

## 4

### O caso à parte do cinema nacional

#### 4.1

##### Manoel de Oliveira: um romântico, um modernista

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

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

Assim, nos inícios do século XX, Manoel de Oliveira sonhava com a vida de galã de cinema. Chegou mesmo a tentar a carreira de ator e saído da Escola de Atores do italiano Rino Lupo que, na época, trabalhava com George Pallu na *Invicta Films* – que foi a primeira tentativa de estabelecer, ainda em 1910, um ritmo industrial de produção cinematográfica em Portugal – Manoel de Oliveira estréia em 1928 em *Fátima Milagrosa*, de Rino Lupo, embora ainda como figurante. Em seguida, conseguiu o papel de ‘conquistador’ de um importante filme português da década de 30: *A canção de Lisboa*, de 1933, realizado por Cotinelli Telmo - e que seria o precursor de um dos gêneros cinematográficos que mais obteve sucesso em Portugal: a comédia à portuguesa.

Para além da interpretação, Manoel de Oliveira era um desportista. Apaixonado por carros de corrida, ele e seu irmão chegaram a competir e tiveram êxito em inúmeras competições, como a que ocorreu no Rio de Janeiro, ainda na década de 20.

Seu pai, um dos primeiros fabricantes de lâmpadas elétricas de Portugal<sup>136</sup> (!), era um homem de posses e um dos principais ‘patrocinadores’ do cinema oliveiriano. Foi com a câmera regalada por ele que Oliveira conseguiu concretizar *Douro*, valendo-se também da experiência do fotógrafo António Mendes, com quem trabalhou na época das filmagens.

Ainda hoje, *Douro* surpreende pela sua modernidade. E, admitido também pelo próprio realizador, alguns críticos apontam a aproximação com *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, não apenas do ponto de vista temático (‘um dia comum na vida da cidade’), mas também do ponto de vista estético – pela velocidade da montagem, os cortes bruscos, enfim, pelo caráter modernista das obras, como bem acentuou Adolfo Casais Monteiro: “A maior virtude de *Douro, Faina Fluvial*, além da qualidade da fotografia, que vai dar a António Mendes um lugar de primeiro plano entre os operadores portugueses – é sem dúvida o valor de sua montagem.”<sup>137</sup> Segundo o pesquisador Pedro Afonso da Silva (arquivo Cinemateca portuguesa), Oliveira, após deslumbrar-se com o filme do Ruttmann, teve o primeiro lampejo das feições de *Douro*:

O gosto pelo documentário e um forte impulso para fazer cinema como realizador vão-se afirmar, segundo o próprio, aquando da estréia do filme: *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, no cinema Trindade no Porto: ‘Filme mudo, sem legendas, com a construção de uma sinfonia, como o próprio título indica, um tanto frio e mecânico, arredondado numa admirável unidade de tempo e espaço. Voltei ao Trindade para ver o filme segunda vez. Foi a lição de técnica de cinema mais proveitosa que até agora recebi.’<sup>138</sup>

Por outro lado, na altura da realização de *Douro*, o cinema operava uma mudança fundamental para a linguagem cinematográfica: o advento do som. Basta referir que o próprio *A canção de Lisboa* de 1931 é o primeiro filme sonoro

<sup>136</sup> De acordo com as palavras de Manoel de Oliveira: “O meu pai chamava-se Francisco José de Oliveira e era um homem de idéias avançadas para o seu tempo. Acreditava num evoluir rápido do progresso – não tanto quanto acontece hoje, até em excesso, apenas com a rapidez que lhe parecia natural -, mas que, naquele tempo, se dava com demasiada precaução. Depois da guerra de 1914, montou uma empresa hidroelétrica no rio Ave e foi o primeiro fabricante de lâmpadas elétricas em Portugal. O tempo passou e, em 1974, veio o 25 de Abril, quando meia dúzia de operários ocuparam a fábrica contra a vontade dos demais.” OLIVEIRA, Manoel. Entrevista para Leon Cakoff. In: MACHADO, Alvaro. Manoel de Oliveira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 77

<sup>137</sup> CASAIS MONTEIRO, Adolfo. Douro Faina Fluvial. In: *Movimento*, n° 21, de abril de 1934, (s.p).

<sup>138</sup> OLIVEIRA, Pedro Afonso da Silva. Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira / por Pedro Afonso da Silva Oliveira. – [Lisboa: Autor, s.d.], p. 5.

português. Entretanto, apesar de contemporâneo a essa fundamental mudança, *Douro* faz parte da geração de filmes que buscou, no silêncio do cinema mudo, a especificidade da linguagem do cinema.

Dessa forma, imersos no debate entre a arte e o artifício, que revestia o universo do cinema com um caráter mágico que ainda hoje persiste, os cineastas das primeiras gerações do século XX, como Eisenstein, Vertov, Griffith, Manoel de Oliveira, Ruttman e outros, empenharam-se no dever de construir características específicas da linguagem do cinema capazes de alçá-lo à categoria de Arte. Algumas das tais características, desenvolvidas ainda sobre o cinema mudo, relacionavam-se com o uso expressivo da montagem e com os movimentos de câmera que foram sendo a partir daí testados. Roberto Nobre, um dos principais críticos portugueses, contextualizando *Douro* no cenário cinematográfico europeu, faz de Oliveira o “Eisestein de Portugal”. Nas palavras do crítico:

Este filme (*Douro*) demonstra uma inquietação intelectual notável, muito valiosa mesmo. Segue-se nele o ritmo de ação utilizado na *Sinfonia duma Capital* (a vida desde o alvorecer até à noite) cuja forte influência ali se sente. O efeito da mastreação das barcas na água lembra o mesmo efeito obtido por Eisenstein com os salgueiros e o canavial na *Romanza Sentimental*.<sup>139</sup>

Portanto, *Douro* faz parte deste contexto: o da busca pela criação da linguagem do cinema e ao mesmo tempo pelo próprio caráter de modernidade atribuído ao cinema – técnica finissecular que nasceu com a superação da imagem fixa fotográfica. E Manoel de Oliveira, com pouca formação teórica, mas com bastante sensibilidade intuitiva era já um formalista e um ‘experimentador’ do cinema ainda na década de 30.

Apesar da importância do cinema russo daquela altura, acreditamos que por conta do Golpe Militar de 1926 e a implantação do Estado Novo em Portugal – fato que determinaria em grande a produção cultural realizada até meados da década de 70 – o contato de Manoel de Oliveira com outras cinematografias deverá ter sido através dos circuito exibidor das salas de cinema do Porto<sup>140</sup> e, já

<sup>139</sup> NOBRE, Roberto. In: *O diabo*, nº 8, de agosto de 1931, s.p

<sup>140</sup> Foi publicado na Revista *Vértice* de 1964 uma coletânea de textos sobre Oliveira, em um deles o comentário era sobre o repertório audiovisual do realizador e dizia assim: “Como salientou algures Neves Real, víamos tudo a partir dos 12 ou 13 anos: os primeiros westerns, as tentativas naturalistas do cinema francês, o primeiro realismo italiano de Assunta Spina e dos Ratos Pardos,

se falou no expressionismo alemão<sup>141</sup> como a vanguarda européia mais próxima da estética de Oliveira, falando-se de *Douro, faina fluvial*, como comentaremos mais adiante. Entretanto, na entrevista que Manoel de Oliveira concedeu a Leon Cakoff, o cineasta, valendo-se da teoria da montagem de Eisenstein apresenta, por oposição, aquilo que veio a consolidar seu modo particular de filmar. Em suas palavras:

Eisenstein tinha a sua idéia de fazer cinema e, de um modo muito especial, uma idéia muito específica sobre a montagem. Essa era, sobretudo, a fórmula em que se baseava a sua idéia de cinema. Outra era o modo como filmava um corpo, um rosto para determinar a sua expressão. Por exemplo, a de desconfiança. Tratava-se, ainda, do cinema mudo e, para transmitir esse efeito, ele filmava o ator quase de costas, a olhar para a câmara... Considerava que essa posição era sugestiva para realçar o sentido de desconfiança. É interessante a evolução do cinema. E Eisenstein foi o primeiro homem, evidentemente, desse “show de imagens” que, por si só, fundamentavam um cinema específico, como era desejado àquela altura. Esse cinema baseava-se na montagem, que se tornou o elemento mais característico do cinema da época. Essa época passou. Veio o cinema sonoro, a seguir a palavra e a cor. E, depois de haver palavra, a imagem retardou o seu tempo ao do som. O tempo da imagem submeteu-se ao tempo do som e da palavra. Já não se podia manipular tão facilmente uma imagem como no tempo do cinema mudo. A imagem com a palavra e o som alterava a ordem da montagem. Mas não retirava, contudo, a possibilidade de montagem, apenas alterava o processo, requeria uma nova atenção.<sup>142</sup>

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

Convém lembrar que, confessadamente, Oliveira, para realizar este filme, se terá inspirado nas experiências cinematográficas de Walter Ruttmann, Joris Evans,

---

as grandes lições de Griffith, as obsessões sexuais do cinema nórdico e alemão, o vanguardismo de Gance, L’Herbier e René Clair, os perturbantes filmes de Pabst, a ferocidade admirável de Von Stroheim de *Esposas Levianas* e *Marcha nupcial*, os poemas underground, de Sternberg, em *Escócia Social* e *Docas de Nova York*, e os filmes de Charlot, a linha geral de Eisenstein, os expressionistas alemães, com Fritz Lang à frente, os documentários de Murnau e de Ruttmann, *A mãe de Pudovkine*... Para tudo isto Manuel de Oliveira tinha os olhos bem abertos e ia fazendo a sua aprendizagem diante dos écrans do velho ‘Batalha’, do extinto ‘Passos Manuel’, do ‘Trindade’ e do ‘Olímpia’.” (COSTA, Alves. Fimografia de Manuel de Oliveira In: *Vértice*, n° 246 a 249: Coimbra, março a junho de 1964. p.3)

<sup>142</sup> OLIVEIRA, Manoel. Entrevista para Leon Cakoff. In: MACHADO, Alvaro. Manoel de Oliveira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 35-6.

Alberto Cavalcanti, Jean Vigo e ainda dos soviéticos, Vertov e Eisenstein, para a concepção plástica da montagem e para o enquadramento humano duma grande urbe.<sup>143</sup>

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

(...) é Oliveira um cineasta da enunciação, no sentido em que a matéria fílmica é convocada para exprimir uma relação com o mundo e, através dela, estabelecer uma mediação que só ao artista é permitido – dizer que o mundo é pura representação. Ora, tal atitude recria e transfigura qualquer matéria – figuras, textos, obras de arte – num processo de amalgamação donde sai um discurso estético expressionista. O mundo não é mais do que representação e esta constitui um mundo próprio.<sup>144</sup>

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

É por isso que as relações de Manoel de Oliveira se estabelecem fora do campo cinematográfico português, como está explícito no comentário Alves Costa publicado na Revista *Vértice*:

Na roda de amigos em que Manuel de Oliveira muitas vezes aparecia, contavam-se, entre outros, Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa, José Régio, José Marinho, Carlos Carneiro, Rodrigues de Freitas e Santana Dionísio. (...) Pode-se afirmar que a formação intelectual de Manuel de Oliveira deve muito a essa convivência.<sup>145</sup>

Apesar de ter sido ‘descoberto’ pelo cineasta António Lopes Ribeiro – que, ao lado de Leitão de Barros, é um dos maiores cineastas da primeira geração em

<sup>143</sup> CRUCHINHO, Fausto. O expressionismo de Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira. In: *Expressionismus: Retrospectiva de cinema expressionista alemão (1919 – 1932)* / Organização do Centro de Estudos Cinematográficos. Coimbra: Centro de Estudos Cinematográficos, 1995, p. 62

<sup>144</sup> Ibidem, idem

<sup>145</sup> COSTA, Alves Fimografia de Manuel de Oliveira In: *Vértice*, nº 246 a 249: Coimbra, março a junho de 1964 pg. 5

Portugal -, Manoel de Oliveira, pela tenra idade e pelas dificuldades de produção do cinema, recebe, inicialmente, apoio e consagração do escritor e crítico literário José Régio, como comentamos anteriormente, mas também dos amigos de Régio, como o Casais Monteiro, o Rodrigues de Freitas, e outros.

Para além da amizade, Régio, em nossa opinião, é a figura-chave para se compreender Manoel de Oliveira porque está entre os primeiros que contestam ao cinema, no contexto cultural português, a categoria de Arte - pressuposto que acompanha toda a trajetória de Oliveira como o próprio realizador aprofunda no artigo “O cinema e o capital”, publicado pela Revista *Movimento* em 1933:

O cinema é, de todas as artes, a mais sujeita ao capitalismo, pelo custo fabuloso do seu material e meios técnicos, e ainda pela dependência esmagadora dum público orientado por uma forte propaganda que cuida demasiado de estrelas e astros, e nada de idéias e processos artísticos. (...) Não está certo que o desenvolvimento duma arte permaneça assim, na dependência duma burguesia que sob a capa da finalidade artística apenas explora um negócio rendoso? (E venham-nos depois dizer ‘o público quer, o público pede, quando este se limita a receber passivamente aquilo que lhe apresentam). Sendo o cinema de todas as artes, a que maior e mais directa influência exerce sobre a mentalidade popular, sucede que se parte da falsa e criminosa opinião de que o espectador nada mais necessita e deseja do que saborear por um preço mínimo e confortavelmente instalado na sua cadeira, um espetáculo alegre e divertido que lhe faça esquecer as canseiras e dissabores duma vida extenuante (...) É, portanto, necessário acabar com o cinema-negócio.<sup>146</sup>

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

Entretanto, de volta a *Douro*, que teve uma má recepção do público presente no V Congresso Internacional da Crítica, promovido por António Lopes Ribeiro em Lisboa, o poeta José Régio publica na *Presença* uma resenha bastante entusiasmada e positiva do primeiro filme de Oliveira. Na crítica, Régio dizia assim:

Vi o *Douro* num arranjo incompleto e provisório – em exibição particular. Reservo-me o fazer-lhe a longa referência que exige para quando o vir dado como completo pelo seu realizador. O que dele vi, porém, seria suficientíssimo para um largo estudo, - tanto o *Douro* é uma audácia e uma surpresa no escasso cinema

<sup>146</sup> OLIVEIRA, Manoel. O cinema e o capital. *Movimento*, n.º7, 1.º de outubro de 1933.

português. Realizado num mínimo de condições favoráveis, é, além duma surpresa e duma audácia, um milagre de apaixonada persistência. Serão então os mais desajustados que terão de nos dar mais? Secundado pela admirável fotografia de António Mendes, Manoel de Oliveira conseguiu coisa de absolutamente novo em Portugal: o seu documentário é, sim, um documentário: da ponte à foz, toda a vida do *Douro* aí se documenta. Mas além disso, é uma poderosa visão de poeta. O espectador assiste, impassível ou simplesmente divertido, ao desenrolar do filme. Isso que pretenderam alguns pintores futuristas – colocar o espectador no próprio centro do quadro – consegue-o Manoel de Oliveira com o seu filme. Indefeso e surpreso, o espectador é arrastado pelo ritmo vertiginoso daqueles quadros e semiquadros que continuamente se completam e desenvolvem... E todo o filme respira uma poesia que se não dirige a qualquer nosso banal pendor sentimentalista – mas ao que de mais íntimo há na nossa humanidade e no nosso senso estético.<sup>147</sup>

Régio teve, em nossa opinião, uma importância fundamental para os limites estéticos da obra oliveiriana, apesar de ser hoje ignorado por boa parte da crítica que revê atualmente a obra do realizador centenário.

Desenvolvendo algumas das idéias já postas quando abordamos as características do modernismo português do qual José Régio figura como um dos principais representantes, a afinidade que permeia o poeta e o cineasta é marcada por certos valores artísticos que começaram a ser difundidos em Portugal ainda no Romantismo do século XIX, tais como: a idéia de genialidade do autor, a importância da subjetividade na criação artística e a crença numa inspiração divina capaz de transformar o artista em uma ferramenta de Deus.

A primeira contradição imposta aos ideais românticos foi trazida pela “Questão Coimbrã” ou pela Geração de 70, como mais tardiamente se tornou conhecida a geração que teve Antero de Quental e Eça de Queirós como representantes. Foi das vielas de Coimbra, portanto, que partiram duras críticas ao Romantismo; o grupo de Eça passou a criticar a atitude ‘distanciada’ dos escritores românticos e empenhou-se em consolidar uma literatura com base em dados mais coletivos do que pessoais e, portanto, mais objetiva e voltada para as questões político-sociais. Eram os ares franceses, propagados sobretudo por Zola e Balzac soprando forte em Portugal – representando, assim, o início de uma literatura naturalista-realista que marcou de forma profunda o olhar do século XIX.

---

<sup>147</sup> RÉGIO, José. Régio, Oliveira e o cinema In: PITA, António Pedro. *Régio, Oliveira e o cinema*. Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994. – 63 p.

A experiência finissecular, na virada do século XIX para o XX, e a crise política que se estabeleceu em Portugal desde o Ultimato inglês<sup>148</sup> de 1890 deram voltas também à literatura que, logo no início do século XX vive a primeira experiência modernista através de *Orpheu* e da *Presença*.

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

Na coletânea de artigos intitulado *Estética presencista*, a geração de *Presença* é descrita da seguinte forma:

*Presença* representa um momento espiritual na vida de Coimbra. Creio mesmo que significa mais do que isso. É o ato pelo qual uma nova geração literária, profundamente consciente da seriedade da vida interior, projeta reabilitar o homem como força criadora e libertar a arte da sua submissão a outros fatores sociais, sejam eles políticos, religiosos ou morais. Que esse ideal era falaz e representava até um ato de deslealdade para com a Vida, essa Vida verdadeira e trágica que se debate na angústia e no desespero da fome e da injustiça, que essa torre ebúrnea era uma evasão à Dor e à Luta, em troca do Divino Olimpo, não o negaremos nós.<sup>149</sup>

Numa análise comparativa que pensa a literatura e o cinema, a força da interioridade e da subjetividade é tema central tanto na obra de Régio, como também na de Oliveira. Não se tratando de uma mera transposição literária para o cinema, ou como melhor dito, de adaptações literárias, o modernismo de Régio resvala para o cinema, transformando-se em imagem. Dessa forma, esta breve retrospectiva serve-nos para contextualizar a relação do poeta com o cineasta e historicizar os valores que serão difundidos, primeiro na revista *Presença*, depois na obra oliveiriana. Alguns desses valores é necessário deter-nos com pormenor.

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

<sup>148</sup> O Ultimato inglês consistiu na exigência da retirada das tropas militares portuguesas do território que compreendia Angola e Moçambique, que haviam sido anexadas no ‘mapa cor-de-rosa’ de Portugal. Rendido aos interesses ingleses, Portugal recua e a partir daí uma intensa crise política gera uma situação de instabilidade em Portugal que põe o regime monárquico ameaçado. É nesse contexto que os republicanos ganham força e começam a exigir a transição política de Portugal para a implantação da República.

<sup>149</sup> RÉGIO, José & SIMÕES, João Gaspar. *Estética presencistas*. Ensaios doutrinários. Coimbra: Presença, 1978, p. 3

Em arte é vivo tudo o que é *original*. É original tudo o que provém da parte mais virgem e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é, pois ter uma personalidade e obedecer-lhe. Ora como o que personaliza um artista é, ao menos, superficialmente, o que o diferencia dos mais, (artistas ou não) certa sinonímia nasceu entre o adjectivo original e muitos outros, ao menos superficialmente aparentados; por exemplo: o adjectivo excêntrico, estranho, extravagante, bizarro... Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que o autor pretende ser original sem personalidade própria (...) Pretendo aludir nestas linhas a dois vícios que inferiorizam grande parte da nossa literatura contemporânea, roubando-lhe esse carácter de *invenção*, *criação* e descoberta que faz grande a arte moderna. São eles: a falta de originalidade e a falta de sinceridade (...) O pedantismo de fazer literatura corrompe as nascentes. Substitue-se a personalidade pelo *estilo*. Mas criar um estilo já é ter uma personalidade. E quem não tem personalidade só pode ter um estilo feito, burocrata, erudito, amassado de reminiscências literárias, de auto-plágios, e de pobres farrapos sobreviventes ao naufrágio (...) Eis como tudo se reduz a pouco: Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço.<sup>150</sup>

Algumas palavras foram destacadas acima porque representam os valores que são discutidos aqui: *original*, *invenção*, *criação*, *descoberta* e *estilo*. Todas essas ‘ferramentas’ foram implementadas no mundo da Arte quando esta conseguiu se libertar dos limites impostos pela Igreja e pelo mecenato. Pierre Bourdieu<sup>151</sup> nos fala em *autonomia do campo de produção artístico* – situação operada durante o século XIX e que, se por um lado mercantilizou a arte e a função do artista (que a partir daí vive da venda das obras), por outro, proporcionou limites para a criação extremamente novos, o que permitiu que alguns artistas falassem em *arte pela arte*.

Foi através dessa ‘personalidade artística’ e, através, portanto, da subjetividade que a *Presença* impôs um novo fazer literário em que a interpretação e o ponto de vista do autor são o ponto de partida (e também de chegada) para toda a produção literária que se queria ‘viva’. É por isso que, ao contrário do que fizeram os naturalistas-realistas, os presencistas voltar-se-iam muito mais para a realidade interior e própria do autor (para os seus conflitos, para seus devaneios e para suas deambulações) do que à realidade exterior (ou

<sup>150</sup> RÉGIO, José. Literatura viva. In: *Presença*, n° 1, Coimbra, 10 de março de 1927, p. 1.

<sup>151</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

“realidade social”), como percebemos no artigo ‘Individualismo e universalismo’ de outro presencista:

Ao tipo médio, geral, explorado pelo romance naturalista, sucede o tipo superior, particular; e à poesia dum Hugo, o lirismo puro em que o poeta, desde Rimbaud, procura aprisionar o que de mais fugitivo e pessoal em si percebe. A descoberta do inconsciente e a sua colaboração nas mais rudimentares manifestações psíquicas; o espírito de análise e a exploração dos recônditos interstícios da alma humana; a dissociação das sensações e a sua combinação em gamas subtilíssimas; a revelação do mundo extraordinário das nevroses e a criação inconsequente, biológica, das figuras novelísticas – colaboraram decisivamente nessa feição individualista que a literatura contemporânea tão maravilhosamente ostenta. E eis, pois, porque o homem é objecto de toda a criação estética e, dentre ele, é artista superior o que mais original, individual, possui alma e, logo, o que à realidade opuzer (sic) um mais puro sistema de reacções.<sup>152</sup>

Assim, à desconfiança na razão e no pensamento científico e objetivo que dominou a literatura oitocentista sucedeu o interesse pelas sombras do inconsciente e as manifestações profundas da ‘alma’ – caminho aberto pelas descobertas de Freud no início do XX. E, essa escolha temática coberta por uma nuvem de mistério converter-se-á, sobretudo, numa atitude política na qual o pensamento da Geração de *Presença* mais se sobressai e revela-se enquanto filosofia de uma arte. Com artigos tais como ‘Antonio Botto e o amor’ e ‘Discurso da Inutilidade da arte’ Régio e Gaspar Simões, respectivamente, pregam uma arte pura na qual questões relacionadas à vida pública, como política, sociedade, direitos humanos, não devem fazer parte, pois, a ‘grande’ Arte deve se debruçar sobre as ‘grandes’ questões do homem. Sobretudo a obra de Régio é marcada pela devoção aos temas religiosos e sobrenaturais.

Por outro lado, o modernismo literário português (primeiro e segundo) é extremamente afeito à experimentação fomal e é exatamente por isso que será a poesia (e não os gêneros narrativos tal como o romance no qual o conteúdo é tão preponderante quanto a forma) o gênero mais acarinhado pela arte moderna.

Por outro lado, a atitude da *Presença* em relação ao público é semelhante à atitude de Manoel de Oliveira, já que para uma literatura voltada aos interesses daquele que a cria a relação é de negligência com aquele para o qual a literatura se dirige: o público leitor, assim como era admitido por Manoel de Oliveira: pois, para o realizador, deve-se dar ao público elementos de fruição estética que não

<sup>152</sup> SIMÕES, João Gaspar. Individualismo e universalismo. *Presença*. Fôha de arte e crítica. Coimbra, 8 de maio de 1927, n°4.

passam pela escolha do espectador, mas sim pela predileção de uma originalidade inventiva.

São, portanto, estes quatro elementos que podemos sublinhar para testemunhar a intersecção de Manoel de Oliveira no grupo da geração de *Presença*: a importância recaída na personalidade do autor, a busca incessante pela experimentação formal, o desligamento entre a arte e a vida social, e a separação nítida entre o autor e o fruidor das obras. Muito das escolhas e opções estéticas de Oliveira advêm daí: do desejo de afirmar-se enquanto autor e gênio criador, da vontade incansável de sacudir o público com um linguagem formalista, artificiosa e anti-natural que proíbe qualquer tentativa de identificação e sonho, do apagamento das questões sociais que pouco se percebem na obra do realizador e da atitude pedagógica (e, por que não?) autoritária de Oliveira perante o público.

Portanto, a ideia de um *autor*, dotado de “capacidades superiores”, como sustenta Régio, tal como a capacidade de criar uma *obra original* e desenvolver um *estilo próprio* são crenças desenvolvidas ainda no século XIX, mas que são herdadas pelo século XX. E é no contexto do modernismo das vanguardas europeias que muitos dos valores ainda hoje utilizados no campo de produção artística são consolidados. Como, por exemplo, a cisão entre uma Grande Arte e uma arte menor – a qual Régio chama de literatura morta, sem personalidade – que foi exemplificado no embate ilustrado por Bourdieu entre uma *arte pela arte* e uma *arte social*. A literatura viva, desejada por Régio, é a literatura realizada por aqueles que detêm o dom de um ‘talento superior’ e de um estilo próprio - que só se conseguem através de uma ‘benção divina’, reapropriando-se da ideia renascentista de que o artista é uma ferramenta utilizada pelas mãos de Deus.

E foi tal ‘talento superior’ que Régio percebeu em Oliveira ainda na altura de *Douro, faina fluvial* ao qual ele considera um “personalíssimo documentário”. Nas palavras do escritor publicadas na altura da exibição de *Douro*: “Manoel de Oliveira é artista e poeta no alto sentido do que, afinal, estas duas palavras são sinônimas. E não é tão fácil de ver que era isso o que ainda não aparecera no nosso cinema?”<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> RÉGIO, José. Douro, faina fluvial. In: PITA, António Pedro. *Régio, Oliveira e o cinema*. Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994, p. 18.

Assim como Fernando Pessoa, – que afirmou em 1925 que “Á exceção dos alemães e dos russos ninguém por enquanto conseguiu insuflar no cinema algo que se pareça com arte”<sup>154</sup> - Régio nutria imenso interesse pelo cinema e manteve durante toda a publicação da revista *Presença* sempre uma coluna dedicada à crítica cinematográfica – que ele exerceu desde o primeiro número, ainda em 1927. Régio percebeu no documentário “vertiginoso, brusco, trepidante”<sup>155</sup> de Oliveira lampejos de um desejo modernista que o poeta queria presente no cinema português e, para além disso ficou posto em *Douro* “o documento dum temperamento de artista”.

Por outro lado, a relação de aproximação profissional entre os dois começou no primeiro<sup>156</sup> longa-metragem de Oliveira. *Aniki-Bobó* (1942) é a adaptação do conto “Meninos milionários” de Rodrigues de Freitas, que havia sido publicado na *Presença*, foi sugerido como argumento por Régio a Manoel de Oliveira e contou com a experiência de Antônio Lopes Ribeiro na produção. Assim, ainda em tom documental, Oliveira realiza sua primeira ficção e que já põe, ainda em 1942, a definitiva relação do cinema oliveiriano com a literatura. Segundo as palavras do crítico João Lopes, este filme marca também a heterogeneidade no cinema português, já que:

Basta recordar que *Aniki Bobó* foi feito na mesma época de grandes sucessos populares como *O Pai Tirano* (1941), de António Lopes Ribeiro e *O pátio das cantigas* (1942), de Francisco Ribeiro. Perante tais títulos, é óbvio que *Aniki Bobó* instala uma diferença importante: em vez do humor directamente ligado ao teatro de revista e as suas características sociais, o filme de Oliveira propõe, por assim dizer, uma ‘evasão’ para um domínio em que prevalece o anti-naturalismo, e até mesmo algum apelo fantástico<sup>157</sup>.

De volta à relação de Régio com Oliveira, a afinidade embrionária estabelecida em *Aniki-Bobó* gerou diferentes frutos, tais como os curtas-metragens da década de 1950 *O pintor e a cidade* (1956) e *As pinturas do meu irmão Júlio*

<sup>154</sup> COSTA, João Bénard da. *O cinema português nunca existiu*. Lisboa: CTT, Correios de Portugal, 1996, p. 24

<sup>155</sup> Ibidem, idem

<sup>156</sup> Entre *Douro* e *Aniki-Bobó*, Oliveira realiza alguns documentários considerados atualmente por ele como filmes de pouco importância. Entretanto, na opinião desta autora, os filmes *Hulha Branca*, de 1932, que trata sobre a empresa hidroelétrica do seu pai e *Já se fabricam automóveis em Portugal*, de 1938, sobre a produção de automóveis em Portugal revelam certa continuidade do desejo modernista que começou com *Douro*.

<sup>157</sup> LOPES, João. *Aniki Bobó*. Lisboa: Secretaria de Estado da Reforma Investigativa, [s.d.], Pag. 5

(1959). No primeiro, Oliveira experimenta, pela primeira vez, o uso da cor em um filme cujo tema é a atividade de um pintor impressionista que sai para as ruas do Porto em busca de inspiração - em justaposição à própria atividade do realizador documentarista que primeiro foi Manoel de Oliveira. É interessante resgatar aquilo que o Impressionismo significou para o universo das artes visuais, pois é neste contexto que a idéia de “realismo” e de representação do mundo são problematizadas.

Para além de uma tentativa interpretativa do filme, o que nos parece é que o realizador ao apropriar-se do ofício de pintor impressionista está, na realidade, acercando-se cada vez mais do universo modernista, no sentido experimental do termo, aproximando-se, assim, inicialmente do Impressionismo (ou, traduzindo-se, de uma tentativa subjetiva de olhar a realidade presente já em *Douro*), depois do Fauvismo-Cubismo no *As pinturas do meu irmão Júlio*. Neste filme destaca-se que, como se trata de uma película sobre a obra de um pintor, Manoel de Oliveira tenta reconstruir a bidimensionalidade e a multiplicidade de pontos de vista presente nos quadros de Júlio, transformando-os no principal elemento formal de *As pinturas do meu irmão Júlio* que tem no ritmo e nos movimentos de câmara o componente central do filme, à semelhança dos exercícios formais propostos pelos pintores nas décadas iniciais do século XX, como quando comentamos acerca do cinema enquanto expressão de arte.

Ambos os filmes, *O pintor e a cidade* e *As pinturas do meu irmão Júlio* são feitos com a colaboração de José Régio, que inclusive atua como narrador e ator do segundo filme, e funcionam também como um importante laboratório experimental para Manoel de Oliveira que divagava neste período entre uma estética documental e o exercício das primeiras ficções. Ainda sobre *O pintor e a cidade*, o pesquisador Paulo Cunha (Ceis20), reforçando a tese de que neste filme se opera uma importante virada estética, afirmou que:

Em 1956, o cineasta regressa às telas com *O pintor e a cidade*, obra que mudou radicalmente as referências cinematográficas de Oliveira. Abandonando as experiências de montagem iniciadas com *Douro*, o realizador afasta-se também do universo narrativo de *Aniki-Bobó*. O próprio Oliveira viria a confessar que *O pintor e a cidade* foi determinante “na mudança de minha reflexão sobre cinema.(...) Porque essa noção de plano longo, extremamente longo, propositadamente longo, não a fui buscar a outros filmes que conhecia. Não se faziam planos assim, em

parte nenhuma do mundo, em nenhuma cinematografia. Em 1956, não se faziam, ou eu não os conhecia”.<sup>158</sup>

Um ano antes da realização de *O pintor e a cidade* (que recebeu do SNI o Prêmio Paz dos Reis de Melhor fotografia no ano de 1956), o importante Cineclube do Porto decide homenagear Manoel de Oliveira tendo como pretexto a re-exibição de *Aniki-Bobó*, e, de acordo com o atual presidente da Cinemateca Portuguesa, João Bénard da Costa<sup>159</sup>, esta pequena homenagem entre os cinéfilos do Porto repercutiu em grandes dimensões nos caminhos trilhados pelo cinema português (como iremos mais adiante comentar) entre os quais o encorajamento da crítica para a continuidade da atividade cinematográfica de Oliveira – que havia se distanciado do cinema. Lembra-nos Bénard que:

Em dezembro de 1955, uma iniciativa do Cineclube do Porto decide homenagear Oliveira a pretexto da re-exibição de *Aniki-Bobó*. A reação do público foi bastante positiva e a crítica começava a questionar os critérios de atribuição de subsídios do SNI. Simultaneamente, o Cineclube de Estremoz publicava uma obra coletiva dedicada à obra de Oliveira. Nesse mesmo ano, dando crédito à sua crescente curiosidade pela recente evolução dos novos processos cinematográficos, Oliveira rumou à Alemanha para fazer um estágio intensivo nas oficinas da AGFA, em Leverkusen, com o objetivo de estudar a cor aplicada ao cinema. No regresso, passa por Munique para adquirir uma máquina de filmar com as novas evoluções tecnológicas.<sup>160</sup>

Foi assim que, por pressão da crítica e da opinião contundente de alguns cinéfilos, o SNI – Secretariado Nacional da Informação – foi compelido a subsidiar dois novos projetos de Oliveira: *A caça* e *Acto da primavera*. Por alguns motivos, consideramos *Acto da primavera* um filme de iniciação cinematográfica para o seu realizador. É neste longa-metragem que Manoel de Oliveira traz a questão religiosa para o primeiro plano e é também ali que se vai germinando a gênese estética que o consagrou: a fixidez dos planos, a teatralidade da representação dos atores e a importância da Palavra – que aqui é para além do texto literário a Palavra de Deus. De volta às palavras de Paulo Cunha:

<sup>158</sup> CUNHA, Paulo. O último filme de Manuel de Oliveira. In: *Script*, Revista do Cineclube da Beira Interior, 2008, p.24

<sup>159</sup> COSTA, João Bénard da. *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

<sup>160</sup> COSTA, João Bénard da. *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p.108

Concretizado em 1962, *Acto da primavera* é uma representação popular do Auto da Paixão de Cristo, rodado in loco numa pequena comunidade transmontana. Insistindo num documentarismo experimental, Oliveira inicia um estilo de cinema designado “cinema de palavra”, “um cinema em que a palavra (o teatro) se tornava no próprio cerne da sua existência (Costa, 1991:122). Influenciado por Luís Buñel, *A caça* (1964) é uma metáfora criativa da violência humana e da natureza. O sucesso destas obras mereceu uma “homenagem especial” promovida pelas revistas *Platéia* e *Filme* e a conquista do Prémio da Casa da Imprensa e a Medalha de Ouro do Festival de Sienna. O cineasta seria ainda homenageado no Festival de Locarno e na Cinemateca Henri Langlois de Paris.<sup>161</sup>

Em *Acto da primavera*, Régio serviu como uma espécie de ‘consultor’ de Manoel de Oliveira, pois terá sugerido o tema e participado das filmagens ao lado do realizador. Como se sabe, a religiosidade é um tema constante na obra de José Régio. A ideia da ‘Grande Arte’, de uma Arte superior ou transcendental tem Deus como o seu principal receptor/leitor, e é exatamente essa crença que está posta em *Acto da primavera*, mas que permeará também a atmosfera de toda a obra oliveiriana com uma aura sagrada, como comenta João Mário Grilo:

Volto ao *Acto*, que é o filme dos meus começos e o filme onde creio que em mais do que um sentido, tudo começou. E volto ao *Acto* para dizer que talvez, no final, se possa ver na obra de Oliveira uma imensa e essencial interrogação não teleológica mas teosófica sobre a figura de Deus, um verdadeiro inquérito aos limites da sabedoria divina e às obras da sua criação. Na realidade, eu penso que Oliveira já não filma hoje para o público, como Miguel Ângelo não pintou a Sistina para os fiéis, antes nela retratando o cenário previsível do seu próprio julgamento. Oliveira filma, hoje, para Deus, e é assim que, enquanto espectadores, temos o privilégio de seguir – ainda por cinema em directo – um dos mais emocionantes diálogos de toda a história da arte. Há a este respeito, no belíssimo livro-entrevista conduzida por Antoine de Baecque e Jacques Parsi, uma passagem esclarecedora em que Manoel de Oliveira fala do “sono de Deus”, como algo que justifica e autoriza a vigília do cinema. Imagino que Deus, quando acordar, terá à sua volta as imagens da sua própria criação.<sup>162</sup>

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

<sup>161</sup> CUNHA, Paulo. O último filme de Manuel de Oliveira. In: *Script*, Revista do Cineclube da Beira Interior, 2008, pag.25

<sup>162</sup> GRILO, João Mário. *O cinema da não-ilusão*. Histórias para o cinema português. Lisboa: Livros Horizonte, 2006, p. 129

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

Ao mesmo exigente senso artístico deve Manoel de Oliveira tantas vezes vencer (e outras ladear) as dificuldades técnicas ainda tão opressivas no cinema português. Vindo muito do documentário, ou muito ligado a ele pelo que, parece, lhe propicia a mensagem e a linguagem próprias, até certo ponto tem podido dispensar a intervenção de actores profissionais. (Não quer isto dizer que Manoel de Oliveira não ultrapasse em larga medida o documentário, ou o não interprete, ou o utilize, de modo muito pessoal). Os seus principais intérpretes têm sido as crianças como as do *Aniki-Bobó*, rapazes como os de *A caça*, gente simples como a do *Acto da primavera*, quaisquer indivíduos aproveitados conforme acasos e circunstâncias ou oportunidades. Destes actores amadores se tem vindo a não prejudicar a fundamental qualidade artística da sua criação. No *Acto da primavera* se pode sustentar que a própria actuação dos intérpretes, particularíssima como é (seria ela que chocou o pobre júri do Festival de Veneza?), precisamente se integra na rara qualidade artística e originalidade fundamental desse admirável filme. Na fotografia, na cor, no som, vem conseguindo Manoel de Oliveira verdadeiros triunfos se pensarmos na deficiente experiência e nos condicionamentos do cinema português. A isso não serão alheios quaisquer seus colaboradores, entre os quais, para os primeiros filmes, é justo salientar o nome de António Mendes. Um profundo lirismo de que se reserva ou retrai, ao mesmo tempo sustido e enriquecido pelo pudor de um artista de tendências clássicas; um fundo cristão que principalmente no *Acto da primavera* se evidencia; um realismo que se aparenta com o realismo espontâneo de quase todos os nossos grandes escritores; um subjacente e verídico interesse pela questão social, implicada numa corrente humanística; estas e outras características que estão solicitando novas realizações – tornam a criação de Manoel de Oliveira ao mesmo tempo muito actual e capaz de transcender a mera actualidade, muito nacional e apta a superar limites fronteiriços.

163

Está assim claro, portanto, quais foram os critérios que seduziram Régio na obra de Manoel de Oliveira e aproximaram o poeta do cineasta. De volta ao ritual de iniciação e de composição de feições estéticas que se perpetuaram em toda a sua obra, *Acto da primavera* tem um carácter antecipatório, e mesmo

---

<sup>163</sup> RÉGIO, José. José Régio, Manoel de Oliveira e o cinema português. In: PITA, António Pedro. Régio, Oliveira e o cinema. Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994. p. 23

premonitório, daquilo que virá a ser a principal marca do seu realizador, utilizando o cinema como “um meio audiovisual de fixação do teatro”.

De forma geral e ampla, foram tais experimentações estéticas aplicadas nos documentários antecessores, e no exercício da ficção que nutriram o modo particular oliveiriano de pensar o cinema narrativo e a representação da realidade, acabando por gerar o intrigante *O passado e o presente*, (1972) adaptação da peça teatral de Vicente Sanches.

Em relação a esse último, realizado já num momento histórico posterior ao tempo central de nossa análise, além do sabor mórbido do filme, *O passado e o presente* tem também o elemento teatral como o tempero mais evidente, e o mundo burguês artificialmente representado em todos os seus aparatos: a casa, o casamento, a mobília, a vestimenta. O enredo gira em torno de uma *grande damme* que só se apaixona pelos maridos quando eles já estão mortos. A morte, elemento que paira sobre a obra de Manoel de Oliveira desde *Aniki-Bobó*, é em *O passado e o presente* posto como elemento central da narrativa, ou até como o fator desencadeador de toda a ação que dali decorre. A Morte, grande tema da obra oliveiriana está, em nossa opinião, diretamente relacionado com a aura clerical do seu cinema, como sugere também o realizador João César Monteiro:

Manoel de Oliveira faz parte, no contexto português, da pequena minoria de cineastas católicos (os outros são o Paulo Rocha e, numa escala bem mais modesta, o autor destas linhas) para quem o ato de filmar implica a consciência de uma transgressão. Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objetivo a restituição de uma imagem do sagrado, no sentido que Roger Caillois dá à palavra. Ora, essa imagem só pode ser traduzida em termos de arte, no que isso pressupõe de criação profundamente lúdica e profundamente ligada a um caráter religioso e primitivo.<sup>164</sup>

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

---

<sup>164</sup> MONTEIRO, João César. Manoel de Oliveira. In: Diário de Lisboa, 10 de março de 1972, (s.p).

E, se alguns viram em *O passado e o presente* uma crítica social aos valores burgueses, a nossa opinião quer aqui sustentar o carácter moralizador do cinema de Manoel de Oliveira que critica a sociedade burguesa porque quer melhorá-la (assim como quis Eça de Queirós e a Geração de 70) e não destruí-la. O compromisso de Oliveira é com a estética e é em suas palavras que isto mais transparece:

Não, suponho que a arte não está incumbida de salvar o mundo. A arte não está incumbida de coisa nenhuma. A arte é uma reflexão sobre aquilo que se passou, vem depois da vivência dos factos, nunca é uma reflexão sobre os caminhos que se devem trilhar, isso pertence aos políticos ou aos filósofos, se quiser. A arte não tem por finalidade senão refletir sobre o que se passou, ora *O livro de Job*, como é de todas as gerações, de certa maneira projecta-se para o futuro, mas como o futuro não é decifrável, em vez de se projetar para frente, projecta-se para trás.<sup>165</sup>

E é nesse voltar para trás que Manoel de Oliveira permanece fiel a um certo elemento do cinema expressionista que está também presente num cinema primitivo tal como o *teatro fotografado* de Méliès: que é a fixidez da câmara e a teatralidade. De acordo com Georges Sadoul:

A sua estilizada representação cénica aproximou-se da pantomima, corrigida pelas investigações cénicas da vanguarda. Com as suas luzes pintadas na tela, os seus quadros vivos, o seu ritmo sincopado, *O Gabinete do Dr. Caligari* foi, como outrora os filmes de Méliès, *teatro fotografado* em que a planificação se reduzira essencialmente a uma série de quadros passivamente registrados pelo operador Hameister.<sup>166</sup>

A influência do expressionismo alemão na obra de Manoel de Oliveira não se encerra em *Douro*, entretanto. De forma ampla, a peculiar maneira de filmar do realizador português que se consagra a partir de *Acto da primavera* - ou seja, a teatralidade das representações e a fixidez do quadro – pode ser percebido como um resquício da técnica alemã bastante difundida no expressionismo que ficou conhecida como *Kammerspiel*, ou teatro de câmara. Segundo Georges Sadoul:

<sup>165</sup> PITA, António Pedro. Entrevista com Manoel de Oliveira. In: PITA, António Pedro. *Régio, Oliveira e o cinema*. Recolha e organização de textos de António Pedro Pita. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, 1994, pag 36.

<sup>166</sup> SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Das origens aos nossos dias. Lisboa: Livros Horizonte, 1959, p. 172.

Nos anos entre 1920 e 1925, o cinema alemão, profundamente nacional, refletira num gigantesco espelho deformante as inquietações dum país agitado; valera-se de grupos excepcionais de argumentistas, de realizadores, de cenaristas, de atores e de operadores; caminhava na extrema vanguarda do progresso. A sua importância era enorme. A sua influência ainda hoje está viva, e é significativo o fato de um regresso ao expressionismo ter caracterizado as últimas tentativas artísticas de Orson Welles, enquanto nas recentes obras de John Ford ou de Marcel Carné a influência do *Kammerspiel* continua a dominar.<sup>167</sup>

Assim, a peculiaridade do cinema oliveiriano que o consagrou – primeiro entre os franceses, depois em todo o mundo – está revestido das marcas de um *primeiro cinema* que, sobretudo no início do século XX, experimentava a capacidade cinematográfica de narrar de acordo com dois grandes e distintos padrões narrativos: o literário e o dramático. A dita “influência” do modernismo via José Régio na obra de Manoel de Oliveira revela que as características apontadas aqui são fundamentais para a discussão que se tenta estabelecer: na obra de Oliveira, assim como nos nomes mais lembrados do novo cinema português, os valores postos ainda com Régio perpetuar-se-ão, melhor dito e percebido numa *segunda fase do novo cinema português*, momento em que o desprendimento financeiro proporcionado pela Fundação Calouste Gulbenkian, principal patrocinadora do cinema a partir da década de 1970, consolida as bases desse cinema poético, divino, eclesiástico.

## 4.2

### **Manoel de Oliveira e a paternidade do novo cinema português**

Em quase toda a bibliografia referente ao cinema português, Manoel de Oliveira é considerado quase sempre um fenómeno “à parte” da produção cinematográfica portuguesa. A consagração internacional conquistada, sobretudo, após a boa recepção pela crítica francesa, contribuiu para a consolidação do cineasta enquanto um inexplicável e excêntrico personagem da produção cultural portuguesa. Entre a comédia portuguesa dos anos 40 e os filmes ‘sem importância’ da década de 50, surgia um caso isolado como sedimenta as palavras de Alves Costa:

---

<sup>167</sup> Ibidem, pag. 182

A segunda grande Guerra Mundial tinha posto a Europa em fogo. Muitos refugiados passaram por cá em situações dramáticas. Embora não envolvido diretamente no conflito Portugal não deixou de ser afectado por ele. Por aqui andou também a espionagem. Houve as negociatas do volfrâmio. Um clima de ansiedade e inquietação perturbou-nos muitas vezes. Houve também esperanças que se perderam... O cinema português passou ao lado de tudo isso. Alegrementemente. Como vai passando, nos anos 40/50, ao lado dos autênticos sentimentos, das carências e revoltas, dos preconceitos, dos hábitos, das aspirações, dos temores, das fraquezas e heroísmos de que é feita a alma portuguesa (...) Manoel de Oliveira virá a ser, até os princípios dos anos sessenta, um caso isolado e totalmente à parte.<sup>168</sup>

Entretanto, apesar de ter sido sempre considerado “um caso à parte do cinema português, é negligenciado a forma pela qual é atribuído ao realizador uma certa “paternidade” em relação ao *novo cinema português* – movimento que viria a se consagrar no âmbito da crítica apenas na década de 1960.

Dessa forma, abordaremos aqui a década de 1950, sobretudo, momento no qual um intenso debate entre os cinéfilos e críticos portugueses tratou das questões mais cétricas do cinema português: havia algum tempo, todos cobravam do Estado saídas para o cinema português que teve, nos anos 1950, uma minguada produção, já que com a saída de António Ferro e as novas leis de protecção ao cinema nacional só fizeram piorar as estruturas de produção de cinema.

A principal insatisfação da crítica advinha do sucesso alcançado pelo gênero da comédia<sup>169</sup> no âmbito do cinema português, que teve grande repercussão entre as populações urbanas de baixa e média renda entre as décadas de 1930 e 1950, que viam nos protagonistas de filmes como *Pai Tirano* (1941), *Pátio das cantigas* (1942), entre outros, uma metáfora da sua própria vida e condição, tal como sugere Paulo Cunha:

O êxito comercial da comédia à portuguesa das décadas de trinta e quarenta era geralmente atribuído à popularidade dos actores protagonistas e, em grande medida, à tentativa de representação no cinema da condição real dos espectadores. A comédia à portuguesa era protagonizada por personagens da pequena e média burguesia lisboeta, cuja temática girava em torno do quotidiano ou do desejo de ascensão social dos protagonistas. A “máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo” oferecia ao público uma visão feliz da pequena burguesia cidadina,

<sup>168</sup> COSTA, Alves. *Breve história do cinema português* (1896-1962). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 85.

<sup>169</sup> Alves Costa apresenta o paradigma social construído pela comédia portuguesa de forma irônica, pois: “Assim se foi inventando (...) uma sociedade de gente simples, sã, alegre e trabalhadora, onde as únicas nuvens eram as inevitáveis paixões humanas”. COSTA, Alves. *Breve história do cinema português* (1896-1962). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p.88

uma representação onde se reviam alegremente, contribuindo assim para o reforço dos principais valores da mentalidade salazarista.<sup>170</sup>

Assim, o que para muitos críticos transformou-se num triste reflexo do grande espelho da nação, o espantoso êxito comercial da comédia portuguesa deu-se, entretanto, a despeito do interesse daquele que foi o Diretor Cultural durante os principais anos do Estado Novo, António Ferro. Ferro acreditava no cinema como um fato cultural, e apontava como alternativa para a afirmação de um cinema nacional os limites do modelo imposto pelo filme histórico (recompondo grandes cenas da nação), pelos documentários (que também serviriam a um interesse político) e pelos filmes de natureza poética, estes, imprescindíveis para o enriquecimento do espírito, para a atividade intelectual do povo português. O que Ferro propunha na sua *Política do Espírito* era, na realidade, um programa de formação de público que, entretanto, jamais chegou a lograr.

A relação de Manoel de Oliveira com o SNI, ou com o Secretariado Nacional da Informação, órgão responsável pelos meios de comunicação de massa ao longo do Estado Novo, foi tensa: o realizador teve vários projetos recusados, entre eles os de *A bruma* (1931), *Ritos de água* (1931), *Luz* (1931), *Desemprego* (1934), *Gigantes do Douro* (1934), *A mulher que passa* (1938), *Prostituição* (1938), *Gente miúda* (1941) *Angélica* (1952), *Saudade Rosa* (1962, 1963) e *Velha Casa – monstruosidade vulgares* (1963, 1964).

A boa acolhida dos filmes *O pintor e a cidade* e *As pinturas do meu irmão Júlio* nos festivais internacionais (Oliveira foi elogiado em Paris, Veneza e recebeu um prêmio no Festival irlandês de Cork com *O pintor e a cidade*) possibilitou o financiamento dos projetos *A caça* e *Acto da primavera*, cuja recepção por parte da crítica internacional especializada também foi excelente (*A caça* recebeu a Medalha de Ouro no Festival de Sienna, e nesse mesmo ano Oliveira foi homenageado no Festival de Locarno e na Cinemateca Henri Langlois de Paris).

Apesar da década de 1950 representar para Manoel de Oliveira o seu retorno definitivo ao campo de produção cinematográfico e o início da sua consagração no cenário internacional, o cinema português, do ponto de vista

<sup>170</sup> CUNHA, Paulo. Modernidade e tradição no discurso do novo cinema português (1955-1974). Comunicação integrada no II Colóquio Internacional Tradição e Modernidade no mundo Ibero-americano, organizado pelo Ceis20/UERJ, realizado em Coimbra, Instituto Pedro Nunes, 17-19 de novembro de 2005.

produtivo, ia mal. A saída de António Ferro, principal responsável pela política cultural entre 1933 e 1949 acarretou uma dura perda para o cinema, pois, se, por um lado, Ferro, assumidamente, utiliza o cinema como o principal instrumento de veiculação ideológica do Estado Novo português, corrobora, por outro, para a acentuada importância cultural que o cinema conquista até a metade do século XX em Portugal, arte que era antes vista apenas como distração e entretenimento. É por isso que, com a sua saída do governo, o cinema português se torna órfão e “desprotegido”.

Assim, às voltas com as dificuldades de produção da década de 1950 está não só Manoel de Oliveira, mas também Manuel Guimarães, ex-assistente de direção de Manoel de Oliveira, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, entre outros. Entre a escassa produção da década de 1950, a obra de Manoel de Oliveira e de Manuel Guimarães é o que mais se destaca. O primeiro, pelo viés da experimentação formal e o segundo, pelo cinema de teor político-social, vinculado ao movimento do neo-realismo literário através da imponente figura de Alves Redol, como argumentaremos adiante.

Visto e revisto sob o prisma da decadência fílmica, os anos da década de 1950 ficaram marcados historicamente pela obscuridade intelectual, pela ausência de produção cultural<sup>171</sup>, pelo “ano zero”<sup>172</sup> do cinema, enfim. Entretanto, surge nesse cenário de aparente apatia e estagnação um importante agitar de forças, inicialmente na crítica e na crônica, mas também na atividade intensa dos cineclubes e na mudança estética estrutural operada por Manoel de Oliveira e, em nossa opinião, também por Manuel Guimarães, como comenta Paulo Cunha:

---

<sup>171</sup> Para além do fato da escassa produção tornou-se hegemônico na história cinematográfica portuguesa acreditar que os anos 50 se reduzem a filmes insignificantes, como fica claro nas palavras de João Bénard da Costa: “Além disso, o cinema português, que conseguira grande popularidade nos anos 40 mas que nunca fora tomado muito a sério, estava pelas ruas da amargura nos meados dos anos 50, a década mais negra da acidentada história dele. *O noivo das caldas*, de Arthur Duarte, *Perdeu-se um marido*, de Henrique Campos e *Vidas sem rumo*, de Manuel Guimarães foram as três longas-metragens estreadas em 56. Não se está bem a ver a Gulbenkian misturada com esse gênero de filmes, mesmo que *Vidas sem rumo*, com diálogos de Alves Redol já tivesse obviamente ambições não logradas. Nem a Gulbenkian olhava para esses lados, nem ninguém lhe pedia que olhasse e nem achava que devesse olhar” (Costa, João Bénard da. *Cinema Português: anos Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Cinemateca Portuguesa, 2007, p. 9)

<sup>172</sup> O famigerado “ano zero” trata do ano de 1955 quando nenhum filme português estreou-se em Portugal. Este fatídico ano marcaria o imaginário cinematográfico português e foi determinante também para as reivindicações que, a partir daí, foram feitas para a melhoria do setor.

Em Portugal, desde os inícios da década de 50, um pouco por toda a escrita de cinema, desde a crítica à crônica, mas, sobretudo, na imprensa especializada, generalizava-se a convicção na necessidade de ver e fazer cinema. Perante o quadro de crise do panorama cinematográfico nacional, conhecendo os exemplos de renovação de diversas cinematografias estrangeiras e, sobretudo, pela alteração de mentalidade na sociedade portuguesa, popularizou-se uma certa idéia de inovação, de renovação e de ruptura com o estado vigente das coisas neste domínio. A reivindicação de um novo cinema desenvolveu-se posteriormente, sobretudo na recepção crítica aos filmes produzidos por uma estrutura viciada e criticamente estagnada. Iniciado em publicações conotadas com a oposição, este discurso renovador alastrou-se gradualmente à generalidade das publicações dedicadas ao cinema. Consolidado essencialmente na escrita, este programa de intenções procurava uma materialização na produção fílmica de então, tendo assumido rapidamente uma relação com as experiências de cinema pretensamente neo-realista protagonizadas por diversos autores, nomeadamente Manuel de Guimarães.<sup>173</sup>

A reivindicação por um “cinema novo” em oposição a um “cinema velho”, cujas feições correspondiam aos rostos dos protagonistas das comédias, foi, portanto, tornado-se, paulatinamente, um discurso unísono no meio cinematográfico português entre os cinéfilos mais exigentes, entre alguns realizadores frustrados e entre uma recente intelectualidade urbana, nomeadamente lisboeta e portuense.

A despeito da marginalidade do seu comportamento no cenário cultural português, Manoel de Oliveira, por conta do sucesso conquistado com as películas *O pintor e a cidade*, *A caça* e *Acto da primavera* e também pela atenção que ele havia despertado com *Douro* e *Aniki-Bobó* das décadas anteriores, foi convidado a participar, em dezembro de 1967, da “Semana do Novo Cinema português”, organizado pelo Cineclube do Porto que, mais uma vez, tem uma importante atuação no cenário cinematográfico. Neste encontro, figuravam Manoel de Oliveira, Manuel Guimarães, críticos experientes como Roberto Nobre e Manuel de Azevedo, e, claro, a jovem geração do cinema português, entre eles, Paulo Rocha, Fernando Lopes, António Macedo.

Entre as intenções daquele encontro estava a discussão dos caminhos que seriam, a partir dali, trilhados para o cinema português. A idéia era formular um documento que seria entregue à Fundação Calouste Gulbenkian – também

---

<sup>173</sup> CUNHA, Paulo. Modernidade e tradição no discurso do novo cinema português (1955-1974). Comunicação integrada no II Colóquio Internacional Tradição e Modernidade no mundo Ibero-americano, organizado pelo Ceis20/UERJ, realizado em Coimbra, Instituto Pedro Nunes, 17-19 de novembro de 2005.

convidado a participar da Semana – a fim de buscar subsídios nesta instituição cultural para a produção cinematográfica.

A idéia de formar um grupo e uma proposta homogênea e coerente foi conseguida basicamente pela inclusão estratégica de Manoel de Oliveira - que era visto tanto quanto um cineasta da geração do “cinema velho” como um dos maiores cineastas portugueses -, apreciado pelo Diretor da Gulbenkian, Azeredo Perdigão, que via em Oliveira, e, evidentemente, nos seus filmes, não um mero realizador, mas, sobretudo, um artista.

Do grupo representado naquele evento formar-se-ia o Centro Português de Cinema, cooperativa de realizadores, e da “Semana do Novo Cinema português”, o documento *Ofício do cinema em Portugal*, assinado por todos os interessados, entre eles: Fernando Lopes, Paulo Rocha, António Macedo, José Fonseca e Costa, Manoel de Oliveira. Este ofício previa não só certa linha ideológica do grupo, sedimentando as diretrizes estéticas do movimento, como também já definia os primeiros projetos a serem contemplados com o dinheiro da Gulbenkian, entre estes estaria, claro, o “último” filme de Manoel de Oliveira, de acordo com a sucinta explanação de Paulo Cunha:

Em finais de 1967, Oliveira acabara de fazer 59 anos e encontrava-se sem filmar uma longa-metragem desde *Acto da primavera* (1962). Para a generalidade dos elementos que assinaram o Ofício do Cinema em Portugal era fundamental reforçar o papel “aglutinador” da figura de Oliveira em relação às heterogeneidades do Novo Cinema e permitir que Oliveira filmasse o seu “último” filme. A possibilidade de rodar o “último” filme seria a moeda de troca para convencer Oliveira a “apadrinhar” o grupo na missiva junto da Gulbenkian. E, segundo Fernando Lopes, o cineasta parece ter cumprido a sua parte do acordo: “Julgo que ele (Azeredo Perdigão) se chegou a entusiasmar tanto com o Centro (...) porque no Centro estava Manoel de Oliveira e porque o Manoel lhe disse que, não sendo embora aquela fórmula por si pretendida, o que nós fizéssemos ele fazia connosco”.<sup>174</sup>

O “último” filme seria *O passado e o presente* de 1972...

---

<sup>174</sup> CUNHA, Paulo. O último filme de Manuel de Oliveira. In: *Script*, Revista do Cineclube da Beira Interior, 2008, p. 27.