegue em sua missão de levar o bilhete ao destinatário, quando então o vemos entrar em uma loja, onde se pode avistar caixões de defunto, depois uma costureira cosendo, aparentemente um pequeno travesseiro branco, com delicadas rendas. Ela olha em sua

²⁵ Felix Mendelssohn foi um compositor, pianista e maestro alemão, do início do período romântico, sua mais conhecida obra é a suíte *Sonho de uma Noite de Verão*, que inclui a famosa Marcha Nupcial.

direção quando ele adentra o espaço onde se encontra trabalhando. Ele sai em seguida, agora acompanhado de um homem dessa loja, vão com destino a uma floricultura, de onde os dois personagens se retiram carregando um ramo de flores cada um, sendo um pequeno e delicado e o outro maior e mais vistoso, ambos vermelho-brilhante.²⁶

Partem de novo, no carro, para um novo destino, desta feita, estacionam em frente a um pórtico com grandes portões abertos, o ramo maior é levado para dentro pelo acompanhante, sendo ele seguido pelo motorista, quando então a câmera se desprende desse caminhar.

Em um movimento de *contra-plongée*, passa a mostrar um pórtico, sobre o qual paralisa, exhibe o título da película. Este detalhe aponta, significativamente, para uma ampulheta, que só se percebe melhor, após o desaparecimento do título do filme.

Essa cena descrita dura quase que exatos cinco minutos e durante todo esse tempo nenhum diálogo foi ouvido, embora saibamos de sua ocorrência em três ou quatro oportunidades e possamos até imaginar, aproximadamente as palavras utilizadas pelos interlocutores, em face dos acontecimentos transcorridos.

Essa abordagem inicial do filme, me faz refletir sobre o movimento contrário ao estabelecido por Oliveira, quando, com base em texto literário busca criar a sua diegese imagética daquela escrita.

Nesses poucos minutos tento pensar como escreveria um texto para expressar em palavras essas imagens, bem como, os supostos diálogos. Nesse exercício a imaginação corre solta. A consequência desse pensar estabelece para mim uma certeza: há diversas possibilidades. Constatado então ser a cinegrafia de Manoel de Oliveira, efetivamente, em bom português, um mar de possibilidades.

Como não havia lido previamente nada sobre o filme, ou para ser mais preciso, não me recordava de haver lido nada, era, portanto, nesse aspecto, um livro em branco, uma “mente aberta” (BELLO, 2010, p. 39). Ainda não me era possível interpretar aquela ampulheta, situada no pórtico de um cemitério, naquele instante no qual se projeta na tela em *durée*, pretender justamente estabelecer um elo entre o passado e o presente. Sobre a duração das imagens temos em depoimento de Oliveira:

A duração é muito importante. É a duração que dá a reflexão. Se os planos se seguem rapidamente, não se deixa tempo de reflexão ao espectador. Essa

²⁶ Como espectador/crítico me pego a pensar se seria premonição de Oliveira, pois um dos arranjos é de cravos. Como ainda não havia acontecido a Revolução dos Cravos - o filme foi lançado em 1971 - penso que talvez seja uma referência cultural portuguesa a predileção por cravos.

duração das imagens é muito interessante, é um grande respeito pelo público. Ela permite uma comunicação profunda entre o realizador e os espectadores: o realizador dá as sugestões, faz pensar em determinadas coisas, prolonga os seus pensamentos, as suas reflexões através das imagens de outras pessoas. (OLIVEIRA apud BELLO, 2010, p. 35/36).

Mergulhado nesses pensamentos, enquanto na tela eram apresentados os nomes dos componentes envolvidos na produção, atores, etc, os assim chamados créditos, não poderia intuir nas cenas que se seguiriam, ao abrir dos portões da casa de Vanda e Firmino.

O cineasta, ao girar da ampulheta, não nos deixa mais ter certeza do que é presente e do que é passado, enquanto as imagens fluem na tela. E, como a areia daquele relógio do tempo, caindo de alto a baixo, nos fazendo lembrar ser a passagem do tempo inexorável e nos leva a morte. Mostra também ser o tempo cíclico e esses ciclos podem ser virtuosos ou ainda, ironicamente, viciosos.

Entendo serem esses dois os temas principais do filme. A morte, esse nosso conhecido e indesejado futuro e como dispomos da nossa vida, nesse breve intervalo, entre o passado e o futuro, sendo ele o presente a nós atribuído, enquanto esse futuro não vem.

Nesse intervalo cíclico, entre o passado e futuro, a personagem Vanda se insere e se enreda, quando insiste em permanecer nele, vitrificada pela fusão da areia a escorrer, como o tempo, no calor de uma paixão não resolvida com Ricardo, seu marido defunto. E num depois, com Firmino, seu atual marido, após seu suicídio, num círculo vicioso, lhe conferindo uma mordaz languidez.

Na película somos em seguida apresentados, na esteira de uma reunião por acontecer na casa de Vanda, primeiro de forma superficial, intermediado por um jardineiro que abre os portões por vezes solícito, em outras nem tanto, aos personagens dessa comédia. Seria mesmo comédia ou um melodrama, característica da raiz cultural lusitana com base católica? (BELLO, 2010, p. 44).

Depois em maior detalhe, desta vez intermediado, ainda, pelos vários espelhos distribuídos e espalhados pelas paredes nos diversos cômodos, os quais nos deixam ver, ou antever nesses reflexos, um caráter espectral, quem sabe fugidivo, retorcido pelo duplo do espelho.²⁷

Essa reunião, descobre-se então, antecede e prepara o grupo para o evento de transladação do corpo de Ricardo, o marido defunto de Vanda, pelo qual ela se encontra

²⁷ No artigo de Eduardo Valente, *Um glossário de Manoel de Oliveira* (2010, p. 73) temos que o autor cita recursos amplamente utilizados em sua cinegrafia, tais como, espelhos, humor, morte e vida, para citar alguns.

irremediavelmente apaixonada, cuja intensidade nunca demonstrara por ele quando ainda em vida.

Seus amigos, enquanto a aguardam, comentam sobre sua necrofilia,²⁸ entre sentimentos de enternecimento e incompreensão, como na frase de Marina: “Gosto da tendência que a Vanda tem de amar o distante, o inalcançável”, ou quem sabe, no limite para um deles, Honório, de repulsa, quando se põem a indagar porque estão ali.

O que fica na maior parte do tempo patente, e algumas poucas vezes latente, são as impositões teatrais nos movimentos e mesmo nos diálogos, que apresentam uma muito sutil ironia, com pitadas de hipocrisia. Chegam mesmo as raias do desprezo, quando Firmino, o “marido escarnecido” é desprezado na frente de todos, por desejar agradar Vanda, trajando luto, para a solenidade de transladação do corpo de Ricardo, o homem que ele sucedeu em infortúnio, tanto quando vivo, quanto quando morto.

Sobre os diálogos e a teatralidade da representação neste filme, temos nas considerações estilísticas do crítico e ator amador, João Bènard da Costa, que, a título de curiosidade informativa, representou o personagem Honório:

Oliveira não escolheu os intérpretes (melhores ou piores) pelos seus dons, mas pela sua imagem, pela sua aura. Simultaneamente, o texto dito é, não só também ultrateatral, como é um texto sem qualquer correspondência com o português usual, acentuando, até a caricatura, a inverosimilhança dos diálogos e das situações. (COSTA apud MACHADO, 2005, p. 121).

Como exemplo desse diálogo temos, nas palavras de Vanda, quando seu marido Firmino se apresenta de luto ao grupo: “És insolente, és ignóbil, mas há de te sair caro essa atitude miserável”. É diante de um teatro que nos encontramos, de uma encenação a qual não nos deixa dúvida e ao mesmo tempo nos desconcerta.

A certeza de estarmos no cinema, e não no teatro, só pode vir da tela plana preenchida pelas imagens que Oliveira produz, com requintes de beleza nos diversos elementos, tais como móveis, quadros e demais objetos de arte e decoração.

Diferentemente do que se apresentará no filme *Benilde*, ou mesmo em *Francisca*, filmes que se seguem a esse na tetralogia, ele é produzido com muitos movimentos de câmara, em

²⁸ Sobre necrofilia Sales (CUNHA; SALES, 2010, p. 26) cita artigo de autoria do cineasta, português e católico João Cesar Monteiro, cujo título é *O passado e o presente. Um necrofilme português de Manuel de Oliveira* publicado no periódico Diário de Lisboa - Suplemento literário, 10 de março de 1972, p.25. Até o momento da elaboração desse trabalho não tinha obtido êxito em acessá-lo.

lentas panorâmicas que foram, certamente, muito estudadas previamente, face a profusão de espelhos no ambiente como já citei anteriormente.

Minha análise prossegue para uma das cenas mais metaforicamente eróticas da cinematografia de Oliveira. Ela se inicia com a abertura teatral da porta do quarto em que Vanda descansa para melhorar de uma atormentadora dor de cabeça, antes de sair para a cerimônia de transladação.

Através dela entra em cena, furtiva e sorrateiramente, como sempre parece se deslocar Firmino naquela casa, algo como que um fantasma de si mesmo, mais para um rato do que para um homem, como o filme irá mostrar, em outra metáfora mais para adiante, após e no exato local de seu suicídio.

Vanda se encontra repousando numa *chaise longue* e Firmino se aproxima contornando com sua mão em forma de concha a sua cabeça e face, com um gesto de veneração contida nesse enlace. É essa mesma mão que logo em seguida, ameaça esganar e se retrai, contorna a cadeira e se posta de frente para ela.

Ele aparece apenas da cintura para baixo em um plano médio, percebe um punhal sobre um livro, desloca o punhal para o lado, toma do livro, significativamente intitulado “*L'Amour plus fort que la mort*”.²⁹

Esse livro, especificamente, tem no seu prefácio um discurso de Sua Santidade o Papa Pio XII às viúvas, e seu contexto versa sobre essa temática, o que nos dá a ver o grau de detalhamento a que Oliveira se propunha, quando elaborava o seu trabalho.

A esse respeito temos o excelente artigo de nome *Testemunho*, de Júlia Buísel, responsável pela anotação, ou seja, a continuidade, de diversos filmes do realizador, na qual ela declara, refletindo com admiração sobre o passado e seu relacionamento profissional com o cineasta, seu “excesso de rigor” lhe ser incompreensível naquele momento, para uma iniciante. (CAMÕES n. 12/13, p. 98).

Firmino folheia o livro e torna a colocá-lo na mesinha na qual estava, retoma o punhal, o retira da bainha e o empunha em atitude ameaçadora, junto ao peito de Vanda. O plano agora

²⁹ O livro *L'amour plus fort que la mort*, de autoria de CAFFAREL, H; CARRE A.-M.; LOCHET L.; ROGUET A.-M. foi publicado em Paris pela Editions du Feu Nouveau, 1960 - Collection "Anneau d'Or". Henri Caffarel, um padre católico francês, criou em 1939 o movimento denominado Equipes de Nossa Senhora, que perduram até hoje e que tiveram reconhecimento formal da Igreja Católica. Esse movimento é muito forte em Portugal. O livro pode ser encontrado em https://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=11140877013&searchurl=sortby%3D20%26tn%3D1%25E1mour%2Bplus%2Bfort%2Bque%2Bla%2Bmort&cm_sp=snippet-_-srp1-_-title3. Acesso em 05 set 2019.

é de detalhe, quase um close, da cabeça e peito da Vanda, sob a ameaça do punhal na mão de Firmino, a câmera sobe e mostra a face dele com punhal em riste. Corta. Para um plano frontal de Vanda que abre os olhos, sem medo, sem espanto, sem raiva, apenas indiferença. (*O passado e o presente*, 16'15'')

Vencido, ajoelha-se após deixar cair o punhal no chão, diante da impossível penetração fállica no corpo de Vanda. Faz um movimento em direção a ela que sugere um beijo. Quem sabe casto? Mas Vanda repele com suavidade virando levemente o rosto. Ela se levanta, encaminha até a porta e a deixa aberta, depois, ainda em atitude fleumática sem dizer palavra, o convida, com um gesto, a se retirar do quarto.

Toda essa cena ocorre em longo silêncio, apenas quebrado por ruídos não voluntários, dos poucos, mas significativos movimentos da *mise-en-scène* de Firmino, neste instante entra, com toda sua emblemática força, a Marcha Nupcial e Firmino se retira vencido. É o ápice do amor frustrado.

Enquanto esperam para ir com Vanda para a transladação, o grupo de amigos permanece entediado, em atividades dispersas, surge então no diálogo, a recente e muito íntima reaproximação entre Vanda e o gêmeo de seu anterior marido, de nome Daniel, esse fato nos leva a concluir sobre a existência de um possível romance entre os dois.

Quando Honório comenta sobre a humilhação presente nessa atitude de Vanda, seu marido adentra ao recinto e os cumprimenta. Do desconforto criado, surge a providencial sugestão de irem ao jardim, conforme Vanda já os tinha recomendado, antes de subir para repousar em função da dor de cabeça.

O que segue e se repete por diversas vezes na história, são os deslocamentos teatrais, filmados, como citei anteriormente, com muita precisão, contornando os espaços interiores da casa, entre móveis, passando através de portas. Situações nas quais eventualmente os personagens saem parcialmente da cena, atravessada pelas imagens das soleiras das portas, ou ainda, incidentalmente, nos reflexos dos indefectíveis espelhos.

Nessa retirada para o jardim, se estabelece um precioso diálogo de embate entre Honório e Firmino, o qual se pode antever, quando o primeiro, ao pegar no braço do segundo, procurando uma cumplicidade no deslocar, é rechaçado acintosamente.

Como consequência desse comportamento, os dois não caminham exatamente lado a lado. A cena corta para o grupo em movimento na mesma direção e quando os retoma, eles já estão quase chegando no jardim.

Esse diálogo, um dos pontos altos do filme, transita entre o hilário, posto que pomposo, e o escárnio, pois, ao mesmo tempo não nos dá plena certeza ou antes nos mergulha em alguma dúvida.

Na cena temos a indicação, através da direção do olhar de Firmino para a esposa de Honório, quando ela se retira do jardim em direção ao interior da casa, seguida por Maurício seu amante, que aquele sabe da existência de um caso entre os dois. Essa pista nos é ainda reforçada pela entonação irônica utilizada por Firmino, temos nessa fala:

Firmino: Faço os mais sinceros votos para que nunca lhe aconteça de vir a ser tão ridículo ou mais do que eu.

Honório: Ah, não faça, não faça! Não faça que eu não preciso!

Firmino: Não é preciso, claro. É evidente!

Honório: Ainda estou seguro, graças a Deus que o seu signo não é o meu!

Firmino: Signo?

Honório: Sim, signo. Tem certas coisas, creio, que se nasce ou não se nasce sob um certo signo.

Firmino: Ou se nasce ou não se nasce sob um certo signo!? Humm...também o creio! (O passado e o presente, 26'12")

Considero ainda importante destacar outras duas expressões muito utilizadas nesse trecho, elas refletem uma análise crítica e metafórica sob as lentes da hipocrisia, ou da jocosidade dependendo do contexto, são elas: “crise de firmeza” e “marido escarnecido”.

A história, como um todo, nos apresenta um cenário de homens fracos e impotentes, diante de mulheres ousadas, no caso de traição conjugal em Noemia e no de Marina vivendo com um marido do qual já se divorciou; ou até mesmo inclementes, no caso de Vanda ao rechaçar o desejo sexual do marido, em troca de um amor metafísico para além da matéria.

Honório levanta no embate o fato de Firmino ter uma crise de firmeza em momento não oportuno, nesse caso, diante dele Honório e não de sua esposa, essa sim merecedora, diante das humilhações públicas as quais lhe impunha.

Firmino por sua vez, nessa crise de firmeza, aceita a condição de marido escarnecido, mas receia haver no mundo maridos mais escarnecidos do que ele. À despeito dessa certeza, no entanto, se mata, em cena teatralmente patética, após uma primeira tentativa frustrada, se joga da janela do seu quarto, desta vez obtendo seu intento.

Com essa atitude, abre caminho para um novo e vicioso ciclo, no qual Vanda, incapaz do amor carnal, irá retornar ao amor metafísico com ele próprio, o seu finado marido Firmino. Não sem antes, contudo, ter ela mesma uma ‘crise de firmeza’.

Logo após a morte de Firmino, o gêmeo de seu primeiro marido, Daniel, revela ser na realidade o Ricardo, pois instantes antes do incidente de atropelamento, na qual supostamente

morrera, eles haviam trocado de roupa e, os seus documentos, por essa circunstância, se encontravam também trocados. Numa atitude de impulso não desfez o equívoco, assumindo a identidade do irmão e se enredando desta forma numa condição a qual lhe colocou em franca desvantagem perante Vanda, quando a paixão superficial nutrida por esse Ricardo ressuscitado já não lhe interessava mais.

Nas palavras de Costa (Apud MACHADO, 2005, p. 120): “Não se diz uma palavra durante a lua de mel de W(V)anda com o ressuscitado Ricardo, quando atinge o paroxismo a simbologia dos jardins floridos e dos arranjos florais”, por toda a casa e jardins.

De fato, o filme é preenchido por algumas cenas na qual nada se fala, de modo aos sons das palavras não desviarem a atenção e importância das imagens, como referi anteriormente, e o espectador possa dessa forma absorver e refletir sobre os acontecimentos.

Um exemplo singular, nesse aspecto é a cena da briga, a qual encerra a lua de mel acima citada. Nela, Vanda e Ricardo fazem um enfrentamento, inicialmente sem palavras, se comportam como touro e toureiro a medir forças e estratégias.

Um de frente para o outro, a poucos metros, caminham em direções opostas, através de soleiras de portas, como que a atacam-se precipitadamente, param quando próximos, desviam-se, contudo, entre olhares de raiva e ressentimento, de modo a evitar o choque.

Prosseguem até sair do enquadramento na tela, depois, se postam novamente um de frente para o outro, de forma acentuadamente teatral. A seguir travam ameaças de parte a parte, dessa vez verbalizando suas mais profundas certezas de vitória.

Para Vanda o amor carnal não interessa, lhe interessa muito mais um marido ‘escarnecido’.³⁰

3.2. DOGMÁTICAS

Em *Benilde ou A Virgem-mãe* é o teatro que se mostra inteiro, pleno, desde suas entranhas, as coxias, até o coração, o palco, em que o homem com a máquina de filmar percorre em *travelling*, como o fluxo do sangue que quer chegar ao coração dos espectadores e dele à cabeça e ao cérebro.

³⁰ Neologismo de minha autoria, para brincar com o fato da raiz da palavra ‘escarnecido’ aparentemente remeter a carne, nesse caso o neologismo significaria algo como fora da carne, ou sem carne, conseqüentemente morto; porém evidentemente a origem etimológica correta vem do verbo escarnir, ou escarnecer, do germânico *skernjan*, que significa gozar, humilhar ou fazer pouco de alguém, conforme o Dicionário Etimológico disponível em <https://www.dicionarioetimologico.com.br/escarnio/>. Acesso em 05 set 2019.

Lá ele pretende se estabelecer em planos sequência, longos líquidos e fluidos quando em diálogo aceitável pela razão, ou etéreos e plasmáticos quando a fé suplanta a possibilidade de compreensão de nossa humana imperfeição ou limitação.

Com base na sua fé, o cineasta expõe em longos planos, o dogma maior da sua religião, a Católica Apostólica Romana, a do nascimento do homem, de uma mulher que nunca conheceu homem.

A maternidade na virgindade, esse mistério que vive em corações e mentes de todos os cristãos do ocidente ao oriente, e que a Igreja, com grande auxílio dos reis de Portugal procurou semear, como mais tarde irá abordar em sua cinegrafia dedicada aos temas históricos.

Nesse embate entre a religião e a ciência, através desse cinema-teatralizado ou desse teatro-filmado, temos uma provocação de Oliveira endereçada a todos, independentemente de professarmos ou não uma religião, ou mesmo em acreditarmos num ser superior, criador de todas as coisas do universo.

Nesse sentido, os lamentos que se ouvem na coxia nos despertam de antemão o sentido de medo que nos habita, principalmente diante do desconhecido. Quem é esse que urra? E por que urra?

A estética do feio, do sujo, do mal-cuidado nas instalações também serve de alerta, nos coloca de sobreaviso para aquilo que iremos encontrar nesse percurso. O cinema do mestre nunca foi fácil, não é feito para entreter, para distrair.

Antes pelo contrário, persegue uma busca de entender o mundo no qual vivemos, por isso necessita de toda a nossa atenção, nos leva a pensar e a refletir. Os efeitos especiais, quando os há, têm um propósito bem definido e caberá descobri-lo com o seu ponto de vista (CARDOSO, 2010, p. 223).

A cortina do teatro se abre, como em um abrir de portas, e o que vemos é um palco que de tridimensional encolhe lenta, vagorosamente, através de um novo *travelling*, que nos leva a um quadro na parede, literalmente.

Ou quem sabe não seria melhor descrevê-lo como a um plano, bidimensional da tela, não mais do quadro, mas de um cinema e essa cena, como veremos, acontece nos anos de 1930, numa pequena vila do norte português, tal qual esclarece a legenda.

Participar desse teatro nos propicia um mergulho individual. Cada um de nós elaborará com base em nossas idiossincrasias pessoais, provenientes da educação formal e profissional, bem como, na formação religiosa as quais recebemos ou buscamos ao longo da vida.

Cada um dos personagens desse filme irá criar o seu ponto de vista para esse mistério da virgem-mãe: o padre Cristóvão encontrará na fé; o doutor Fabrício na ciência, Eduardo no amor incondicional e imortal, lembrando o “*L’Amour plus fort que la mort*”, metafísico.

O ponto de vista de Etelvina estará ancorado na moral dos costumes de então, ao pai Estevão a vergonha e a certeza atribuída ao fado que Deus lhe deu. Quanto à Genoveva, no espanto de sua simplicidade da gente do campo, a quem não coube os avanços do conhecimento além do que lhe permitiu a experiência da vida. E à Benilde, um enigma, nessa a maior das interrogações.

Coube, talvez, à Benilde, nesse grande mistério, a falta de discernimento que o isolamento lhe impôs, ou uma histeria próxima da loucura, ou ainda quem sabe, mais simplesmente, o desejo irrefreável de comunicar-se com Deus, que o próprio autor, José Régio, chegou a declarar ter de si, transposto ao personagem na peça de teatro sob a qual Manoel se inspirou. (CAMÕES n. 12/13, 2001, p. 85).

Eis que o primeiro ato se inicia, e Genoveva se encontra diante do padre Cristóvão e do doutor Fabrício, na árdua tarefa de dizer o indizível, sendo recomendada e reprimida a todo tempo pelo padre, por antecipar desconfiança na sua visão inconcebível, pois ela estaria a ver coisas, cuja idade já avançada lhe confunde.

E, a essa agonia na qual se encontra, acrescenta-se ainda outra, aumentada pelo fato de a casa estar, todo o tempo, fustigada por um vento inclemente, o qual não cessa e não dá trégua, produzindo ruídos suspeitos a colocar todos em alerta.

Esses sons só fazem amplificar o desconcerto de Genoveva diante das perguntas sem resposta. Ela pede para o doutor ver Benilde, pois ela parece doente e no caminho da sina de louca, o mesmo já trilhado por sua mãe no passado.

Todo esse diálogo tem uma temporalidade singular, de idas e vindas, cujo intuito é o de envolver o espectador na ânsia de também assumir um ponto de vista. Benilde está mesmo grávida? Seria, o louco, a urrar do lado de fora, o pai dessa criança a qual ela supostamente carrega no ventre? Esses gritos parecem chamá-la com um desejo animal.

O padre Cristóvão não compartilha da opinião de Genoveva, todo o tempo a censura em face desse ponto de vista, chega mesmo a declarar ter a mãe de Benilde como uma santa. E em dado momento arremata, para concluir seu raciocínio, “que só Deus tem nas mãos os destinos humanos”.

Quase a totalidade desse primeiro ato se dará num enquadramento em que ora aparecem os três conversando, com Genoveva de frente para a câmera, sem, contudo, olhar direto para ela.

Os dois homens estão cada um em uma lateral. Na tela a imagem se revela, às vezes, aparecendo só dois dos personagens, ou só a Genoveva no afã de esclarecer suas desconfianças. Entre os dois protagonistas, em geral o doutor Fabrício está presente, na cena em geral, mais através da voz, ficando, portanto, fora do enquadramento em parte delas.

O padre, à direita na tela, tem a sua frente um fogo que queima e aquece o ambiente aonde se encontram. Essa dinâmica da *mise-en-scène* prevaiente é quebrada quando se estabelece um embate entre a religião e a ciência. Fé e razão em luta, dentro de cada um de nós.

Nesse momento, no qual os dois homens se apresentam fazendo declarações, em defesa de sua visão, a cena se dá com o olhar deles direto para a câmera, como se quisessem obter o aval do espectador para a posição que defendem, temos no diálogo:

Padre Cristóvão: A religião não é uma ciência doutor. E quanto a certas presunções da ciência, a que chamam leis, bem longe estão de serem infalíveis [...] Um caso hereditário [...] Oh, mas perdoe-me doutor, não passo de um leigo na matéria e nem seria o momento para entrarmos em discussões.

Doutor Fabrício: Mas, é claro que não padre Cristóvão. Mas deixe-me então lhe dizer que os verdadeiros homens de ciência são muito prudentes, mas outros são que chamam leis, o que chamaram eles de hipóteses [...] (*Benilde ou A Virgem-mãe*, 5'31")

Existe ainda nesta cena um personagem invisível, o qual se faz ouvir por um grito indistinto, de lamento; os três puderam ouvi-lo, não podendo ser considerado, portanto, como uma possível imaginação de Genoveva.

A dinâmica da *mise-en-scène* irá se alterar quando, após um som similar ao de abertura de uma fechadura de porta, somos apresentados a um novo personagem. É Benilde surgindo pela primeira vez em cena e pelo enquadramento de sua chegada nos coloca diante de um novo cenário, em contraplano ao anterior. Nele o fogo passa ao primeiro plano da cena, quase no centro e com os quatro personagens ao seu redor.

Depois de breve diálogo com os visitantes, no qual Benilde brinca com a presença do padre Cristóvão ser graças a possibilidade de uma necessária extrema unção, no sentimento de Genoveva, concorda em ser examinada pelo médico, embora tenha convicção de gozar de perfeita saúde.

O doutor Fabrício sobe para examinar Benilde no seu quarto acompanhado de Genoveva. Após acomodados no quarto ela os deixa a sós. Essa brevíssima cena do quarto de Benilde é singular pois é tomada através da porta e quase nada aparece do mesmo.

Apenas a cabeceira da cama, Benilde deitada, a sombra do doutor projetada na parede por sobre a cabeceira. Genoveva entra no quarto, saindo do enquadramento, logo se retira fechando a porta atrás de si, descendo em seguida as escadas para aguardar a consulta em companhia do padre.

O vento sopra incessante lá fora e o lamento do “idiota”, como lhe chama Genoveva, volta a se repetir, ele parece que ronda a casa, como uma alma penada, provoca, sem o saber talvez, as humanas imperfeições de seus habitantes. Nos recorda de nossos fantasmas.

Somos levados a refletir sobre esse incomodo, o qual não sabemos se vem de fora ou se está dentro de nós, latente nas incertezas e angústias que nos perseguem. Seria de histeria o problema de Genoveva, ou de falta de fé? E o de Benilde, o sonambulismo, ou pelo contrário a total entrega a fé?

Nessa cena de retorno de Genoveva à cozinha, o enquadramento assume nova posição, o padre continua sentado no mesmo lugar, onde havia iniciado toda a conversa, porém o fogo, que sabemos estar lá não aparece diretamente neste trecho.

Sobre a manifesta serenidade do padre Cristóvão, diante das circunstâncias que tanto incomodam a Genoveva e de seu comentário a respeito dessa tranquilidade, temos, na resposta dele: “A minha calma é uma graça que me vem de Deus”. (*Benilde ou A virgem mãe*, 20’15”).

O diálogo entre o padre e Genoveva é uma reprimenda da parte dele por ela ter desconfiado de Benilde, durante essa cena é possível ver refletido, ora na parede da cozinha, ora no rosto deles a luz do fogo e até mesmo a sombra da fumaça na parede por trás deles.

Padre Cristóvão, no entanto, não acredita nas suspeitas de Genoveva sobre a gravidez de Benilde, considera ser produto da imaginação dela e aguarda tranquilamente pelo desfecho da consulta, para confirmação.

Em dado momento, quando a conversa entre eles aprofunda a visão do padre sobre os fatos levantados por Genoveva, temos de novo a *mise-en-scène* de um plano de close frontal como se o padre falasse diretamente para o espectador, temos na sua fala:

Padre Cristóvão: Ouve o que te digo Genoveva. A menina Benilde tem uma alma pura como a de uma criancinha, ou eu sou um velho tolo sem conserto nenhum ou aquela alma foi escolhida por Deus. (*Benilde ou A virgem mãe*, 24’15”).

Após esse colóquio no qual se encontravam padre Cristóvão e Genoveva, entra no enquadramento o doutor Fabrício retornando da consulta à Benilde, com a notícia sobre as suspeitas de Genoveva não serem infundadas.

Informa ter ele mesmo chegado a entrever na dificuldade de expressão dela esse cenário, mas afastara do pensamento como inacreditável, diante das circunstâncias de isolamento social no qual Benilde sempre esteve.

Apesar disso constatara, para seu próprio espanto, Benilde efetivamente estava grávida e em estado já adiantado. O padre Cristóvão ainda interpôs que deveria haver alguma outra hipótese para explicar esse descabimento.

No diálogo entre os dois, testemunhamos a força das palavras envolvidas no embate entre a fé e a razão, conforme segue:

Padre Cristóvão: Mas afinal, o que disse Benilde?

Doutor Fabrício: Disse que, se era verdade que ia ter um filho, isso não podia deixar de ser um grande milagre do amor de Deus, pois não podia ter filho de homem nenhum porque não conhecia homem nenhum.

Padre Cristóvão: Louvado seja Deus!

Doutor Fabrício: O que pensa o padre Cristóvão de tudo isso?

Padre Cristóvão: O que há de pensar um crente sobre coisas que ultrapassam a sua razão?

Doutor Fabrício: É uma resposta um pouco evasiva.

Padre Cristóvão: Ouça doutor, os senhores como homens de ciência procuram explicar tudo à lei da razão. Nós, quando não compreendemos qualquer coisa, atribuímos à grandeza de Deus e à estreiteza da razão humana. Para quem tem fé, o sobrenatural é natural! (*Benilde ou A Virgem-mãe*, 28'50").

O enquadramento dessa cena é tal que, os dois protagonistas estão sentados, o padre um pouco mais a frente 'no palco' e o doutor um pouco mais atrás, isso lhe coloca em viés em relação aos espectadores.

O padre por sua vez também está de viés nesse mesmo ângulo e em sentido contrário e, por estar na frente do quadro, algumas vezes nos dá seu torso quando se vira para a dialogar com o doutor Fabrício. Ambos são iluminados pelo fogo da lareira.

Com a entrada de Benilde, a *mise-en-scène* muda um pouco, pois o padre se levanta e fica a dialogar em direto com Benilde, dando as costas para os espectadores. Genoveva que estava fora do quadro passa a ficar no limite direito da tela e ao seu lado o doutor permanece sentado.

Às explicações de Benilde, sobre o fato de sua gravidez dever-se a obra e graça de Deus, o médico assinala haver coisas impossíveis de acreditar. Benilde reafirma: “nada é impossível a Deus”. O padre na certeza de que “Deus tudo pode”, afirma acreditar nas suas explicações.

No decorrer desse diálogo Benilde parece entrar num transe, ouve vozes, questiona se o padre também não ouve, ao que ele responde “Não ouço nada. Ouço o vento lá fora.” O doutor insiste no fato de quererem ajudá-la, por isso ela pode se abrir com eles.

Benilde interroga se o padre acredita nas suas explicações. Ele reafirma não compreender todos os fatos, porém acredita nela. Diante da resposta do padre, ela ajoelha-se, para em seguida cair prostrada no chão, esse gesto pode ser entendido como de agradecimento ao fato de o padre Cristóvão ter acreditado nas suas declarações.

Este se curva sobre ela com um gesto de mão sobre sua cabeça, de como quem abençoa. A imagem congela. O fogo crepita no primeiro plano, como força de purificação, através da compreensão em sua forma mais espiritual e elevada, pela luz que traz a verdade. Fim do primeiro ato.

No segundo ato somos apresentados, em um novo palco, ao diálogo de Etelvina com o doutor Fabrício, podemos concluir sobre o desejo de ambos ser o de extrair a confissão de Benilde sobre o responsável pela sua gravidez.

Os dois personagens, assim como, nós espectadores, não conseguimos nos abstrair da presença do vento, embora invisível, sua força é extremamente perceptível, tanto é, que ele se impõe, e em momentos distintos, ambos se dirigem até a janela, deslocam a cortina para ver, ou quem sabe entender, o seu desejo.

Para Martins (2010, p. 4), “a verdadeira matéria desse filme é o vento que se ouve na banda sonora [...] O vento sopra onde quer, é uma metáfora de Deus.”³¹

O primeiro a se dirigir à janela foi o doutor, e após sua saída, enquanto Etelvina aguarda a chegada de Benilde, é ela quem se aproxima da janela para ver aquele vento a bradar lá fora, isso torna mesmo difícil ouvir o bater na porta por parte de Benilde.

Nessa conversa com Benilde, Etelvina busca aproximação e intimidade, confessando-se ela mesma imperfeita, tendo cometido ela também algumas loucuras na sua juventude. Benilde segue, contudo, sem titubear, no caminho no qual sempre esteve, louvando as graças com que Deus a distingue, apesar das suas imperfeições.

Nesse diálogo elas estão sentadas lado a lado com as cadeiras voltadas de costas para a mesa, com um lindo vaso de rosas por entre elas. Esse mesmo vaso já havia sido utilizado para

³¹ Na verdade, a trilha sonora de João Paes utiliza o som do vento no decorrer de quase todo o filme, porém, no segundo ato, a participação do vento é tão significativa que, nos leva a pensar, ser ele um importante personagem, pelo menos naquele ato.

introduzir a mudança para o segundo ato, como se fora uma natureza morta. Elas não se olham de frente, apenas em momentos de maior exaltação.

Etelvina insiste que, para poder ajudá-la, precisa saber o nome do homem responsável pela sua gravidez, de modo a providenciar o casamento e corrigir então o mal feito. Benilde retruca não saber a qual homem Etelvina está se referindo, diz só ser possível para ela trocar o amor de Deus pelo de Eduardo.

Numa derradeira tentativa, torna a incitar Benilde a dizer o nome do pai do seu filho, em suma, “o nome do teu amante”. E ao repetir a pergunta, enfatiza: “Choca-te a palavra? E os atos, não?” Acusa-a de hipócrita e diz não acreditar que se tenha filhos por obra e graça do Espírito Santo.

No decorrer desse denso diálogo, a trilha sonora vinha se apagando imperceptivelmente, e nós, espectadores, só nos damos conta disso quando Benilde volta a entrar naquele estado incomum, o qual nos leva a crer em uma crise de hipnose, em face da reentrada em cena da trilha sonora, elemento utilizado na película para enfatizar esse estado anormal de Benilde.

Estado esse cuja interpretação pode ser, também, como o de um enlevamento espiritual, uma epifania religiosa. Começa a rezar a oração do Pai Nosso, acompanhado da trilha sonora e seus acordes atonais, enfatizando o estado de conexão dela com a força divina, por isso reza.

Retornando ao diálogo após a oração, na interrogação de Etelvina, Benilde declara: “Não tenho amante. Não conheci homem nenhum”.

Ouvem em seguida os lamentos do idiota, o que impele Benilde a mover-se como se estivesse numa crise de sonambulismo, completamente absorta. Seria coincidência? Como espectadores somos levados a nos questionar: esse grito é um chamado à Benilde?

Ainda não conseguimos a resposta e já então surge a força incontrolável e incontornável do vento, que sacode as cortinas, abre as janelas, faz o vaso de flores levitar e cair, espatifando-se no chão.

Levanta as saias de Etelvina, derruba uma santa de madeira. Com muito esforço Etelvina consegue afinal fechar as janelas, cerra as venezianas, inclusive. Acende em consequência a luz, pois ficara escuro.

Segue-se uma longa cena das duas em pé, num plano médio, com praticamente só Etelvina falando, como se fora um monólogo, em que ela coloca todo o seu ponto de vista, chega pedir desculpas pelas palavras mais duras ou mesmo pelo seu julgamento o qual lhe custa crer e mesmo aceitar.

Etelvina, não vê outra alternativa, conclui por Benilde estar grávida do louco. Propõe levá-la para Lisboa, para espairecer e dessa forma elas possam ganhar tempo para construir uma solução, pois “esse ar [da casa] parece que está envenenado”.

Nesse ponto adentra ao recinto Eduardo, seu suposto noivo. Nesse início da *mise-en-scène* ele está em pé, em plano médio, a apenas um passo da porta na qual acabou de passar, não se aproxima das duas.

Segue-se intenso diálogo no qual Benilde afirma gostar dele, porém, não pode desposá-lo, pois está grávida. Etelvina tenta transferir o diálogo para outro momento. Alega cansaço. Eduardo se senta e de forma imperativa afirma o desejo de saber e esclarecer tudo.

O enquadramento permanece a maior parte do tempo nele, enquanto se ouve a voz de Benilde, fora do plano, contando toda a sua história. Ele está olhando para a câmera todo o tempo, pois, o pressuposto é o de Benilde se encontrar onde a câmera está. Eventualmente direciona o olhar levemente à sua direita quando é sua mãe quem se manifesta através da fala, também ela ausente da tela.

Eduardo surpreso com a informação reage mal em princípio, esbofeteando-a, depois, aceitando o pedido de Benilde, pede, ele também, para sua mãe se retirar e os deixar a sós. Etelvina a contragosto os deixa.

Com a saída de sua mãe ele se aproxima de Benilde o qual agora se encontra sentada, se abaixa no chão próximo dela, dialogam assim em um plano próximo do close, estando ambos enquadrados.

Ele pede desculpas e declara: “acredito sem saber mesmo em que acredito porque te conheço melhor do que ninguém”. Diz que casa com ela, se for necessário “até contra a vontade do seu Deus”, pois ele não pode viver sem o seu amor.

Esse importante diálogo prossegue assim:

Benilde: Talvez seja pecado o que te vou dizer Eduardo, mas ...

Eduardo: Diz, diz tudo.

Benilde: Dou mais valor a tua confiança em mim do que ao juízo de todos os outros. Até o que pode pensar o meu pai me importa menos. Depois do que me foi dado, a melhor alegria que Deus poderia me conceder neste mundo era a tua confiança em mim. Já posso suportar todas as provações.

Eduardo: Benilde, mas o que me importa os outros afinal? O que nos importa os outros, se nós é que somos o que somos? Fiquemos então sós no mundo, mas juntos, nós dois, juntos até a morte. (*Benilde ou A virgem mãe*, 1: 02' 59")

Ela, contudo, diante das suas investidas, procurando beijá-la, o rechaça, dizendo que, embora ele ainda não compreenda, o sacrifício a qual ela está sendo submetida será de ambos, e se retira, deixando-o desolado.

Ele se senta e deixa seu corpo cair em total desconsolo, repousando a cabeça sobre as costas da cadeira. A cena congela. Fim do segundo ato.

Neste ato a presença do vento foi uma constante, como uma força motora universal. Esse ar sem o qual não vivemos, símbolo sensível e invisível da vida, como Deus, que soprou vida no homem. E na mulher. Esse agente, na natureza, é condutor da fertilidade, polinizando as plantas. Fecundou Benilde?

Seu efeito é também purificador, deixemos que ele entre, que renove o ar envenenado, que purifique as almas nesta casa, e em todo o mundo.

Inicia-se o terceiro ato, e a presença da mãe de Benilde se faz sentir, a nos olhar, de algum canto, como se estivesse impregnada nas paredes. Quem sabe não adivinha os nossos pensamentos?

Na tela vemos um retrato, pendurado na parede, nele podemos ver o rosto de uma mulher, essa imagem nos leva a pensar tratar-se provavelmente da mãe de Benilde. Há um leve giro nessa imagem o qual nos deixa em dúvida se seu semblante teria mudado, da introspecção a um discreto mover de lábios indicando, talvez, um leve sorriso.

Em uma tomada em *plongée* vemos Eduardo e Etelvina sentados, de viés, a conversar. Ela busca saber qual o motivo daquele colóquio e se assusta quando descobre que a eles se unirão Estevão, seu irmão, e Benilde.

Eles entram em cena, cada qual a seu tempo, Eduardo explica ao seu tio ser seu intuito pedir a mão de Benilde em casamento, cujo fato não devia ser surpresa para ele, no entanto o embate que se estabelece entre Benilde e Eduardo é espantoso, se não, revelador.

Nesse trecho inicial da conversa, grande parte da cena apresenta Eduardo olhando de frente para câmera em ligeiro viés na direção de Estevão, com Benilde sentada, num plano médio de enquadramento. Estevão se apresenta muito mais através da voz.

As idas e vindas, sobre casar ou não casar, e o porque isso não é possível, desperta a atenção do pai e ao mesmo tempo o deixa atônito e desconfiado quanto a estarem escondendo dele alguma informação.

Nessa *mise-en-scène*, quando os dois travam esse diálogo sobre o possível casamento, destaca-se um plano frontal, em close de Estevão, cuja fala deles, fora do quadro, provocam constantes mudanças nas expressões faciais dele, cujo resultado produz uma beleza plástica muito envolvente.

Trata-se de um “plano sequência” de longa duração, com cerca de três minutos e quarenta segundos, no qual a câmera se mantém fixa nesse close. Eventualmente ele se manifesta, inquirindo Benilde. (*Benilde ou A virgem mãe*, 1: 09’ 5’’).

De repente, quando Eduardo principia a falar sobre a gravidez, entra em cena um close no qual a face de Etelvina surge, debaixo para cima, deslocada à direita e ligeiramente a frente do seu irmão. A cena tem um efeito desconcertante para o espectador, como da mesma forma embaraçoso vai se tornando o diálogo.

Etelvina chama a atenção do filho para o fato de se ter perdido toda a razoabilidade. O pai presente, muito mais do que sente, estão lhe escondendo algo e diz “Eu quero verdades concretas”.

Eduardo assume, mentirosamente, ser ele quem teria violado Benilde, quando ela estava em um acesso de sonambulismo. Diante da afirmação da mãe sobre Eduardo estar mentindo, ele retruca dizendo que ela desconhece as “verdades que nos ultrapassam”. Como já vimos, seu amor por Benilde tudo pode e é também capaz de todo e qualquer sacrifício.

Parte desse diálogo transcorre enquadrando os quatro personagens, em um plano médio frontal dos quatro, deslocados lateralmente para que todos apareçam na cena.

Passando depois a um plano em *plongée*, em que se revezam, ora estando em par mãe e pai olhando de frente para filho e filha que lhes dão as costas, ora todos se olhando, cabendo ainda outras inversões, num movimento que simula, ou antes emula, um *mise-en-abyme*.³²

Essas cenas têm uma cadência teatral que imprimem muita força e significado a fala de cada um dos personagens. Cada qual com sua verdade: fatalista em Estevão; indignada em Etelvina; resignada em Eduardo e sublimada em Benilde.

A película prossegue e a *mise-en-scène* passa para Benilde em plano de close, de frente para a câmera, sem deixar dúvida sobre o fato de ser para todos que ela fala, mas, principalmente, para o espectador e, quem sabe, para ela mesma.

Nessa fala ela revela toda a sua história de consagração à Deus, ela o faz, como que entre os dentes, ofegante, diante de um prazer superior, um êxtase espiritual, que demonstra

³² *Mise-en-Abyme* se refere à ocorrência de repetição de imagens dentro da própria imagem, como no caso de uma foto que repete a mesma foto dentro da foto e assim sucessivamente, como se fosse um espelho sem fim a refletir a imagem original, o que confere a ideia de um abismo. Há na referência bibliográfica artigo sobre o assunto. No caso de uma imagem em movimento temos um excelente videoclip da cantora Killie Minogue no site: <https://www.youtube.com/watch?v=63vqob-MljQ>. Acesso em 09 out 2019.

toda sua força como a da Virgem-Mãe, e assume a aura de Nossa Senhora, nessa epifania, sua força se esvai por completo, nessa entrega cai nos braços de Eduardo que a ampara.³³

O filme segue para o desenlace, Etelvina e Genoveva carregam Benilde exausta para repousar no quarto, Eduardo e padre Cristóvão, o qual fora chamado às pressas, encontram-se sentados, acompanham o deslocamento das mulheres.

Agora é Eduardo quem parece estar em transe, se referindo a Benilde como se morta estivesse, fala e repete “Havemos de tornar a ver-nos. Havemos de tornar a ver-nos...”

A câmera se desloca a ré, suavemente, em *travelling*, se afastando do plano médio dos homens sentados, os quais ficam no meio do quadro, centrados, a partir desse deslocamento, no vão da porta em arco, ela segue desvelando, nesse caminho, os outros espaços até chegar ao quarto.

Com eles ainda enquadrados, vemos, a nossa esquerda Benilde ser arrumada pelas mulheres na cama, vê-se também as paredes do quarto inacabadas, em madeira, como as da coxia do teatro.

No centro da imagem é possível ainda, ver pela janela atrás dos dois, apesar da distância, que chove torrencialmente lá fora. E essa água lustral é como a maternal purificação do batismo.

³³ Cruchinho, em seu artigo, *A mulher na montra e o homem olhando para ela* destaca que a religião católica em Portugal sempre esteve voltada para “o culto mariano, sobretudo no norte do país de onde Oliveira é oriundo”. Essa origem teria influenciado significativamente sua obra, tendo em consequência gerado em muitos de seus personagens femininos, mulheres “passivas, sofredoras, obedientes”, possuidoras de um “halo da santidade” e “despidas de qualquer sexualidade”, sendo esse definitivamente o caso da representação de Benilde. (2012, p. 157).

4. DAS HISTÓRIAS

A cinematografia de Oliveira sempre dedicou muita importância a analisar a identidade dos portugueses e foi na história da formação da nação portuguesa, bem como, na sua trajetória histórica, aonde ele buscou aprofundar esses conhecimentos, inserindo nos seus filmes essas reflexões.

Do seu depoimento para Cakoff, (Apud MACHADO, 2006, p. 43) temos: “Respeito muito a história porque ela é a retenção da memória, e somente sobre esta é possível fazer história. História é, pois, memória, e sobre ela alicerçamos a nossa vida, e sobre a memória dela construímos os nossos filmes.”

Em 1990 o cineasta inicia a sua saga de filmes históricos, com o filme *Non ou A vã glória de mandar*, embora, como ele mesmo declara, sua elaboração mental tenha se iniciado ainda nos verdes anos após a Revolução dos Cravos. (Apud MACHADO, 2006, p. 216).

Ele retorna a temática histórica dez anos depois, quando das comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil, em uma coprodução entre Portugal, Espanha, França e Brasil, com o filme *Palavra e Utopia*.

Esse filme conta a história do padre jesuíta António Vieira, através dos seus sermões, destacando sua influência na Igreja Católica de então. Ele teve a participação do ator brasileiro Lima Duarte representando o padre na sua idade madura.

Aos citados seguem-se ainda, em 2003, *Um filme falado*, no qual uma professora de história viaja de navio com sua filha, de Lisboa para Bombaim, na Índia, porém, pelo mar Mediterrâneo e não pela longa travessia do Atlântico ao redor da África, como os navegantes de outrora.

Prossegue, no ano seguinte, com *O Quinto Império - Ontem como hoje*, numa adaptação da peça de teatro *El rei Sebastião*, de autoria do seu amigo José Régio segundo o qual “pretendia analisar o Rei, o Homem e a mítica personagem.” (Apud MACHADO, 2006, p. 234).

Conclui a saga em 2007 com *Cristóvão Colombo - o enigma*, baseado no livro *Cristovão Colon era Português*, de autoria de Manuel Luciano da Silva e Sílvia Jorge da Silva cuja temática advoga a tese da nacionalidade portuguesa de Colombo. Ele torna a abordar as aventuras dos descobrimentos, se inserindo, contudo, na história, protagonizando, junto com a sua esposa Maria Isabel, o papel dos autores do livro, tendo ainda a participação de filhos e netos.

Para todos os seus filmes históricos Oliveira contou sempre com a consultoria do seu amigo, o padre João Marques, possuidor de doutorado em História, tendo como áreas de especialização a história religiosa/social e a parenética³⁴ portuguesa, temas sobre os quais tem numerosos estudos e publicações.

Para falar das histórias de Portugal, escolhi analisar o filme *Non ou A vã gloria de mandar*, no qual se passa a história mais marcante de Portugal do século XX, entre as quais destaco a queda da ditadura na Revolução dos Cravos e o conseqüente término das Guerras Coloniais.

Depois investigo o olhar de Oliveira em *Um filme falado*, uma história mais globalizante, a da formação de nossa cultura ocidental, ao adentrar do novo milênio, quando o pêndulo histórico já se deslocara de uma colonização e cultura eurocêntricas, para um imperialismo norte-americano.

Nele somos levados a refletir que, a despeito de termos logrado um grande avanço tecnológico, vivemos num mundo sobre novas ameaças, onde as questões econômicas, sociais e religiosas nos têm imposto reflexões sobre sermos ou não civilizados. E para qual futuro caminhamos.

4.1. DE PORTUGAL

Oliveira foi muito criticado no filme *O passado e o presente* pelo fato de que, não falava, na opinião dos seus críticos e detratores, nem de passado nem de presente (CORREIA, 2015, posição 1129).³⁵ Essa crítica não caberia ao filme *Non ou a vã glória de mandar* se houvesse utilizado aquele título, perderia muito, no entanto, da força das palavras que o título utilizado traz.

A película fundamentalmente trabalha com as reflexões do passado desenvolvidas por soldados portugueses no decorrer de sua jornada na guerra colonial em Angola, na África. E elas apresentam, muitas vezes de forma alegórica, as derrotas, muito mais que as vitórias, as quais levaram a construção da nação e identidade portuguesa.

³⁴ Parenética refere-se ao estudo dedicado aos Sermões Religiosos.

³⁵ Segundo Correia o filme “*O passado e o presente* não era ruptura nem continuidade, era livre, como sempre seria o cinema de Manoel de Oliveira”. Essa singularidade, a qual constato nesse trabalho, sempre o destacou, sendo um dos motivos de incompreensão entre o público não cinéfilo, em conseqüência, não afeito ao cinema de autor.

É em consequência muitas vezes o Non, forma arcaica do não em português, que se apresentará numa derrota em batalha, como a de Alcácer-Quibir, outras vezes, na vã glória de mandar que ela se presentifica, como nos citados eventos marcados profundamente na memória portuguesa no século XX.

As guerras coloniais deixaram um grande trauma na sociedade portuguesa, entre jovens mutilados física e psicologicamente, que do ponto de vista cinematográfico não foi muito abordado, como foi por exemplo, extensamente tratada, a Guerra do Vietnã pelos Americanos.³⁶

Podemos mesmo afirmar, como Xavier (2013, p. 190) que esse filme de Oliveira não chega a tocar nessa ferida, antes resvala, quando nas cenas finais, nos apresenta os soldados portugueses mutilados, em um hospital e quase nada dos negros, habitantes locais, não só nas batalhas, mas de modo geral, sobre o impacto que as guerras causaram naquela sociedade na época.

O filme principia com um recurso muito comumente utilizado por Oliveira, mas não de forma banal, de apresentar imagens sem falas, tendo em vista a ocorrência eventual de música, como nesse caso, com uma música grave e atonal.

Ele começa então com o enquadramento da copa de uma árvore a qual parece flutuar no céu, cujo efeito se vai dissipando aos poucos, na medida em que começam a passar outros galhos e árvores, inicialmente muitos discretos no limite inferior da tela.

Essa forma de apresentação da árvore em longo plano sequência tomado como um *travelling*, nos faz refletir sobre o fato de, até onde nosso ponto de vista alcança, ela não tem raízes.

Esse ponto de vista poderemos constatar no decorrer da película, pois os portugueses estão aqui, obrigados pela ditadura do Estado Novo, não têm vínculo com essa terra, nem pretendem fixar raízes, estão envolvidos em uma guerra com a qual não concordam, mas da qual não puderam de alguma forma escapar.

Após essa longa introdução do *travelling*, há um corte para a imagem frontal de um carro, tipo um jipe, cujos contornos aparentes nos levam a acreditar tratar-se de um carro militar, trafegando numa estrada de terra estreita, na qual, por onde passa, levanta poeira.

³⁶ No texto *Guerra Colonial e Colonialismo Português* Paulo Cunha aborda os filmes de ficção cuja temática da guerra tomou como base um inventário elaborado por José de Matos-Cruz. Ver referência bibliográfica no final deste trabalho.

Só após a conclusão dos créditos do elenco e como consequência de sua lenta aproximação constata-se tratar na realidade de um comboio, composto por três caminhões. A imagem passa então para um plano fixo frontal de soldados sentados na sua parte superior.

Nesses planos vemos a face de alguns soldados, os quais mais parecem fantasmas de si mesmos, enquadrados um a um, pois mostram-se entediados, de olhos perdidos, enquanto a paisagem passa fugidia ao fundo, de matas aparentemente virgens de ocupação humana, permanecem por algum tempo calados nessa estrada que percorrem a cortar a insipidez terrena.

Nesse particular uma singularidade de montagem surge, quando a cena alterna na apresentação desses soldados, sentados costa a costa, ocorrendo a inversão no movimento da paisagem ao fundo, a qual corre em cena ora para a direita ora para a esquerda, dependendo da localização do soldado na capota do caminhão.

No primeiro estabelecimento de diálogo entre os soldados, é através do tédio³⁷ que ele se manifesta, nesse ponto, o enquadramento passa aos dois soldados sentados lado a lado, a olhar de frente para a câmera.

Temos então na fala inicial desses soldados a circunstanciação³⁸ dos sentimentos que os dividem e os assolam, nessa guerra, cujo momento se encontrava perto de um final, na qual não restava dúvidas, ser vã e inglória:

Furriel Manuel: O mais chato, pá, é esse tédio prolongado. O que viemos aqui fazer é o que me pergunto.

Cabo Salvador: Ora essa, meu furriel, viemos defender as colônias, ou melhor, províncias ultramarinas. Não é assim meu furriel?

Furriel Manuel: Províncias ultramarinas, ai de nós! E pobre dos negros! Nós andamos nessas províncias ultramarinas há quatorze anos, mas os melhores interesses vão para os outros que manobram por fora.

Cabo Pedro: Com os outros, meu furriel?

Furriel Manuel: Sim, pá, com os outros. Com os Russos, com os Americanos, Europeus até, e com os Chineses, pá. Com esses restos todos. Uns por interesses políticos e outros por interesses econômicos ... (*Non ou a vã glória de mandar*, 6' 39").³⁹

A dinâmica estabelecida na película gira em torno desse diálogo, entre os soldados,

³⁷ Manoel de Oliveira foi preso pela PIDE - Polícia Internacional de Defesa do Estado, tendo declarado que, enquanto esteve preso, se sentiu muito entediado na prisão e que a recordação maior que ele tem da ditadura salazarista é a de que ela era um tédio. (MACHADO, 2006, p. 74).

³⁸ Em depoimento a Cakoff, Oliveira ao falar sobre a complexidade do comportamento humano cita o filósofo espanhol Ortega: "O homem é a sua consciência e circunstância". (Apud MACHADO, 2006, p.36).

³⁹ As designações Furriel e Alferes foram substituídas no Brasil, na reforma do Exército Brasileiro na década de 1930, respectivamente para terceiro sargento e segundo tenente.

enquanto deambulam em cima dos caminhões pelas rotas estradas, no qual diversas opiniões, favoráveis ou contrárias à guerra, são colocadas.

Eles questionam-se sobre o patriotismo, responsável por os terem levado a guerra, concluem estar muito mais por imposição legal e não devido ao ardor por aquela terra, as quais sentem não lhes pertencem, mas sim aos negros a defendê-las com armas “de fabricação russa”.

Lembram, com um misto de revolta ou inveja, daqueles os quais covardemente se expatriaram,⁴⁰ para fugir ao destino do qual eles não puderam escapar, cujo resultado foi também lhes desterrar, haja vista estarem longe e sentirem saudades de suas “aldeias”.

Torcem para conseguir um dia retornar. Um soldado significativamente recorre a simpatia de bater três vezes na madeira para que isso ocorra.

Têm consciência, ou sentem, como portugueses, “estão sós contra o mundo”, como na fala do furriel Manuel, os russos, os americanos, os chineses e mesmo europeus têm interesses econômicos naquelas terras por isso financiam as armas e a guerra.⁴¹

Os mais patriotas consideram “orgulhosamente” defenderem aquilo que “é deles”, no entanto, não têm aprovação das grandes potências europeias, tampouco das suas próprias consciências de soldados, pois atendem a um apelo cada vez mais isolado da ditadura.

O país se encontra encurralado economicamente e a margem da Europa, inclusive geograficamente, como sempre a identidade portuguesa sentiu estar, desde o momento da perda de protagonismo no mundo após os gloriosos feitos dos descobrimentos.

No transcorrer dessas conversas catárticas desenvolvidas pelos soldados, há um momento no qual, um grupo deles reconhece a desenvoltura dos conhecimentos de história que o alferes Cabrita aparenta ter, em face disso o incitam a compartilhar esses conhecimentos.

Essa *mise-en-scène*, na qual um protagonista discorre sobre a história de Portugal, será utilizada por Oliveira também em *Um filme falado*, que analiso no tópico seguinte, sendo nesse último, sob um ponto de vista mais global, falando da história da formação da cultura ocidental.

⁴⁰ Muitos portugueses deixaram o país, em fuga da ditadura de Salazar, dentre eles certamente muitos para escapar de uma possível convocação à guerra nas colônias. Os filhos de Oliveira emigraram para a França em busca de uma vida melhor, conforme depoimento a Cakoff. Embora não fique claro, suspeito que fugindo à ameaça de serem convocados para as guerras coloniais, pois as filhas permaneceram. (Apud MACHADO, 2006, p. 77).

⁴¹ Entre os movimentos que deram origem a guerra de independência de Angola temos: o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), apoiados pelo bloco soviético, a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), apoiados pelo governo dos Estados Unidos e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), beneficiária de algum apoio por parte da China.

O alferes Cabrita assume então a condição de condutor da narrativa histórica de formação da nação portuguesa, desde sua fundação, como licenciando em História, o qual informa ser, antes de vir fazer parte das tropas portuguesas em Angola.

Esses diálogos são muito ricos quando levantam as diversas questões, visto hipoteticamente poderem ser mais livremente discutidas naquele solo, tão distante da aldeia portuguesa, cuja veracidade nos levam a refletir se seriam mesmo possíveis, sem medo de alguma retaliação entre espões salazaristas no meio do grupo. A *mise-en-scène* proposta, porém, possibilita essa reflexão.

Também não podemos esquecer o fato de esse filme surgir como um flashback do autor, no contexto de uma reflexão cujo objeto pretende trazer a memória, um momento delicado da história portuguesa, ocorrido a cerca de uma década e meia atrás.

O filme coloca em cena, através de digressões imagéticas, os grandes e, talvez, principalmente os derrotados, porém corajosos heróis, construtores dessa epopeia, cujos primeiros passos foram dados por Viriato.

Como será possível verificar, através da análise a seguir, essas citadas digressões me levam a compará-las com as estações da Via Crucis de Cristo em Sua crucificação, como sendo esses os pontos de martírio a qual o povo português, através de seus heróis, foi submetido no contexto de sua formação.⁴²

Nas palavras do alferes, e na minha análise, a primeira estação, foi vivida por Viriato, líder dos antepassados lusitanos, pois foi ele quem “fez a guerrilha contra os Romanos que avançavam sobre a península” (*Non ou A vã glória de mandar*, 10’41”).

Essa declaração, exaltando o feito do passado, estabelece de imediato uma contradição no presente, posto colocar os soldados portugueses na condição dos “romanos” de ontem em desejo de manutenção da posse de uma “aldeia” africana em pura ambição expansionista.

Entre as reflexões levantadas, uma delas em especial vale referenciar, a da colonização portuguesa ser produtora, na visão de alguns dos soldados, pelo fato de ter criado a possibilidade de unir diversas tribos africanas através de uma língua comum, e em consequência, o surgimento de uma nova nação, como foi, por exemplo, o caso do Brasil.

⁴² Ismail Xavier coloca a visão de que as digressões históricas nos fazem vê-las “como uma ‘estação’ da Paixão portuguesa”. Compartilho plenamente com ele essa visão, e essa certeza me vem do fato da fé em Deus, a qual Oliveira declara e professa, ser indissociável de todos os seus trabalhos e presente na maior parte de suas entrevistas.

Entretanto não foi esse o resultado obtido na África, após a Revolução dos Cravos, quando o governo interino sinalizou com a possível declaração de independência, em face mesmo de outras independências em consolidação no território africano.

Angola saiu de sua guerra de independência em 1975, para outra, oriunda entre as forças insurgentes, já na origem divididas por interesses distintos entre as tribos, financiadas por estrangeiros rivais, leiam-se principalmente russos e americanos, gerando uma intensa guerra civil na busca pelo poder central que se estendeu até 2002 e deixou muitas mortes.⁴³

O alferes Cabrita, como me referi anteriormente, iniciou sua descrição da epopeia de Portugal por Viriato, nas suas palavras, um líder forte e magnânimo, covardemente assassinado pelos seus companheiros Audas, Ditalco e Minuros. Sua morte provocou grande consternação no seio das tribos lusitanas.

Apesar da sua bravura o alferes arremata dizendo sua luta ter sido inglória, pois lutava contra os donos do mundo civilizado de então. Sabemos não ser essa a condição de Portugal no presente filmico, visto ter ele usado as guerras coloniais como um último e malfadado recurso de manutenção de uma ditadura em Portugal, nessa altura encurralada.

As digressões históricas do alferes prosseguem, agora, para o momento de formação da, por ele designada, primeira nação da Europa, quando em 1139, depois da vitória na batalha de Ourique, contra um contingente mouro, D. Afonso Henriques proclamou-se Rei de Portugal com o apoio das suas tropas.

Todas essas narrativas épicas são ilustradas através das batalhas com a participação de muitos figurantes e os soldados assumindo eventualmente a representação dos nem sempre afortunados heróis.

Na sequência cronológica, temos a Batalha de Toro, a qual o rei Afonso V empreende, visando incorporar em expansão o território do reino de Castilla, atual Espanha. Nela se destaca a figura heroica do cavaleiro Duarte de Almeida por sua recusa em deixar o pavilhão português ser arrastado pelos adversários.

No afã homérico, luta bravamente e chega a segurá-lo mesmo com a boca, após ter suas mãos arrancadas pela espada dos inimigos, ficando pelo seu gesto conhecido, e reconhecido, com a alcunha de “O Decepado”.

⁴³ A independência de Angola foi estabelecida a 15 de janeiro de 1975, com a assinatura do Acordo do Alvor entre os quatro intervenientes no conflito: Governo português, FNLA, MPLA e UNITA. A independência e a correspondente passagem de soberania ficaram marcadas para o dia 11 de novembro desse mesmo ano.

A batalha restou empatada, pois em outro campo, o príncipe D. João saiu vitorioso e os nobres conseguiram ainda retomar o pavilhão das mãos dos seus inimigos. Nas imagens aparecem as mãos no chão, sendo pisoteadas pelos cavalos e cavaleiros em luta.

Tendo essa batalha como a terceira estação da via crucis portuguesa, nela o primeiro *non*⁴⁴ se professa, e, embora não pudessem se considerar derrotados, a intenção expansionista efetivamente não se concretiza.

Tomamos conhecimento em seguida da ambição de poder e de expansionismo territorial do rei D. João II, articulando esse intuito através da união matrimonial entre seu filho D. Afonso e a infanta Isabel, do reino de Aragão e Castela.

Esse plano, embora pacífico, foi também desafortunado, em face da morte prematura de D. Afonso, em uma queda de cavalo, acabando dessa forma com o sonho de formação de uma monarquia na península, nas palavras do furriel Manuel o denominado “Império Ibérico”.

A inesperada morte do filho de D. João II, são tratadas na película de forma emocionada e emocionante, nas cenas do sermão do Bispo, temos na sua fala:

Quem cuidara que em tão breve tempo, com tanta tristeza haveria de calar-te. Oiço ainda, nosso rei dizer aos físicos: “Ei-vos, fica meu filho! Prenda preciosa nossa, digo-vos eu”. [Prossegue o Bispo] A sua morte não foi culpa sua, mas sim dos nossos pecados. É assim um juízo misterioso de Deus a por um non a tantos sonhos de grandeza.” (*Non ou A vã glória de mandar*, 36’32”).

Toda essa cena das exéquias do amado príncipe D. Afonso se dá com muita pompa e luxuoso figurino, destaque-se a beleza da composição imagética, durante o sermão, na qual o rei D. João aparece de coroa, em fundo negro, em total desconsolo.

O sermão do padre é carregado de uma força extraordinária de exaltação, através das palavras, do amor do rei pelo seu filho. Considero oportuno observar a ausência, de um modo geral, na cinegrafia de Oliveira, de cenas impregnadas de tal carga afetiva, caracterizando para mim um momento singular dentro de sua obra, pois, como por muitas vezes declarou, não era afeito a psicologismos na representação cinematográfica.

Segue-se, à cena do sermão, imagem externa das carpideiras na frente da igreja, na banda sonora entra um imponente canto Gregoriano, concluindo em retorno com a imagem do rei a observar o pavilhão do reino na parede interna da Catedral. Completa-se a quarta estação.

⁴⁴ Forma arcaica do ‘não’ em português.

A guerra colonial permanece, como pano de fundo, como uma sombra ou um fantasma, algo suspenso em um presente irrealizável, ou ainda quem sabe num passado indizível, ainda não totalmente digerido pelo povo português, ferida não curada, cujo filme evoca ou provoca, esgarçando de novo os tecidos.

Principia a quinta estação, quando as conversas dão lugar aos descobrimentos marítimos, os quais, na visão do alferes, são a maior dádiva do povo português ao mundo, concluindo nas suas palavras como legado do povo português para a humanidade ser “aquilo que se dá, não o que se tira”.

Essa digressão se faz através de imagens poéticas inspiradas na obra de Camões, da epopeia nacionalista *Os Lusíadas*. Por ter elaborado essa obra, Camões obteve nos últimos anos de sua vida, uma pensão paga pelo Rei D. Sebastião.⁴⁵

As imagens evocam o episódio conhecido da Ilha dos Amores, sendo esse um dos poucos filmes de Oliveira em que ocorre a existência de nu frontal feminino, quando as ninfas, estimuladas por Vênus, presenteiam os heróis descobridores.⁴⁶

Ao falarem dessa dádiva dos portugueses ao mundo, rememoram D. Sebastião e sua obsessão pela jornada na África, num misto de ambição cujo teor envolvia expansão territorial com viés econômico, e religiosa para a glória de Cristo na terra. Seria então a consumação do Quinto Império das profecias do padre António Vieira, império esse, também já anteriormente decantado na poesia de Camões.

El rei D. Sebastião, na sexta estação da via crucis lusitana, coloca tudo a perder na batalha de Alcácer-Quibir, em 4 de agosto de 1578. A cena o retrata passando em revista todas as tropas que eram muito inferiores à dos turcos comandada por Mulei Moluco.

Com o seu desaparecimento, sem deixar herdeiros, tornou-se seu sucessor o seu tio-avô Cardeal D. Henrique, que veio a falecer dois anos depois, assumindo o trono D. Filipe II, de Espanha. Ficando o reino de Portugal incorporado ao Império Ibérico pelo período de sessenta anos.

⁴⁵ Existe controvérsia sobre a data de falecimento de Camões, considerado uma das maiores figuras da literatura lusófona e um dos grandes poetas da tradição ocidental. A data considerada mais certa é a de 10 de junho de 1580. D. Sebastião morreu, como sabemos na batalha de Alcácer-Quibir, em 4 de agosto de 1578.

⁴⁶ Existe outro nu frontal na representação de Eva em *A divina comédia* de 1991. Santurbano declara ser esse o primeiro nu frontal na cinegrafia de Oliveira, sendo, no entanto, um equívoco, pois o filme *Non Ihe* é anterior. (2010, p. 203).

Como o corpo apresentado como sendo dele era irreconhecível, surgiu no seio do povo a certeza de seu retorno glorioso a salvar a pátria e em consequência, o mito do Sebastianismo, se difundiu por todo reino, chegou mesmo ao Brasil colonial, através das profecias do padre António Vieira.

Esse sentimento ainda hoje de certa forma permanece entre nós e nos limita, principalmente do ponto de vista político, quando diante do momento de eleição de um novo presidente, por exemplo, em nossa cultura, a mídia subliminarmente nos manipula, indicando a existência de um salvador da pátria, como D. Sebastião foi considerado no seu tempo.

Oliveira utiliza, em um dos seus filmes, as quilhas do navio singrando os mares para mostrar seus personagens trilhando seu caminho,⁴⁷ aqui, neste universo terreno, são as rodas dos caminhões desempenhando o papel de levar os soldados a um acampamento, onde o alferes Cabrita receberá um telegrama na qual consta o alerta sobre a batalha iminente.

Ao ouvir a informação, um soldado puxa o fado: “Soldado, que vais para a guerra...”, juntam-se os demais em uníssono, “[...] Ao deixar a sua terra, o cantinho do teu lar. Não chores, porque és um homem. Não chores, porque és um homem. É feio um homem chorar.” (*Non ou A vã gloria de mandar*, 1:23’42”).⁴⁸ A canção é sustentada à capela, só depois de acabada entra a correspondente música.

Eis que principia, no despertar daquela fatídica manhã, a última estação da via crucis portuguesa. No amanhecer, com um sol discreto a clarear no horizonte, tocam breves notas da marcha *Toque do Silêncio*.

Logo corta para o pelotão caminhando no reconhecimento do terreno e, ao tranquilo som do canto dos pássaros, sucede outro, o qual ecoa numa grande explosão, seguido de rajadas de metralhadoras.

Os soldados se jogam ao chão, o alferes Cabrita atinge um negro suspenso em uma árvore, ele cai ao chão, o alferes acaba por perder o foco na batalha enquanto acompanha essa queda. É por sua vez atingido no peito e cai gravemente ferido.

⁴⁷ O deslocamento do navio em *Um filme falado* é mostrado através das quilhas singrando os mares.

⁴⁸ Esse trecho faz parte do fado “Pão de Ló” de autoria de Ernesto Rodrigues, Felix Bernardes, João Bastos e Henrique Roldão (letra) e Wenceslau Pinto (música), que fez parte de um *vaudeville* de mesmo nome, datado de 1925, com partitura disponível no site do Museu do Fado, mais informações disponíveis também no site da Rádio e Televisão Portuguesa, respetivamente: http://www.museudofado.pt/gca/?pesquisa=1&id=25&chave_pesquisa=fado+do+p%E3o+de+l%C3%B3&ano=0&submit=Pesquisar e <http://media.rtp.pt/cancoesdaguerra/artigos/soldado-que-vais-pra-guerra/>. Acessos em 23 set 2019.

A batalha recrudescce e outro negro corre gritando, havia sido atingido no ventre e sua agônica corrida percorre de par em par a tela, em um plano panorâmico até desaparecer na selva. Seu grito permanece ainda por longo tempo após sua saída de cena e a *mise-en-scène* de guerra silencia completamente os tiros como que concentrada no seu grito de horror.

Em todo o decorrer da película, esse é o único momento em que o negro africano aparece em cena. O primeiro a cair da árvore, morto, não nos causa desconforto, por banal ser a nossos olhos a morte na guerra, para brancos, negros ou amarelos, já muito desgastado na cinegrafia, mormente na americana.

O segundo, contudo, correndo e gritando daquela forma aviltante, segurando o ventre atingido, provocou em mim, como espectador, um sentimento que foi e permanece ainda difícil de qualificar.

Recorrendo talvez a sentimentos atávicos de brasilidade, poderia ser um grito o qual ainda hoje se faz ouvir e sentir em nossa gente, na nossa pele, cuja cor não importa, da indignidade da escravidão a que foram submetidos, herança funesta que nos deixaram os descobrimentos portugueses daquelas terras de Angola e África.

Retornando a película e ao final da batalha não resta nada dos africanos, à exceção de um fuzil. Não deixaram para trás seus companheiros, mesmo os mortos, posto que toda dignidade humana deve ser preservada, pelo menos no sentimento daqueles em luta pela liberdade de sua terra mater.

Os portugueses feridos são levados para um hospital onde se encontram diversos soldados internados, alguns mutilados entre outros gravemente feridos, mostrados em um *travelling* a percorrer os leitos da enfermaria.

O alferes Cabrita entre eles, parece em um estado entre delírio e sonho. A imagem retorna à sinistra batalha de Alcácer-Quibir, batalha que repete a da presente em Angola, e nas palavras do nobre quinhentista conforme declama em derradeira entrega, antes de tirar a própria vida:

Terrível palavra é um Non. Não tem direito nem avesso. Porque qualquer lado que o tomeis sempre soa e diz o mesmo. Lêde-o do princípio para o fim ou do fim para o princípio, sempre Non. Quando a vara de Moisés se converteu naquela serpente tão feroz que fugiu dela para que não o mordesse, logo perdeu a figura, a ferocidade, a peçonha. O Non não é assim. Por qualquer parte que o tomeis sempre é serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. Mata a esperança, que é o último remédio que deixou a natureza a todos os males. Não há corretivo que o modere, nem arte que o abrande, nem

lisonja que o adoce. Por mais que o confeitais, um Non sempre amarga. Por mais que o doreis sempre é de ferro. (*Non ou A vã glória de mandar*, 1:35'08").⁴⁹

Como declarou Oliveira em entrevista a Baecque e Parsi (Apud MACHADO, 2006, p. 216) o filme “consiste em pegar n’*Os Lusíadas* ao contrário, ou seja, pelo avesso. É o momento em que se desmonta a festa.”

O Non, do padre Vieira, não tem direito nem avesso, pois trata da completa derrota de Portugal no passado. No entanto a película, na minha análise, abre o horizonte para a vitória no presente, não na guerra colonial, posto que essa seria a vitória da vã glória de mandar, mas sim da revolução.

A cena retorna ao alferes o qual parece despertar de um sonho, pergunta onde está e diz sentir dores. Recebe uma injeção de morfina. Em seguida retorna ao encoberto, ele sai de entre a neblina, toma da sua espada, aponta ela para o chão e a aperta com as mãos ao ponto de o sangue escorrer pela espada e ele pinga, como também o faz, o sangue que está a penetrar no corpo do alferes.

Esse sangue, cuja fluência é sinal de vida, na medida em que escorre é sinal de morte, como a de D. Sebastião, onde ele verte pelas mãos e entre os dedos. No caso do alferes, lhe sai aos borbotões, em vômito, tal como a guerra lhe era difícil de engolir.

O alferes vomita esse sangue o qual não é mais capaz de lhe manter vivo. Dessa forma, o Encoberto lhe salva, da impossível glória nessa vida terrena, visto a glória em Cristo não ser passageira, e abarca todos os seus fiéis seguidores.

Como na pregação de D. Sebastião, quando exorta os vassallos, momentos antes do início da Batalha dos Três Reis,⁵⁰ onde perde a vida:

A vitória nos espera. Coragem, filhos! Combatemos esses pérfidos cães, inimigos da divina fé Católica e o Altíssimo nos dará glorioso triunfo, pois é pela honra do seu santo nome que arriamos a espada.
Se morrermos nesta guerra, logo tomaremos posse num lugar que nos tem Deus reservado no céu. (*Non ou A vã glória de mandar*, 1:15' 19").

⁴⁹ Essa citação foi extraída integralmente do chamado Sermão da Terceira Quarta-Feira da Quaresma de autoria do padre António Vieira (FILIZOLA, 2010, p. 161), proferido na Capela Real no ano de 1670, a qual, no entanto, se estende um pouco além daquele que é declamado no filme.

⁵⁰ Como é conhecida, no Marrocos, a Batalha de Alcácer-Quibir.

Durante todo o tempo de seu estado agônico, o alferes é observado por um olho, entre voraz e sobressaltado, de um soldado, que se encontra deitado na cama em frente, com a cabeça totalmente enfaixada, a qual só nos permite ver aquele expressivo olhar.

E ele parece estar a espreitar como se pelo buraco de uma fechadura, uma forma abusiva de olhar aquela vida que se esvai. Poderia também, muito bem ser, pelos olhos colocados por trás das lentes de uma câmera de filmar, como a de Oliveira.⁵¹

Era 25 de abril de 1974, e em Quipedro⁵² o alferes Cabrita encontrava sua redenção, os cravos vermelhos, como o sangue da batalha, compunham sua mortalha e, longe dali, em Portugal, eles, os mesmos cravos, coroavam em redenção, a Revolução.

4.2. DO MUNDO

Oliveira é declaradamente apaixonado pela palavra, quanto mais se ela é falada, ou mesmo teatralmente declamada em seus filmes, e para ele, independentemente de qual seja o idioma, importa é respeitar a fala desse ator. (Gómez, 2010, p. 77).

Pois quando ele a emite, corresponderá um mover de lábios, um ruído mais gutural, num sussurro talvez, ou mais musical. Importa é respeitar toda aquela doação a qual o ator se entregou. Seja sua entonação, sua ênfase, seu volume, sua intensidade, seu sotaque, sua temporalidade no abrir ou cerrar dos lábios.

Sobre essa forma de pensar ele declara em conversa com o ator e cineasta polonês Jerzy Stuhr, registrada por Cakoff, em resposta à declaração do primeiro, na qual a atriz Claudia Cardinalle teria interpretado a vida inteira com a voz de outras atrizes:

Sou incapaz de cometer uma traição dessas. Isso é um crime! As peças gregas, as peças de Shakespeare e as de outros grandes dramaturgos são apresentadas na língua de cada país. Assim não há traição mas tradução, do grego para o francês, para se apresentar na França, ou para o alemão para se apresentar na

⁵¹ João Cesar Monteiro, citando “a pequena minoria dos cineastas católicos portugueses, entre os quais ele se inclui, além de Manoel de Oliveira e Paulo Rocha, compartilham do sentimento de que filmar é uma violência do olhar, que só se justifica em termos de arte, no que isso pressupõe de criação profundamente lúdico e profundamente ligado a um caráter religioso e primitivo.” (MONTEIRO Apud FERREIRA, 2012, p. 130).

⁵² O romance do escritor português Manuel Alegre, cujo título é “Jornada de África” lançado em 1989, portanto muito próximo do lançamento do filme de Oliveira, trata, de modo similar, as desventuras das guerras coloniais, traçando a saga de seu protagonista Alferes Sebastião, na localidade de Quipedro em Angola, sendo seu nome uma clara alusão ao Sebastianismo e à derrota na batalha de Alcácer-Quibir, uma boa comparação entre as duas obras está disponível no trabalho de Bueno (2010), citada nas referências desse trabalho.

Alemanha, ou para o português para se apresentar no Brasil. (OLIVEIRA apud MACHADO, 2005, p. 23)

Sua crítica à utilização de dublagem no cinema, como podemos perceber acima, é contundente, por considerá-la uma afronta ao trabalho do ator e dessa forma contribuir para a perda de qualidade do trabalho a qual eles tinham se dedicado, contribuindo também para empobrecer a obra em si.

Ainda nessa entrevista, ocorrida em 2004, ele informa que, curiosamente, desde o surgimento do cinema falado, em Portugal foi criada uma legislação a qual proíbe os filmes falados em língua estrangeira serem dublados para português.⁵³

A única exceção se dá para os desenhos animados, cujo ponto de vista também é o dele pois, não avilta, pelo menos em princípio, o trabalho do ator na sua fala no idioma original da obra.

Concordo plenamente com ele sobre o quanto se perde em uma obra, com a utilização de dublagem. Receio, no entanto, o fato de, por pensar dessa forma, não ter despertado para uma colocação a qual me parece essencial levantar: o quanto essa lei foi útil aos detentores do poder durante toda a ditadura.

A edição de legendas, em qualquer ditadura, é o tipo mais sutil de censura, pois passa despercebida para grande parte da população, quando iletrada no idioma do filme a qual está a assistir. Essa lei foi um trunfo do qual o Estado Novo em Portugal certamente muito usufruiu.

Na alegoria bíblica a raça humana há muito expulsa do paraíso, em sua soberba, desejou retornar aos céus e à morada de Deus, através da construção de uma torre, obteve como castigo a divisão dos homens e dos povos através da fala.

E essa torre de Babel, se perpetua até hoje, como um calcanhar de Aquiles, do nosso assim chamado mundo civilizado, uma barreira a mais a nos dificultar a comunicação e o respeito às diferenças, sejam elas de raça, crença ou nacionalidade, entre outras.

Em *Um filme falado*, de 2003 o ‘mestre’ Oliveira resolveu abusar da fala, e escolheu uma alegoria poli idiomática, para criar uma fabulosa fábula de nossos processos civilizatórios, as quais nos permite contar, seja no idioma português, como o da professora, não por acaso de História, Rosa Maria. Ou em qualquer dos outros idiomas falados pelos protagonistas no

⁵³ Até o momento de conclusão desse trabalho não consegui averiguar se a citada lei permanece em vigência para a difusão em salas de cinema.

desenvolver desse enredo, na qual viajam, por navio, a professora e sua filha, com início em Lisboa e cujo destino é Bombaim na Índia, através do mar mediterrâneo e vermelho, para encontrarem com marido e pai.

Partindo de Lisboa, a professora não podia desperdiçar a oportunidade de falar, para a sua filha, e aos espectadores, dos grandes feitos dos descobrimentos, fartamente ilustrados nas margens do Rio Tejo, a recordar a gloriosa história de Portugal.

E essa fala, privilegiada, ela exercita olhando diretamente para a câmara de um plano médio, na borda do navio, contando as histórias nas letras do cineasta e através das suas imagens.

E é justo a presença do (in)suspeito nevoeiro a encobrir parcialmente o Monumento aos Descobrimentos, cujas memórias lhe ativam e a faz evocar o Encoberto, El rei Sebastião, um rei que queria transformar o mundo em um mundo cristão.

O filme principia, diferentemente de grande parte dos demais filmes do cineasta, sem grandes surpresas ou enigmas, como no caso dos *travelling* dos filmes anteriormente analisados que o continham, *Benilde* e o *Non*.

Nos fornece, contudo, uma pista: “Em julho de 2001 uma menina acompanhada de sua mãe, distinta professora de História, atravessa milênios de civilização ao encontro do pai” (*Um filme falado*, 1’24”).

Quem sabe a pressa de falar era maior, tendo em vista ser um filme falado, ou a história era mais longa, já que de todo o processo de construção da civilização ocidental iria se manifestar, com incursões também pelas do oriente, embora por razões digamos, unicamente geográficas, não obrigatoriamente patrióticas, começasse pelas histórias dos descobrimentos.

Existe, no entanto, um *travelling*, do navio a singrar os mesmos e singulares caminhos dos empreendimentos que descobriram novos mundos, partindo do Tejo, onde se encontra a Torre de Belém, outrora ponto de defesa contra possíveis invasões.

A menina logo descobre ser essa torre uma homenagem à expedição de Vasco da Gama pela viagem que abriu o caminho para a Índia, embora a rota a percorrer seja diferente tanto em termos do espaço geográfico percorrido, quanto no tempo necessário para sua realização.

O enquadramento permite ver as duas em plano médio na lateral do navio enquanto ele se desloca com destino ao Oceano Atlântico, as imagens das margens encontram-se esbranquiçadas pela bruma ao redor.

A nossa professora não deseja desperdiçar nenhuma oportunidade de fazer suas próprias descobertas, e após passarem pelo estreito de Gibraltar, descortina ao longe a cidade de Ceuta, a qual, séculos atrás, haviam sido reconquistadas aos Mouros, mas que atualmente compõem um enclave espanhol no Marrocos.

A primeira parada do cruzeiro acontece em Marselha e nossos ouvidos travam contato com um novo idioma, o francês, devidamente legendados para o inglês na cópia que disponho para assistir, quando solicitamente o marinheiro cumprimenta os viajantes ao desembarcarem para visitar a cidade.

Nesta cidade, em imagens próximas ao porto, temos uma cena insólita, de um cachorrinho a lutar bravamente contra um barco flutuando no mar, o qual lhe puxa, pela corda onde está cruelmente amarrado, quase para dentro da água.

Esta cena é muito lúdica e nos mostra, no meu entender, a ternura que Oliveira dispensa às crianças, pois a vejo como uma forma de carinho, dedicado a pequena atriz Filipa de Almeida com essa inserção.

Na casual conversa de Rosa Maria com um vendedor de peixes, proprietário do cão que encantou Maria Joana, a professora pergunta se nesse porto não aportam petroleiros, significativamente uma questão nada trivial, visivelmente deslocada no contexto.

Para Bueno (2010, p. 180) essa conversa surge, na película, como uma comparação entre a dependência no passado das especiarias vindas da Ásia com a de hoje, no petróleo, contexto responsável por colocar a Europa em possibilidade constante de conflito com o Oriente Médio.

De fato, o primeiro choque do petróleo ocorrido em 1973 foi decorrência do embargo petrolífero lançado pela Organização dos Países Árabes Exportadores de Petróleo – OPAEP, às nações vistas como apoiadoras de Israel durante a Guerra do Yom Kippur, ocorrida em outubro de 1973.

Essa crise teve um efeito devastador na economia de diversos países, os quais não dispunham de reservas internas e/ou produção sustentável, como foi o caso do Brasil e também de diversas economias europeias, incluindo Portugal. Foi também impactante para a economia dos Estados Unidos, muito dependente deste produto.

Até hoje a economia em diversos países se ressentiu dessa dependência, e desde então, esse tem sido o combustível para a maior parte dos conflitos contemporâneos presentes no mundo, tendo como base uma disputa por acesso a esse importante recurso.

Esse conflito acabou por assumir, em consequência, um viés religioso, devido ao fato de as principais reservas de petróleo conhecidas naquele tempo, e ainda hoje, estarem em territórios cuja religião é predominantemente muçulmana.

Essa disputa contaminou, na prática, todas as relações econômicas e comerciais entre as principais nações desenvolvidas e em desenvolvimento, e gerou, no meu ponto de vista, um dos maiores desafios da atualidade: como lidar com o fundamentalismo religioso cujo principal subproduto é o terrorismo.

Essa também é a inquietação do cineasta nessa película, principalmente se levarmos em conta a sua época de produção, muito próxima do atentado de 11 de setembro de 2001 às chamadas Torres Gêmeas.

Babel moderna, situada no considerado centro financeiro do mundo, elas ruíram após o chocante atentado de impacto mundial, assumido pelo grupo terrorista comandado pelo saudita Osama Bin Laden e seu fundamentalismo religioso.

Após esse diálogo a professora se despede. O homem faz um alerta para ela sobre a existência ali perto de uma placa comemorativa. Nessa placa há o registro histórico da passagem dos gregos por Marselha, cerca de seiscentos anos antes de Cristo, de onde teriam difundido a sua civilização pelos povos daquela região da Europa.

Logo a seguir temos, como é usual em cruzeiros, o embarque de novos passageiros, quando vemos então subindo as escadas uma mulher, a qual reconhecida por uma outra acompanhando o embarque, a chama pelo nome de Delfina.

Cena similar irá se repetir nos diversos portos no qual esse cruzeiro irá passar com eventual embarque de passageiros. O navio prossegue, e seu próximo destino é Nápoles, onde as protagonistas visitam o Castelo do Ovo e seguem num tour para Pompéia e o Vesúvio.

Em Pompéia a professora mostra para a filha as ruínas, e, segurando um livro com fotos da cidade, mostra comparativamente aquilo o qual se presume ter sido a cidade no passado e ela no presente, sobrepondo uma imagem a outra em uma transparência presente no livro.

A imagem tem um efeito interessante e nos remete aos recursos hoje disponíveis em termos de fotografia e elaboração de imagens através de *software*, os quais nos ajudam a construir uma ideia palpável do passado, como parece ser um dos objetos secundários de reflexão presente na fita.

Devo confessar, para mim não fica claro, em determinados momentos, se os diversos grupos de turistas que aparecem na fita são efetivamente turistas ou se figurantes contratados

com esse objetivo, como é o caso desse trecho em Pompéia, mas não só. (*Um filme falado*, 15'00" ao 17'35").

Essa dúvida se faz presente, pois o comportamento dos envolvidos através de olhares para a câmera, certamente visível, causa um estranhamento claramente perceptível, porém presumivelmente não esperado com figurantes.

O destino seguinte foi Atenas, onde nossas protagonistas visitam o Partenon e o mais antigo teatro grego. Caminhando nesse entorno encontram um padre cristão ortodoxo com quem mantêm breve diálogo sobre esses monumentos.

É ele quem fala, em francês, sobre a transferência da estátua da deusa grega da sabedoria, Atena, para Constantinopla no século V, quando lá se implantou a capital do Império Romano no ano 330 DC, depois Império Bizantino.

As imagens feitas nessa visita mostram eventualmente planos sequência gerais, não muito longos, nos quais as protagonistas aparecem por vezes no limiar inferior da tela, aparecendo apenas a cabeça da menina e meio corpo da mãe, pois percebe-se claramente o desejo do fotógrafo na busca por enquadrar o Partenon e seus arredores.

Já no momento seguinte ao visitarem o teatro, mostra o padre conversando com elas e explicando os espaços, em um plano geral com enquadramento fechado nos personagens no limite da tela, flutuando dessa imagem para os de detalhes da construção do teatro.

As cores predominantes nessas cenas na Grécia são os tons pastéis conferindo às imagens uma beleza singela e envolvente, agregando ainda maior valor aos monumentos históricos em belo trabalho de fotografia.

Atena foi uma das deusas mais representadas na arte grega e sua simbologia exerceu profunda influência sobre o pensamento grego, em especial nos conceitos relativos à justiça, à sabedoria e à função civilizadora da cultura e das artes, cujos reflexos são perceptíveis até nos dias de hoje em todo o ocidente.⁵⁴

Essa é a uma das fundamentais reflexões do diretor nesse filme, a formação da civilização e cultura, não só ocidental as quais herdamos dos gregos e romanos. Veremos, na parada seguinte, a sua imbricação com a oriental, presente na película, a partir de Istambul. Nome atual da antiga Constantinopla.

⁵⁴ Atena é a deusa grega das estratégias de batalha, civilização, sabedoria, artes, justiça, habilidade, inspiração, força e matemática. Não por acaso na mitologia romana ela é Minerva, o querido e admirado símbolo de nossa instituição de ensino, a Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, o qual chancela a capa desse trabalho.

Quando o navio se aproxima de Istambul temos uma *mise-en-scène* na qual aparecem enquadrados a mesquita Azul, à esquerda na tela e à direita o Museu da Sagrada Sabedoria, na margem do estreito de Bósforo, outro belo momento fotográfico no filme.

O rápido deslocamento da embarcação rumo ao porto nos causa a sensação de estarem à deriva os pequeninos barcos circundantes, os quais, em ilusão de ótica, parecem ser levados pela correnteza. Também produz, do mesmo modo, uma experiência agradável ao olhar, a lenta aproximação do cruzeiro ao porto, com suas antigas construções ocupando toda a coluna à beira do cais.

No prédio lê-se claramente *Welcome to Istanbul*, e essa imagem nos faz lembrar as cartelas utilizadas no cinema mudo para identificar um local, registrar um diálogo ou sugerir uma ação. Esse recurso costuma ser muito utilizado por ele, sendo um bom exemplo desse uso o filme *Francisca*. Memórias de um tempo pretérito, dos primórdios, não só do cinema, mas principalmente de sua atuação como cineasta.

O principal monumento a qual as duas portuguesas acorrem é o hoje denominado Museu Hagia Sophia, cujo significado é Museu da Sagrada Sabedoria. Um guia falando em francês apresenta a sua longa história. Construída para ser uma basílica cristã, após algum tempo, com o dissenso interno ao cristianismo se tornou ortodoxa, em seguida à invasão otomana, uma mesquita, e, por fim, com a fundação da república, um museu. Foi destruído por duas vezes, sendo, em ambas as vezes, reconstruído.

Como todas as crianças de sua idade, Maria Joana representa muito bem, no argumento desse filme, a fase dos desconcertantes porquês. Eis que fazendo uso desse artifício, e através dos lábios da menina, de forma lúdica e mordaz, o cineasta questiona: “Em que idade média estamos agora?”

De fato, a insensatez do fundamentalismo religioso nos tem levado a refletir se os tempos das cruzadas religiosas terá retornado, e se ele efetivamente moldará o nosso futuro. Estaremos em uma nova idade média? Ou ainda podemos aprender a entender ou ao menos aceitar a diferença, quer seja ela religiosa, linguística ou cultural?

Nas visitas às pirâmides do Egito, logo após aportar em Port Said e seguir para o Cairo, mais interrogações entram nessa equação. A menina deseja saber o que é civilização e a resposta pressurosa de sua mãe é: “Civilização é o que os homens vão criando e desenvolvendo através do tempo e de sua inteligência.”

O filme se encontra no minuto 45, exatamente seu meio, quando a *mise-en-scène* muda radicalmente. Até esse momento as gravações eram realizadas integralmente em ambientes externos, exceções apenas para tomadas internas em alguns dos monumentos visitados. A partir desse ponto todas as gravações serão realizadas em ambientes internos, a menos de breve visita ao mercado na próxima parada, em Aden.

Significativamente, essa cidade do Iêmen, foi o alvo do primeiro atentado terrorista do grupo Al Qaeda, ocorrido em 29 de dezembro de 1992, em um hotel onde estavam hospedados soldados norte americanos com destino a Somália. No atentado morreram um iemenita e um turista austríaco. A população do país é constituída quase que exclusivamente de muçulmanos, sendo ele o mais pobre do Oriente Médio.⁵⁵

No ambiente interno do navio a *mise-en-scène* se compõe de quatro comensais na mesa de jantar reservada ao comandante. A conversa entre eles principia como se fora um jogo da verdade, cada um fala de sua vida profissional e pessoal, instigado de certo modo pelo mestre de cerimônias: *le commandant de croisière*.

Para essas cenas temos um plano geral a enquadrar os quatro sentados à mesa, e um plano de detalhe para quem fala, apresentando de modo geral apenas aquele que fala, eventualmente mudando para seu interlocutor direto. Ou ainda uma combinação daquele que fala, alternando para um plano deslocado mostrando os demais três a ouvir.

Nesse trecho da fita chama atenção o fato de os quatro personagens falarem cada um em sua língua natal: Delfina, empresária francesa bem-sucedida; Francesca, modelo italiana famosa; Helena, reconhecida atriz e cantora grega e o comandante John Walesa, americano de ascendência polonesa.

Considero esse diálogo uma forte aproximação com a fábula, pois ‘animais’⁵⁶ tão distintos entre si, falando idiomas do mesmo modo diversos, conseguem se fazer entender sem nenhuma dificuldade, tanto que, até o momento no qual Delfina chama atenção para esse fato não haviam tomado consciência desse imponderável.

⁵⁵ As informações sobre o atentado foram retiradas dos sites: https://www.rtp.pt/noticias/mundo/al-qaida-tem-historial-de-atentados-desde-1992_n131463 e <https://www.pbs.org/wgbh/frontline/article/timeline-al-qaedas-global-context/>. Acesso em 16 out 2019.

⁵⁶ A diferença da fábula para os demais gêneros metafóricos é a presença do animal numa posição comumente associada a seres humanos. Outro aspecto a fortalecer essa ligação é a própria origem da palavra fábula. Ela vem do verbo *fabulare*, cujo significado é narrar ou falar. É deste verbo que surge o atual verbo falar em português.

Oportuno também ressaltar a existência de um conteúdo moral embutido na conversa, resultado comum nas fábulas. Nesse particular ela nos conduz a uma reflexão importante, quem nos indica é Helena, nascida na Grécia, berço da civilização ocidental: “Nenhuma civilização dura para sempre” [...] “O que nós precisamos entre o Ocidente e o Oriente são valores convergentes”.

O desafio nesse início de um novo milênio, o filme como sabemos é de 2003, é a busca desses valores comuns. Ao invés de nos enredarmos na manutenção dessa torre de Babel dos fundamentalismos, devemos pensar na construção das pontes cujo objetivo seja unir povos e continentes.

No passeio dos turistas em Aden, vemos nossas duas protagonistas e o comandante em um mercado de rua. Eles, porém, não se encontram. À noite, no navio, a cena do jantar se repete e aos quatro comensais, o nosso anfitrião pede licença para convidar a professora e sua filha. Convite aceito, elas se sentam na mesa e ele entrega um presente para Maria Joana. Uma boneca muçulmana comprada no mercado.

A cena se inicia com um indizível mal-estar, provocado pelo fato de ninguém na mesa entender português, exceto o anfitrião com muita limitação. Rosa Maria procura então desembaraçar a situação escolhendo se expressar em inglês, língua considerada próxima da unanimidade no mundo.

Aqui surge novamente uma importante reflexão cuja motivação está ligada ao expansionismo europeu de modo geral, e do português em particular, quando a personagem Helena torna a abordar o fato de a língua grega só ser falada na Grécia, enquanto o português é falado em todos os continentes, graças ao colonialismo iniciado nos descobrimentos.

É Helena também quem declara vivermos hoje em um mundo colonizado pelo idioma inglês. De fato, temos como seu protagonista a força imperialista americana, no filme representado de forma sutil e elegante, com um verniz requintado pela extrema educação do comandante John Walesa. Sua ascendência polonesa flerta com o comunismo, e esse viés nos remete ainda aos novos ardis presentes nas promessas das conquistas disponíveis na terra da liberdade, aos grandes cérebros da humanidade, quaisquer que sejam suas nacionalidades.

Durante o jantar o comandante pergunta a Helena se ela não poderia cantar para eles. É prontamente atendido, ela canta à capela, em lindíssimo grego, a música *Little Orange Tree*.⁵⁷

⁵⁷ Com letra de sua autoria em parceria com Vangelis, faz parte do álbum *Odes* de 1979, em cruzamento de informações disponíveis nos sites: <https://www.musixmatch.com/pt/letras/Vangelis-Irene-Papas/Little-Orange-Tree>, para letra e no streaming Spotify para o álbum. Acesso em 19 out 2019.

Nesse ínterim o comandante é informado da existência de uma bomba no navio, inserida por terroristas no porto de Aden. A ordem é abandoná-lo imediatamente.

Quando a sirene ressoa no navio, seguida das informações relativas à necessidade de abandoná-lo, sucede um frenesi na *mise-en-scène*, todos precisam colocar os coletes salva-vidas e se dirigirem para os barcos de emergência. A portuguesinha repentinamente escapa da mão de sua mãe e retorna ao quarto, na contracorrente do fluxo dos passageiros, para resgatar a boneca esquecida em cima da cama.

Sua mãe, após grande esforço, consegue alcançá-la somente no quarto e retornam imediatamente no mesmo caminho para abandonar o cruzeiro, no entanto, ao chegarem no passadiço percebem estar sozinhas no navio. Todos já estavam nos barcos lançados ao mar.

Em um dos barcos, já distante, o comandante é alertado sobre a existência de passageiros remanescentes no bordo do navio. Ele grita, instando as duas a se jogarem na água. Teriam ouvido?

Era tarde demais. Ouve-se a explosão e o seu clarão refletido no espantinho do rosto do comandante. A imagem congela.

Esse espanto, não foi menor, em milhões de rostos ao redor do mundo, quando em 11 de setembro de 2001, os dois prédios do World Trade Center vieram abaixo, na ilha de Manhattan, após o atentado terrorista, deixando em seu rastro cerca de três mil mortos de ao menos setenta nacionalidades diferentes. O golpe na civilização foi muito duro.

Ferreira (2014, p. 27) lançou mão do ‘Princípio Esperança’, obra do filósofo alemão Ernst Bloch⁵⁸, para analisar a atitude “dos intelectuais portugueses que ousaram pensar um novo cinema português.” Nas palavras dela temos:

A obra de Bloch assumiu uma forma enciclopédica para oferecer respostas complexas a perguntas tão simples quanto fundamentais como “Quem somos?”, “De onde viemos?”, “Aonde vamos?”. Perguntas essas que o autor considera imprescindíveis, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto, e que abrem o livro junto com outra interrogação: “O que nos espera?”.

⁵⁸ O livro *O princípio esperança* foi escrito entre 1954 e 1959. Nas palavras do sociólogo franco-brasileiro Michael Löwy: “A erudição de Bloch é de tal modo enciclopédica que raros são os leitores capazes de julgar, com conhecimento de causa, cada assunto desenvolvido nos três volumes do livro.” Bloch é considerado um dos maiores ativistas, em solo alemão, do movimento estudantil de 1968. Informações disponíveis no site: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ernst_Bloch. Acesso em 19 out 2019.

Em *Um filme falado* Oliveira nos faz essa mesma pergunta, estampada na face do comandante. Uma nova civilização é possível?

Ainda resta uma esperança enquanto houver homens de boa vontade sobre a terra, dispostos à construção de uma utopia coletiva.

5. CONCUSÃO: DESCOBRIMENTO OU ACHAMENTO?

Na elaboração desse trabalho busquei traçar o perfil do realizador Manoel de Oliveira, recorrendo às fontes, não só dos analistas e/ou críticos de sua obra, como também das diversas entrevistas concedidas por ele no decorrer de sua longa vida. Ele foi pródigo, além de muito generoso nessa concessão. Não temeu se expor nelas.

Em junho deste ano, quando da inauguração do novo espaço construído para abrigar o Museu Casa do Cinema de Manoel de Oliveira, António Preto, que fora escolhido, pelo próprio realizador, em 2013, para ser o diretor do museu, decidiu por inaugurá-lo com uma exposição temporária, tendo se inspirado para isso no filme póstumo *Visitas ou Memórias e Confissões*.

Preto considera haver uma dimensão muito forte no uso das casas em sua obra, e no caso específico desse filme ele aborda o “momento em que (Oliveira) se vê forçado a abandonar a casa da rua Vilarinha”. Essa necessidade surgiu no contexto de um endividamento cujo objetivo fora a modernização da Fábrica 9 de Julho, herdada do pai, cuja ocupação logo após a Revolução dos Cravos, pelos próprios funcionários, deu causa a elevadas perdas econômicas, motivando em consequência a venda da casa para fazer frente as dívidas existentes. Oliveira narra o fato em detalhes na entrevista concedida a Cackoff (Apud MACHADO, 2005, p. 75).

Em reportagem sobre a inauguração do espaço, ocorrida em 24 de junho desse ano, o jornalista Sérgio Andrade fez a seguinte pergunta à António Preto: “Há, no espólio, alguma peça, ou documento, que de algum modo simbolize a sua figura e a sua obra?”⁵⁹. Obteve como resposta:

Nunca pensei nisso. Há uma coisa que me impressiona muito no acervo de Manoel de Oliveira que é o rigor e o modo meticuloso como todo ele estava organizado. Manifesta uma consciência muito aguda de que os filmes, os objectos ou os documentos escritos nos sobreviverão, talvez, e se dirigem sempre a um futuro desconhecido. Um exemplo: um cartão-de-visita relativo ao *Non* – que apresentamos na exposição – está guardado num envelope que tem uma anotação que diz “primeiro projecto (esquema) do filme *Non ou a Vã Gloria de Mandar*” [...] É um acervo muito vasto, abrangente, diversificado, rico, que é um instrumento preciso para perceber a obra de Manoel de Oliveira, o cinema em geral e a cultura portuguesa, também. É um arquivo consciente de si, mas não é só isso – é um arquivo vivo; é o que resta dessa vida intensa.

⁵⁹ Entrevista concedida por António Preto, diretor do Museu da Casa de Cinema Manoel de Oliveira da Fundação Serralves, ao jornalista do diário *Público*, Sérgio Andrade em 23 de junho, disponível no site: <https://www.publico.pt/2019/06/23/culturaipsilon/noticia/antonio-preto-manoel-oliveira-modernista-longo-percurso-1877205>. Acesso em 25 out 2019.

Essas fontes pesquisadas também trazem à baila sua importante e muitas vezes controversa ou incompreendida participação na criação do Novo Cinema Português, nesse sentido, o depoimento do crítico de cinema João Antunes concedido a Sales é esclarecedor:

O cinema português é um meio tão pequeno que na realidade a sua história é em parte a história de várias zangas de comadres. António-Pedro Vasconcelos, por exemplo, produziu *Amor de Perdição* e *Francisca*, na viragem para os anos 80, através da V.O. Filmes, que fundou com Paulo Branco, e hoje considera Oliveira um dos responsáveis pelo panorama menos bom do cinema em Portugal. E essa relação de amor/ódio, ou de apreço/inveja, é comum a quase todos os cineastas vivos, de todas as gerações. Mas mesmo eles, se calhar, também deixaram de ver os próprios filmes do Oliveira. E aí é que está a questão central. O que interessa são os filmes. (SALES, 2010, p. 210).

A dificuldade na obtenção de subsídios, principalmente na década de 1950, conforme explicitado no corpo do trabalho, foi responsável por grande parte dos atritos nas relações entre os cineastas que compuseram o Novo Cinema Português.

Cumprido destacar também o fato de a produção cinematográfica em Portugal, como não poderia deixar de ser, sempre esteve relacionada a própria dimensão diminuta do país, se comparado aos seus vizinhos europeus, não só em termos territoriais como demográficos. A respeito dessa condição, se encontra na literatura uma crítica assaz contundente sobre a necessidade de internacionalização de Oliveira, consequência das rugas eventualmente presentes entre os críticos ao seu trabalho, independentemente do lado em que se encontravam.

Essa crítica, a seguir transcrita, foi elaborada no contexto da estreia de *O passado e o presente*. É de autoria do cineasta João Cesar Monteiro, publicada no suplemento literário do Diário de Lisboa, em 1972, sendo paradigmática sobre a recepção da obra de Oliveira, tanto dentro, como 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 (inexplicavelmente) 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. (MONTEIRO apud CUNHA, 2010, p. 53).

A despeito do sucesso internacional obtido por Oliveira, sua obra ainda é relativamente desconhecida no Brasil, exceção no entanto deve ser observada aos meios cinéfilos e entre

cineclubistas. Houve também um grande incentivo e reconhecimento, com constante apresentação de seus filmes, na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, iniciada em 1979, quando foi apresentado *Amor de Perdição*. Nas palavras de Cakoff e Almeida, diretores da mostra (Apud MACHADO, 2005, p. 18), temos: “Somos seus fiéis seguidores e ainda temos muito que aprender com este incansável pensador, o mais perseverante introdutor do elemento filosófico na linguagem cinematográfica”.

Foi possível constatar também o fato desse panorama estar se alterando, no Brasil, em anos recentes, visto podermos observar o lançamento de vários livros com foco nos seus trabalhos, valendo destacar os de Ferreira, Junqueira e Sales, além dos demais autores presentes nas obras organizadas por esses teóricos, e utilizadas por mim na elaboração do presente trabalho.

Essa alteração, sobre ampliação da recepção da sua obra, pode também ser percebida no contexto internacional através dos recentes lançamentos de livros, por exemplo, nos Estados Unidos, *Manoel de Oliveira* por Randal Johnson, na Inglaterra com *Deckalog – on Manoel de Oliveira* de Carolyn Overhoff Ferreira e na França, porém no idioma alemão, *Manoel de Oliveira und das groteske Melodram* (Manoel de Oliveira e o melodrama grotesco) de Thomas Brandlmeier, entre outros. (FERREIRA, 2013, p. 17/18).

Das diversas descrições sobre a trajetória percorrida pelo cineasta, um viés em especial é importante e me apraz destacar: o da sua radical inquietação diante do mundo. A necessidade imperiosa de responder, ou antes, de incitar o espectador a tentar, dentro dos princípios da fé e da esperança: “Quem somos?”, “De onde viemos?”, “Aonde vamos?”.

Nas palavras de Bessa-Luís:

[...] (Oliveira) ficará para sempre um mistério para os seus contemporâneos. Uma vez é subtil, outras é sarcástico, raramente é amoroso e abandonado a um sentimento terno. Abandona-se à perfeição e nada mais. Há nele um empenho de contradição, o que faz a força da sua obra tão variada, tão inesperada e tão controversa. (Apud AVELLA, 2007, p. 44).

Em sua viagem cinematográfica, Manoel de Oliveira partiu do Porto, através de seu amado rio Douro, onde se encontrava, prosseguiu pelos mares ‘outrora antes navegados’ no desejo de descobrir quem somos no mundo e aonde queremos chegar, na certeza de que, mesmo diante de nossa finitude, aquilo que construímos é e será sempre nossa marca na eternidade.

Em conversa com Bessa-Luís, Oliveira (Apud AVELLA, 2007, P. 74) declara que o Brasil é um “achamento” de Pedro Alvares Cabral, pois ele partiu com destino a Índia, e por

um erro cometido durante a navegação veio aportar, inadvertidamente, nas costas do Brasil, não caracterizando portanto, um descobrimento, posto não haver uma intenção determinada na descoberta dessas novas terras.

Independentemente de um certo jogo com as palavras, considero ter obtido o mesmo feito, pois na intenção de descobrir Portugal através do seu cinema, acabei por realizar um “achamento” para muito além da sua obra, uma fonte inesgotável de conhecimentos, culturais e históricos, a descortinar novos horizontes.

Pelo exposto anteriormente, me parece claro estar o legado de Oliveira recebendo um tratamento adequado, sob encargo do Museu da Casa do Cinema, aos cuidados de António Preto, refletindo a importância de sua obra no contexto cultural português.

Outra prova importante da manutenção desse legado podemos testemunhar através da atuação da Cinemateca Portuguesa, como depositária de cópias de suas obras, vem desenvolvendo um importante trabalho de restauro, entre os quais podemos citar *Francisca* e *O pão*. O primeiro foi apresentado na edição deste ano do Festival de Veneza e o segundo, recentemente, pelas Cinematecas da França e Bolonha.⁶⁰

Embora ainda não esteja claro para mim, no momento em que concluo esta etapa, posso afirmar ter certeza no desejo de prosseguir com meus estudos sobre o cinema de Manoel de Oliveira e o contexto do cinema em Portugal como um todo.

Oliveira muitas vezes confessou que gostaria de ter sido escritor, e efetivamente o foi, escreveu lindos filmes com as mais diversas e controversas “palavras visuais”.⁶¹

⁶⁰ Conforme informações disponíveis no site da Cinemateca Portuguesa: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/Restauro-de-Francisca-apresentado-em-Veneza.aspx>. Acesso em 26 out 2019.

⁶¹ No artigo *Pedra de Toque - O dito eterno feminino na Obra de Manoel de Oliveira* (CAMÕES n. 12/13, 2001, p. 32), João Bénard da Costa fala de um artigo de Oliveira que trata da questão das relações entre literatura e cinema, onde menciona o termo *palavra visual*, nele o cineasta trata do respeito ao texto e contexto de uma obra literária. O artigo foi publicado na revista *Trafic*, número 34, sob título “Le vieux débat littérature-cinéma”, porém não é possível acessá-lo através da revista, cujo site é: <https://flipbook.cantook.net/?d=%2F%2Fwww.edenlivres.fr%2Fflipbook%2Fpublications%2F49413.js&oid=16&c=&m=&l=fr&r=http://www.pol-editeur.com&f=pdf>. Acesso em 28 out 2019.

6. REFERÊNCIAS

6.1. BIBLIOGRÁFICAS

AVELLA, Aniello Angelo (Org.). *Um concerto em tom de conversa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. A instável estabilidade: Aproximações e Afastamentos entre Dreyer e Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 29-47.

BUENO, Aparecida de Fátima. Um filme falado: Portugal entre o Atlântico e o Mediterrâneo. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 177-188.

BUENO, Aparecida de Fátima. Olhares sobre o Império: Manuel Alegre e Manoel de Oliveira. In: *VIA ATLÂNTICA - REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA*, n.26. São Paulo, USP/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2014, p. 287-301.

BUENO, Luís. Da certeza enganosa ao enigma certo. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 267-287.

CAMÕES - REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS, n. 12/13, jan.-jun. 2001 Lisboa, Instituto Camões.

CARDOSO, Patrícia da Silva. A estrutura do invisível: Palavra e Imagem em Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 217-234.

CORRADIN, Flavia Maria; SILVEIRA, Francisco Maciel. O meu caso rebobinado. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 13-28.

CORREIA, Rute Silva. *Manoel de Oliveira - O Homem da Máquina de Filmar*. Alfragide: Oficina do Livro - Edição do Kindle, 2015.

CRUCHINHO, Fausto. A mulher na montra e o homem olhando para ela. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra*. São Paulo: Editora Fasp-Unifep, 2012. p. 153-163.

CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (Org.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010.

CUNHA, Paulo. Guerra Colonial e Colonialismo no Cinema Português. In: REVISTA ESTUDOS DO SÉCULO XX - Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais. Coimbra, n.3, 2003, p. 185-208.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Viagem a que mundos?!. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 245-254.

DIENER, Patrick. *Mise-en-abyme*. O Efeito de Duplicação Aplicado em Videoclipes de Michael Gondry. Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa Televisão e Vídeo, X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

FERNANDES, Annie Gisele. Palavra e Utopia: A imagem de Vieira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 165-175.

FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra*. São Paulo: Editora Fasp-Unifep, 2012.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda, 2013.

FILIZOLA, Anamaria. Fantasias Sebásticas de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 147-163.

GOMES, Laurentino. *1808: Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GÓMEZ, José María Durán. Francisca ou a Obscuridade Luminosa da Paciência. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 67-85.

JUNQUEIRA, Renata Soares. Entre a Literatura e a Música: O espetacular mundo de pastiche em Os Canibais. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 97-114.

MACHADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

MAIA, Catarina. O eterno retorno: Memória e identidade em Non, ou A vã glória de mandar. In: CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (Org.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010.

MARTINS, Fernando Cabral. A infância do Cinema. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 3-12.

MATOS-CRUZ, José de. *Manoel de Oliveira: e a montra das tentações*. Lisboa, Dom Quixote, 1996.

PANINI, Juliana; PIANCO, William, A canção como alegoria histórica em Um filme falado, de Manoel de Oliveira. In: CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (Org.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010.

POMA, Paola. A Estrutura do Visível. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 235-241.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Ontem como hoje: É a hora!. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 189-198.

OLIVEIRA, Paulo Motta. De Amores, Cartas e Memórias: Camilo na lente prismática de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 51-66.

SALES, Michelle. *Em busca de um Novo Cinema Português*. Covilhã: LabCom Books, 2010.

SANTURBANO, Andrea. A Divina Comédia ou do Olhar “Tragirônico” sobre a Condição Humana. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 201-216.

SOARES, Ana Isabel. Ação Renovada em Acto de Primavera. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra*. São Paulo: Editora Fasp-Unifep, 2012. p. 63-80.

VALENTE, Eduardo. Um glossário de Manoel de Oliveira. In: CUNHA, Paulo; SALES, Michelle (Org.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010. p. 73-81.

VALENTIM, Jorge. O Porto de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: Uma presença - Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010. p. 255-265.

XAVIER, Ismael. A morte do Alferes Cabrita e a Paixão Portuguesa. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). *Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra*. São Paulo: Editora Fasp-Unifep, 2012. p. 183-211.

ZULIANI, Alessandra. A construção dialética de Non ou A Vã Glória de Mandar. In: LOPES, Frederico; PEREIRA, Ana Catarina (Org.). *Filmes Falados: Cinema em Português, V jornadas*. Covilhã, UBI/LabCom, 2013. p. 57-74.

6.2. FÍLMICAS E AUDIOVISUAIS

A CAÇA. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Tobis Portuguesa. Duração: 21 minutos. Ano: 1963. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DnxQPdLT6NA&list=PLurXeSfQTmNpjbQQoo33e4erzf4s5Vk0&index=2>. Acesso em 13 jun 2019.

ANIKI BÓBÓ. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: António Lopes Ribeiro. Duração: 73 minutos. Ano: 1942. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HzPJU3vTjNs>. Acesso em 05 maio 2019.

AS PINTURAS DO MEU IRMÃO JÚLIO. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Manoel de Oliveira. Duração: 16 minutos. Ano: 1959. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zfW31OxTmv4&list=PLurXeSfQTmNpjbQQoo33e4erzf4s5Vk0&index=45>. Acesso em 01 set 2019.

BENILDE OU A VIRGEM MÃE. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Tobis Portuguesa e Centro Português de Cinema. Duração: 106 minutos. Ano: 1975.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jZ2SbJO6zF8>. Acesso em 10 set 2019.

DEBATE DA MOSTRA CINUSP - PORTUGUÊS FALADO CINEMA ENCARNADO - Non ou A vã glória de mandar. Mediadores: Sérgio Alpendre e Pedro Maciel Guimarães. Duração: 89 minutos. Ano: 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8-E7Eig6_dU. Acesso em 14 set 2019.

DOURO, FAINA FLUVIAL. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Manoel de Oliveira. Duração: 18 minutos. Ano: 1931. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5AydVnMFosE>. Acesso em 17 jun 2019.

FAMALICÃO. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Manoel de Oliveira. Duração: 22 minutos. Ano: 1940. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ISIIneupRHg&list=PLurXeSfQTmNpjbQQoo33e4erzfy4s5Vk0&index=50>. Acesso em 20 jun 2019.

FRANCISCA. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Paulo Branco. Duração: 160 minutos. Ano: 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KEuUJtXJH0U&list=PLurXeSfQTmNpjbQQoo33e4erzfy4s5Vk0&index=5>. Acesso em 30 ago 2019.

NON OU A VÃ GLÓRIA DE MANDAR. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Paulo Branco. Duração: 112 minutos. Ano: 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LwpAiE9I8cw&list=PLbDuJoGjRMIdQz8X4pNuZ3J9fYTYSH1Lu&index=12>. Acesso em 21 maio 2019.

O PASSADO E O PRESENTE. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Centro Português de Cinema. Duração: 111 minutos. Ano: 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmTdMOD3luU>. Acesso em 11 maio 2019.

O PINTOR E A CIDADE. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Manoel de Oliveira. Duração: 27 minutos. Ano: 1931, restaurado em 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zHf7rUhUPOw&list=PLurXeSfQTmNpjbQQoo33e4erzfy4s5Vk0&index=18>. Acesso em 13 jun 2019.

OLIVEIRA, O ARQUITETO. Direção: Paulo Rocha. Produção: La Sept Cinéma, AMIP, Radio e Televisão Portuguesa, INA. Duração: 60 minutos. Ano: 1993. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_YggMSm9-Q0. Acesso em 26 out 2019.

PALAVRA E UTOPIA. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Paulo Branco. Duração: 126 minutos. Ano: 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=foxTcyJ4ovU&list=PLurXeSfQTmNpjbQQoo33e4erzfy4s5Vk0&index=19>. Acesso em 06 ago 2019.

PROGRAMA RODA VIVA COM MANOEL DE OLIVEIRA. Apresentação: Cunha Junior. Duração: 82 minutos. Data: 20/11/2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rmI2DCAnTpk>. Acesso em 08 jul 2019.

UM FILME FALADO. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Paulo Branco. Duração: 96 minutos. Ano: 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cnFs1s7M744>. Acesso em 13 jun 2019.

VIAGEM AO PRINCÍPIO DO MUNDO. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Paulo Branco. Duração: 95 minutos. Ano: 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cLHEq24EVEo&list=PLurXeSfQTmNpjbQQoo33e4erzfy4s5Vk0&index=2>. Acesso em 22 maio 2019.