

MARIANA VEIGA COPERTINO FERREIRA DA SILVA

CINEMA E LITERATURA:
Manoel de Oliveira, José Régio e o pensamento crítico da
revista *presença*.



MARIANA VEIGA COPERTINO FERREIRA DA SILVA

CINEMA E LITERATURA:
Manoel de Oliveira, José Régio e o pensamento crítico da
revista *presença*.

Tese de Doutorado, apresentado ao Conselho,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientadora: Renata Soares Junqueira

Bolsa: Fundação Calouste Gulbenkian / CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2020

Silva, Mariana Veiga Copertino Ferreira da
CINEMA E LITERATURA: Manoel de Oliveira, José
Régio e o pensamento crítico da revista presença /
Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva - 2020
232 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Renata Soares Junqueira

1. Cinema. 2. Literatura. 3. Oliveira, Manoel de. 4.
Régio, José de. 5. Revista Presença . I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MARIANA VEIGA COPERTINO FERREIRA DA SILVA

**CINEMA E LITERATURA:
MANOEL DE OLIVEIRA, JOSÉ RÉGIO E O PENSAMENTO
CRÍTICO DA REVISTA *PRESENÇA*.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Renata Soares Junqueira

Bolsa: Fundação Calouste Gulbenkian/CAPES

Data da defesa: 30/06/2020

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: **Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP FCL/Ar)

Membro Titular: **Prof^a Dr^a Aparecida de Fátima Bueno**
Universidade Estadual de São Paulo (USP)

Membro Titular: **Prof^a Dr^a Edimara Lisboa Martelletto**
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP FCL/Ar)

Membro Titular: **Prof^a Dr^a Maria do Rosário Lupi Bello**
Universidade Aberta de Portugal (UAP)

Membro Titular: **Prof^a Dr^a Silvana Maria Pessôa de Oliveira**
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À Universidade pública brasileira, gratuita e de qualidade, que me permitiu o privilégio de uma plena formação. Que nos tempos difíceis, permaneçamos sempre sendo resistência, em busca da valorização da ciência, do ensino e da pesquisa.

AGRADECIMENTOS

À Fundação Calouste Gulbenkian, pela bolsa de investigação em cultura portuguesa para estrangeiros (processo nº 144520) com a qual fui contemplada em 2017 e que me permitiu a estada em Portugal durante um ano, etapa essencial para a conclusão desta pesquisa. Obrigada pelo investimento e valorização do meu trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À minha orientadora e amiga, Renata Soares Junqueira, pelo acolhimento constante e pela parceria de mais uma década, sempre com imensuráveis carinho e paciência. Por me dar apoio em cada um dos desafios enfrentados e celebrar comigo todas as conquistas até aqui. Carrego inúmeras lembranças lindas destes anos de trabalho juntas. Obrigada por tanto!

À minha mãe Maria José Copertino, que incentivou cada um dos meus sonhos, dos mais singelos aos mais pretensiosos, sempre com muito amor. A meu irmão Orlando Copertino e à querida Rosângela de Campos, pelo carinho em cada etapa deste processo.

À minha amada avó materna Maria Aparecida e a meu avô de coração Duda Velho, que partiram em 2019 e não puderam ver a conclusão deste trabalho. Fica registrada aqui a minha gratidão por sempre me incentivarem com imenso carinho, perguntando como estava o “meu” Manoel de Oliveira, celebrando comigo à moda portuguesa e me apoiando ao longo de todo o processo. Saudades!

Às professoras Fátima Bueno e Maria do Rosário Lupi Bello, pela leitura cuidadosa e pelas valiosas contribuições no Exame Geral de Qualificação, indispensáveis ao desenvolvimento desta tese. Obrigada por esses anos de partilha, por toda a inspiração e por tantas conversas produtivas.

À professora Silvana Pessôa, sempre tão atenciosa, por aceitar compor a banca de defesa.

À Edimara Lisboa, minha amiga tão querida e a melhor parceira oliveiriana que eu poderia ter. Obrigada pela jornada até aqui, pelo privilégio dos lindos projetos que realizamos juntas, por todas as valiosas contribuições ao longo desses anos de doutorado e pela indescritível alegria que me concedeu ao aceitar o convite para compor a banca da defesa.

Ao Prof. Dr. António Preto, supervisor da minha pesquisa em Portugal e ao Centro de Estudos Arnaldo Araújo (C.E.A.A.), que me receberam no Porto e acolheram meu trabalho de investigação com imensa consideração. Obrigada pela confiança.

Ao Centro de Estudos Regianos (CER), especialmente às pessoas de Isabel Novais, Manuela Laranjeira e Maria Luisa Aguiar que me receberam com tanto carinho no CER, sempre dispostas a ajudar em tudo o que foi necessário, contribuindo de forma valiosa para a conclusão desta pesquisa. À doutora Isabel, particularmente, agradeço pela entrevista concedida.

À Cinemateca Portuguesa e ao Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), por concederem acesso a materiais imprescindíveis para o desenvolvimento das análises fílmicas.

A Eugénio Lisboa, Fernando Cabral Martins, António Pita, Eduardo Lourenço e Joana Matos Frias pelas valiosas conversas e indicações bibliográficas que tanto contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

A João Botelho e Jacques Parsi, tão queridos e atenciosos, pelas entrevistas concedidas e pelo privilégio de conversas tão prolíficas em torno da obra de Manoel de Oliveira.

A Olga, João, vó Vone, Murilo, Gabriela e toda a família Velho que, com muito amor, sempre me apoiaram e incentivaram. Obrigada pela paciência constante.

Aos amigos queridos do GPDC, especialmente a Fernanda Barini, Geisa Semensato, Moisés Romão, Márcia Regina Rodrigues e Cláudia Barbieri, sempre ao meu lado nesta empreitada, me acolhendo com imenso carinho. Obrigada pelos maravilhosos momentos juntos.

Aos amigos do Grupo de Pesquisa Colonialismo e Pós-Colonialismo em Português (CPCP), especialmente a prof^a Fátima, Penélope e Márcio, que me deram tantas oportunidades incríveis nos últimos anos. Sou imensamente grata por essa nossa parceria.

Ao querido Paulo Cunha e aos colegas da UBI, sempre tão atenciosos e dispostos a conversar sobre cinema, arte e cultura.

A José Vanzelli, amigo querido, sempre presente ao longo destes anos de doutorado, compartilhando as angústias do processo e celebrando as alegrias da conquista. Obrigada pelas conversas produtivas, conselhos valiosos e pelo carinho que sempre teve comigo.

Aos queridos Pedro Maciel Guimarães, William Pianco, Gilberto Martins e Carlos Morais, pelas conversas valiosas sobre o cinema, o teatro, a arte e a vida em nossos encontros do GPDC e por todo o carinho que sempre tiveram com o meu trabalho de pesquisa.

A Rodrigo Denubila e Patrícia Rezende, pelas conversas valiosas e, principalmente, pela companhia no nosso Porto.

Aos queridos Manaíra Aires Athayde e André Corrêa de Sá pelo acolhimento no Porto e por dividirem comigo alguns dos meus momentos mais especiais vivenciados na Invicta.

A Ana Paula, Henrique, Laura, Haroldo, Ana Clara, Manuela e Clarice, minha família araraquarense. Obrigada por me receberem sempre com tanto amor, me ampararem quando preciso e por sempre estarem ao meu lado, mesmo distantes geograficamente.

Aos amigos Julio Guiotti, Leônidas Reis e José Alexandre D'Abruzzo, por tanto amor e estímulo constante.

Aos amigos Ricardo Matiazzo, Carol Bello e Flávio Meira, pelo incentivo ao longo do percurso e por debaterem comigo a literatura além dos muros acadêmicos. Obrigada por tanto.

Aos amigos queridos do Colégio Asther por todo o carinho, incentivo e paciência ao longo dos últimos anos. Obrigada especialmente a Valéria, Ivani e Daniel por me acolherem novamente quando retornei de Portugal, com os braços abertos em um caloroso abraço!

Aos amigos professores da Cooperativa do Saber, por todo o apoio e pela constante compreensão com meu desafio de conciliar a vida acadêmica e os compromissos profissionais. Sou grata pelo incentivo que sempre recebi de cada um e tenho orgulho de fazer parte de uma equipe tão parceira.

Aos amigos do Cursinho Popular Lélia Gonzalez, por me permitirem viver a experiência renovadora da educação popular e me possibilitarem falar de literatura a jovens tão especiais. Agradeço por manterem avivado em mim o significado da missão docente.

Às amigas Betânia, Bianca, Carol, Grace e Milena, mulheres maravilhosas e inspiradoras. Obrigada pela parceria e pelo apoio de sempre.

A meus alunos de ontem, hoje e sempre pelo carinho constante e por serem a motivação da minha profissão. Obrigada por me ensinarem tanto, todos os dias.

Por fim, a Rodrigo Arruda, meu companheiro na vida e o maior incentivador que eu poderia ter. Obrigada pela paciência inesgotável com que me acompanhou nessa jornada e por aceitar cruzar o Atlântico para estar ao meu lado na conquista desse grande sonho. Você continuou acreditando em mim, mesmo diante dos maiores desafios, quando eu mesma cheguei a duvidar. Sem seu apoio, esta conquista não seria possível. Com todo o meu amor e toda a minha gratidão, compartilho com você o sucesso deste trabalho.

*“E assim,
a expressão vital
– a substância de toda a arte –
se transforma a cada instante
em substrato artístico
no íntimo de cada ser”*

*“Poema Cinematográfico”
Manoel de Oliveira (2005, p.190)*

RESUMO

Esta tese propõe um estudo da produção cinematográfica de Manoel de Oliveira, conceituado cineasta, com enfoque na influência que esta obra recebeu do presencismo português, detectável, sobretudo, na relação que ela estabelece com outras artes e, dentre elas, especialmente com a literatura. Tendo vivido até os 106 anos de idade, Oliveira foi um dos poucos artistas que viram as transformações socioculturais pelas quais o mundo passou ao longo do século XX. Sua produção cinematográfica inicia-se em 1931, com *Douro faina fluvial* e avança pelos anos seguintes com filmes que variam entre curtas e longas-metragens. O momento inicial do cinema de Manoel de Oliveira coincide com o auge da revista *presença* em Portugal e a relação do cineasta com essa “Folha de Arte e Crítica” se estreita à medida que intensifica sua amizade com José Régio, um dos idealizadores do periódico. Régio apresenta ao jovem Oliveira as inovações estéticas propostas pela *presença* e a forma renovadora pela qual ela defendeu a divulgação do conceito de arte que denominou “Literatura Viva”. Assim, o movimento presencista e a estética que Manoel de Oliveira propõe desenvolver no cinema convergem para o mesmo propósito, especialmente no que concerne às questões relacionadas à originalidade de uma obra autêntica: uma arte sincera e atemporal, que expressa a essência da alma humana e as suas relações com o contexto da vida moderna. Nossa proposta neste trabalho é fazer uma análise das obras de Manoel de Oliveira que, de alguma forma, relacionam-se com a revista modernista e, particularmente, com a produção artística de Régio, identificando os influxos que ambos exerceram sobre a produção cinematográfica do realizador. Para tanto, escolhemos revisitar os filmes oliveirianos que explicitamente relacionam-se com a revista e focalizamos uma análise pormenorizada dos aspectos presencistas na obra *Benilde ou a virgem mãe*, de 1975, adaptação da peça homônima escrita pelo autor vilacondense. Através desta rememoração de filmes de Manoel de Oliveira, buscamos identificar uma dimensão estética sensivelmente marcada pela inspiração advinda da proximidade entre o cineasta e os poetas e artistas que em torno da revista se reuniram, sobretudo José Régio.

Palavras – chave: Cinema e literatura. Manoel de Oliveira. José Régio. Revista *presença*. *Benilde ou a virgem mãe*. Teatro e cinema.

ABSTRACT

This thesis proposes a study of the cinematographic production of Manoel de Oliveira, a renowned filmmaker, focusing on the influence that this work p received from the Portuguese *presença*, detectable, above all, in the relationship it establishes with other arts and, among them, especially with literature . Oliveira lived until 106 years of age and was one of the few artists who saw the socio-cultural transformations that the world went through during the 20th century. His cinematographic production began in 1931, with *Douro, faina fluvial* and progressed through the following years with films ranging between short and feature films. The initial moment of Manoel de Oliveira's cinema coincides with the peak of *presença* in Portugal and the filmmaker's relationship with this “Folha de Arte e Crítica” narrows as he intensifies his friendship with José Régio, one of the creators of the periodical. Régio introduces young Oliveira to the aesthetic innovations proposed by the *presença* magazine and the renewing way in which the avant-garde started to make art - in Portugal, but also in Europe and in the world. Therefore, the *presença*'s proposal and the aesthetics that Manoel de Oliveira proposes to develop in cinema converge for the same purpose, especially with regard to issues related to the originality of an authentic work: a sincere and timeless art, which expresses the essence of the human soul and its relations with the context of modern life.. Our proposal in this work is to make an analysis of the works of Manoel de Oliveira that, in some way, are related to the modernist magazine and, particularly, to the artistic production of Régio, identifying the influences that both had on the director's cinematographic production. For that, we chose to revisit the Oliveira's films that explicitly relate to the magazine and focus on a detailed analysis of the aspects present in the work *Benilde ou a virgem mãe*, from 1975, adaptation of the homonymous play written by the Vilacondense author. Through this reminiscence of Manoel de Oliveira's films, we seek to identify an aesthetic dimension markedly marked by the inspiration arising from the proximity between the filmmaker and the poets who gathered around the magazine, particularly José Régio.

Keywords: Cinema e literature. Manoel de Oliveira. José Régio. *Presença* magazine. *Benilde or the virgen mother*. Theater and cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Imagem das capas dos números 1 e 2 da <i>Orpheu</i> (1915).	23
Figura 2	Imagem das capas do nº 4 da revista <i>A Águia</i> e do primeiro e único número da revista <i>Portugal Futurista</i> .	27
Figura 3	Fotografia de João Gaspar Simões, José Régio e Branquinho da Fonseca, em 1927. Imagem pertencente ao acervo da Câmara Municipal de Vila do Conde.	33
Figura 4	Páginas 1 e 3 da <i>Presença: fôlha de arte e crítica</i> , publicada em 10 de março de 1927. Na primeira imagem, vê-se o artigo <i>Literatura Viva</i> , de José Régio e na segunda imagem o desenho de Julio dos Reis Pereira que acompanha opiniões de autores franceses sobre a arte, dentre eles Marcel Proust e Jean Cocteau.	35
Figura 5	Carta de José Régio para Alberto de Serpa, datada de 18 de setembro de 1929. Nesta correspondência, o poeta comunica o amigo sobre a formação do Grupo Ultra e pede que ele entre em contato com o amigo, proprietário de uma máquina de filmar. Pertencente ao acervo da Câmara Municipal de Vila do Conde e disponibilizada pelo Centro de Estudos Regianos.	54
Figura 6	Contraposição de dois planos sequenciais do filme <i>Douro, faina fluvial</i> . O primeiro plano mostra os automóveis do início do século	67
Figura 7	Planos de <i>Douro, faina fluvial</i> (1931), em que se vêem a varina, vendedora de peixe e as crianças na ribeira aguardando os pais.	69
Figura 8	Plano do filme <i>Aniki-Bobó</i> (1942) em que é possível ver a boneca roubada dentro da bolsa em que está escrito “Segue sempre por bom caminho”.	76
Figura 9	Plano de <i>Aniki-Bóbó</i> (1942), que evidencia o jogo de luz e sombra na filmagem, para representar a angústia do protagonista.	84
Figura 10	Plano de <i>Aniki-Bobó</i> (1942), em que Carlitos é acusado por Eduardito. É possível ver a sombra do dedo acusador projetada na camisa do protagonista.	85
Figura 11	Plano do pesadelo de Carlitos em <i>Aniki-Bobó</i> (1942), que mostra o dono da Loja das Tentações, com feições mefistofélicas.	90
Figura 12	Plano de <i>Aniki-Bobó</i> (1942), em que Carlitos se vê refletido no espelho rachado.	90
Figura 13	Planos de <i>Aniki-Bobó</i> (1942), em que se vê as crianças observando a boneca na montra da Loja das Tentações	91
Figura 14	Reprodução do quadro <i>Família</i> (1926-32) e plano-sequência da exibição deste mesmo quadro no filme de Manoel de Oliveira	104

Figura 15	Plano-sequência de <i>O poeta doido, o vitral e a santa morta</i> . (2008) em que se vê o poeta escrevendo seus versos.	109
Figura 16	Plano-sequência de <i>O poeta doido, o vitral e a santa morta</i> (2008). O poeta Régio sobe e as escadas do Castelo de Portalegre e desaparece do enquadramento.	109
Figura 17	Fotografia das filmagens de <i>Mon cas</i> (1986) em que se pode ver a estrutura em níveis de cinema e teatro.	120
Figura 18	Reprodução do desenho de Benilde feito por José Régio, ilustração presente no manuscrito da peça. Reprodução da atriz Maria Barroso no papel de Benilde, durante a encenação da peça em 1947. Fotograma de Maria Amélia Aranda interpretando Benilde no filme de Manoel de Oliveira.	131
Figura 19	Fotogramas dos planos de <i>Benilde ou a virgem-mãe</i> que indicam os intertítulos de cada ato da peça.	143
Figura 20	Plano-sequência do filme <i>Benilde ou a virgem-mãe</i> (1975), de Manoel de Oliveira, em que se mostra o embate entre Etelvina e o vento que insiste em entrar pela janela.	148
Figura 21	Fotograma do plano final do filme <i>Benilde ou a virgem-mãe</i> (1975), de Manoel de Oliveira	149
Figura 22	Sequência de <i>Benilde ou a virgem-mãe</i> (1975), em que se vê o monólogo da protagonista sendo observado pelo noivo desconfiado.	162
Figura 23	Fotograma do plano de <i>Benilde ou a virgem-mãe</i> (1975) em que se podem ver as quatro personagens na sala, uma de costas para a outra, aos pares, formando uma espécie de quadrado.	163

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
O MODERNISMO PORTUGUÊS: ARTE, MODERNIDADE E <i>PRESENÇA</i>	21
O Modernismo em Portugal: o papel das revistas.....	22
A <i>presença</i> : do nascimento à consolidação de uma doutrina.....	31
Os dissidentes e as transformações a partir da cisão.....	40
A <i>presença</i> e o mito da “contrarrevolução”	46
O cinema na <i>presença</i> e a <i>presença</i> no cinema.....	50
JOSÉ RÉGIO, MANOEL DE OLIVEIRA E O CINEMA: DIÁLOGOS A PARTIR DA <i>PRESENÇA</i>	58
O humanismo crítico da <i>presença</i> no cinema de Manoel de Oliveira.....	61
Para além de <i>Douro</i> , o cinema exalta o progresso	72
“Tu és polícia, tu és ladrão”: o humanismo crítico em <i>Aniki-Bóbó</i>	75
Régio, Oliveira e “O palco de um povo”: resquícios de um projeto sonhado.....	95
O teatro, o cinema e a palavra: <i>Acto da Primavera</i>	97
Oliveira, Régio e as pinturas do irmão Julio: o cinema dá vida às artes plásticas.....	101
O cinema de Oliveira lê a poesia de Régio: o díptico <i>Vida e Morte</i>	105
Uma parceria atemporal: o painel de memórias e as frutíferas releituras.....	111
O teatro e o cinema como aliados: as releituras oliveirianas.....	115
ENTRE A FÉ E A DÚVIDA: O MISTÉRIO DE BENILDE ATRAVÉS DA LENTE DE MANOEL DE OLIVEIRA.....	128
Do palco para o ecrã: <i>Benilde ou a virgem mãe</i>	130
Religião, ciência e o questionamento da fé: <i>Benilde</i> , a peça.....	132
Teatro, cinema e o olhar oliveiriano: <i>Benilde</i> , o filme	138
Das reflexões humanistas: onde e com quem está a verdade?.....	151
O senso e o contrassenso: a persistência do mistério da literatura ao cinema.....	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	168
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	174
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	180
ANEXOS.....	186
ANEXO A	187

ANEXO B.....	190
ANEXO C.....	192
ANEXO D.....	194
ANEXO E.....	198
ANEXO F.....	200
ANEXO G.....	202
ANEXO H.....	204
ANEXO I.....	205
ANEXO J.....	206
ANEXO K.....	207
ANEXO L.....	213
ANEXO M.....	220

INTRODUÇÃO

O princípio do século XX foi marcado pela efervescência das revistas artísticas e literárias que surgiram nas primeiras décadas. Portugal, particularmente, é com frequência lembrado pela contribuição da revista *Orpheu*, ícone do movimento modernista, que marcou a história da literatura com sua proposta de desconstrução dos valores tradicionais e revolução do universo artístico. No entanto, *Orpheu*, no furor da sua criação renovadora, acabou por ter uma vida breve. No calor das mudanças, surge, em 1927, a *presença*, autodenominada “fôlha de arte e crítica”, que, embora não tenha proposto uma revolução estética, ocupou também um lugar de destaque no modernismo português, marcando a fase conhecida como a da Segunda Geração. É inegável o fato de que as propostas das duas revistas caminham em direções opostas: enquanto *Orpheu* se mostrava vanguardista e impactante, a *presença* preocupou-se em divulgar os valores inerentes à obra de arte essencialmente humana, manifestados, no que à literatura concerne, em obras originais e “sinceras”, em oposição às letras mortas, limitadas à reprodução servil do que já existia. Assim, no início do século passado, o cenário cultural português via-se tomado de movimentos que, pouco a pouco, ocupavam seus espaços e, independente do estilo, mantinham pulsante a veia artística lusitana.

O conceito presencista ligado à ideia de uma “arte viva” é, certamente, difícil de se definir, pois os preceitos que norteavam a revista são bastante fugidios, mesmo hoje, décadas depois. Pautada pela busca e defesa da arte que é manifestação do homem em sua essência, a *presença* dedicou-se a trabalhar com temáticas muito introspectivas, bastante voltadas para retratos psicológicos, sensíveis e ligados à metafísica da existência. Nessa esteira, o periódico nascido em Coimbra abre espaço para outras formas de arte, além da literatura, e divulga, por exemplo, a pintura expressionista e cubista, o teatro como espetáculo e também o cinema, ainda em suas primeiras manifestações.

É justamente a relação entre a *presença* e o cinema que nos interessa neste trabalho. A nossa proposta é a de verificar os influxos que o movimento presencista, nascido em torno da revista, exerceu sobre um dos mais importantes cineastas do mundo, Manoel de Oliveira. Acercando-se da revista na sua fase mais expansiva, Oliveira começou sua produção cinematográfica em 1931 e caminhou muito próximo ao movimento presencista e à proposta de uma arte viva, ligada à essência humana e, por isso, autêntica e sensível. Assim é o cinema

de Manoel de Oliveira, desde o princípio, e assim também é a arte que a *presença* defendia. No entanto, o vínculo de Oliveira com o movimento em torno da revista nunca foi muito estreito e sempre se deu através da relação que tinha com grandes amigos ligados ao periódico, como Rodrigues de Freitas, Casais Monteiro e, principalmente, José Régio. O poeta de Vila do Conde exerce papel fundamental na formação do realizador como artista e transcende a função de elo entre Oliveira e a estética presencista, estabelecendo com o cineasta uma relação artística profunda, sendo figura fundamental na introdução de Oliveira no círculo artístico e intelectual do qual fazia parte.

A proposta deste trabalho é sublinhar os influxos que as ideias do periódico coimbrão exerceram sobre a cinematografia de Manoel de Oliveira, analisando a sua obra em chave presencista e humanista. E é, sobretudo, compreender este vínculo artístico através da figura de José Régio e da percepção da sua importância na escolha dos caminhos trilhados pelo cineasta. É um olhar panorâmico que pretendemos lançar aqui, para ler o cinema de Oliveira como manifestação, na sétima arte, daquilo que Régio sempre defendeu como Literatura Viva. O que trataremos como estética presencista é essa proposta de arte que se dedica a retratar o ser humano na sua forma mais essencial, evidenciando a sua complexidade existencial de forma cuidadosa e sensível. Manoel de Oliveira convergia para essa intenção antes mesmo de conhecer os amigos presencistas e isso se intensifica a partir do momento em que conhece Régio e começa, em parceria com o poeta, a desenvolver muitos outros projetos que expressam essa poética. No entanto, é preciso ressaltar que o entusiasmo por uma arte humanista já fazia parte do espírito crítico do realizador: o seu primeiro filme foi justamente o que atraiu os olhares presencistas para a sua obra.

A propósito deste fato, é válido comentar que em 19 de novembro de 1964, João Gaspar Simões, importante escritor ligado à “fôlha de arte e crítica” e um dos idealizadores da revista, publicava no *Diário de Notícias* uma apreciação crítica do livro *Singularidades do cinema português*, de Roberto Nobre. Nesse texto, o crítico apontava *Douro, faina fluvial* (1931), primeiro filme de Oliveira, como uma das obras fundamentais do cinema em Portugal, insinuando que, por influência da *presença*, a obra era muito bem construída e conquistava o *status* de obra-prima. Oliveira incomoda-se com as palavras de Gaspar Simões, pois entende que o crítico o apontava como um subproduto da revista coimbrã e que toda a exaltação ao filme não passava de um autoelogio, portanto. Em desabafo a José Régio, o realizador afirma:

Eu conheci a *Presença* (para mim, a *Presença* foi o Adolfo Casais Monteiro, o Rodrigues de Freitas, que pouco tinha com a *Presença*, já para não falar em si, que veio a seguir) quando concluía o “Douro, faina fluvial”. Este filme nada tem a ver com a *Presença*. E se alguma influência há que tenha recebido de vocês, no campo cinematográfico, ela teria de ser sempre posterior àquele filme. E ainda, sempre no campo cinematográfico, a haver quaisquer influências, elas teriam de ser, pelo menos, recíprocas. Naquela altura, já eu possuía uma noção clara e precisa do que para mim era o cinema. E mais fácil seria fornecer sugestões sobre a matéria do que recebê-las. Assim eu tivesse tido oportunidade de as pôr, na altura, em prática porque com todos os defeitos que certamente arrastariam, alguma coisa de original ficaria a meu favor. Mas o tempo, neste aspecto, correu-me sempre muito desfavoravelmente. [...] Mas da convivência com Casais e com o Freitas, devo a minha conscientização cultural. E de si, como mestre que é, ainda estou recebendo muito boas e amigas lições, e isto não me custa declará-lo. Já o tenho feito várias vezes, seja por exemplo ou por palavras. Faço por justiça e por gosto. Mas Gaspar Simões nada fez por mim.¹

Em resposta a esta carta, Régio concorda com a indignação de Manoel de Oliveira e deixa claro que o cineasta nada deve à *presença*. O poeta reafirma que o vínculo reside no fato de que a revista apenas permitiu que Oliveira encontrasse ali seus primeiros admiradores conscientes e sinceros e reforça que “isso não é dever. Nada se deve a quem nos presta justiça” (RÉGIO apud PRETO, 2009, p. 28). Apesar do desabafo, Oliveira volta a dizer que apreciava a *presença*, tinha enorme admiração pelos amigos artistas que em torno dela se reuniam e entende a importância da formação intelectual que o movimento presencista lhe proporcionou.

Nesse sentido, é preciso deixar claro que não entendemos que Manoel de Oliveira seja resultado da revista *presença* nem que seja meramente o seu representante no cinema. O que defendemos aqui é a proximidade das propostas estéticas humanistas, sempre mediadas pela figura de José Régio. O realizador e os escritores vinculados ao periódico coimbrão acreditavam na mesma intenção artística e a entendiam como manifestação da essência humana, seguindo, desta forma, pela mesma seara.

Ao lado de José Régio, em uma parceria na arte e na vida, Manoel de Oliveira constitui-se como um grande nome da cultura portuguesa e defendeu a arte Viva e sensível até o seu último filme. O nosso intuito é, portanto, verificar os influxos do movimento presencista na obra de Manoel de Oliveira e analisá-la paralelamente à proposta literária de José Régio, ambos refletindo sobre o homem e a sua existência através do cinema, da literatura e do

¹ Carta inédita de Manoel de Oliveira enviada a José Régio em 15 de dezembro de 1964, pertencente ao Espólio de José Régio, guardado no Centro de Estudos Regianos, em Vila do Conde. Registrada sob a cota ct-9279.

teatro. É preciso deixar claro que os dois artistas, embora tenham convergido para um mesmo propósito, seguiam a sua própria trajetória, guiando um ao outro pelos caminhos da arte moderna, não como corresponsáveis por cada produção, mas atuando frequentemente como parceiros.

Para tanto, organizamos a nossa análise em três capítulos. O primeiro deles apresenta um panorama do modernismo em Portugal e das revistas literárias que surgiram a partir desse novo estilo de época. A proposição da leitura panorâmica é a de afunilar essa efervescência de periódicos para entender como nasce a *presença* nesse cenário e qual é o papel que ela ocupa na história da literatura portuguesa. Inevitavelmente, uma breve comparação entre a revista coimbrã e a *Orpheu* se fará nessa seção com o intuito de definir o propósito presencista e seu conteúdo durante os 13 anos de existência do periódico, sem qualquer intenção de comparação qualitativa. Nesse capítulo, procuramos pensar também a importante relação da revista com o cinema, uma vez que a *presença* foi uma das primeiras a entendê-lo como algo além de teatro filmado e a reiterar o seu potencial artístico. Acompanhada de perto por outros periódicos que foram, ao longo dos anos de 1930, se especializando na novíssima arte, a *presença* procurou observar, em produções britânicas, americanas e soviéticas, o caráter essencial do cinema que consiste, dentre outras coisas, em fixar a infixidez. Sobretudo pelos artigos escritos por José Régio, Casais Monteiro e João Gaspar Simões, a *presença* moldou uma crítica cinematográfica em Portugal, a qual se consolidou ao longo das décadas seguintes. Os números que compõem as duas séries do periódico constituem uma verdadeira historiografia dos primórdios da crítica cinematográfica em Portugal e servem como referência do que poderia ser considerado cinema-arte e o que deveria ser visto como indústria da cultura.

A partir das relações entre o cinema e a *presença*, passamos a pensar no vínculo que se estabelece entre José Régio e Manoel de Oliveira e nas reflexões sobre a arte e a vida que sempre permearam a parceria entre ambos. Dessa forma, no segundo capítulo propomos uma revisão dos filmes que exploram, de alguma forma, a influência do pensamento presencista sobre a obra de Oliveira e dos que são resultado da parceria intelectual entre os dois artistas. Esta lembrança se inicia por *Douro, faina fluvial* (1931), obra que despertou o interesse dos presencistas pelo cinema oliveiriano, passando por *Aniki-Bóbo* (1942), que marca explicitamente a relação de Oliveira com a revista, uma vez que se inspira em um conto de Rodrigues de Freitas publicado naquela *folha de arte e crítica*, até chegar a *Quinto Império, ontem como hoje* (2004), último texto regiano adaptado pelo realizador português. O

olhar sobre a relação entre Régio, Oliveira e a *presença* perpassa projetos não realizados, publicações do cineasta na revista e filmes que têm a figura de Régio como temática até chegar aos que são, efetivamente, adaptações de textos regianos. A intenção, nesse capítulo, é fazer uma breve história da parceria, observando esta seleção específica de filmes e o lugar que eles ocupam na cinematografia de Manoel de Oliveira. Adotando aí uma perspectiva panorâmica, não apresentamos análises pormenorizadas, inviáveis em razão do grande volume de obras. Os aspectos identificados nessa leitura são os que indicam temas inerentes à essência humana e às reflexões sobre o conceito de arte e o seu papel na sociedade moderna.

Por fim, para compreender melhor a forma humanista como o realizador constrói a sua cinematografia, no terceiro capítulo optamos por fazer uma análise detalhada de um dos filmes mais significativos da coletânea de películas que exploram os vínculos entre Régio, a *presença* e Oliveira. Para essa análise pormenorizada, escolhemos o filme *Benilde ou a virgem mãe* (1975), que, baseado na peça homônima de José Régio, consiste na primeira adaptação que o realizador fez de um texto do amigo. Antes de *Benilde*, todos os filmes de Oliveira que mantinham alguma relação com Régio eram inspirados no próprio poeta e na sua percepção da obra de arte e da literatura como um todo. Neste filme de 1975, já após o falecimento de Régio, Oliveira transpõe seu drama em três atos na íntegra e leva para a linguagem cinematográfica a discussão complexa em torno da gravidez misteriosa da protagonista. Na narrativa da jovem Benilde, enredam-se reflexões acerca das dualidades que assombram os homens durante toda a sua existência e têm lugar de destaque os embates entre fé e ciência. Opondo as fantasias criadas pela crença às comprovações empíricas da ciência, a diegese coloca os leitores (e potenciais espectadores, já que aqui se fala de uma peça teatral) no centro das dubiedades, conduzindo-os ao questionamento da verdade que, mesmo aparentemente comprovada, é colocada em xeque pela construção das circunstâncias. Na esteira dessa proposta regiana de pensar sobre o valor da verdade, Oliveira, em sua versão fílmica, expande a reflexão a outros questionamentos, inclusive o do próprio cinema enquanto arte. Nesse sentido, na versão cinematográfica de *Benilde ou a virgem mãe* há uma espécie de estudo sobre o próprio cinema e as suas relações com o teatro, mote fundamental de toda a filmografia de Oliveira. Isso evidencia, é preciso dizer, o caráter sincrético do cinema de Manoel de Oliveira, que agrega em si todas as outras manifestações artísticas (e não só o teatro), adquirindo um *status* de obra de arte total, viva e genuína. Assim, relendo em chave presenciata um conjunto significativo dos seus filmes, temos a intenção de demonstrar os

influxos que a *presença*, através de José Régio, exerceu sobre o maior cineasta português do século XX.

O MODERNISMO PORTUGUÊS: ARTE, MODERNIDADE E PRESENÇA

Somos portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização; nada somos por enquanto, mas aquilo que agora fizermos será um dia universalmente conhecido e reconhecido. (PESSOA, 1966, p.121)

A modernidade foi tema de debates acirrados durante os últimos séculos, seja no âmbito da arte – da poesia sobretudo –, seja no da filosofia. Está nas discussões filosóficas o desenvolvimento do pensamento moderno que exerce influência sobre a arte a partir do século XVII. Também no campo literário, a modernidade implica mudanças constantes e traz consigo a transitoriedade, a fugacidade e a contingência. Assim sendo, no início do século XX os preceitos do pensamento sobre a modernidade impulsionaram as revoluções artísticas que vieram à tona com as propostas de vanguarda em todas as formas de expressão, inclusive (e especialmente) na literatura. Charles Baudelaire afirma, em sua célebre frase, que “a modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (1996, p.18), defendendo que a arte moderna é aquela que se insurge em relação às concepções estéticas vigentes que, por sua vez, acreditavam-se atemporais. Esta característica de arte insurrecional é a que se atribui, via de regra, à chamada arte moderna, que se define assim por buscar, em sua duplicidade baudelaireana de transitoriedade e imutabilidade, constituir-se como *conflito*, o que de fato aconteceu, por exemplo, no período do romantismo. No caso da estética romântica, em particular, o foco da arte esteve na busca por uma poética essencial que, em muitos aspectos, desenvolve sua linguagem imaginativa através dos conflitos da alma que se expressam na arte romântica por meio dos excessos da emoção. A dissolução dos limites entre o real e o metafísico embasaram as analogias do romantismo e abriram caminho para o futuro movimento simbolista.

O modernismo literário, em particular, dedica-se a uma revolução, em nível estético e temático, que apresenta inovadoras formas de expressão artística. Manifestar-se artisticamente no início do século XX torna-se sinônimo de repensar e reinventar os próprios modelos. É nesse momento que surgem na Europa todas as propostas de revolução artística conhecidas hoje como vanguardas, dentre as quais citam-se o cubismo, o futurismo e o expressionismo, que reformularam o conceito clássico conhecido até então e repensaram a representação do

mundo através da arte. A palavra “vanguarda” é plural em suas conotações, mas, de forma geral, trata do conceito de desbravar o desconhecido e inovar a partir disso:

[A palavra vanguarda] vem do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, anunciando a criação de um novo tipo de arte. Esta denominação tem também uma significação militar (a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro), que bem demonstra o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos. (HELENA, 1993, p.8).

As correntes artísticas mostraram-se vanguardistas no sentido de que travaram um embate contra a forma clássica da arte e propõem uma revolução transformadora, sem preocupações com a estética modelar defendida até então. A intenção do movimento vanguardista, que tomou a Europa e depois o mundo, era incitar reflexões a respeito do que se considerava arte no início do século XX e repensar os padrões impostos pela arte tradicional e realista. Em Portugal, particularmente, o modernismo tem como marco reconhecido a publicação da revista *Orpheu*, que constituiu no país a primeira manifestação de caráter vanguardista no século XX, cujos representantes expressavam na arte portuguesa os elementos defendidos pelas correntes vanguardistas em voga naquela altura, dentre as quais se destacavam o futurismo e o cubismo. As vanguardas europeias foram a maneira que os artistas encontraram de minimizar as formas clássicas da arte e repensar os aspectos que eram vistos como alicerces estéticos até então; deste modo, a arte portuguesa passou também pela intensa revolução que reconfigurou todo o pensamento no início do século XX.

O modernismo em Portugal: o papel das revistas

O modernismo em Portugal tem nos poetas Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros a tríade basilar de sua concepção. Pessoa talvez seja a figura tutelar neste triunvirato que se reuniu em torno da revista *Orpheu*. Na década de 1910, estes poetas tinham como projeto reformular os limites da arte e da cultura portuguesas, que sofriam com uma espécie de estagnação nos últimos anos, reproduzindo, com frequência, o modelo artístico divulgado principalmente pela França, o que tornava Portugal muito mais reprodutor do que criador de literatura/cultura, de fato. Assim sendo, a geração dos órficos assumiu como objetivo, nas ácidas palavras de Almada Negreiros (1993, p.29), fazer Portugal “nascer para o século em que vive a Terra” e parear a cultura portuguesa com as incríveis evoluções vistas na cultura europeia naquela altura.



Figura 1: Capas do primeiro e do segundo número da revista *Orpheu* (1915)

A geração de *Orpheu* pretendeu, desde o início, chocar e abalar as estruturas fundamentais do modelo literário vigente naquela altura, que preconizava a métrica e a unidade temática; atingiu, em primeira instância, os jovens artistas que buscavam superar o decadentismo ainda a pairar sobre a sociedade, que enfrentava uma instabilidade econômica e uma espécie de inatividade literária no início do século XX. Para tanto, esse grupo de artistas revolucionários procurou um escândalo que atraísse todas as atenções e obrigasse a sociedade portuguesa a refletir sobre seus parâmetros artísticos e assim “recriar aquele mundo português cativo de seu tão forte amor patriota (de todos os órficos) – que viram com frustração ao retornar de ‘suas’ outras culturas (francesa, inglesa...) – tão miúdo, tão piegas, tão regresso” (JOHANSSON, 2015, p.18). Assim, ainda que houvesse a proposta de diálogo estreito com o passado estético, o intuito da Geração de *Orpheu* era o de subverter os preceitos existentes e recriar a cultura portuguesa através da Arte e, em especial, da Literatura, altar de refúgio do homem moderno que, inserido em um contexto avassalador que acompanhava a ascensão da indústria e a avalanche tecnológica que surgia, era arrastado pela aceleração da vida e, por conseguinte, fragmentado, sem se identificar com o contexto no qual estava inserido. Disperso em inúmeros fragmentos do *eu*, o poeta modernista da geração órfica ansiava por uma nova e

restaurada totalidade – o que condiz com a proposta de heteronímia daquele que é, certamente, o maior poeta modernista português, Fernando Pessoa.

A *Orpheu* surge em 1915, autodenominando-se “Revista Trimestral de Literatura”, tendo sido publicados apenas dois números: o primeiro, correspondente aos meses de janeiro, fevereiro e março daquele ano, foi dirigido por Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho. E o segundo número, correspondente a abril, maio e junho, foi dirigido por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. António Ferro constou como editor nos dois números do periódico que assumiu a missão de questionar os parâmetros da cultura portuguesa. Um terceiro número chegou a ser planejado, tendo sido as suas provas tipográficas concluídas, mas não chegou a circular na época.² A gênese da criação de *Orpheu* está em uma série de correspondências trocadas entre Sá-Carneiro e Pessoa, nas quais os dois artistas mostravam-se desapontados com o teor saudosista da revista *A Águia*. A recepção causa o furor esperado no contexto lisboeta, como observa Manuela Parreira da Silva:

Graças ao escândalo provocado no quase inexistente meio culto lisboeta, o nº 1 esgota e o nº 2 vende cerca de 600 exemplares. O público, adormecido por um gosto literário fora de moda, repele instintivamente a novidade. A revista dos “engraçadinhos” da Brasileira e do Martinho é recebida nos jornais com risota e dichotes. Durante meses, a imprensa da capital e da província enche-se de citações, comentários, transcrições dessa “literatura de manicómio”, garantindo que “os bardos de *Orpheu* são doidos com juízo”, enquanto o teatro de revista à portuguesa inclui rábulas a propósito. (SILVA apud MARTINS, 2010, p.566)

Assim, com o estigma de “doidos com juízo”, os chamados órficos assumem a missão de abalar as estruturas dos padrões culturais portugueses e abrir espaço para a manifestação das vanguardas que ganhavam força na Europa naquele momento. Os dois números da *Orpheu* que circularam em 1915 trouxeram textos antológicos que se tornaram pérolas da literatura portuguesa modernista, como é o caso do poema *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa ortônimo, texto que se torna o marco do interseccionismo pessoano, vertente paúlca do futurismo desenvolvido na mesma época. Cumpre observar que houve uma tentativa de opor esse Pessoa interseccionista ao Álvaro de Campos sensacionista e identificar uma espécie de padrão de características no qual se enquadravam os artistas modernos³. A ideia de

² A publicação do número 3 aconteceu apenas em 1984, pela Editora Ática, e foi fac-similada no mesmo ano pela Nova Renascença (MARTINS, 2010, p.564).

³ O sensacionismo e o interseccionismo são correntes estéticas idealizadas por Fernando Pessoa. O sensacionismo defendia a ideia de uma arte sintética, pautada na força da sensação e capaz de conceber uma

uma categoria literária incomodava os poetas, particularmente Fernando Pessoa, que insistia em rejeitar o aspecto de grupo que os críticos atribuíam a esses jovens artistas, o que desconfiguraria no modernismo português o carácter de vanguarda. O próprio Pessoa afirma que

O termo “modernista”, que por vezes também se aplicou aos artistas da ORPHEU, não lhes pode também ser aplicado, por isso que não tem significação nenhuma a não ser para designar – porque assim se designou – a nova escola pragmatista [...] Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à escola da sua individualidade própria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima disse, designação alguma colectiva. As designações colectivas só pertencem aos sindicatos, aos agrupamentos que têm uma ideia só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregário, vulgar e natural nos cavalos e nos carneiros. (PESSOA apud MARTINS, 2010, p.568)

Assim, no contexto de rejeição às categorias determinadas, nasce o modernismo propriamente dito em Portugal, que virá a se fortalecer nas gerações seguintes, uma vez que a *Orpheu*, no ímpeto de sua revolução, acaba por extinguir-se ainda jovem, após os primeiros seis meses, em 1915. Este furor impetuoso e breve apresenta-se em contraste com a durabilidade de um outro periódico que se publicava no mesmo momento e que recebe o título de mais longeva revista portuguesa de sua época: *A Águia*. Não é possível, de fato, atribuir a *A Águia* o título de revista modernista, uma vez que sua proposta desde sempre foi a de resgatar a “Renascença Portuguesa” e, por esse motivo, acaba por ser uma revista a que *Orpheu* fez contraponto, efetivamente. Entretanto, é importante ressaltar que *A Águia* foi de fundamental importância para o surgimento da revista dirigida e idealizada por Pessoa e Sá-Carneiro, uma vez que, antes de mais nada, foi uma de suas motivações.

A Águia foi o ícone de um movimento que, de certa forma, prolonga a experiência simbolista que marcou o final do século XIX, sendo conduzida nessa empreitada pelo poeta Teixeira de Pascoaes, reconhecido por manter certo distanciamento dos nascentes movimentos modernistas, bem como dos excessos do movimento simbolista. *A Águia* segue, portanto, uma tendência mais conservadora da arte e é a revista mais duradoura do período,

antologia de todas as inovações pensadas através da modernidade, ao mesmo tempo que expressa tudo de essencial que já foi esteticamente defendido pela tradição. O interseccionismo, na mesma linha de corrente modernista, defende a intersecção entre expressões estéticas percebidas em mescla vanguardista, como o poema *Chuva oblíqua*, que desenvolve aspectos paúlicos, cubistas e futuristas. C.f. Costa, Paula Cristina, *As dimensões artísticas e literárias do projecto sensacionista*, Dissertação de Mestrado apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1990.

uma vez que foi criada em 1910 e circulou até 1932. E recebe particular atenção pelo espaço concedido às artes plásticas, sobretudo por conta das obras de seu diretor artístico, António Carneiro, que expressou uma perspectiva essencialmente simbolista em suas obras. Nas páginas dessa mesma revista que manifestou um olhar ainda apegado ao movimento artístico do final do século XIX apareceram também as primeiras colaborações críticas e literárias dos poetas Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa:

Da colaboração de Pessoa [para *A Águia*] destaca-se um conjunto de artigos cujo objectivo é caracterizar, segundo as suas palavras “a estética da nova poesia”. Em tal poesia é possível detectar “três elementos – vago, subtileza e complexidade”. E passa a referir-se a cada um desses elementos: “Ideação *vaga* é coisa que é escusado definir, de exaustivamente explicante que é de per si um mero adjetivo.” [...] Por ideação *subtil* entendemos aquela que traduz uma sensação simples por uma expressão que a torna vívida, minuciosa, detalhada. [...] Finalmente, entendemos por ideação *complexa* a que traduz uma impressão ou sensação simples por uma expressão que complica acrescentando-lhe um elemento explicativo, que, extraído dela, lhe dá um novo sentido”. Mais adiante acrescenta: “A ideação complexa supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou emocionalização de uma ideia”. (GUIMARÃES, 1999, p.67)

Pessoa já expressa nas páginas da própria *A Águia* a necessidade que via na cultura portuguesa de ultrapassar a poética do simbolismo, que, embora fosse absolutamente subjetiva – como se propunha a nova arte – não desenvolve a emocionalização das ideias. O simbolismo, como a arte modernista deve ser, não contempla, todavia, o aspecto de ideação complexa, e é neste ponto que Pessoa desenvolve os preceitos daquilo que viria a ser a nova poética da modernidade. Deste aspecto da complexidade da arte, subentende-se uma espécie de objetividade textual, a instância mais superficial da linguagem, o que será um dos elementos mais característicos da nova poética. Desta forma, a passagem de Pessoa pela *A Águia* despertou certa antipatia, especialmente quanto à sua colaboração ensaística que expressava as linhas gerais da modernidade que se anunciava e que viria a sobrepor-se, por assim dizer, à proposta do simbolismo resistente defendido pelos artistas que em torno de Pascoaes se reuniam. *A Águia* foi, portanto, motivadora da transformação proposta na *Orpheu*, que logo atrairia todos os holofotes da crítica para si. O espírito intenso da modernidade que invade a produção poética portuguesa apresenta-se como uma reação ao excesso de subjetividade que permeia a poesia simbolista. A proposta modernista atenta-se mais para a comunicação da literatura.

Destarte, a *Orpheu* surge em 1915 e escandaliza o público que não estava habituado a uma proposta de vanguarda tão provocatória e inovadora quanto a que se apresentou. Precursora das revistas vanguardistas em Portugal, a *Orpheu* abre caminho para outros periódicos que surgiram depois. Em 1917, é lançada a polêmica revista *Portugal Futurista*, apreendida logo no primeiro número. Sob direção de Carlos Filipe Porfírio, com respaldo do pintor Guilherme de Santa-Rita, o periódico tinha a intenção de ser a voz impressa do futurismo em Portugal, mas teve seu primeiro e único número apreendido pela polícia por conta da proposta irreverente do texto *Saltimbancos* de Almada Negreiros, monólogo interior de um jovem que, obsessivamente, encadeia descrições de pensamentos envolvendo soldados em exercício na parada do quartel e garanhões militares em ato de cobrição de éguas, o que foi lido pelos militares como extremamente ofensivo. Ao fim e ao cabo, a *Portugal Futurista* ocupa, por excelência, o lugar de revista de vanguarda em Portugal e, ainda que tenha recebido colaboração de Pessoa e Sá-Carneiro, o destaque fica para os pintores futuristas, grandes nomes representantes da vanguarda portuguesa: Amadeo de Souza-Cardoso e Santa-Rita Pintor.



Figura 2: Capas do nº 4 da revista *A Águia* e do primeiro e único número da revista *Portugal Futurista*

Cumpramos aqui a importância que o projeto futurista teve em Portugal e os reflexos que provocou na literatura que se produziu a seguir. Em 1909, no manifesto Futurista, Marinetti defende que os poetas desta vanguarda deixariam de cantar o êxtase, a imobilidade pensativa e passariam a cantar o salto, a bofetada, o murro e o movimento

agressivo, afirmando ainda que, para estes poetas inspirados pela musa da modernidade, os automóveis de corrida valeriam mais do que as obras expostas no Museu do Louvre.⁴ No caso português, de fato, a vanguarda futurista se faz sentir como grande influenciadora dos poetas que produziram na segunda década do século XX, o que se vê claramente na *Ode triunfal*, por exemplo, cuja escrita data de 1914 e marca o surgimento de Álvaro de Campos, heterônimo futurista de Pessoa. Além de uma influência visível, o futurismo também foi tema dos poetas dessa geração, como no caso do poema *Manucure*, de Sá-Carneiro, que olha para a vanguarda de forma paródica, incluindo citações *ipsis verbis* da palavra de ordem dos manifestos italianos, de forma a expressar um certo tom irônico. Cada um desses poemas foi publicado em um dos números da *Orpheu* que efetivamente circularam, mas não são as únicas produções com traços futuristas dos dois poetas. Há futurismo também na *Ode Marítima*, de Campos, poema que, embora não se configure propriamente como futurista, parece extrair referências de Walt Whitman e Verhaeren, autores que claramente foram raízes da produção de Marinetti.⁵ E também há futurismo nas narrativas *A Confissão de Lúcio* e *Céu em fogo*, nas quais Sá-Carneiro exalta os espaços futuristas da vida urbana industrial. Entretanto, talvez o mais futurista dos poetas dessa geração tenha sido Almada, autor de *Saltimbancos*, o texto pivô da recolha dos exemplares de *Portugal Futurista*, além do poema-manifesto *A cena do ódio*, escrito para a incipiente *Orpheu* número 3, que não chegou a se concretizar. Almada Negreiros é ainda co-fundador, ao lado de Santa-Rita Pintor, do Comitê Futurista de Lisboa, responsável por alguns dos mais importantes folhetos futuristas que circularam naquela altura, como o *Manifesto da Exposição de Amadeo Souza-Cardoso*.

Em correspondência trocada com Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro se pronuncia de forma muito coerente sobre as vanguardas que ganhavam o mundo naquela altura e seu testemunho é bastante esclarecedor para se compreender o olhar que os jovens

⁴ No item 4 do *Manifesto Futurista*, Marinetti (1909, p.1) afirma que “[...] a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com o seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.”. Aqui, o poeta idealizador do futurismo faz explícita referência à Vitória de Samotrácia, obra icônica do Museu do Louvre, inferiorizando sua representação antológica da arte clássica e exaltando o poder agressivo e impetuoso da arte futurista que vê a beleza no entusiasmo com tudo aquilo que acompanha os adventos da modernidade, conquistados pela Revolução Industrial.

⁵ Para mais informações sobre essa relação e as influências de Whitman sobre Fernando Pessoa, conferir: BAKER, Badaia Bourennane, “Fernando Pessoa and Edgar Allan Poe. Fernando Pessoa and Walt Whitman”, in **Arquivos do Centro Cultural Português**, XV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980; ALGE, Carlos d’A Experiência Futurista e a Geração de “Orpheu”. In: **Diálogo**. Série Fronteiras Abertas. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989; e BERARDINELLI, Cleonice, “Apresentação” e “Introdução”. In: **Poemas de Álvaro de Campos / Fernando Pessoa**, fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

órficos lançavam para o contexto modernista vigente, nomeadamente o futurismo e uma outra vanguarda que ganhava espaço especialmente nas artes plásticas: o cubismo. Com sua vivência na modernidade de Paris, Sá-Carneiro propõe algumas reflexões, sobretudo acerca da pintura vanguardista:

[...] confesso-lhe, meu caro Pessoa, sem estar doido, eu acredito no cubismo. Quer dizer: acredito no cubismo, mas não nos quadros cubistas até hoje executados. Mas não me podem deixar de ser simpáticos aqueles que, num esforço, tentam em vez de reproduzir vaquinhas a pastar e caras de madamas mais ou menos nuas – antes, interpretar um sonho, um som, um estado de alma, uma deslocação do ar, etc. Simplesmente levados a exageros de escola, lutam com dificuldades duma ânsia que, se fosse satisfeita, seria genial, as suas obras derrotam, espantam, fazem rir os levianos. Entretanto, meu caro, tão estranhos e incompreensíveis são muitos dos sonetos de Mallarmé. E nós compreendemo-los. Por quê? Porque o artista foi genial e realizou sua intenção. Os cubistas talvez ainda não a realizassem. Resumindo: eu creio nas intenções dos cubistas; simplesmente considero artistas que não realizaram aquilo que pretendem [...] O mais célebre, o mais incompreensível destes pintores é o espanhol Picasso de quem tenho visto imensos trabalhos e que é o fundador da escola. Pois bem, em seus trabalhos antecubistas, este homem realizou maravilhas – admiráveis desenhos e águas-fortes que nos causam por vezes – com os meios mais simples – os calafrios geniais de Edgar Poe. Eu não posso crer que esse artista hoje se transformasse em um *blagueur* que borra curvas picarescas e embaixo escreve: *O violinista*. (SÁ-CARNEIRO, 1975, p.755)

Percebe-se o fascínio que o escritor de *Céu em fogo* tinha pelo cubismo e por sua proposta estética, ainda que não visse o reflexo disso na produção dos artistas que se mostraram adeptos desta vanguarda. De qualquer forma, chamam a atenção o olhar atento que o poeta órfico lançava sobre as artes plásticas e a forma como ele identificou os mesmos elementos na literatura, inclusive na portuguesa. Nesta troca de correspondências, nem sempre ficam claras as referências que Sá-Carneiro faz ao cubismo e ao futurismo, parecendo, em muitos momentos, tratar as duas vanguardas como se fossem uma (GUIMARÃES, 1999). De qualquer maneira, este debate com Pessoa suscita algumas considerações importantes sobre a produção literária que iam ao encontro do conceito futurista. Das colocações feitas por Sá-Carneiro sobre sua vivência vanguardista parisiense, muitas ressalvas podem (e devem) ser feitas, mesmo porque é um testemunho de 1913; entretanto, é interessante observar a relação dual que o poeta tem com as vanguardas, que o fascinam ao mesmo tempo que o perturbam. Assim sendo, foi fundamental o contributo de Sá-Carneiro relativamente às duas linhas seguidas pela *Orpheu*: de um lado, a diversidade estética que perpassou a proposta da revista;

de outro, o entusiasmo cosmopolita do movimento que ela vocalizou, sobretudo num tempo em que tanto se valorizava a migração para as grandes cidades e a busca pelo acesso aos produtos da Revolução Industrial.

Em 1924, no texto “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, publicado na revista *Athena*, outro periódico modernista, Álvaro de Campos defende o conceito de uma arte que não é baseada na beleza, mas sim na força, preceito que dialoga com as teses defendidas por Pessoa na década de 1910, nos textos críticos que publicou n’*A Águia*:

[Pessoa] dir-nos-á que na arte há uma conjugação equilibrada das forças de integração e desintegração, que resultam tanto na intervenção da inteligência (e, acrescentará Álvaro de Campos, da vontade) como da sensibilidade. Mas é na sensibilidade que reside «a vida da arte», pois é nela que os processos da desintegração e integração se equilibram. O artista não aristotélico – acrescenta – subordina tudo à sensibilidade. (GUIMARÃES, 1999, p.77)

O aspecto da sensibilidade será fundamental para a poética que se configura no turbilhão de vanguardas em Portugal. Desta forma, ainda que cedam às inovações e desconstruções dos preceitos clássicos da arte, os modernistas ainda acreditavam, sob a égide de Pessoa, na necessidade de atentar-se para o processo de construção, mesmo que fosse no intuito de desconstruir, uma vez que a busca pelo equilíbrio estava constantemente em foco. Neste mesmo cenário, outras revistas modernistas surgiram e figuraram na história da arte portuguesa. Dentre elas cumpre mencionar ainda as revistas *Exílio*, *Centauro* e *Contemporânea* que circularam no final dos anos 10 e início dos anos 20. Estas revistas mantinham o propósito vanguardista que acompanhou o surgimento da *Orpheu* anos antes, mas dividiram espaço com a tradicional *Seara Nova*, o mais longo periódico do século XX, em Portugal. Fundada em 1921, com um corpo diretivo de artistas progressistas, a *Seara* mostrava uma tendência claramente republicana, com um espírito de internacionalização e um propósito intervencionista, buscando abrir espaço de fala para os intelectuais militantes que pretendiam renovar a mentalidade da elite portuguesa e romper o seu isolamento, aproximando-a da realidade social através de um projeto doutrinário e pedagógico. Percebe-se, portanto, que, com a virada da década, o furor vanguardista das revistas acaba por perder um pouco da sua força e abre espaço para outras reflexões nas páginas em que circulava o pensamento intelectual.

No desenvolvimento de propostas com teor mais expressivo, a arte que busca a “apoteose do homem completo”, como definiu Almada Negreiros,⁶ chega ao final da década de 1920, tempo de renovação no cenário intelectual e artístico portugueses. O ano de 1927 merece especial atenção, uma vez que traz consigo o surgimento de uma nova revista, desta vez coimbrã: a *presença*.

A *presença*: do nascimento à consolidação de uma doutrina

Os protagonistas da primeira geração de modernistas manifestavam resistência à produção artística contemporânea de Coimbra, uma vez que os escritores coimbrões eram apegados a uma certa tradição que se buscava superar. Entretanto, no final da década de 1920, surge a geração que manifesta a intenção de dar continuidade às propostas semeadas em 1915 e desperta a simpatia dos modernistas lisboetas. Esses modernistas, que comporiam a chamada Segunda Geração, eram um grupo de jovens estudantes universitários de Coimbra que se reuniam e se confrontavam intelectualmente em tertúlias estudantis, frequentes nos anos seguintes à Primeira Guerra Mundial. As referências literárias eram disseminadas pelo grupo que se reuniu em torno da *Nouvelle Revue Française*, revista artística que já se publicava em Paris desde 1912 e que, ocupando o espaço de porta-voz literária no período entreguerras, teve como expoentes André Gide, Apollinaire, Paul Valéry, Marcel Proust e Paul Claudel. A NRF ficou internacionalmente conhecida por ser um grupo libertário e extremamente diversificado, afastando-se do conceito de grupo fechado, condicionado por limitações estéticas. A NRF caracterizava-se justamente por defender a liberdade interior de cada artista, acreditando que cada um deveria manifestar a sua própria originalidade como fruto de seu talento alimentado por um interesse constante pelas mais diversas culturas, o que motivou a imensa valorização conferida pela revista à literatura russa, sobretudo Dostoiévski e Tolstói; ademais, foi através deste periódico que os intelectuais portugueses tiveram contato com as principais vanguardas.

Desta forma, inspirados por essa proposta diferenciada, o grupo de jovens estudantes de Coimbra criou a *presença: fôlha de arte e crítica*. O conceito da *presença* ia ao encontro

⁶ Cf. NEGREIROS, Almada. “Prefácio do livro de qualquer poeta”. In: NEGREIROS, Almada. *Obras completas*, vol. 4: Poesia, Lisboa: INCM, 1971, p.9-14.

dos preceitos defendidos pela NRF e a ponte entre os dois grupos foi feita pelos mediadores Pierre Hourcade e João Gaspar Simões, leitor assíduo da revista francesa:

Nesta altura era eu o único leitor assíduo da revista [*Nouvelle Revue Française*] e a mim coube assinalar a importância do libelo. No entanto, o certo é que a nossa revista vinha a lume no momento em que entrava em crise na Europa a concepção de arte e da literatura cuja defesa ela se propunha em Portugal. De facto, nas nossas letras era visível uma crise de independência dos valores intelectuais frente aos interesses de ordem moral, política e religiosa. Um compadrio de partido e, quando não de partido, de capela, alargando-se esse círculo de mútuo elogio e recíproca defesa à vasta classe dos jornalistas, para além, mesmo, dos credos ou ideais, dominava o destino da nossa república das letras. Cada facção política e cada capela jornalística dispunha dos seus padroeiros, tinha os seus devotos. Se é verdade que se não tratava ainda de servidão mental que se agravava de dia para dia nos países fascistas e totalitários, havia já muito da mesma abjecção na vida intelectual portuguesa. (SIMÕES, 1977, p.167)

Assim, Gaspar Simões entende que os presencistas deviam aos franceses da NRF “um novo conceito estético, fazendo intervir, realmente, na análise da obra literária, esse elemento novo que era a inteligência actuando no sentido da sensibilidade” (ibid, p.145). Na mesma esteira estética, a *presença* lançará luz sobre uma manifestação artística capaz de conciliar os sentidos e as razões, na qual a consciência crítica orientava a manifestação do instinto dos artistas.

A *presença* nasce sob a direção do triunvirato formado por Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio, todos já colaboradores de outras revistas ambientadas na Universidade, como a *Byzancio* ou a *Tríptico*. Em 1927, Branquinho e Gaspar Simões eram ainda estudantes do primeiro ano da Faculdade de Direito; no entanto, Régio, alguns anos mais velho que os demais, já estava formado em Letras e tinha uma decisiva experiência para o que os jovens se propunham a fazer. Esta condição coloca José Régio em uma posição de liderança dentro do trio: embora o poeta sempre tenha deixado claro que não havia uma estrutura hierárquica dentro da diretoria da *presença*, ele acabava ocupando a posição de líder. O cabedal literário de Régio já era bastante aprimorado, especialmente porque ao formar-se na licenciatura em Letras havia defendido no ano anterior a tese *As Correntes e as Individualidades da Moderna Poesia Portuguesa*, estudo pioneiro e grande contributo aos estudos das novas tendências da literatura portuguesa, sobretudo no último capítulo intitulado

“O modernismo em Portugal”, que propunha uma leitura crítica inovadora e absolutamente ousada, uma vez que discutir o modernismo no ambiente acadêmico tradicional era uma atitude bastante ambiciosa. Talvez o ponto mais interessante desse trabalho acadêmico tenha sido o fato de que o jovem Régio afastou a análise literária dos excessos da vanguarda e valorizou os aspectos que evidenciavam o equilíbrio, preceito fundamental para o que constituiria, dois anos depois, a linha doutrinária do movimento presencista.

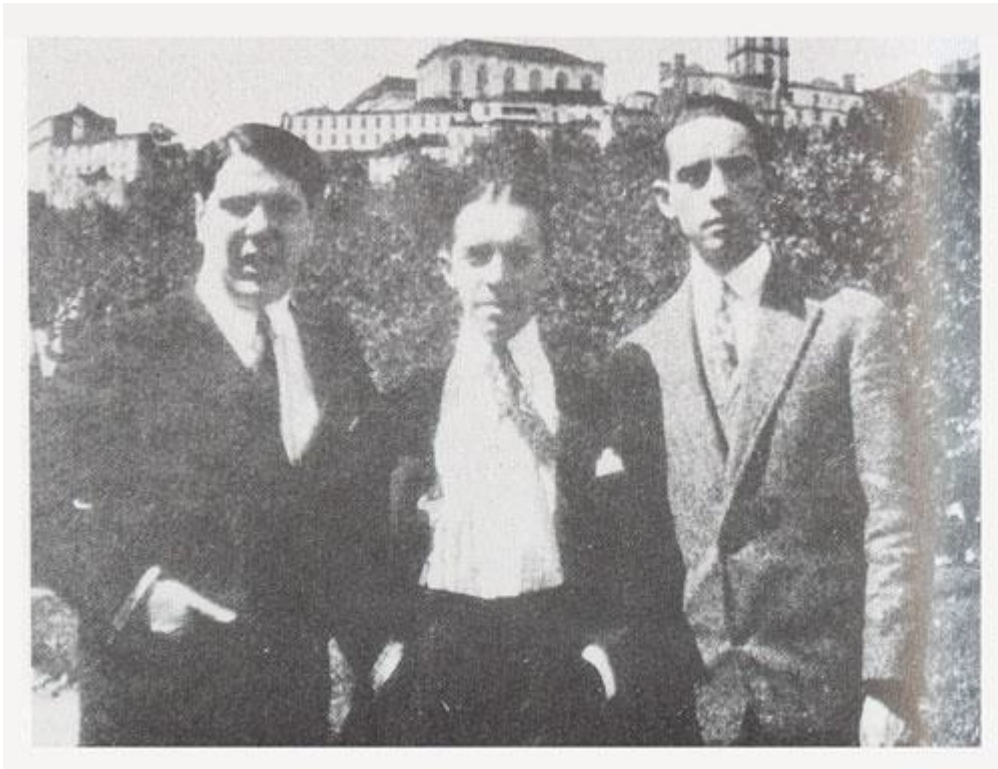


Figura 3: João Gaspar Simões, José Régio e Branquinho da Fonseca, o trio idealizador da *presença*, em Coimbra.

O contexto sócio-político em que se deu a idealização da *presença* era o de uma ditadura recém-instaurada em Portugal, em 28 de maio de 1926, o que implica uma política de governo doutrinadora que tentava moldar os comportamentos sociais da época através da censura cultural. Entretanto, nos primeiros meses do ano de 1927 ainda havia alguma flexibilidade e quem tivesse condições financeiras de arcar com a tipografia teria possibilidade de conseguir autorização dos órgãos governamentais responsáveis. Com efeito, o projeto presencista conseguiria sair do papel no início de 1927, o que despertava o

entusiasmo dos jovens envolvidos na revista, como bem se vê em carta escrita por Régio a Gaspar Simões no mês de fevereiro daquele mesmo ano, às vésperas da criação da *presença*:

As notícias são: O Branquinho partiu há 8 dias para Lisboa, de modo que fiquei sozinho em Coimbra a preocupar-me com a saída do primeiro número da *Presença*. Escrevi a alguns presuntivos colaboradores da dita, e recebi: versos do António Navarro (de que você gostará mais do que do soneto da Contemporânea); Informação do Mário Saa de me mandar brevemente qualquer coisa; informação do Martins de Carvalho de mandar também brevemente um trecho da sua dissertação; esperanças do meu irmão de também brevemente mandar um desenho com algumas palavras sobre arte. Logo que todos estes “brevemente” sejam “presente” — o número sairá. Além desta colaboração, o primeiro número terá: versos do Branquinho, do Bettencourt e do Fausto; prosa sua, do Almada e minha. Como vê, já a dificuldade de encher espaço vai sendo substituída pela do espaço para conter... No entanto, tudo se arranjará, e creio que o primeiro número da *presença* gritará, de fato: Presente! (SIMÕES, 1977, p.209-210)

Assim, apresentando-se como uma “fôlha de arte e crítica”, a *presença*⁷ tem seu primeiro número publicado em 10 de março de 1927. O número de estreia contou com as colaborações previstas, incluindo o desenho de Julio dos Reis Pereira, pintor e artista plástico que também contribuiu enquanto poeta, sob o pseudônimo de Saúl Dias. Julio é o irmão sobre quem Régio comenta na carta a Gaspar Simões. Ademais, estampando a primeira página deste número de estreia está o ensaio manifesto *Literatura Viva*, de José Régio, que expressa a doutrina fundamental que foi a pedra basilar do movimento presencista.

O artigo *Literatura Viva* discorria sobre conceitos fundamentais de originalidade e sinceridade na obra de arte, em geral. Quando Régio se refere à literatura nesse ensaio, faz uso da expressão como um referencial para a forma mais plena de arte, aquela que expressa com mais intensidade a essência do poeta. Régio (1927, p.1) afirma que “em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é, pois, ter uma personalidade e obedecer-lhe”.

⁷ Em um primeiro momento, o título da revista se apresentaria escrito com letra maiúscula, como, de fato, um substantivo próprio; a partir do número 4, o título se apresentaria grafado integralmente com letras minúsculas, uma inovação tipográfica trazida pela revista. Optamos, neste trabalho, por adotar a grafia recorrente, com letras minúsculas.

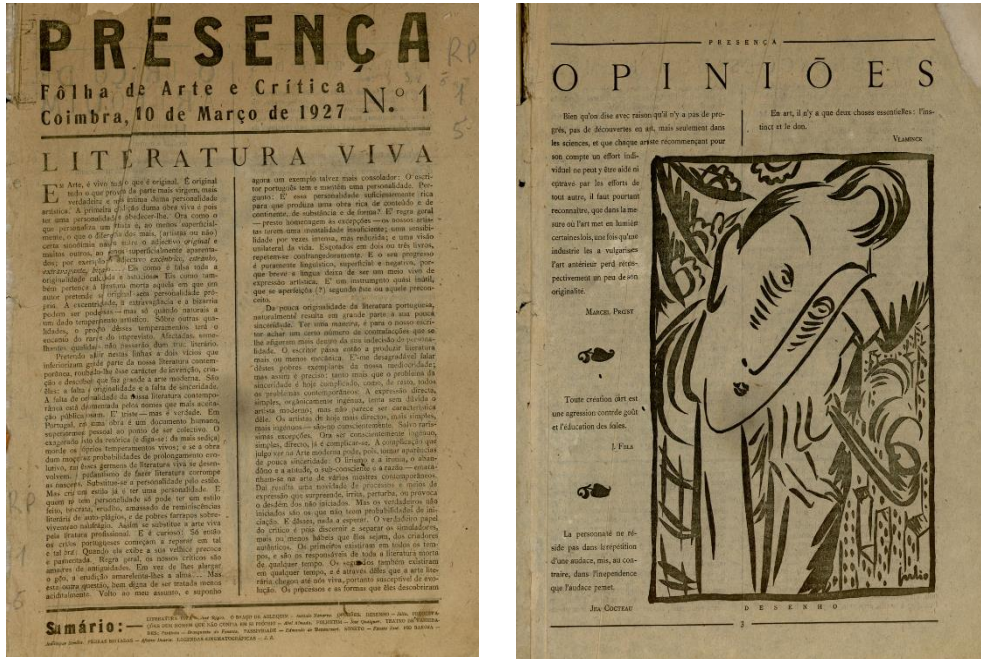


Figura 4: Páginas 1 e 3 da *Presença*: fôlha de arte e crítica nº 1, publicada em 10 de março de 1927.

Nesta perspectiva, o conceito de originalidade nada tem a ver com extravagâncias ou qualquer necessidade de revolta voluntária, mas sim com o que o crítico vai classificar como obediência a um temperamento artístico, quase como se a obra de arte adquirisse vida própria. Um dos pontos discutidos por Régio nesse ensaio-manifesto é aquilo que ele considera deficiente na literatura portuguesa contemporânea, a questão da ausência de sinceridade nas produções e o fato de a crítica da época insistir em valorizar uma proposta artística que apenas reproduzia mecanicamente o estilo anterior. Os presencistas clamavam, portanto, por uma arte desapegada dos padrões dos estilos de época; esta seria a literatura viva defendida pela *presença*:

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. E é apenas por isto que os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos, e as comédias de Sá de Miranda irremediavelmente mortas; que todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto; que os sonetos de Camões são maravilhosos, e os de António Ferreira maçadores; que um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um grande artigo de Fidelino de Figueiredo; que há mais força íntima em catorze versos de Antero que num poemeto de Junqueiro; e que é mais belo um adágio popular do que uma frase de literato. (RÉGIO, 1927, p.1)

Nas relações comparativas estabelecidas nesse ensaio, Régio propõe uma reflexão sobre o olhar que a crítica deve lançar à arte, esclarecendo que nem só do cânone se constitui a cultura portuguesa, ressaltando ainda que a força íntima e a beleza se manifestam livremente na própria obra. Cumpre observar também a referência que o poeta das *Encruzilhadas de Deus* faz, nesse manifesto, a Fernando Pessoa, evocado aqui como ensaísta (ainda que não falte espaço nos números futuros da *presença* para exaltá-lo também como poeta). Fica claro, destarte, que a *presença* chegava ao cenário intelectual para renovar o propósito estético e artístico português, inspirada pela modernidade e pela defesa de uma arte genuína.

As colaborações foram as mais diversas ao longo dos treze anos de existência da revista, que teve seu último número publicado em 1940. A respeito desta questão, Jorge de Sena (1977) faz observações bastante coerentes ao traçar um panorama dos colaboradores em seu ensaio “A poesia da *presença*”:

Na «presença» colaboraram com alguma regularidade, ou eventualmente, quase todos os poetas de reconhecido mérito nascidos entre 1886 e 1919. [...] De um modo geral, as exclusões incluíram os inimigos do modernismo, os saudosistas impenitentes (nacionalistas e republicanos), os poetas comprometidos com a mediocridade tradicional, e alguns dos membros da *Orpheu*. Portanto, quanto à colaboração na revista, e também quanto às edições de poetas que ela patrocinou, em nível de qualidade ou de interesse, toda a gente que não estivesse comprometida com o academismo tradicional e jornalístico, e mais ou menos mantivesse uma atitude de simpatia ou de complacência para com o modernismo. A estes critérios um outro é nítido que foi acrescentado: o da independência da literatura em relação às forças políticas que se defrontavam (a direita tradicionalista e a esquerda moderada) [...] E, nos meados da década de 30, quando as posições políticas conexas com a literatura assumem matizes mais carregados, os ataques do neo-realismo à *presença* e aos presencistas serão, por isso mesmo, mais violentos que contra as literaturas oficiais. (SENA, 1977, p.71-72)

Como bem observa o renomado crítico da literatura portuguesa, a *presença* vai, com o passar dos anos, consolidando-se em uma posição independente das influências políticas que causavam tensão no país. Esta será uma das características mais marcantes da revista e a que despertará maiores impasses na crítica que, embora reconheça a grandeza e importância do movimento presencista, também condena severamente essa postura apolítica da revista, tópico que será discutido neste trabalho adiante, ainda neste capítulo.

Desta maneira, a *presença* se consolida como um periódico mais dedicado à divulgação e valorização da arte em Portugal e cumprirá esse papel com maestria, uma vez que grandes nomes da cultura portuguesa do século XX passaram pelas páginas da fôlha de arte e crítica. A revista posiciona-se, em um primeiro momento, como órgão de entusiastas e divulgadores da arte modernista da geração anterior, mas não se configura, de fato, uma continuadora desse movimento. Quando se consolida, a revista dirigida por Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca opta por trilhar seu caminho próprio, cujos preceitos não se afinam com aqueles defendidos pelos órficos. Os presencistas marcam o seu nome na história e, em torno da fôlha, apresentam uma proposta única e doutrinária, muito mais do que revolucionária:

Dotada de uma forte e decidida personalidade, a um tempo criadora e crítica, a *Presença* ia revelar-se à altura de uma tarefa que o Orpheu iludira. O primeiro modernismo oscilou entre acirrar e ignorar o «chiadístico público nacional» de que falava Eduardo Lourenço. Por outras palavras, o Orpheu não mostrou possuir vocação pedagógica. Pessoa, Almada, Sá-Carneiro, atropelavam e fugiam, sorrindo em itálico. Os bardos órficos apossaram-se do público como quem pratica um estupro chocarreiro. Veio a caber ao grupo coimbrão conquistar, através de uma meditada dialéctica persuasiva, um público, primeiro traumatizado, depois esquecido. O fogo de artifício do Orpheu perdera-se, como já vimos, queimado na violência do próprio fulgor. Há na magia profunda desta gente, neste «guignol» desmedido, uma brutalidade, uma brusquidão, que se autoliquidam a curto prazo. Foi preciso chegarmos a uma geração que não temia ser inteligente e cautelosa, para que os loucos de ontem se convertessem nos mestres de hoje [...] (LISBOA, 1977, p.39-40).

Eugénio Lisboa, através de uma crítica bastante incisiva, evidencia a principal diferença entre as duas gerações: enquanto a *Orpheu* foi mais violenta na revolução estética, a *presença* buscou orientar o público, com um intuito pedagógico de formar os leitores e prepará-los para receber as manifestações artísticas da modernidade que se apresentavam. Os presencistas buscavam debater, inclusive, as transformações que a literatura sofria e mostrar as inovações como fundamentadas na tradição clássica, mas revitalizando a sua essência. Para isso, os presencistas fazem questão de questionar o tempo todo, de forma bastante dialética, o conceito de arte clássica. Assim, no ensaio-manifesto intitulado “classicismo e modernismo”, texto que abre o número 2 da *presença*, José Régio afirma que nenhuma das vanguardas exploradas pelos modernistas define, de fato, a proposta sintética do estilo de época, uma vez que todas elas juntas fazem parte desta definição, mesmo porque todas elas são, de alguma

maneira, evoluções de propostas estéticas que tinham vindo antes. Sendo assim, a arte modernista deveria ser definida como aquela que encontra propósito no seu próprio meio de expressão, podendo ser também chamada de clássica. Segundo o autor,

Eis porque o modernismo superior é individualista e clássico – tomando agora o termo individualista no melhor sentido, e considerando clássica toda a obra de Arte em que determinado motivo encontra o seu meio de expressão próprio, em que as características da inspiração caracterizam a realização. É assim que para ser clássico um modernista deve ser inteira e verdadeiramente modernista. (RÉGIO, 1927b, p.2).

Desta forma, a *presença* chegava ao círculo intelectual português com as bases críticas muito bem definidas por José Régio nos três primeiros artigos-manifestos que abriram as primeiras três edições da revista.⁸ Em suma, definem-se nas páginas da revista aspectos que seriam determinantes para a literatura modernista na visão de José Régio (*ibid.* p. 3); são eles: a “tendência vincada e confessa para a multiplicidade de personalidade”; a “tendência para o abandono às forças do subconsciente, e simultaneamente para o domínio da intelectualidade na Arte” e a “tendência [...] para a expressão paradoxal das emoções e dos sentimentos”. Entretanto, é no ensaio *Literatura Livresca e Literatura Viva*⁹ que seriam definidos alguns conceitos basilares da perspectiva que os presencistas teriam sobre a arte e que explicaria alguns valores literários que mais despertaram o interesse da crítica e do público. Mais importante, é nesse ensaio que se define um dos aspectos fundamentais do movimento presencista, a independência da Arte, assim mesmo, com letra maiúscula, na sua matriz fundamental e elevada. Para Régio, que aqui falava em nome dos artistas da *presença*, é condenável a prática de análise da obra de Arte sob uma perspectiva política ou mesmo religiosa:

O Artista é homem e é na sua humanidade que a Arte aprofunda raízes. As obras de Arte mais completas podem ser, mesmo, aquelas em que mais complexamente se agitam todas as preocupações de que o homem é vítima... gloriosa vítima. E a paixão política, a paixão patriótica, a paixão religiosa, como a paixão por uma ideia ou por um ser humano – podem inspirar grandes e puras Obras de Arte. Mas... entendamo-nos: O que então inspira a

⁸ Os ensaios que vão apresentar as ideias iniciais que serviram de base para a *presença* são *Literatura Viva*, publicado no primeiro número; *Classicismo e Modernismo*, publicado no nº 2 e *Geração Modernista*, publicado no nº 3, todos de autoria de José Régio.

⁹ *Literatura Livresca e Literatura Viva* foi publicado no número 9 da *presença*, em 9 de fevereiro de 1928. A edição é toda dedicada ao ensaio, composto de seis parágrafos e um *post-scriptum*, no qual régio deixa claro para o leitor que ele tem liberdade para julgar todas as informações que o autor apresentava.

Obra de Arte – é a paixão; e uma paixão considerada infamante ou uma paixão considerada nobre – podem da mesma forma inspirar Obras elevadas sob o ponto de vista que nos interessa: estético. O ideal do Artista nada tem com o do moralista, do patriota, do crente, ou do cidadão: Quando sejam profundos e quando se tenham moldado de uma certa individualidade, tanto o que se chama um vício como o que se chama uma virtude podem igualmente ser agentes de criação artística: podem ser elementos de vida de uma Obra. (RÉGIO, 1928, p.1)

Subentende-se, portanto, que a *presença* condena o artista que lança sobre a obra um olhar moral, político ou religioso, uma vez que esses aspectos destoam da proposta da arte essencialmente estética. Evidentemente, essa postura causa grande impacto dentre os críticos e literatos contemporâneos, que questionavam e criticavam o posicionamento apolítico dos *presencistas*, taxando-os de esteticistas e alienados que se recusaram a tomar partido em um momento tão crítico da política nacional. A *presença* nunca se propôs como revista partidária ou espaço de engajamento para as manifestações políticas daquela altura, embora nunca tenha se negado a publicar a arte humana de autores que fossem adeptos dessa postura. De qualquer forma, durante toda a existência da revista, o movimento *presencista* foi sempre em função do desejo de uma arte humana. Já em 1939, quando a *presença* deixava de ser a “fôlha de arte e crítica” para ser a revista de arte e crítica, Régio publica um ensaio intitulado “*Presença* reaparece”, no qual afirma que

A arte pela qual a *presença* luta – é portanto hoje, como há doze anos, uma *arte humana*. Orgulha-se a *Presença* de quase ter ensinado esta expressão aos rapazes portugueses. Simplesmente, essa arte humana pela qual a *presença* lutou e lutará – não tem o significado ridículo que lhe dão os que só a si próprios e às suas próprias opiniões julgam *humanos*. *Arte humana* é para a *presença* toda arte em que o homem se revela e exprime, seja através de que seu aspecto for. A realidade humana é muito mais rica do que a fazem quaisquer espécies de fanáticos, principiando pelos fanáticos do real. (RÉGIO apud LISBOA, 2001, p.35-36, grifo do autor)

Régio toca novamente no ponto chave do movimento *presencista*, que reside na concepção de uma arte humana; por isso os autores que se reuniam em torno da revista prezavam sempre a sinceridade da sua obra, na qual projetavam a sua essência humana e artística, fazendo com que sua arte fosse a expressão física, em qualquer linguagem, daquilo que se fazia sentir em sua essência. Para este grupo de artistas, apesar das críticas que receberam em todo o país, a chamada “art engajée” era o tipo de produção racionalizada, que

afasta a essência genuína da obra e desvaloriza aquilo que, para a *presença*, era fundamental. O pensamento presencista consolida-se, portanto, como aquele que estabelece correspondência entre o valor da obra de arte e o valor do ser humano que a produziu, entendendo a manifestação artística como aquela que recria o universo através da individualidade do artista – arte crítica e humanista. Da mesma forma que fez Régio em seus manifestos de doutrina e crítica, outros autores da *presença* também publicaram textos que seguiam na mesma linha crítica, como é o caso de Gaspar Simões e Casais Monteiro, por exemplo. A fôlha de arte e crítica confirmou-se enquanto espaço para divulgação dos novos artistas que surgiam, mas também daqueles que, mesmo já consagrados pela elite intelectual, ainda não tinham boa recepção por parte do público. Cumpre observar, desta forma, que aos protagonistas de *Orpheu*, a *presença* dedicou vários textos críticos, divulgando a obra de Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro, e manifestando interesse em publicar essas obras pelas *Edições Presença*.¹⁰

Destarte, através de uma proposta absolutamente diferente da geração anterior, os presencistas configuram o cenário da chamada Segunda Geração Modernista em Portugal e, apesar do escárnio de parte do público e também de alguns outros artistas contemporâneos, firmaram-se como grandes divulgadores da arte portuguesa na sua história de 13 anos de existência.

Os dissidentes e as transformações a partir da cisão

Apesar do espaço conquistado, nem sempre o contexto presencista foi leve e isento de problemas. Em 1930, houve um evento que marcou os caminhos trilhados pela *presença* a partir de então. Branquinho da Fonseca que, na altura, compunha o triunvirato da direção da revista, tomou a decisão de se afastar do movimento, na companhia de outros dois autores colaboradores da folha, Edmundo de Bettencourt e Miguel Torga. Ao final do último número da primeira fase da revista, constava a seguinte nota:

Participamos aos nossos leitores que, por deliberação própria, Branquinho da Fonseca deixou de fazer parte da direção desta fôlha. Abstemo-nos de

¹⁰ Enrico Martines (2007, p.50) afirma que, em correspondência trocada entre João Gaspar Simões e Fernando Pessoa, os presencistas mostravam interesse em publicar a obra de Mário de Sá-Carneiro, assim como uma coletânea de poemas intitulada *Antologia da Nova Poesia Portuguesa*, que reuniria textos dos mestres da geração de *Orpheu*, incluindo o próprio Pessoa ortônimo.

qualquer crítica, que nos seria demasiado fácil, à carta aberta que ele e dois ex-colaboradores da *Presença* dirigiram aos actuais diretores desta revista. Julgamos essa carta escrita num apaixonado momento de precipitação, e portanto inferior à categoria mental e moral dos seus signatários. (RÉGIO; SIMÕES, 1930, p.16)

De fato, a carta escrita pelos três dissidentes, como ficaram conhecidos, era bastante dura nas suas críticas e primou por uma escolha de palavras com claro intuito de evidenciar o descontentamento em relação à postura tomada pela direção da revista. Na carta, os escritores afirmaram que a *presença*, que sempre se propôs como defensora da liberdade, distanciou-se da sua missão inicial e estava impondo padrões para aquilo que poderia ou não ser considerado arte, e resvalou na comodidade que tanto criticou nas gerações anteriores:

Presença, que se propunha, como folha de arte e crítica, defender o direito que assiste a cada um de seguir o seu caminho, começou a contradizer-se. [...] Aclamando a liberdade em arte e, conseqüentemente, o individualismo na criação artística, individualismo que a nós se impõe como o que há de mais verdadeiro no modernismo, e acima de qualquer lugar que lhe possa caber em mais definições e interpretações, *presença* aponta-nos, confiante, a perspectiva de um tipo único de liberdade. Ora esta perspectiva é o acenar duma comodidade que, irremediavelmente, implicará desânimo e renúncia por tudo aquilo que se desdobra simultaneamente para melhor atrair e repelir, e dar a própria noção de Eternidade... Parecendo actual e contínua, como exige a correspondência a uma superior inquietação, *presença* deixa envelhecer o seu título, não vê a queda próxima no arcaísmo estático das escolas, e não sente o ambiente mole do ar viciado pelas insofismáveis flores-consideração de adepto para adepto. [...] Aqui não se trata dum naufrágio: trata-se de uma barca que não vai com os nossos rumos nem para o Norte de cada um... Por isso saímos dela: aliviada dos nossos destinos, talvez possa chegar melhor... E à aventura, sem rei nem roque, pelo mundo de todas as latitudes e longitudes, cá vão os vossos amigos. (SIMÕES, 1977, p.179-181)

As afirmações incisivas dos dissidentes causam grande repercussão no momento, mas questionavam-se, nas tertúlias, as razões pelas quais Branquinho, Bettencourt e Torga tomaram a decisão de se afastar da revista e buscar novos caminhos. Enrico Martines (2007) aponta que a tensão entre os artistas teve início com um ensaio de José Régio intitulado “A lição inútil ou a carta a um juvenil individualista”, publicado no nº 14-15 da *presença*, em 23 de julho de 1928. Neste artigo, Régio intencionava mostrar a um “jovem amigo” o caminho que ele deveria seguir no cenário artístico, afirmando ser uma espécie de “irmão mais velho”

que se vê na obrigação de guiar o mais novo em sua jornada, e tomando para si a responsabilidade dessa orientação. Com essa postura, Régio evidencia, mesmo que através de um tom irônico, o distanciamento entre ele e quem ainda tinha um caminho a percorrer, o que poderia ser entendido como um questionamento do orgulho de alguns jovens expoentes que poderiam reconhecer-se como o “jovem amigo”.

De qualquer forma, João Gaspar Simões esclarece, no seu livro *José Régio e a História do Movimento da Presença*, o evento que motivou a cisão. Segundo o autor, o que despertou a polêmica foi um artigo escrito por Francisco Alves de Azevedo, abordando os debates do *I Salão dos Independentes*. Neste texto, o jornalista afirma que Simões, em sua palestra, teria atribuído a José Régio o título de líder de uma escola literária e utilizado a expressão “chefe do movimento presencista”. Isso soa muito mal aos colaboradores da revista, uma vez que subentende-se que Gaspar Simões, membro diretor, vê em Régio a figura de um chefe, como se dele dependessem todas as decisões tomadas dentro da revista. Ainda que o autor de *Jogo da cabra Cega* exercesse um papel cimeiro na direção da *presença*, não foi isso que Gaspar Simões disse, efetivamente, em sua conferência. A polêmica gerada pelo entendimento errôneo de Azevedo foi tamanha que Simões viu absoluta necessidade de precisar o que havia sido dito no *Salão dos Independentes*, para conter as proporções dentro do grupo presencista. Para tanto, endereça uma carta ao *Diário de Notícias* apontando o desvio problemático nas informações divulgadas e acrescenta que o texto de sua conferência estava para ser publicado na revista *Seara Nova*, o que permitiria que todos os mal-entendidos fossem esclarecidos brevemente.

Entretanto, apesar dos esforços, o *ultimatum* dos dissidentes foi definitivo, uma vez que a decisão já tinha sido tomada; assim, a *presença* perdeu três assíduos colaboradores e um de seus diretores. Régio e Gaspar Simões assumiram sozinhos as atribuições da direção e edição da folha pelos quatro números que se seguiram, decisão tomada por ambos, enquanto não encontravam alguém adequado para ocupar a vaga deixada por Branquinho da Fonseca. O artista responsável por preencher esse vazio foi Adolfo Casais Monteiro, que já era colaborador da revista nos últimos anos. O jovem estudante de Letras forma-se no Porto e muda-se para Coimbra a fim de cursar a Escola Normal Superior e, desta forma, ficar mais perto da direção da *presença*, que posteriormente teve sua sede transferida para o Porto, à casa do próprio Casais. O novo membro diretor iniciou sua participação no triunvirato auxiliando Gaspar Simões nas atividades de organização e cobrança das assinaturas, uma vez que Régio havia se mudado definitivamente para Portalegre, ao ser contratado como professor na cidade.

Aos poucos, Casais assumiu mais responsabilidades na direção e contribuiu imenso para a transformação pela qual a folha passou a partir do seu segundo volume.¹¹

A linha de pensamento e os valores consolidados nos primeiros três anos de existência da *presença* foram mantidos; entretanto, a chegada de Casais Monteiro contribuiu para que o tom da crítica feita na revista se tornasse cada vez mais contundente e muito mais polêmico. O novo diretor trouxe seu espírito inovador como complementação para as páginas da *presença* e deve-se a isso, em grande parte, a consolidação da revista enquanto veículo de doutrina e crítica modernista naquela altura. Nem mesmo Fernando Pessoa escapou às críticas de Casais Monteiro, que publicou, no número 35 da folha, um comentário sobre o livro *Acrónios*, de Luiz Pedro, cujo prefácio foi escrito por Pessoa. O autor de *Mensagem* viu suas colocações sobre a definição de poesia serem contestadas pelo jovem Casais Monteiro e apreciou muito a independência crítica do mais novo diretor da *presença*, com quem estabeleceu um saudável debate intelectual sobre poesia. É graças a Casais, também, que a *presença* lança olhar sobre os novos poetas do modernismo brasileiro e italiano, uma vez que o artista levava às páginas do periódico artigos críticos fundamentais para a divulgação de poetas como Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Aldo Capasso e Lioneli Fiume, grandes referências da literatura modernista.

Não se pode dizer, portanto, que a *presença* sentiu o golpe da cisão com grande impacto, uma vez que as mudanças a fizeram entrar em uma fase extremamente construtiva da sua história e conquistava cada vez mais prestígio no cenário cultural português, atraindo o interesse de vários jovens poetas que queriam figurar em suas páginas. Gaspar Simões, na *História do Movimento da Presença*, resgata as palavras de Ramos de Almeida proferidas anos depois do encerramento da folha para afirmar que “colaborar na *Presença* era a suprema honra para cada jovem que surgia na Lusa Atenas...” (1977, p.192). Neste âmbito, a revista conquistava cada vez mais prestígio e fortalecia-se como referência literária e cultural para os artistas portugueses. Por outro lado, desde a cisão em 1930 cresciam também os sinais de

¹¹ A publicação dos números da *presença: fôlha de arte e crítica* organiza-se em três volumes, determinados pela direção do periódico durante os seus anos de existência. O primeiro volume compreende os números de 1 a 27, entre 1927 e 1930. Após a cisão e a saída dos dissidentes, tem início o segundo volume que vai do número 28 ao número 48, de 1931 a 1936, portanto. Por fim, o terceiro volume compreende os últimos números desta primeira série que vai do 49 ao 53-54, de junho de 1937 até novembro de 1938. A partir do número seguinte, tem início a segunda série da *presença* que deixa de chamar-se *fôlha de arte e crítica* a passa a circular com o subtítulo de *Revista de Arte e Crítica*, fase que vai de novembro de 1939 a fevereiro de 1940, quando a revista coimbrã encerra as atividades e fecha as suas portas.

oposição à postura da revista, oposição esta que ganhou força a partir de 1935, sobretudo pelo cenário de guerra mundial que vinha então se desenhando:

O individualismo, a negação de todo e qualquer compromisso entre a literatura e o *engagement* social e político, defendidos por José Régio e pelos seus companheiros, eram conceitos que encontravam cada vez mais críticas em um período histórico que, com a iminência da guerra civil de Espanha, se estava aproximando também do holocausto da Segunda Guerra Mundial. (MARTINES, 2007, p.66)

Em uma publicação no *Diário de Lisboa*, o escritor e crítico José Rodrigues Miguéis afirmava que a literatura que não responde aos questionamentos de sua época está fadada ao esquecimento e enquadrava, nesse contexto, os colaboradores presencistas, atribuindo-lhes o estigma de “literatura desinteressada”, que se recusava a criar raízes na realidade social e moral de seu tempo. Régio, no número 44 da *presença*, responde às interrogações de Miguéis, afirmando que a função da literatura em tempo algum foi a de responder aos questionamentos do seu tempo, mas sim expressar a essência do homem que vive em cada época e é isso que a eterniza. Segundo Régio (1935, s.n.), é por expressar a essência humana em cada contexto que a literatura torna-se atemporal, como fez Shakespeare ou Molière, que não tratavam do homem de seu tempo apenas, mas sim do “homem de sempre”. O presencista conclui, ainda, que o comentário de Rodrigues Miguéis evidencia a “Eterna confusão de arte com sociologia e política”.

O texto de Rodrigues Miguéis foi a primeira de muitas críticas que *presença* recebeu neste momento em que muito se questionava a defesa de uma arte não comprometida social ou politicamente. A esses articulistas Régio chamou os “censores” que disparavam as suas ferrenhas críticas através de outras revistas tidas como concorrentes. Todavia, a *presença* não deixou por menos e rebateu muitas delas em suas páginas, criticando inclusivamente os propósitos desses periódicos. No número 47, Régio escreve uma nota intitulada “A *presença* e os seus censores”, na qual faz uma apaixonada defesa da *presença* e de seus propósitos, rebatendo incisivamente as críticas recebidas:

É natural que no decorrer de nove anos a *presença* tenha variado um pouco os seus pontos de ataque, os seus campos de guerra, os seus estilos de luta, as suas preocupações de pormenor. Ou sereis vós, prezados camaradas, vós os dinamitistas, vós os avançados, vós os desempoeirados de espírito, (pois

com outros defuntos não gasto eu cera...) que a um tempo acusareis a *presença* de estar parada e de não ter parado?! Não, decerto. Inconseqüências e limites desses, têm-nos aqueles espíritos retrógrados contra os quais todos nós vimos lutando... Para quem der à *presença* o indispensável mínimo de simpatia e compreensão, aparecerá natural que ela tenha evoluído um pouco durante os seus nove anos de existência, sem deixar de essencialmente continuar sendo o que sempre foi. E aparecerá natural que, por vezes, os seus números sejam desiguais, uns melhores outros piores, uns com mais versos outros com mais pancada, uns com mais prosa artística outros com mais prosa crítica, uns com colaboração de A e B outros já sem a colaboração de A e B... São vicissitudes da vida de qualquer revista, sem atravessar as quais nenhuma revista vive: mormente uma revista portuguesa deste género. Dai-vos ao trabalho de confrontar os primeiros números da *presença* com os mais próximos: Se nada vos cega, tereis de verificar que não evoluiu para pior. Agora, que a *presença* não é o que poderia ser?, que tem muitas deficiências?, que não atinge o ideal? Oh! plenissimamente de acordo! Quer isso dizer que seja um cadáver? Não... ninguém se incomoda com as doenças de um cadáver. Quer dizer que se pode fazer melhor? Quer. Pois bem: fazei vós aparecer uma revista superior à *presença*. Dai-lhe uma expansão como a *presença* nunca teve. Descubri-lhe colaboradores que a *presença* nunca descobriu. Abri-lhe horizontes que a *presença* nunca sonhou. Alimentai-a com sacrifícios que a *presença* nunca nos mereceu. Erguei-a a um plano de sonho e combate que a *presença* nunca indicou. Assegurai-lhe uma existência a par da qual nada serão os trabalhados nove anos da *presença*... (Vós tendes razão! O que é a *presença* para o que há a fazer? Fazei, prezados camaradas! Fazei!) E depois de ter alçado a sua taça a esse triunfante rival, *presença* morrerá contente. Ora até lá não deveis esbanjar energias que vos virão a ser necessárias: não deveis incomodar-vos com a *presença* da nossa *presença*. Dai-nos licença de humilde e provisoriamente existir. (RÉGIO apud LISBOA, 2001, p.53-54)

Parte das críticas residiam no fato de os presencistas prezarem uma arte confinada em si própria, sem propósitos coletivos ou sociais, uma arte individualista, estetizante e permeada de alienação. Sobretudo, esses comentários ferozes vinham por parte dos neorrealistas, adeptos do movimento modernista que ganhava cada vez mais força naquela altura. As críticas constantemente sofridas, a distância geográfica entre os membros da direção¹² e os persistentes problemas financeiros acabaram por gerar os primeiros sinais de que o tempo da *presença* estava se esgotando. Em 1940, o cansaço do grupo que trabalhava junto desde 1927 manifestava-se cada vez mais intensamente e acabou por resultar em alguns conflitos, dos quais o principal se deu entre Casais Monteiro e Gaspar Simões, já na segunda série da revista, no número 2 que viria a ser o último. Neste número, saiu um texto de Gaspar Simões

¹² José Régio vivia em Portalegre, onde era professor de Liceu; Gaspar Simões tinha se mudado para Lisboa, em 1935, para trabalhar como colaborador do *Diário de Lisboa*, e Casais Monteiro residiu no Porto até 1937, depois mudou-se também para Lisboa.

intitulado “Diálogos inúteis”, que pelo tom idealista incomoda Casais Monteiro. O autor portuense escreve um artigo resposta em que atacava Gaspar Simões e chamava-o de idealista e ingênuo; Régio, por respeito a Simões, recusou-se a publicar esse texto, mas os ânimos exaltados já haviam abalado as firmes estruturas do triunvirato que estava assolado pelo cansaço. Com esse estopim, a *presença* enfrenta a sua cisão definitiva, pois nenhum dos três diretores tinha mais disposição de seguir e enfrentar uma nova fase na história da *presença*.

Os diretores ainda recebem, naquele mesmo ano, duas cartas de encorajamento, com intelectuais e artistas contemporâneos clamando para que não desistissem de editar o periódico. Uma das cartas era assinada por representantes do movimento neorrealista em Portugal, que reconheciam o valor fundamental da revista para a cultura portuguesa; e a outra assinada por um grupo de *presencistas* que enaltecia o trabalho feito ao longo dos treze anos em que estiveram juntos em torno da folha. No entanto, apesar de tocantes, as duas epístolas não foram suficientes para fazer reviver os esforços em torno da coordenação e edição da *presença*; e assim, após treze anos, a *Revista de Arte e Crítica* encerra seu ciclo de existência, deixando seu nome marcado na história da cultura em Portugal.

A *presença* e o mito da “contrarrevolução”

Mesmo após o final da *presença*, a postura da revista ainda foi questionada ao longo das décadas seguintes. Dentre as críticas mais repercutidas e persistentes está o famigerado texto “*Presença* ou a contra-revolução do modernismo português?”, de autoria de um dos mais renomados ensaístas da literatura portuguesa, Eduardo Lourenço. Neste polêmico texto, Lourenço faz considerações sobre a postura da *presença*, enquanto movimento modernista, a partir de uma análise comparativa com a geração órfica. As colocações geraram bastante incômodo desde o momento em que foram publicadas. Nesse ensaio,¹³ Lourenço exalta a grandeza do movimento modernista promovido por *Orpheu* e o seu caráter revolucionário que

¹³ O ensaio “*Presença*” ou a contra-revolução do Modernismo português?, de Eduardo Lourenço, tem sua primeira publicação dividida em duas partes, a primeira sai a 14 de Junho de 1960, e a segunda em 28 de Junho do mesmo ano, no “Cultura e Arte”, do jornal *O Comércio do Porto*. Uma segunda versão foi publicada no ano seguinte, desta vez no Rio de Janeiro, no nº 23-24 da *Revista do Livro*, de Julho-Dezembro de 1961, editada pelo Ministério da Educação e Cultura. O texto na edição brasileira é mais fiel ao original, já que a versão publicada em Portugal fora objeto de censura. A terceira versão, publicada no volume *Estrada Larga*, por Costa Barreto, em 1962, pouco difere do texto que saíra no jornal português. A versão que utilizamos aqui para consulta é a publicada na *Revista do Livro*, do Rio de Janeiro.

propõe a revolta contra os padrões estéticos tradicionais da arte que vigoravam enquanto norma e regra de estilo até então:

A música descritiva da crítica literária sublinhou bem a novidade ética, psicológica e mesmo “metafísica” de “Orpheu”, substância visível da inexplicável novidade estética. Certamente, mil vezes melhor do que o poderá fazer qualquer análise estilística entregue ao delírio concertado de reencontrar na maquinaria dos fonemas e dos ritmos a explicação de um milagre que nasce de um acto, literalmente falando, inimaginável. Mas ambas passam ao lado desse original “desastre obscuro” de que o fragmento-poema nos dá notícia. [...] Segundo unânime aviso, “**Orpheu**” **significa uma “revolução poética”**. A fundamentação deste lugar-comum não é a mesma para toda a gente. A que mais tem voga atribui esse carácter revolucionário a um sem-número de razões históricas e psicológicas que deixam intactos aqueles essenciais motivos inscritos nas obras e pelos quais elas merecem ser tidas como exemplo da radical mudança poética. (LOURENÇO, 1961, p.70, grifo nosso).

Assim, *Orpheu* assume para a crítica o papel de estandarte da revolução poética e das transformações estéticas sustentadas pelo furor que as revoltas costumam ter. Apesar do pouco tempo de duração deste embate cultural e literário, os impactos dessa revolução no “amanhã” que se seguiu são, de fato, inegáveis.

Guiando-se em uma outra direção, encontra-se o pensamento presencista. Por pautar-se de forma diferente do movimento antecessor, Lourenço vê na *presença* o que ele chama de “contrarrevolução”, termo que foi aceito por uns e rechaçado por outros. De qualquer modo, é fundamental esclarecer que, em hipótese alguma, Lourenço desmerece o papel da revista *presença* na configuração da cultura modernista. No ensaio, Lourenço contrapõe à imagem que constrói da revista *Orpheu*, com palavras hiperbólicas e intensas, uma descrição da problemática da *presença*, que o autor julga terrena.¹⁴ “O drama de ‘Presença’ é o de homens que entre as ruínas de uma terra novamente quieta procuram com fervor a imagem de um deus mais intacto para adorar” (LOURENÇO, 1961, p.78). Não por acaso, o ensaísta escolhe o léxico tocante aos temas religiosos para a sua metáfora, uma vez que destaca a busca pelo absoluto que se encontra na essência humana, objeto constante de observação e análise dos poetas do movimento presencista.

¹⁴ Quando diz que a temática da *presença* é “terrena”, Eduardo Lourenço parece entender que a motivação para os autores dessa revista consiste em buscar, através da arte, um absoluto inatingível para amenizar as angústias da vida terrena. Esse é um dos aspectos que gera incômodo nos críticos desse ensaio lourenciano, uma vez que se defende que a *presença* buscou sempre valorizar a arte que expressa a essência da alma humana, independente de qualquer busca metafísica.

O ensaísta defende ainda que o conceito de “modernismo” enquanto movimento literário é definido pela “irrupção frenética de ritmos, formas, objetos insólitos do mundo burguês em plena expansão ou explosão histórica” (Ibid., p.80). E é nesse frenesi ilimitado que explodem em arte as reações do êxtase em que Lourenço enquadra Pessoa, por exemplo, manifestante maior da teatralidade que vem com essa exaltação do homem moderno e fragmentado. Por esse motivo é que, na visão do crítico, *Orpheu* merece como nenhum outro grupo o título de moderno, uma vez que expressa a chamada “convulsão espaço-temporal”, que é a técnica operada pela perturbação e vivência da modernidade. Nessa linha de pensamento, o ensaio explora o aprofundamento moderno trazido por Pessoa, Sá Carneiro e Almada, o qual também pode ser visto em Régio e Torga, grandes nomes da geração seguinte, mas sem a intensidade revolucionária dos antecessores. Para Lourenço, a principal diferença entre *Orpheu* e *presença* consiste na forma como fazem referência ao próprio modernismo e como expressam a imagística que tomam para si: a primeira mais visceral e metafísica; a segunda, mais excepcional e simbolizante:

Apesar de tudo, a premissa destas reflexões, premissa formal, foi a de aceitar o “Modernismo” como prateleira conveniente para nela depor “Orpheu”. Seja assim. A conclusão será, então, de repetir uma vez mais que, nesse caso, não convém meter “Presença” na mesma barca. Se “Orpheu” é Modernismo, “Presença” não é uma “segunda” manifestação do fenômeno formal e espiritual que leva esse nome. É outra coisa, que sustenta essas relações complexas e de que apontamos alguns caracteres, na medida em que “Presença” o permite. A maneira como surgiram, *depois* de “Orpheu”, cronologicamente falando (e já esta coordenada não recobre com exatidão “o tempo cultural” de cada fenômeno) não determina o seu verdadeiro lugar no contexto de nossos valores literários. [...] Os “presencistas” assomaram à vida literária num horizonte tornado extralúcido pela irrupção da poesia modernista, para viver em seguida as dificuldades dessa lucidez e mesmo as mútuas incompatibilidades. É nêles que a noite de Sá-Carneiro e Pessoa, ou parte dela, se faz dia e essa natural conversão apaga as diferenças sem as anular. [...] “Orpheu” nasce da noite, caminha no labirinto, busca os deuses ou um único Deus que deve liberar da treva original. Sá-Carneiro e Pessoa buscam porque *não são*. Os “presencistas” *são* e buscam. A veemência, a angústia, a autenticidade destas duas buscas aparecem como identidade ou signo de identificação. [...] O universo de “Orpheu” é o de um abalo radical que num segundo de terror e êxtase confunde na terra desolada os deuses e os demônios. O drama de “Presença” é o de homens que entre as ruínas de uma terra novamente quieta procuram com fervor a imagem de um deus mais intacto para adorar. Enquanto o não acham, o prazer e a angústia da busca lhes servem de verdadeiro deus. (LOURENÇO, 1961, p.81).

Através das metáforas constituídas no encerramento do ensaio, Lourenço expressa a clara distinção entre *Orpheu* e *presença*, evidenciando que, se o primeiro é o exemplo icônico da revolução no modernismo português, a segunda caminha em direção oposta, expressando-se através daquilo que o crítico chama de contrarrevolução. A *presença* enquadra-se na proposta de uma poesia autêntica e moderna, de fato, uma vez que expressa muitos dos valores da modernidade, mas não se enquadra no radicalismo de ruptura que caracteriza o movimento órfico.

O texto de Lourenço foi muito criticado pelos que pensavam na *presença* como expressão do movimento modernista em Portugal e se ofenderam com o título de contrarrevolução; dentre eles está, inclusive, o próprio Gaspar Simões, a quem Lourenço afirma ter passado boa parte da vida tentando explicar sua intenção ao escrever o polêmico texto. “Passei uma parte da minha vida a explicar – embora só o tivesse conhecido bastante tarde – ao senhor doutor João Gaspar Simões – [...] o que é que eu tinha querido dizer nesse artigo [...] considero a *Presença* um dos dois ou três grandes mitos culturais do nosso século XX” (LOURENÇO *apud* MARRUCHO, 2008, p.31). Ainda que, em momento algum do ensaio, Lourenço questione a legitimidade do papel da Geração de 27 na expressão cultural portuguesa, o que causa incômodo aos críticos é a insistência em não classificar o movimento presencista como modernista, o que pode sugerir, em algumas interpretações, que *Orpheu* é colocada como movimento mais importante do que *presença*.

De qualquer maneira, ainda que supostamente não atenda aos critérios lourencianos para ser colocada na “estante do modernismo”, é inegável a função primordial que a revista teve no início do século XX, tanto como instrumento de crítica ao que surgia na Literatura, quanto como espaço de divulgação da arte contemporânea. Diante deste panorama, ainda que tenha se instaurado uma espécie de estigma em torno da *presença*, não cabe aqui entendê-la como uma contrarrevolução da *Orfeu*, uma vez que a proposta presencista foi sempre a de dar continuidade ao trabalho da antecessora, persistindo na divulgação das manifestações modernistas, pouco conhecidas no cenário cultural. A *presença* não se colocava contra a revolução artística órfica; pelo contrário, divulgou e partilhou das produções sensíveis e autênticas nascidas ou enaltecidas na geração anterior. Foi nas páginas da fôlha de arte e crítica que Portugal teve contato com obras expressionistas – desenhos de artistas que entrariam para a história como grandes representantes das artes plásticas portuguesas –, com peças de teatro que marcaram época e, principalmente, com a novíssima arte, que ainda

engatinhava em Portugal, mas se fortaleceria com apoio do movimento nos anos que a sucederam: o cinema.

O cinema na *presença* e a *presença* no cinema

O cinema é a arte que nasce contemporânea dos movimentos modernistas do início do século XX, no mundo todo e, em Portugal, atraiu atenção de muitos intelectuais, desde que os irmãos Lumière apresentaram o seu cinematógrafo em Paris, no ano de 1895. Aquela manifestação que se expressava tão realisticamente através da tecnologia chega a Portugal no ano seguinte, quando Aurélio Paz dos Reis exhibe o primeiro kinetógrafo português, com a filmagem da *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*. Assim nascia, em 1896, o cinema português. A partir da segunda década do século XX, a conversão da indústria em arte foi se concretizando progressivamente, e o processo despertou bastante as atenções e os questionamentos dos intelectuais da época que tentavam compreender a nova invenção. Em 1912, no Porto, surge a primeira revista dedicada ao cinema em Portugal, a *Cine-Revista*, que abria espaços para as discussões acerca do interesse crescente que a cinematografia mundial vinha despertando no país.

Após a consolidação da *Cine-Revista*, surgiram outros periódicos especializados em cinema, que receberam contribuições de grandes nomes do cenário cultural daquele momento. Dentre estas publicações, merecem destaque a *Cine*, que teve colaboração de António Ferro; a *Cinelândia*, na qual publicaram Eça Leal e Mario Saa, e a revista *Kino*, fundada e dirigida por António Lopes Ribeiro, outro nome importantíssimo para a formação do cinema português. O aparecimento de tantas revistas de cinema acompanhou a expansão de um movimento cinéfilo em Portugal, o que estimulou tanto as produções quanto o consumo e a crítica de cinema no país e, nesse âmbito, surgiu, em 1924, a Associação dos Amigos do Cinema, comunidade precursora do movimento cineclubista português, que até hoje se faz tão importante para a divulgação da sétima arte no país.

Nas três primeiras décadas do século XX, a exemplo do que se vê acontecer no cenário internacional, produz-se muito cinema em Portugal, e surgem nesse momento os realizadores que marcariam seu nome na história e ficariam reconhecidos mundialmente como grandes representantes da cinematografia portuguesa. Dentre eles estavam António Lopes Ribeiro,

Leitão de Barros e Manoel de Oliveira¹⁵. O nascimento do cinema em Portugal coincide, portanto, com a consolidação do movimento modernista no país, marcado pela força das revistas de arte e literatura, já comentadas anteriormente neste capítulo. Ao levar-se em consideração as duas revistas mais representativas desse momento, é notável o papel da *presença*, fôlha de arte e crítica, na divulgação e análise da sétima arte em Portugal. Desde o seu primeiro número, em 1927, já havia nas páginas da folha uma sessão intitulada *Legendas Cinematográficas*, que foi assinada, no primeiro número, por José Régio que, nesse primeiro texto, falou sobre o papel fundamental de Buster Keaton e Charles Chaplin ao tornarem o cinema independente do teatro, debate muito em voga naquele momento. O assunto teatro e cinema voltaria aos textos regianos sobre cinema inúmeras vezes e o olhar atento e cuidadoso do crítico sobre essa questão viria a ser de fundamental importância para a constituição da estética cinematográfica de Manoel de Oliveira, assunto de que trataremos no próximo capítulo. Percebe-se, portanto, o papel importantíssimo da *presença* na divulgação tanto do cinema português, quanto do cinema internacional em Portugal:

Nos anos críticos do florescimento do cinema português, da transição do cinema mudo para o sonoro, e do aprofundamento, no plano internacional, das reflexões teóricas sobre a dimensão estética da arte, a *presença* desempenhou um papel crucial na divulgação e crítica dos filmes mais importantes da época – em particular no que respeita à recepção do cinema cómico mudo, do cinema soviético e do cinema expressionista alemão –, bem como no despoletar de um pensamento estético substancial, a cargo de Régio e de Casais, mas também de José Gomes Ferreira, envolvido profissionalmente no meio cinematográfico, alinhando o discurso intelectual português ao lado das doutrinas determinantes de pensadores incontornáveis da estirpe de Boris Eikhenbaum, Iouri Tynianov, Abel Gance, Béla Balázs, Louis Delluc ou Jean Epstein. (FRIAS, 2015, p.14)

Nesse período que compreende as décadas de 20 e 30 do século XX em Portugal, a *presença* foi um espaço de divulgação e crítica do cinema, tanto daquele realizado em terras lusitanas quanto das produções internacionais, o que contribuiu muito para a formação de uma comunidade cinéfila, sobretudo no norte do país. Muitos dos colaboradores presenciaistas

¹⁵ É preciso pontuar aqui que os caminhos trilhados por estes cineastas foram divergentes. Embora os três se destaquem no mesmo período, seu propósito artístico não é necessariamente o mesmo. Enquanto Lopes Ribeiro e Leitão de Barros assumiram a função de propagandistas de Salazar e do seu Estado Novo, Oliveira manteve-se independente e chegou a ser preso e interrogado pela PIDE.

dedicaram parte considerável da sua produção crítica ao cinema que, no início dos anos de 1940, já se encontrava consolidado. A linha de crítica sustentada pela *presença* problematizou a relação entre a literatura e o meio de expressão cinematográfico, uma das questões mais importantes para o cinema português até hoje.

Com a força dos movimentos cineclubistas da região do Porto, era esperado que os jovens presenciistas, estudantes em Coimbra naquela altura, ficassem deslumbrados com a novíssima arte, não só enquanto espectadores, mas também como realizadores de cinema. No ano de 1929, já dois anos após a fundação da *presença*, Branquinho e Régio encabeçam o projeto que clama para si “a glória de fazer cinema em Portugal”, o do Grupo Ultra. Em janeiro de 1929, Branquinho da Fonseca escreve uma carta a José Régio, afirmando que havia mais interessados em participar do grupo que se dedicaria a fazer cinema nos moldes presenciistas e de acordo com a proposta estética da revista. A animação de Branquinho transparece nas palavras da carta e contagia Régio, a quem cabe escrever a Alberto de Serpa que tem um amigo no Porto que possui uma “máquina de filmar”. Os jovens presenciistas se dispunham a alugar a câmara para poder fazer as suas experimentações fílmicas, e gostariam que Serpa intermediasse o contato com o amigo cineasta¹⁶. Nas palavras de Régio,

Posta sem rodeios, a questão é esta: Este teu amigo seria capaz de alugar, ou emprestar, a sua máquina ao grupo? Teria a máquina de partir para Coimbra, e de ser emprestada, ao menos, durante um ano – prazo de tempo necessário à realização do primeiro [filme]. Nós assinaríamos, legalmente, uma espécie de contrato de empréstimo, responsabilizando-nos pelo bom estado de conservação e pela restituição da máquina, aceitando as condições impostas, etc. Tu e o teu amigo fariam parte da nossa sociedade, querendo; e o teu amigo faria, ao menos provisoriamente, a felicidade de várias pessoas. Teríamos (contigo conto sempre) a glória de fazer cinema em Portugal. (RÉGIO *apud* MARGARIDO, 2010, p.50)

É perceptível a empolgação do *Grupo Ultra* com a ideia de fazer experimentações cinematográficas, projeto que, infelizmente, não pôde ser levado a cabo, uma vez que a máquina não foi conseguida e aos poucos a ideia perdeu a força que tinha no começo. De

¹⁶ A propósito deste evento, Manuel Mozos realiza o filme *A glória de fazer cinema em Portugal* (2015). No curta-metragem, o cineasta toma como mote a carta de Régio a Serpa e cria uma ficção em que as bobinas das experimentações fílmicas do Grupo Ultra são encontradas depois de décadas. Simulando a estrutura de um documentário, o filme aborda de maneira muito sensível os ímpetos cinéfilos do grupo presenciista.

qualquer forma, o cinema continuou presente no cotidiano presenciista e Régio ficou extremamente fascinado por ele, cada vez mais:

O que nos surpreende nos dias de hoje, e sobretudo no quadro desta reflexão consagrada a José Régio, que não conseguiu nunca levar a cabo o seu filme, é o pouco eco, ou até o nenhum eco que se registou em relação a este grupo tão anarquisticamente nomeado «Ultra». Tal não nos impede de pôr em evidência a sua solidez, assim como a sua orientação modernizante que não pode deixar de contrariar, da maneira mais evidente, o espírito «contra-revolucionário» que lhe foi atribuído. Se José Régio não é certamente o único presenciista amante de cinema, verificamos que conta ele entre os mais apaixonados. Não se trata apenas de consumir cinema, isto é, de ser espectador assíduo, nem sequer comentador também bastante assíduo, mas antes de encarar a necessidade de criar um cinema nacional, naturalmente adequado aos projectos culturais elaborados pelos «intelectuais». Podemos, nos dias de hoje, denunciar a ingenuidade financeira de José Régio que contava poder formar o capital de uma empresa produtora de filmes portugueses com as mensalidades consentidas pelos associados do «grupo chamado Ultra». Mas também devemos, em contrapartida, salientar o carácter inovador da proposta, que acrescentava à criatividade literária da *Presença*, a produção cinematográfica. (MARGARIDO, 2006 p.50)

A intenção dos presenciistas era, de fato, inovadora e bastante ousada para aquela altura; todavia, a animação que os movia não permitiu que vissem as dificuldades ainda não enfrentadas. Em entrevista que nos foi concedida com exclusividade¹⁷, a Prof^ª Dr^ª Isabel Novais afirma que há indícios de que o amigo de Serpa que possuía a câmara era o realizador Manoel de Oliveira, figura fundamental para o cinema português e futuro grande amigo dos presenciistas. O que, embora não se possa comprovar, faz imenso sentido uma vez que o jovem realizador portuense preparava-se para rodar, na altura, o seu filme de estreia *Douro, faina fluvial* e por esse motivo poderia ter se recusado a emprestar ou mesmo alugar a máquina por um ano. Ao fim, a máquina de filmar não era o único empecilho para o início das filmagens e, aos poucos, a chama intensa da ideia do *Grupo Ultra* foi perdendo o combustível e esvaindo-se; entretanto, o vínculo da *presença* com o cinema não se desfez e, pelo contrário, a revista tornou-se cada vez mais solidificada no entusiasmo com a sétima arte.

¹⁷ A doutora Isabel Novais, especialista na obra de José Régio, é diretora do Centro de Estudos Regianos. Concedeu uma entrevista exclusiva para esta pesquisadora, que é também membro do CER. A entrevista pode ser lida, na íntegra, nos anexos deste volume.

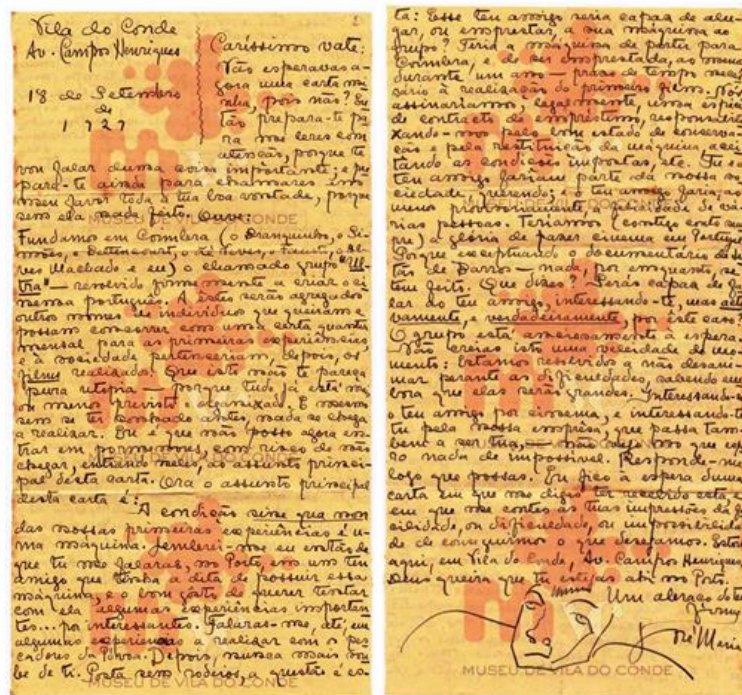


Figura 5: Carta de José Régio para Alberto de Serpa, de 18 de setembro de 1929.

Com a divulgação que se fez da sétima arte – sobretudo através do impacto provocado pelos filmes de Hollywood no mundo todo –, surge em Portugal, nas primeiras décadas do século XX, uma miscelânea de textos sobre o cinema que, em uma espécie de vertigem crítica, abordava questões de roteiro, atuação e realização de maneira bastante abrangente. Nesse ambiente cinéfilo entusiasmado, coube a José Régio e Adolfo Casais Monteiro pensar, de fato, o cinema, guiando o olhar do espectador pelas veredas da crítica de arte. Os ensaios escritos pelos dois e publicados, tanto na *presença* quanto em outras revistas quase exclusivamente dedicadas ao cinema, apresentavam reflexões muito lúcidas e aprofundadas, explorando os propósitos do cinema, que ainda estava em formação naquela altura. A intenção dos presencistas foi, desde o primeiro momento, a de ver o cinema enquanto Arte, de fato, e buscavam, inclusive, clamar a independência desta manifestação artística em relação às outras. Através das *legendas cinematográficas*, sessão da *presença* exclusivamente dedicada ao cinema, os críticos puderam expor uma série de análises e considerações sobre os filmes que surgiam e traçaram ali, nas páginas presencistas, parâmetros de crítica cinematográfica que seriam fundamentais para uma boa compreensão da essência dessa arte.

Assim, os presencistas começam a olhar para o cinema de uma perspectiva bastante singular, segundo o contexto em que estavam inseridos. Na *presença*, efetivamente, as

“Legendas Cinematográficas” eram o espaço dedicado à “arte do cinematógrafo”, como bem definiu o próprio Régio já na primeira publicação da Legenda, sobre o ator Ivan Mosjukine. O autor de *O jogo da cabra cega* insistirá na linha crítica segundo a qual a construção cinematográfica em si é uma obra de arte, deixando sempre muito claro que o cinema não é apenas arte, mas também é uma indústria. Régio busca evidenciar o cinema como instrumento de progressão vital (SIMÕES, 1928, p.4), prevendo que a expressão humana se constituirá na novíssima arte através de seu grande trunfo: o movimento. O conceito bergsoniano de imagem-movimento é fundamental para embasar aquilo que será dito nas críticas de Régio e Casais acerca da novíssima arte, especialmente a necessidade de salientar o aspecto da movimentação como elemento essencial e exclusivo do cinema, enquanto arte que relaciona as imagens. Bergson (1999, p.14) afirma perceber “de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo [...] corpo: elas lhe transmitem movimento. E [...] também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento”. E assim, tomando o movimento como o elemento capaz de estabelecer uma relação entre as imagens, um princípio de fundamentação teórica surgia para permear a crítica dos presencialistas. A propósito dessa estética, Casais Monteiro escreve um artigo intitulado “Cinema, mundo em um instante”, publicado na revista *Movimento*, sobre o filme *Romance Sentimentale* de Sergei Eisenstein, no qual afirma que

O cinema é fundamentalmente movimento e ritmo. [...] A montagem deste filme é de uma tal riqueza de ritmos, duma tal unidade de movimento [...]. Assim, o que de especificamente novo trouxe o cinema: possibilidade de quase simultaneamente, ou simultaneamente nos pôr diante dos olhos imagens diferentes, de nos dar em curtas séries de imagens sínteses reveladoras, de nos fazer percorrer em breves momentos um mundo de desconstruídas imagens; de num primeiro plano nos poder revelar, num só detalhe de expressão, o que num romance são longas páginas de análise, para o que tem ao seu dispor a sobreposição, o contraponto, a deformação, a mobilidade infinita da câmara [...] É preciso sintetizar, refundir, conseguir esse ritmo que não é o ritmo banal das horas que se sucedem vazias e baças, mas sim o ritmo que só fixa o significativo. (CASAIS MONTEIRO, 1933, s.p.).

Casais Monteiro aponta ainda, no mesmo artigo, que o espectador perceberá estar frente ao verdadeiro cinema-arte quando tomar consciência dessa capacidade que a montagem tem de selecionar aquilo que será fixado no filme, o que é fundamental quando se fala sobre o cinema de montagem, de Eisenstein, e a influência que ele exerce nos artistas do cinematógrafo, seus contemporâneos. Eram bastante recorrentes, nos ensaios de Casais,

comentários ácidos direcionados àqueles que só conseguiam apreciar o cinema cômico, na expectativa de que os filmes tivessem o efeito de anestésiar e não de fazer refletir; por essa razão, o cinema de montagem, que tinha como expoentes os russos Eisenstein e Pudovickn, atraía muito mais os presencistas, que se deixaram fascinar pela dialética do contraponto visual e não pela simples justaposição de imagens na construção de uma narrativa. Ainda sobre o que a *presença* entende como uma estética cinematográfica, cumpre comentar aquela que será a que melhor expressa a essência do que o movimento presencista pretendia: o expressionismo alemão.

As motivações da vanguarda expressionista são as de expressar através da arte a essência oprimida do homem moderno. E o cinema, particularmente, seguiu muito bem a proposta da manifestação artística da inquietude, da angústia do homem que vive no início do século XX e da desarmonia interior em relação ao exterior, que se fez presente em grande parte das produções. O cinema expressionista alemão, de certa forma, respondia, através dos excessos do grotesco e do demoníaco, a questionamentos que fundamentaram todo o ideário presencista, representando a exteriorização desse íntimo que, muitas vezes, é mais aterrorizante do que a própria realidade. No número 50 da *presença*, Régio publicava uma crítica sobre os filmes portugueses *Trevo de quatro folhas*, *A Revolução de maio*, *Bocage e Maria Papoula* e evidenciava a importância da expressão íntima do submundo humano:

Deverá um artista, porque pega em assuntos vulgares, cenas quotidianas, personagens simples, medíocres, reles, ou simplesmente comuns, descer em inteligência, em sensibilidade, em imaginação, ao nível desses assuntos, dessas cenas, desses personagens? Não é uma feliz fatalidade de toda arte elevar tudo em que toca (o que não é, evidentemente, abonitar ou abonecar tudo em que toca) – e não estará aí a única moralidade intrínseca, específica, de toda a arte? Quando Flaubert escrevia *Madame Bovary*, e Zola escrevia *A Taberna ou Germinal*, e Gorki se ocupava dos seus vagabundos, Dostoievski dos seus forçados, Balzac dos seus burgueses; quando, tomando alguns dos próprios exemplos de Roberto Nobre, Duvivier realizava o *Poil de Carotte*, e René Clair *Sob os Telhados de Paris* ou *14 de julho*, e Fritz Lang *Lilian*, e o cinema americano *Scarface* ou o cinema russo *A mãe*; quando Utrillo pintava os seus bairros miseráveis, Rouault as suas prostitutas, Greco ou Goya os seus aleijões, – desciam os criadores destas obras à categoria do vulgar, do medíocre, do mesquinho, do feio, ou elevavam tudo isso pela sua penetração íntima, superior e poética? (RÉGIO, 1977, p.211)

Régio acreditava que o expressionismo seria capaz de tocar o lado obscuro do ser humano, mesmo porque o contexto alemão na altura era o da ascensão do nazismo e da iminência da Segunda Guerra Mundial. A expressão do trágico íntimo através de imagens de

loucura, morte e aberrações exterioriza muito bem as angústias da vivência naquele momento. O *presencista* recorre, nesse e em outros ensaios, frequentemente à figura de Fausto, de Goethe, a quem considera um grande gênio, e afirma diversas vezes que a arte expressionista é capaz de colocar a inquietude humana no centro das manifestações artísticas, enquanto Mefisto fala do homem que vive na modernidade.

Assim, o cinema alemão e o cinema russo são fundamentais para a formação dos críticos da *presença*, uma vez que o primeiro lhes ofereceu a expressão da essência temática que lhes era tão cara, enquanto o segundo articulava as técnicas e a dialética intencional que uma obra de arte cinematográfica demandava. Os *presencistas* notaram, desde logo, a “contraposição sistematizada por Deleuze alguns anos mais tarde, ao opor a composição dialéctica do cinema russo à composição intensiva do cinema alemão” (FRIAS, 2015, p.65).

A *presença* inseriu-se no universo cinematográfico de sua época como uma das maiores incentivadoras da sétima arte e por essa razão esteve diretamente presente na formação do cinema nacional e na sua divulgação em Portugal. Na busca por um cinema, observando com cuidado aquilo que se pretendia arte no ecrã, José Régio acreditava, apoiado por Casais Monteiro e Gaspar Simões, que “a obra de arte cinematográfica não resulta senão duma perfeita cooperação de elementos vários sob direção duma vontade criadora” (RÉGIO apud FRIAS, 2015, p.68). Para o crítico, a unidade da obra de arte audiovisual está na diversidade que ela apresenta, na harmonia proposta pela montagem e até mesmo nas dissonâncias dos elementos insólitos. Por isso merecem especial atenção as relações que a *presença* estabeleceu com aquele que viria a ser o maior nome do cinema português e que expressaria em sua produção o cinema essencialmente humano: o realizador Manoel de Oliveira. Dessas relações trataremos no próximo capítulo.

JOSÉ RÉGIO, MANOEL DE OLIVEIRA E O CINEMA: DIÁLOGOS A PARTIR DA *PRESENÇA*

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 escritores; um subjacente e verídico interesse pela questão social, implicada numa certa corrente humanística; estas e outras características que estão solicitando novas realizações — tornam a criação de Manuel de Oliveira ao mesmo tempo muito actual e capaz de transcender a mera actualidade, muito nacional e apta a superar quaisquer limites fronteiriços. (RÉGIO, 1994, p. 383).

A consolidação da *presença* como revista de arte e literatura em Portugal abriu uma série de possibilidades para o desenvolvimento da crítica artística, sobretudo a crítica cinematográfica. Durante muitos anos, o cinema foi visto como nada mais do que teatro filmado e levou tempo até se configurar como a sétima arte, digna desse *status* de reconhecimento. No entanto, em sua proposta singular, a *presença* já via no cinema o potencial artístico que muitos outros periódicos não perceberam à época e esta atenção, em muito, deve-se à paixão que José Régio tinha pela arte do cinematógrafo. Régio sempre foi muito ligado aos filmes e costumava assistir a tudo — mesmo aquilo que era considerado de qualidade duvidosa pela crítica —, uma vez que sentia a necessidade de mergulhar no universo daquela construção artística que nascia da modernidade e da maquinaria.¹⁸ José Régio mobiliza seu ímpeto cinéfilo para contribuir com a configuração de uma crítica cinematográfica portuguesa, a começar pela já mencionada seção *Legendas Cinematográficas*, que surge no número inaugural da *presença* e persiste ao longo dos anos seguintes, tornando-se o primeiro conteúdo crítico sobre cinema a ser publicado em Portugal.¹⁹

O mergulho metafórico no universo do desconhecido é dinâmica presente na obra do artista José Régio. Em “Cântico Negro”, célebre poema publicado no livro *Poemas de Deus e do Diabo*, o eu-lírico rejeita um chamado que tenta conduzi-lo por um caminho já conhecido e

¹⁸ Informação obtida em conversa informal com o crítico Eugénio Lisboa, que já havia conversado sobre o assunto com o próprio José Régio.

¹⁹ Informação concedida pela especialista Isabel de Novais, em entrevista inédita que consta nos anexos deste volume.

afirma “Não vou por aí”. Os célebres versos regianos expressam o seu ímpeto artístico de buscar o novo, de escolher caminhar por veredas desconhecidas e fazer poesia de maneira diferente do que já havia sido feito antes. Na intenção de resistir à reprodução por inércia daquilo que já era quase uma fórmula bem-vista em Portugal, o poeta afirma preferir “escorregar nos becos lamacentos,/ Redemoinhar aos ventos,/ Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,/ A ir por aí...” (RÉGIO, 2004, p.81). Frequentemente tomado pela necessidade de explorar o desconhecido, a essência do ser humano e tudo aquilo que influencia a sua maneira de ver o mundo, Régio apega-se ao conceito de arte que a *presença* preconiza: a Literatura Viva. José Carlos Ary dos Santos vê na forma regiana de fazer poesia o signo presencista, como afirma em uma declaração escrita sobre o poeta:

José Régio nasceu para a Poesia sob o signo da *Presença*. *Presença* que [...] se firmou por um modo pessoal, angustiado e grandioso de estar no tempo e estar no mundo. *Presença* que ultrapassa gerações de escolas literárias, galgou imperfeições e condicionalismos estéticos, superou a mera crítica de circunstância na medida em que, de certo modo, transcende a própria história literária. *Presença* que se agiganta de cada vez que a atacam, se dimensiona de cada vez que a limitam. É esta *Presença*, sinal indelével dos escassos grandes Poetas que resistem à literatura, que as gerações mais novas devem saber reconhecer e agradecer – a Deus ou ao Diabo. (SANTOS apud LISBOA, 1976, p.381)

É esta perspectiva de resistência e busca pela autenticidade que a revista tomou para si como diretriz fundamental. Nestes moldes, como visto no capítulo anterior, os artistas que se reuniram em torno do periódico persistiram na definição de arte como sendo toda obra que expressasse a essência humana, através de uma manifestação original e sincera, sem preocupações em seguir caminhos pré-definidos, e sem receio de mergulhar nos abismos do desconhecido, tal e qual o eu-lírico do *Cântico Negro*. É este mesmo olhar que Régio lança sobre a arte do cinema em seus primeiros textos a respeito desta temática, publicados já no número inaugural da *presença*. Na primeira *Legenda Cinematográfica*, o poeta e crítico afirma categoricamente: “Hoje, o cinematógrafo já é arte. Já cita obras-primas. Já tem artistas habilidosos, talentosos e geniais. Já é lícito, pois, tentar definir a arte dum Mosjukine como se tenta definir a dum poeta ou dum pintor” (RÉGIO, 1927b, p. 8). Desde sempre a *presença* mobilizou-se para defender o cinema enquanto arte fundamental, intrinsecamente associada à modernidade, e também se dedicou a enaltecer aquela manifestação artística que seria capaz

de expressar a humanidade da forma mais autêntica possível. No número 16 da “folha de arte e crítica”, João Gaspar Simões também faz colocações interessantes sobre o aspecto humano das artes e do seu potencial expressivo. Diz ele:

O homem só cria humanidade [na arte] com a sua própria e, isso, em virtude de o espiritual só ao espiritual ser perceptível. Uma câmara escura é capaz de reproduzir as formas sensíveis da natureza enquanto puras formas sensíveis: já, porém, não reproduzirá o seu espírito, porque a sua essência é imponderável e invisível: não tem forma ou extensão apreciável aos sentidos. A inabilidade da máquina fotográfica a reproduzir a vida deve-se à interrupção ocasionada por ela no progresso vivo dos seres. Recolhida a imagem, interrompeu-se esse progresso. Daqui ser mais emocionante a fotografia duma paisagem do que um retrato. E daqui também, o cinema já ser arte na medida em que permite *o progresso vital*. (SIMÕES, 1928, p. 4)

Este progresso vital que Simões identifica e associa ao aspecto humano deve-se, evidentemente, à ideia de movimento explorada pela sétima arte. É esse o elemento que os presencistas entendem como ponto fulcral do cinema enquanto arte sincrética, capaz de articular uma simultaneidade que não se configura em outras manifestações. Nesta perspectiva, faz-se no ecrã aquilo que as pinturas cubista e futurista pretenderam nas telas e que “define o conceito cinemático de imagem-movimento, já teorizado por Bergson em 1896, em seu livro *Matéria e Memórias* e que seria recuperado por Gilles Deleuze, no século XX” (FRIAS, 2015, p. 54). O movimento era, portanto, o aspecto imprescindível daquilo que os presencistas compreendiam como elemento fundamental do humanismo na manifestação cinematográfica. A propósito dessa ideia de movimentação das imagens, Mário Saa, em seu artigo de 1928 intitulado “Falta descobrir o cinema”,²⁰ afirma que os artistas, até aquele momento, ainda não tinham feito uso efetivo do potencial da novíssima arte e insistia que o cinema realizado em Portugal, naquela altura, ainda não era a “arte do movimento”, mas a arte de ilusão desse movimento. Segundo Saa (*apud* FRIAS, 2015, p.54), “no cinema actual, ou falso cinema [...], não há o fenómeno da *imagem em movimento*, mas o fenómeno da *imagem movimentada*”. No entanto, para Joana Matos Frias (2015, p.55), esse incômodo com a tentativa falha de fixar a infixidez devia-se ao tipo de cinema produzido em Portugal no início do século, sobretudo às realizações de Leitão de Barros, que se definia como um

²⁰ Artigo programático publicado na revista *Cinelândia*, nº 1, Porto, 22 de dezembro.

realizador de “filmes para pendurar”, aproximando-os da ideia de pintura, o que evidentemente não agradaria aos presencistas.

Instigado pelo mesmo incômodo com a proposta de fixidez, Casais Monteiro escreve uma crítica ao filme *As pupilas do senhor reitor*, de Barros, no número 45 da *presença* e, de maneira muito incisiva, reforça exatamente a importância do movimento e a falta desse aspecto neste filme. Dentre outras deficiências, Casais Monteiro (1935, p.18) aponta que n’*As pupilas do senhor reitor* “estava ausente aquilo que era essencial a um filme: unidade de ritmo, arquitetura de imagens”. É importante ressaltar que esse fascínio pela aceleração deve-se ao entusiasmo com o progresso da vida moderna e o potencial trazido pelo cinematógrafo nas primeiras décadas do século XX. De qualquer forma, a ideia de movimento que parece ser essencial aos críticos da *presença* é exatamente o que eles encontraram no filme *Douro, faina fluvial*, de Manoel de Oliveira.

O humanismo crítico da *presença* no cinema de Manoel de Oliveira

O primeiro filme oliveiriano recebe inúmeros elogios por parte dos críticos presencistas. No entanto, o grande público parece não compreender a proposta do realizador ao filmar a vida acontecendo às margens do rio Douro. De acordo com José Augusto França (1981, p.12), Manoel de Oliveira convidou o então fotógrafo amador António Mendes para auxiliá-lo na execução do projeto que viria a realizar-se com uma câmera Kinamo, de maneira bastante experimental. Oliveira e Mendes, durante quase dois anos,²¹ capturaram imagens da vida cotidiana no cais da Ribeira e as somaram a pequenas cenas ficcionais para compor a obra que seria chamada de *Douro, faina fluvial*. A primeira exibição deste filme acontece em 21 de setembro de 1931,²² no V Congresso Internacional da Crítica, em Lisboa. António Lopes Ribeiro havia sido incumbido por António Ferro de organizar um pequeno ciclo de cinema português para os participantes do evento. Lopes Ribeiro já tinha visto parte do filme no laboratório de edição improvisado no Porto e pediu a Manoel de Oliveira que o terminasse

²¹ De finais de 1929 até o verão de 1931.

²² *Douro, faina fluvial* seria exibido em circuito nacional apenas em 1934, em Lisboa e no Porto, desta vez acompanhando o filme *Gado Bravo*, de António Lopes Ribeiro, e em versão sonora com trilha de Luís Freitas Branco.

em um laboratório profissional de Lisboa, a tempo de ser incluído na programação do congresso.

O filme de Oliveira acabou sendo exibido como complemento ao filme *A severa*, de Leitão de Barros, e não caiu nas graças do grande público, que vaiou a produção impiedosamente. No entanto, artistas vanguardistas que participavam do congresso elogiaram a diferente proposta do trabalho de Manoel de Oliveira e encantaram-se com a ideia de um cinema-movimento sendo produzido em Portugal. Dentre esses artistas, José Augusto França nomeia Luigi Pirandello, Gerard Bauer e Emile Vuillermoz, que legitimaram a produção oliveiriana e admiraram a excepcionalidade da obra. É nessa mesma época que os presencistas conhecem Manoel de Oliveira e identificam ali, naquele filme, a proposta ideal de cinema-arte de que tanto tinham falado nos anos anteriores.

Douro, faina fluvial apresenta ao espectador a realidade da cidade do Porto e a rotina das pessoas pobres que ali vivem. Com aproximadamente 21 minutos de duração, a obra consiste na filmagem da vida na ribeira e retrata a circulação dos trabalhadores da região, o carregamento e descarregamento de barcos, as atividades no rio, a famigerada ponte Luís I e os bairros circundantes. A película focaliza um rigoroso enquadramento do espaço físico e social das margens do Douro e manifesta a agitação da vida moderna naquele lugar, anunciada pelos barcos que chegam ao cais e pelos planos fixos da moderna maquinaria que arrastam o espectador pela vertiginosa rotina ribeirinha. Para além disso, há em *Douro, faina fluvial* uma espécie de circularidade, evidenciada na marcação temporal do filme, uma vez que fica clara para o espectador a noção de que a câmera captura os eventos durante um dia, marcado pelo primeiro e pelo último plano que mostram o mesmo farol da Foz, em dois momentos do dia: o amanhecer e o anoitecer, o que marcará, evidentemente, o início e o fim de um dia de trabalho.

A estética modernista desta primeira obra oliveiriana evidencia uma das características mais interessantes do cinema de seu realizador: transitar entre o real e o ficcional. Há em *Douro, faina fluvial*, em meio ao registro das ações e situações cotidianas do cais da Ribeira, breves episódios que são encenados ali para compor a montagem do filme. Esse hibridismo, que resulta em uma espécie de docu-ficção, é um dos elementos mais importantes na configuração do que José Régio chamou, na *presença*, de “poderosa visão de poeta”.

Da ponte à foz, toda a vida no Douro aí se documenta. Mas além disso, é uma poderosa visão de poeta. O espectador não 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 semi-quadros que continuamente se completam e se 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 crítico. (RÉGIO, 1931, p.14)

No contexto dos primeiros anos do cinema, *Douro, faina fluvial* faz parte do chamado ciclo de filmes de vanguarda considerados “sinfonias urbanas”. É evidente a inspiração da produção oliveiriana em filmes contemporâneos como *Berlim, sinfonia de uma capital* (1927), de Walter Ruttmann. Ambos os filmes fazem uma reflexão sobre seu momento histórico, o progresso e o funcionamento das grandes cidades; mas fazem, acima de tudo, uma reflexão sobre o próprio cinema enquanto instrumento dessa modernidade. As duas obras, *Douro* e *Berlim*, se aproximam não só pela proposta temática de retratar um dia na cidade, mas também por uma perspectiva estética que prioriza as imagens sequenciais, os cortes bruscos e a velocidade acelerada da montagem, como se fossem, efetivamente, um retrato da vida moderna. Segundo o pesquisador Pedro Afonso da Silva Oliveira, foi após ver o filme de Ruttmann que o autor de *Douro* pensou nas primeiras feições de seu filme de estreia:

O gosto pelo documentário e um forte impulso para fazer cinema como realizador vão-se afirmar, segundo o próprio, aquando da estreia do filme *Berlim, sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, no cinema Trindade no Porto: “Filme mudo, sem legendas, com a construção de uma sinfonia, como o próprio título indica, um tanto frio e mecânico, arredondado numa admirável unidade de tempo e espaço. Voltei ao Trindade para ver o filme segunda vez. Foi a lição de técnica de cinema mais proveitosa que até agora recebi. (OLIVEIRA *apud* SALLES, 2010, p.10).

A propósito desta comparação, Renata Soares Junqueira (2016, p.52) afirma que é justamente o aspecto humano que diferencia *Douro* não só do filme de Ruttmann, como também de outras sinfonias urbanas contemporâneas, pois “salienta-se no documentário de Oliveira, um humanismo que só muito timidamente se faz notar nos seus congêneres europeus”. Especificamente sobre as relações entre o filme português e o alemão, o realizador João

Botelho (2017)²³, discípulo e amigo do cineasta portuense, afirma em entrevista que Oliveira “se inspirou pela montagem de *Berlim, sinfonia de uma cidade*, mas acrescentou ao *Douro* uma espécie de humanidade que o filme alemão não tinha. [*Douro faina fluvial*] não era tão abstrato, já tinha coisas humanas”. Percebemos, portanto, que o humanismo salta aos olhos como aspecto da matéria essencial da produção de Manoel de Oliveira, desde a sua gênese.

As lições técnicas de cinema se aprimoraram na produção do realizador que expressa, em seus primeiros anos, uma inclinação maior para o documentário e revela a sua proposta de montagem nos moldes do que foi definido pelo cineasta Sergei Eisenstein, outro nome caro à crítica cinematográfica da *presença*. Este estilo cinematográfico conhecido como “cinema de montagem” é, de fato, frequente no início do século XX e corresponde à concatenação sequencial de planos a fim de produzir efeitos de sentido que podem ser sintáticos, figurativos, rítmicos ou plásticos, segundo definem Jacques Aumont e Michel Marie (2010, p.196) em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Este cinema defendido por Eisenstein à época, e com o qual Oliveira tanto simpatiza, busca valorizar o processo de montagem e fazê-lo visível para o seu espectador, a fim de emocioná-lo de alguma maneira.²⁴ Oliveira, assim como seu contemporâneo soviético, entende a montagem como o processo fundamental da produção cinematográfica e, em entrevista a Baecque e Parsi, afirma que

Quer o filme seja mudo, ou sonoro e a cores, a montagem continua a ser o atributo mais cinematográfico. Quando se fala na montagem, não se fala na quantidade de cortes, mas do pensamento, do pensamento cinematográfico. A construção de um filme prolonga-se até o último momento, o momento crítico de sua construção. É o toque final, o mais delicado e o mais perigoso porque uma pequena alteração pode valorizar tudo, enquanto que uma má modificação pode, pelo contrário, tudo deitar a perder. É o motivo porque não posso admitir que um verdadeiro realizador não esteja sempre presente durante a montagem. (BAECQUE; PARSI, 1999, p.100)

Percebe-se, portanto, que, para Oliveira, a montagem é a essência do próprio filme e configura o aspecto fundamental da proposta cinematográfica que o realizador procurava constituir em seus primeiros anos de produção. No entanto, para Renata Soares Junqueira, o apreço de Manoel de Oliveira pela montagem diverge do de Eisenstein em certa medida, uma

²³ Entrevista inédita concedida exclusivamente a esta pesquisadora em dezembro de 2017. A conversa pode ser lida, na íntegra, nos anexos deste volume.

²⁴ Cumpre observar aqui que Sergei Eisenstein define, em *A forma do filme*, cinco tipos diferentes de montagem: a “métrica”, a “rítmica”, a “tonal”, a “atona” e a “intelectual”. No entanto, a definição de “cinema de montagem” está no fato de o filme evidenciar este procedimento, seja qual for a sua classificação.

vez que, diferente do realizador soviético, Oliveira não suscita nenhum tipo de identificação com as personagens dos seus filmes, já que não tem como objetivo a adesão emocional do público espectador, ainda que procure despertar nele o senso crítico sobre aquilo a que assiste. Junqueira (2018, p.27) afirma que a obra de Oliveira

[...] parece extrair de Eisenstein o método disjuntivo de montagem cinematográfica e o interesse pelo espectador, sem, todavia, pretender induzir esse último, por meio de apelos emocionais, a aderir a esta ou àquela ideologia, preferindo que ele faça sobriamente – nada de pulos na cadeira! – a crítica do que vê na tela e chegue, portanto, às suas próprias conclusões.

Com efeito, Oliveira inicia em Portugal o que, aos poucos, viria a se tornar o cinema de vanguarda, efetivamente moderno e autêntico. São estes aspectos que despertam o interesse profundo dos presencistas pelo filme *Douro, faina fluvial*, identificando nele exatamente os elementos de estilo que eram esperados de uma arte viva e genuína. Em crítica publicada na revista *Movimento*, em 1934, Adolfo Casais Monteiro enaltece o caráter sintetizador do *Douro*, que foi capaz de fazer no cinema português aquilo que mais se esperava da sétima arte: a exploração de todo o seu potencial de mobilidade. Segundo Casais Monteiro (1934, s. p.),

[...] para que um documentário tenha interesse, para que seja essa obra de arte através da qual o público se ponha em contacto com uma certa realidade, é necessário que as imagens não sejam apresentadas tal como a objectiva as colheu, mas numa montagem que as relacione, que, por relações, por sínteses, por associações e evocações, dê ao espectador a visão dum dinamismo, dum movimento que é o da própria vida. E é por isto que só os chamados vanguardistas têm feito bons documentários: para eles, acima da objectiva que regista, está a inteligência e a sensibilidade do realizador, escolhendo e organizando.

Na visão do presencista, para alcançar o *status* de obra de arte um documentário precisa ir além de simplesmente registrar a realidade. O aspecto artístico do cinema documental está justamente na montagem e na leitura que o realizador faz da realidade através desse processo. É exatamente a leitura sensível apresentada em *Douro, faina fluvial* e a sua consequente capacidade de sintetizar a vida cotidiana às margens do Douro que impressionam

o presencialista Casais Monteiro. Régio faz uma associação similar quando diz que Oliveira consegue, no *Douro*, aquilo que tentaram antes os pintores futuristas²⁵. É, portanto, fundamental o aspecto da representação da realidade no filme, pois o espectador experimenta o ritmo acelerado da montagem que o conduz na rotina daquela gente ribeirinha e, muitas vezes, o impede de se identificar com o drama vivenciado por estas pessoas. A velocidade vertiginosa representada no filme parece sobressair à tentativa de mostrar a vida que acontece às margens do rio. Existe, por conseguinte, uma oscilação entre o retrato da vida moderna e as inserções sensíveis percebidas através da combinação dos planos.

A transição promovida pela montagem auxilia no processo de estimular o espectador a construir sua própria crítica a partir daquilo a que assiste. A comparação que Régio faz entre o *Douro* e a proposta estética da pintura futurista reforça o aspecto de vanguarda deste primeiro filme de Oliveira, aspecto que vai permanecer em sua produção nos anos seguintes. A estrutura documental, acelerada e vertiginosa, combinada à essência humanista retratada através de alguns eventos encenados, alcança a proposta de autenticidade e inovação que já fora definida como elemento fundamental da Literatura que a *presença* chamou de Viva.

Em certa medida, o caráter humanista que Régio vê em *Douro* está na dinâmica dos contrastes reproduzidos na tela. Durante as primeiras décadas do século XX, os impactos da Segunda Revolução Industrial afetaram todas as esferas da sociedade. O ferro, o aço e o petróleo agora faziam parte da vida dos centros urbanos e o desenvolvimento das grandes indústrias reconfigurou completamente o cenário nas metrópoles. Como vimos no capítulo anterior, estas mudanças refletiram diretamente nas manifestações artísticas, sobretudo por conta das vanguardas europeias que se inspiraram nessa modernidade. Oliveira também trilha a seara do entusiasmo com o progresso, mas a sua realização difere do que seus contemporâneos fizeram.²⁶ Embora haja uma valorização da modernidade do início do século em *Douro, faina fluvial*, ela é feita de maneira bastante inteligente, em contraponto com a revelação das condições subumanas em que se encontram os trabalhadores da ribeira. Na proposta de montagem de contraste — tão elogiada por Casais Monteiro e José Régio —, Oliveira constrói uma dinâmica de oposição entre os adventos modernos que podem ser vistos naquela região e o desgaste físico e moral dos seres que ali habitam. Cumpre usar o termo

²⁵ Cf. citação RÉGIO, 1931, p. 14.

²⁶ Aqui cabe ressaltar, além de Walter Ruttmann e Sergei Eisenstein, já citados, a influência de realizadores como Dziga Vertov, de *Um homem com uma câmera*, e Jean Vigo, de *À propos de Nice*.

seres, pois nem só as pessoas são retratadas em condições precárias às margens do Douro, mas também os animais, especialmente os de tração, que têm como função puxar enormes e pesadíssimas cargas ladeira acima.

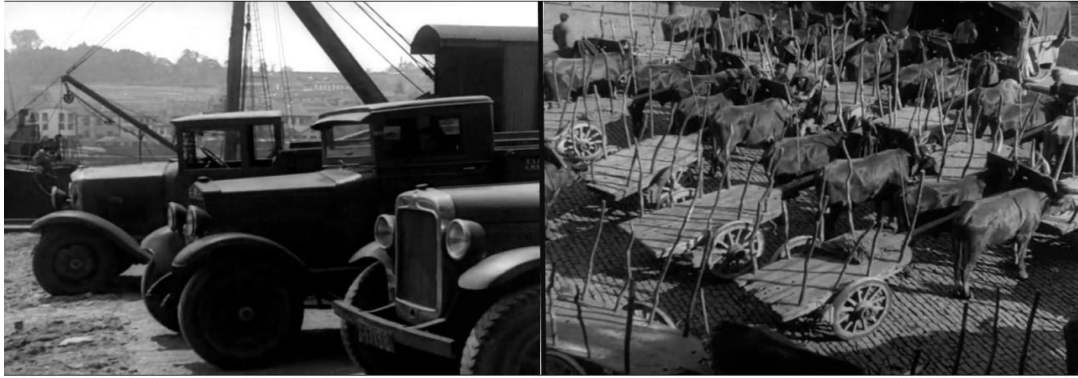


Figura 6: Planos do filme *Douro, faina fluvial* (1931). Automóvel representando a modernidade do início do século XX e o carro de bois, representando o trabalho mais arcaico

Como já mencionamos, o filme começa e termina com o mesmo plano sequência do farol da Foz em dois momentos diferentes, com a intenção de registrar que todo o conteúdo documentado se passa ao longo de um só dia. Na sequência, vemos um barco pesqueiro que se afasta do farol da foz em direção ao cais, quase como se Oliveira conduzisse mesmo o seu espectador por esse trajeto, a fim de lhe propor a experiência de vivenciar um dia na ribeira. Ao chegar ao cais é que se sentem mais os efeitos da montagem de contrastes, pois a câmera, após introduzir o espectador no ambiente, começa a mostrar as primeiras ações dos trabalhadores ribeirinhos, ainda enfrentando a neblina característica das manhãs às margens do Douro. Ao mostrar o cais da ribeira, o primeiro elemento que merece todo o protagonismo no filme é, como não poderia deixar de ser, a ponte Luiz I, majestosa sobre o rio. Conectando o Porto a Vila Nova de Gaia, a ponte Luiz I é um símbolo da modernidade em Portugal, uma vez que é construída com uma imponente estrutura de ferro, inspirada na técnica de Gustave Eiffel. O enquadramento que a câmera faz da estrutura férrea permite que o espectador visualize outro símbolo do progresso: um trem passando no andar de cima, soltando fumaça e seguindo a toda velocidade para levar a sua carga. Enquanto o espectador ainda observa o trem que se move velozmente, há um brusco corte que direciona o olhar para o primeiro

elemento contrastante da montagem: o conhecido baixo-relevo das alminhas da ponte,²⁷ imagem que presta homenagem aos populares que morreram na queda da ponte no final do século anterior. Através da concatenação dos planos, fica clara a sugestão de Oliveira para uma reflexão sobre o progresso como algo capaz de proteger e salvar as vidas; no entanto, no decorrer do filme essa sugestão será questionada inúmeras vezes. Será que a modernidade é mesmo a grande facilitadora da vida no século XX? A que preço?

A resposta a essas perguntas aparece ao longo da película e incita, inevitavelmente, o espectador oliveriano ao questionamento dos impactos da modernidade. Após reforçar a imponência da ponte de ferro, mostrando em planos mais detalhados sua estrutura – inclusive através de um *travelling* acelerado que simula a velocidade do trem que se viu no início da sequência –, a câmera de Manoel de Oliveira, do alto da estrutura férrea, focaliza o rio e com *close ups* vai aproximando o nosso olhar de espectadores daquelas águas que fomentam a vida cotidiana que acontece ao seu redor. Em mais um corte brusco, passamos a acompanhar as ações dos trabalhadores do cais em atividades as mais diversas, que vão desde pescadores e varinas até os carregadores de carvão para as locomotivas. Os planos concatenados que focalizam essas pessoas em sua condição mais servil e desgastante serão contrapostos pela sequência seguinte, em que haverá uma concatenação de planos de objetos e elementos representativos da maquinaria do progresso, nos quais se vêem um navio cargueiro, caminhões, postes de lâmpadas elétricas, guindastes e uma lancha em alta velocidade. É interessante observar como essa montagem de contrastes coloca de um lado os adventos que vieram para facilitar a vida moderna, auxiliando no cotidiano frenético do grande centro urbano; e de outro, as pessoas que fazem um esforço hercúleo para conseguir sobreviver com o resultado do seu labor, entregando toda a sua força de trabalho a serviço deste progresso que move boa parte da economia da cidade do Porto. Em uma análise pormenorizada, Renata Soares Junqueira (2018, p.21) afirma que, nesta sequência, “as imagens que mais impressionam o espectador não são propriamente as do progresso tecnológico, mas antes as que denunciam o drama humano da pobreza no centro nevrálgico da película”. De fato, há sequências que mostram o trabalho de uma varina ao tentar vender seu peixe a um freguês que não tem dinheiro para comprá-lo ou mesmo o registro das crianças que, sentadas no chão em meio aos riscos daquele ambiente, aguardam os pais concluírem o trabalho.

²⁷ Trata-se de um baixo-relevo em bronze realizado em 1897 pelo escultor Teixeira Lopes, que rememora o dia 29 de março de 1809, quando centenas de pessoas, fugindo das tropas do Marechal Soult que atacavam a cidade sob ordens de Napoleão, morreram na travessia da Ponte das Barcas, por conta do peso e da aflição da população em fuga. A velha ponte que ligava as duas margens do rio Douro não aguentou e acabou cedendo.



Figura 7: Planos de *Douro, faina fluvial* (1931) em que se vêem a vendedora de peixe e as crianças na ribeira aguardando os pais.

Os planos do filme seguem nessa evidenciação da realidade da ribeira quando, por exemplo, associam a imagem dos trabalhadores que carregam pesadíssimas sacas dos barcos para o cais à dos bois que, com esforço imenso, puxam carros rústicos de carregamento. É interessante observar que a oposição entre as facilidades do progresso e o desgaste físico das pessoas denota não só uma espécie de denúncia da pobreza, no âmbito documental, mas também um teor crítico do deslumbramento com a modernidade, no âmbito ficcional. Isso se dá porque, como já mencionado, Oliveira transita entre o ficcional e o documental em *Douro, faina fluvial* e inclui nesta montagem uma pequena sequência encenada que reforça a leitura do realizador sobre o contexto urbano que registra. A sequência consiste no seguinte: o motorista de um pequeno caminhão de carga distrai-se em seu trabalho ao ficar deslumbrado com um moderno avião que cruza o céu sobre o rio; e, por conta disso, perde o controle do automóvel, que atinge um boi; o animal, assustado, dispara sem controle e atropela um trabalhador que, recuperado, manifesta toda a sua raiva tentando agredir o boi que o machucou. Há aqui uma analogia explícita, como se pode perceber, uma vez que o fascínio desmedido com a modernidade resulta em ônus evidente para os seres humanos que passam a coexistir com ela. A valorização da maquinaria é contraposta, nesta montagem, à força bruta do natural, representada tanto pelo boi quanto pelo homem que tenta agredi-lo. Nesta sequência, a ordem só é restabelecida com a chegada da polícia que acalma os ânimos, pois tudo retorna ao ritmo anterior; o rapaz atropelado acaricia o boi e recebe, em retribuição, uma

lambida do animal. Há aqui uma série de ciclos representativos de atritos e igualdades, que demonstram uma tentativa de busca da coexistência com os adventos da modernidade.

Cabe observar também uma sugestão bastante moderna por parte de Manoel de Oliveira, quando focaliza a figura do policial que chega para estabelecer a ordem na confusão após o atropelamento. A câmera enquadra essa personagem simbólica de uma instituição de poder em ângulo *contra-plongéé*, ou seja, de baixo para cima, o que sugere uma coincidência com o olhar do espectador e reforça a imagem da autoridade ali representada. Esse elemento é bastante importante, no sentido de que há uma associação fundamental sugerida pela montagem que enquadra no chão a vara usada para punir o boi que desembestou e, em seguida, enquadra o cassetete do policial que olha com firmeza para o homem que batia no animal. A intenção que se infere dessa sequência é a de que o policial estava disposto a agir com a mesma violência em relação ao trabalhador. Importante ainda é o fato de que sequencialmente, após focalizar a figura de autoridade, a montagem apresenta a imagem de um navio cargueiro e de um comboio que chegam à cidade, o que faz o espectador associar a imagem autoritária do guarda (representante do Estado) à maquinaria industrial responsável pela estabilidade econômica daquele grande centro urbano.

Com várias camadas de significação, *Douro, faina fluvial* torna-se exemplar do que era a arte viva no cinema, sobretudo pela composição equilibrada entre o ritmo acelerado das imagens que propõem o espelhamento, a vida moderna daquele contexto, e a sensibilidade das imagens que expressam um cuidadoso olhar lançado sobre a vivência humana. O realizador deixa clara a sua intenção de tornar as imagens, ao longo do filme, significativas, e não apenas descritivas, fazendo com que a montagem comunique claramente a sua visão de mundo e alcance o espectador em níveis diversos, não apenas como registro documental. A arte viva, no filme de Oliveira, expressa-se, portanto, enquanto arte humana, tal e qual estava proposto nos manifestos que estabeleciam as diretrizes da arte defendida pela *presença*, desde 1927. Na crítica que escreve sobre o filme oliveiriano no nº 43 da “folha de arte e crítica”, Régio reforça, com bastante entusiasmo, o caráter genuíno do filme oliveiriano:

Com um mínimo de condições, Manuel de Oliveira [sic] realizou o que outros não realizaram com o máximo. A moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspectos e nuances, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia. Tudo ao longo dum dia de actividade à margem do Douro nos é dado com verdadeira grandeza. Precioso como documentário, o *Douro*

excede assim, e em muito, o valor dum mero documentário. Nem um documentário se volve em obra de arte na medida em que, sem deixar de documentar o que pretende documentar, é, também, documento de um temperamento do artista. Manuel de Oliveira [sic] é artista e poeta, no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinónimas. E não é tão fácil de ver que era isso o que ainda não aparecera no nosso cinema? [...] [o *Douro*] já deixa de ser matéria de aprendizagem para ser manifestação duma vocação própria – é conseguir criar esse halo poético, e transmitir essa vibração humana que revelam realmente artista (tão artista como o mais sincero cultor de qualquer outra arte) o realizador dum filme. E eis, entre nós, a grande novidade do *Douro*: ser uma obra de arte. (RÉGIO, 1934, p.14)

Assim, Régio enaltece a visão de poeta do realizador, trazendo para Oliveira a definição de artista e para o *Douro* o epíteto de verdadeira obra de arte, dados o seu teor e a sua preocupação em retratar a figura humana em sua vivência mais genuína. Estava estabelecido, então, o elo entre a presença e o cinema oliveiriano, elo este que se consolidaria em anos de produção a fio.

Cumprе mencionar também que Oliveira fomentou as publicações artísticas da *presença*. No nº 33, o realizador publica o argumento escrito para um filme que teria como título *Bruma*. A publicação desse texto registra a sua participação também como breve colaborador da revista que, em 1931, se encontrava bastante amadurecida e divulgando também outras artes além da literatura. *Bruma* propunha contar os delírios de uma mendiga que vivia na rua, desamparada, com frio e fome. Para lidar com essas mazelas, a protagonista acabava recorrendo ao sonho de uma vida melhor, em que teria um amor à sua espera. No entanto, o tempo todo, a intenção do argumento é romper com a idealização feita pela mulher. É interessante a sugestão de contrapor sonho e realidade nesse filme, uma vez que, aparentemente, toda vez que a protagonista se vê mergulhada em seu universo onírico há um rompante para trazê-la de volta à tona, como se pode perceber neste excerto:

- O carro pára diante ela; um cocheiro abre a porta, e de dentro sai um jovem e belo príncipe de cabelos louros encaracolados. Ele não é senão o pastor.
- O príncipe leva-a pelo braço para dentro do carro; o cocheiro fecha a porta.
- As quatro parelhas de cavalos brancos partem.
- o carro segue.
- E os guisos chocalham ao trote dos cavalos
- ele e ela, dentro, olhando-se cheios de amor.
- Ele canta-lhe uma canção, ao som dos guisos...

- Ela não pode prestar-lhe bem a atenção porque uma borla do carro, no seu balançar, lhe bate constantemente ao ombro.
- O sol desponta no horizonte.
- E a borla continua a bater-lhe impaciente no ombro.
- não é borla, é um *casse-tête*. É o polícia que a quer acordar, para que ela saia dali. Já chegou a manhã e ela não pode estar ali.
- Ela acorda, olha o polícia, olha a rua onde já passam os primeiros transeuntes, e compreende...
- Levanta-se resignadamente, com os seus olhos de sofrimento e volta a caminhar pela rua aos encontrões dos transeuntes. (OLIVEIRA, 1931, p.11).

Este é o trecho final do argumento através do qual fica clara a transição do sonho idealizado para a realidade cruel, quando a borla do requintado carro que incomoda o ombro da moça transforma-se em um cassetete do policial, despertando-a para sair do caminho dos pedestres. Essa dinâmica está presente ao longo de todo o argumento: sempre que a mendiga busca em seus desejos e sonhos uma compensação para sobreviver à noite tenebrosa que passa na rua, é despertada e arrancada desse sonho anestésico. Complementando este panorama, é preciso mencionar que a bruma do título compõe a proposta de cenário deste filme e traz a configuração do ambiente social, como se fosse uma espécie de véu mágico que separa realidade e fantasia. A composição do cenário fortalece no espectador a sensação de que aquilo a que se assiste é uma espécie de fantasia compensatória para a pobreza e a miséria da protagonista, gerando uma atmosfera misteriosa e onírica. Ainda que o projeto não tenha sido levado a cabo, é evidente para o leitor do argumento a razão de ele ter sido publicado na *presença*. A proposta argumentativa para o filme condiz com aquilo que os presencistas definiam como obra de arte genuína e sensível: a que toca o espectador profundamente através da sensibilização e do choque de realidade.

Para além de Douro, o cinema exalta o progresso

Bruma compõe o relativamente extenso rol de projetos não realizados de Manoel de Oliveira. Entre os anos de 1931 e 1942,²⁸ o cineasta escreveu argumentos para vários filmes e chegou a realizar alguns pequenos projetos ainda apegados à ideia vanguardista desenvolvida

²⁸ *Douro, faina fluvial* é lançado em 1931 e o próximo filme de Oliveira a circular comercialmente é *Aniki-Bóbó*, de 1942. Por isso, há este intervalo de onze anos na filmografia. Nesse intervalo, Oliveira realizou alguns curtas-metragens que só foram dados a conhecer posteriormente, e escreveu uma série de argumentos para filmes que não chegaram a ser realizados. Esses projetos não levados a cabo podem ser encontrados no volume *Projectos não realizados de Manoel de Oliveira*, da Cinemateca Portuguesa, lançado em 1988.

em *Douro, faina fluvial*. Nesse período, têm destaque dois curtas-metragens bastante modernos, realizados ainda na década de 30 e que são vistos hoje como filmes vanguardistas para a época e refletem um olhar bastante influenciado pelo futurismo do início do século.

Em 1932, o realizador conclui o curta-metragem *Hulha Branca*, que documenta a inauguração, pelo pai de Manoel de Oliveira, de uma usina hidroelétrica no rio Ave. Esse filme segue o mesmo estilo de planos e enquadramentos proposto em *Douro, faina fluvial*, conduzindo o espectador pelo percurso da produção de energia elétrica, que por si já é um símbolo da modernidade. O filme se inicia mostrando o curso acidentado do rio e acompanha o processo de instalação dos canais e as turbinas que movimentam a água, fazendo funcionar o gerador. É interessante observar que a linha narrativa do filme mostra o ser humano sendo capaz de controlar a força intensa da natureza através da tecnologia, o que representa mais uma oposição simbólica: até que ponto a modernidade chega para atribuir poder ao homem?

Há, na montagem de *Hulha Branca*, a intenção de construir uma analogia entre a linha narrativa e o percurso de geração de energia elétrica. Segundo António Preto (2008, p.23), “a homologia entre a corrente discursiva e o fluxo da energia alinha-se, num segundo nível de leitura, pela assunção do movimento e da luz como matérias do cinema”. Essa associação torna-se visível na sequência final do filme, em que o realizador estabelece uma comparação imagética entre as abas dos chapéus dos homens responsáveis pela usina e os suportes de apoio das lâmpadas elétricas que se acendem, uma a uma. Sugere-se, portanto, a metáfora da luz acesa como símbolo de uma boa ideia, o que explicita a intenção de demonstrar a sapiência adquirida por obra e graça da modernidade. Estabelece-se, nesta última sequência, a transformação total da força bruta do rio Ave em iluminação urbana, como se a usina trouxesse luz às trevas. As lâmpadas acesas convertem-se, de certa forma, no signo da inteligência humana e das virtudes do progresso. A proposta de *Hulha Branca* foi tão significativa que a companhia de energia de Portugal, a EDP, realizou em 2015 (em parceria com o próprio Manoel de Oliveira), um curta-metragem intitulado *Um século de energia*, no qual resgata imagens do filme de Oliveira, contrapondo-as às imagens da hidroelétrica no século XXI, sugerindo assim que o progresso, de fato, nunca para.

Seis anos depois, em 1938, Manoel de Oliveira realiza *Portugal já faz automóveis*, mais um documentário em curta-metragem que segue na esteira de suas produções mais futuristas. Assim como *Hulha Branca*, esse documentário trata dos avanços que alteram a paisagem natural das cidades e, desta vez, o filme centra-se em uma das grandes paixões do jovem Manoel de Oliveira: o automobilismo. O amplo desenvolvimento da indústria

automobilística em Portugal é o foco dessa película, associado ao surgimento das novas vias de comunicação e das modificações ocorridas no cenário urbano. Na sequência que inicia o filme, o espectador acompanha o trajeto de um Ford T, primeiro modelo criado pela empresa Ford com a intenção de democratizar o uso do automóvel. A câmara acompanhará o percurso um tanto dificultoso que esse veículo fará em uma estrada de terra até que, em dada altura, após concluir uma curva, o veículo que aparece, no plano seguinte, é um modelo mais novo, o Ford V8. Essa sequência mostra claramente o desenvolvimento da máquina automobilística e os avanços na construção deste novo modelo. Ao longo de todo o documentário, o espectador será apresentado ao processo de desenho, construção e montagem desse veículo, que é feito em Portugal – como já antecipa o título do filme – e simboliza o grande progresso proporcionado pela revolução tecnológica do início do século XX. No final da película, o veículo pronto é exibido em detalhes pelo piloto do automóvel, o engenheiro Eduardo Ferreirinha, construtor do carro.

Portugal já faz automóveis é, certamente, um documentário que exalta a importância da indústria automobilística e os avanços que ela proporcionou a Portugal. Entretanto, não é apenas um filme de teor propagandista. Neste documentário, Oliveira explora a sua própria paixão pela velocidade, uma vez que o realizador foi também piloto de corrida e participou de diversos campeonatos na década de 1930; o que justifica, por exemplo, o plano do belíssimo Ford V8 repleto de troféus, não apenas para ressaltar que este é um carro campeão, mas também para evidenciar, analogamente, as vitórias conquistadas pelo progresso.

Uma vez que a história de Manoel de Oliveira se confunde com a história do próprio cinema, cumpre observar que o realizador acompanhou todas as mudanças que ocorreram em torno do cinematógrafo durante o século XX. E, embora tivesse sido resistente a algumas delas, sempre reconheceu a importância da evolução dos meios de produção, seja nas técnicas para a prática da realização, seja na temática abordada nos filmes. Em entrevista a João Bénard da Costa, ao comentar a chegada do cinema sonoro, Oliveira (2008, p.26) ressalta essa questão:

Era contra o sonoro, quando o sonoro apareceu. Porque me parecia que o sonoro matava a especificidade do próprio cinema. E na verdade matou. Matou esse “cinema específico” que então defendia. Um cinema em que a imagem substitui a palavra, ou melhor exprimia a palavra. Com o sonoro, tudo isso se tornou uma ginástica perfeitamente dispensável. E inútil. Levei

tempo a aceitá-lo. Mas nenhum homem, nenhum artista pode ignorar os progressos técnicos. [...]

Nesse panorama, é possível perceber, com clareza, a influência que a vanguarda futurista exerceu sobre a concepção artística de Manoel de Oliveira para o cinema. Inserido no contexto em que as revistas literárias davam voz às inovações artísticas no país, Oliveira pode conviver com grandes artistas e intelectuais daquele momento e valer-se dessa convivência para aprimorar sua proposta de vanguarda. Com efeito, a revista *presença* e o interesse que seus colaboradores manifestaram pelo cinema oliveiriano foi imprescindível para a carreira do jovem realizador que, contagiado pelo fervor das novas ideias futuristas, tornou-se um importante representante do cinema moderno em Portugal e utilizou a novíssima arte para exaltar a beleza que vinha do ritmo frenético da modernidade, sem nunca deixar de lado o olhar crítico e humanista, característica fundamental de toda a sua cinematografia.

Tu és polícia, tu és ladrão: o humanismo crítico em Aniki-Bóbó

Depois da boa recepção de *Douro, faina fluvial* por parte da crítica, Manoel de Oliveira só retornará aos cinemas portugueses em 1942, com o lançamento de *Aniki-Bóbó*, filme bastante inovador para os conceitos estéticos da época e considerado por muitos o precursor do neorrealismo no cenário lusitano. O contexto era o da Segunda Guerra Mundial e, após o longo hiato em sua carreira, Oliveira apresenta a um produtor o argumento para um documentário sobre Portugal que receberia o título de “Hino à Pátria”. A ideia do documentário é recusada, mas o produtor²⁹ sugere que Oliveira faça um “filme de enredo”, ficcional, portanto, pois seria mais adequado ao cenário e, provavelmente, melhor recebido pelo público. É daí que nasce a intenção de *Aniki-Bóbó*, filme inspirado no conto presenciata *Os meninos milionários*, de Rodrigues de Freitas, publicado na “fôlha de arte e crítica” em 1935. A ideia deste projeto é apoiada por António Lopes Ribeiro, que atua como produtor do filme e auxilia na reunião de uma excelente equipe técnica para a filmagem. Toma forma, destarte, uma das realizações mais icônicas de Oliveira, que virá a tornar-se parte do imaginário portuense e registrará, com sensibilidade e delicadeza, episódios da vida cotidiana

²⁹ Em entrevista a José de Matos-Cruz (1996, p.27), Oliveira afirma que procurou Francisco A. Quintela, um dos produtores e sócios da Lisboa Filme. Foi Quintela quem sugeriu que o realizador procurasse António Lopes Ribeiro, que tinha acabado de montar uma estrutura de produção contínua.

de um grupo de meninos que vivem na ribeira. Novamente, o Porto servirá de cenário para uma obra do realizador; no entanto, desta vez, atuando como uma cidade fictícia na qual as crianças protagonistas vivenciam algumas de suas experiências mais profundas.

Aniki-Bóbó conta a história de Carlitos, rapazinho pobre e sonhador que se descobre apaixonado por Teresinha. O tímido Carlitos precisa dividir as atenções de sua amada com Eduardito, seu rival nesta pueril disputa amorosa e antagonista no enredo do filme. Os dois garotos representam personalidades completamente opostas: enquanto Carlitos é tímido, sensível e reservado, Eduardito é brigão, violento e autoritário. Em meio a esses dois jovens, Teresinha hesita em escolher seu par, com uma postura que Manuel António Pina (2012, p.21) denomina como dotada de “inocente perversidade”. A menina parece inclinada a escolher Eduardito e sente-se atraída pela sua posição de liderança no grupo de amigos; entretanto, Carlitos está decidido a conquistá-la e para isso fará o que for preciso. Percebendo o interesse de Teresinha por uma boneca exposta na montra da Loja das Tentações, o jovem apaixonado decide comprá-la, apoiado por Pistarim, seu fiel escudeiro. No entanto, os meninos não têm condições financeiras para fazer a compra e, então, contrariando a insistente orientação de sua mãe para que seguisse sempre pelo caminho correto, Carlitos resolve roubar a boneca.



Figura 8: Plano do filme *Aniki-Bóbó* (1942) em que se vê a boneca na bolsa com a inscrição “Segue sempre por bom caminho”.

No meio da madrugada, o garoto atravessa os telhados da cidade para entregar o brinquedo a sua amada e ganha um beijo na bochecha quando lhe dá o presente. Mas os

poucos instantes de prazerosa alegria decorrentes da conquista não são suficientes para compensar o medo e a culpa pelo pecado cometido. É então que a narrativa passa a conduzir o espectador no processo de penitência e redenção de Carlitos. A culpa pelo erro cometido provoca no menino uma angústia profunda que, por sua vez, o levará à solidão. Nem mesmo Pistarim, o melhor amigo e fiel confidente, fica sabendo do roubo; Carlitos precisa, pois, lidar sozinho com a consequência de suas ações. A situação do garoto complica-se quando, por iniciativa de Eduardito, as crianças resolvem cabular a aula naquele dia para ir soltar pipa no monte alto da cidade. O protagonista resolve acompanhar o grupo, que segue brincando pelo caminho e entoando a cantiga de Aniki-Bóbó.³⁰ Carlitos acaba se desentendendo com Eduardo e apanha do rival, ficando deitado no chão, enquanto as outras crianças correm até a beira do barranco para ver passar o trem nos trilhos. Cheio de raiva, o protagonista corre em direção aos amigos e sua chegada ao grupo coincide com um desequilíbrio de Eduardo, que escorrega e cai barranco abaixo. A sequência cria uma imensa tensão, uma vez que o garoto rola em direção aos trilhos do trem que vem a toda velocidade, insinuando ao espectador o perigo do atropelamento iminente; o que não ocorre, pois, por sorte, Eduardo, desmaiado, para logo ao lado dos trilhos. No entanto, a cena toda, vista da perspectiva dos miúdos, leva à interpretação de que Carlitos empurrou o rival e isso faz com que os amigos o acusem de tentar matar Eduardo. Esse mal-entendido e o fato de ser acusado injustamente vão aumentar ainda mais a solidão de Carlitos, que sofre sozinho até decidir ir embora da cidade, já que nenhum de seus amigos acredita nele. Entretanto, o plano de fuga falha e o garoto é obrigado a enfrentar os seus problemas.

O mal-entendido quanto ao acidente de Eduardo só será desfeito quando, no hospital, o dono da Loja das Tentações, que seguia os miúdos de longe para ver o que estavam a fazer, explica a Teresinha que o amigo não havia sido responsável pela queda e que as acusações eram injustas. Só então as crianças buscam Carlitos e reatam a amizade com ele, devolvendo ao pequeno infrator a alegria novamente. É interessante observar que o protagonista vivencia aqui um ciclo bastante específico que consiste primeiramente no ato errôneo, seguido pela culpa decorrente de uma ação infeliz, pela punição do isolamento, que funciona como uma espécie de penitência, e, por fim, no arrependimento que leva à redenção. Esse ciclo denota, claramente, um processo moralizante a ser observado no protagonista, o que já espelha uma

³⁰ “Aniki-Bebé, Aniki-Bóbó, /passarinho totó,/ berimbau, cavaquinho,/ salomão, sacristão./ Tu és polícia, tu és ladrão”. Cantiga infantil portuguesa, utilizada nas brincadeiras para dividir as crianças em grupos, no jogo de polícia e ladrão.

importante construção da dialética do bem e do mal nessa obra tão peculiar de Manoel de Oliveira.

Fica bastante claro para o espectador oliveiriano que a intenção do enredo de *Aniki-Bóbó* era de espelhar naquelas crianças os problemas frequentemente vividos por adultos e discutir questões que abordam a problemática humana, como a oposição entre o Bem e o Mal, mesmo que em estado embrionário. Esse aspecto é justamente a essência presencista que veio do conto de Rodrigues de Freitas e permaneceu, com muita veemência, no filme de Manoel de Oliveira. A intenção do realizador era a de criar uma atmosfera fabular em torno da narrativa e, através dessa experiência atemporal e não localizada, expressar questões que são inerentes ao indivíduo social, como o medo, a culpa, o amor e as descobertas da vida. Segundo Manuel António Pina (2012, p.24), “essa é a matéria documental fundamental de que é feito *Aniki-Bóbó*: o mundo humano elementar dos sentimentos primeiros e essenciais”. O filme de Manoel de Oliveira é, portanto, um claro exemplo daquilo que José Régio definiu como obra autêntica, original e insuflada da essência do artista. A leitura intimista que Oliveira fez do texto de Rodrigues de Freitas constitui uma proposta muito diferenciada de seu filme anterior, *Douro, faina fluvial*, visto que o contexto em 1942 era de guerra e isso atribui ao *Aniki-Bóbó* um certo lirismo que será chamado por muitos críticos de realismo poético. O olhar lírico para um mundo abalado por conflitos dialoga com a proposta do texto-fonte do filme, os contos da série *Os meninos milionários*. A este propósito, Manoel de Oliveira afirma em entrevista a Antoine de Baecque e Jacques Parsi:

A narrativa [*Os meninos milionários*] é bem melhor do que o meu filme. É magnífica. São crianças que se consideram milionárias. Na realidade, são muito pobres e vivem na miséria, à beira do rio, fugindo à polícia. Nesse tempo, faziam muito chocolate com a forma de moedas cobertas de papel dourado. Era a fortuna deles. Este conto muito poético, de Rodrigues de Freitas, tinha aparecido na *Presença*, a revista modernista. Ora, Rodrigues de Freitas tinha nascido lá, nas margens do rio. Este conto era uma coisa muito viva, que me tinha sensibilizado bastante. As crianças criam uma vida imaginária. Realizei uma coisa simbólica. O filme é uma representação da humanidade, do homem, da sua essência, o estado embrionário do homem. Na época, criticaram o filme, dizendo que não era conveniente apresentar crianças que desobedecem, que mentem, que roubam, mas as crianças procedem como os homens, do mesmo modo que os homens procedem como as crianças. (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARSI, 1999, p.134-135)

O realizador já havia sido, portanto, sensibilizado pelo caráter essencial do texto de Rodrigues de Freitas e o retrato da verdade e da essência dos homens foi justamente o aspecto presenciista que atraiu Oliveira para essa narrativa. Projetar nas crianças o universo dos adultos para tratar da problemática da vida humana é o que conecta o texto-fonte à releitura e atribui às duas obras características presenciistas, através das quais se vê, portanto, o influxo da revista na estética de Oliveira. Os contos que levam o realizador à concepção de *Aniki-Bóbó* têm como título *Os meninos milionários na sala de aula*³¹ e *Os meninos milionários: o jogo dos policiais e dos ladrões*.³² No entanto, *Aniki-Bóbó* não é tão-somente uma adaptação literal dos contos de Rodrigues de Freitas, uma vez que o argumento oliveiriano tem o seu próprio enredo. O filme inspira-se na fonte literária e transforma os textos presenciistas em dois episódios que expressam a ideia lírica proposta pelo escritor na *presença* e combinam perfeitamente com a ideia diegética do argumento cinematográfico.

O primeiro episódio da série *Os meninos milionários* apresenta os miúdos como personagens não nomeados, mas vivendo uma experiência comum aos jovens estudantes em fase escolar. Rodrigues de Freitas descreve uma sala de aula decadente, entediante, com um professor violento que sente prazer em verificar a cara lavada dos alunos, prontas para levar as bofetadas punitivas por não saberem a lição. Manoel de Oliveira leva essa descrição para as telas, respeitando profundamente toda a carga de opressão que o texto presenciista denuncia. A escola, em *Aniki-Bóbó*, é decadente, com paredes descascadas e manchadas que contribuem para a atmosfera opressora do lugar. Essa descrição, tanto no texto quanto no filme, é fundamental para configurar a oposição entre o ambiente sufocante da escola e o lado de fora, local que representa a liberdade. No conto *Meninos milionários na sala de aula*, lê-se:

Na sala de aula, que tem quatro paredes brancas — Oh! O horror dos quatro muros que nos fecham e onde há moscas que lembram manchas de tinta sobre o papel, moscas que parecem coladas, vivas e, afinal, estão já mortas — encontram-se sentados os meninos cábulas, de rosto imóvel, em frente dos livros abertos. [...] Lá fora, há árvores e há ruas cheias de homens e automóveis que podem atropelar os homens. [...] Quando chegaram à escola, [os meninos] deixaram as canções que não se gravam, à porta, e a alma, mãe das canções livres, ficou cinco horas à espera que os meninos dissessem as sílabas que se juntam e formam frases, nomes de cidades e preceitos rigorosos, à espera, na rua, como as amas amantes cujos braços têm desejos e saudades dos corpos dos meninos que amamentam. (FREITAS, 1930, p.2)

³¹ Publicado no número 28 da *presença fôlha de arte e crítica*, de ago./out. de 1930.

³² Publicado no número 44 da *presença fôlha de arte e crítica*, de abril de 1935.

Percebe-se, portanto, uma insistência em opor o ambiente interno e o ambiente externo do liceu como extremos de tortura e felicidade. A escolha de palavras por parte do autor é bastante interessante, uma vez que reforça a ideia do sofrimento que é para estas crianças estar obrigatoriamente nas aulas do professor, fato intensificado pela imagem das almas que ficam fora do colégio esperando os meninos aprenderem, quase como se fossem máquinas enquanto permaneciam no interior tomando as lições. Manoel de Oliveira, ao levar esse sentimento para o filme, ilustra muito bem essa sensação, não somente pela infelicidade dos miúdos na sala de aula, mas pelo efeito de sentido criado ao soar da sineta, quando eles podem encontrar de novo a sua liberdade. À saída da escola, quando os meninos irrompem correndo pelo portão diretamente para a rua, ouve-se a cantoria de um artista de rua que entoia a simbólica canção cujos versos afirmam “abre-se a porta da escola, sai o pardal da gaiola”, reforçando mais uma vez a imagem da escola como prisão e lugar de infelicidade, rememorando o ambiente educacional nos tempos de Salazar.

O retrato crítico da severidade do contexto escolar passa também pela figura do professor, adulto que representa a autoridade daquele contexto e age com imenso rigor. No início desta sequência, Pistarim, o melhor amigo de Carlitos, atrasa-se e chega para a aula aos tropeços. Por conta dessa chegada tardia e desastrada, o professor coloca-o de castigo, a sentar-se em um banco de costas para os colegas e utilizando um chapéu com orelhas de burro. Além da humilhação óbvia da situação, o pequeno ainda precisa lidar com a zombaria de seus próprios colegas, sem poder dizer palavra alguma. No conto, há uma cena bastante similar:

Os meninos têm o maior, o maior desprezo pela gramática, pela geografia e por isso nunca sabem as lições, ignoram as sílabas que formam as lições.

O mestre, então, levanta-se da carteira e vai puxar as orelhas sanguíneas e frescas dos alunos e manda-os copiar dez vezes as sílabas que formam as lições. O puxão de orelha mostra ao cábula um outro mundo, diferente daquele que costumava viver [...].

Uns, os mais velhos, porque os mais piquininos [sic] têm medo, olham para a orelha vermelha e não podem deixar de rir; começam a rir gargalhadas vivas, sílabas vivas – os mais velhos!

Oh! o ridículo das orelhas vermelhas!

Se fossem eles não era ridículo, nem tinha graça nenhuma ficarem com as orelhas vermelhas! E o cábula sente, agora, a vergonha de ficar com as

orelhas vermelhas. Não quiere [sic] deixar transparecer essa vergonha — só aparece a cor vermelha da vergonha que se derrama por todo o rosto! Por fim, chora por causa da gargalhada dos outros.

— Garotos! Indisciplinados! diz o mestre. — Silêncio! (RODRIGUES DE FREITAS, 1930, p.3)

No texto-fonte, em lugar das orelhas de burro, o motivo das risadas de escárnio são as orelhas vermelhas dos puxões dados pelo professor com tamanha força que levam o aluno a delirar com tanques de guerra saindo do mapa no quadro negro e avançando em sua direção. De qualquer forma, a experiência da humilhação e da dor que a vergonha provoca se fazem sentir nas duas obras — conto e filme — da mesma maneira, o que acentua a impressão que o leitor e o espectador têm de uma escola tediosa e violenta. Na película de Manoel de Oliveira, não se vê a agressão física por parte do professor; no entanto, ela é sugerida nas ações do mestre, como se vê neste trecho da planificação:

46 — Semi-grande plano

Pistarim, pé ante pé, e sem reparar que o professor o está vendo, aproxima-se da sua carteira, onde se senta satisfeito por julgar que não foi notado. (Carlitos está na carteira pegada).

Mal acabou, porém, de sentar-se, ergue a cara para o professor, assustado, ao ouvir: *o ruído forte de repetidas pancadas, na secretária do professor...*

47 — Plano médio

O professor, batendo repetidas vezes com o lápis na secretária, fita Pistarim repreensivamente, indicando-lhe o lugar do castigo.

48 — Semi-grande plano.

Pistarim compreendendo o que o professor ordena, levanta-se e dirige-se, medroso, para o lugar do castigo. (Ao levantar-se, Carlitos pisca-lhe um olho).

49 — Plano conjunto

Todos os meninos estão atentos a Pistarim que segue, por entre as carteiras, para aquele lugar.

50 — Plano médio.

Pistarim chega a um canto da aula onde há um banco alto e sobre este um chapéu que termina por dois grandes bicos. Pega no chapéu, senta-se no banco alto e olha para trás, antes de colocar o chapéu na cabeça.

51 — Grande plano — 45

O professor deixa de olhar para Pistarim e volta a olhar para o livro: — Como ia dizendo...

52 — Grande plano

Pistarim, envergonhado e contrafeito, volta-se para a parede, colocando o chapéu na cabeça. Ouve-se o professor: — O João parvo.

Pistarim torna a olhar para trás, fazendo beija. Ouvem-se os meninos rir.

(OLIVEIRA, 1963, p.26-27)

Assim como no conto presenciata, o filme de Oliveira mostra a atitude do professor de punir os alunos que cometeram infrações (não saber as lições, no primeiro caso e chegar atrasado, no segundo) e a humilhação diante das gargalhadas dos colegas. No entanto, a agressão física não aparece no filme. A agressividade e a inspiração de temor são marcadas pelas batidas violentas do professor na sua escrivania. Ambos os professores — narrativo e fílmico — buscam disciplinar os seus alunos pelo medo, o que acentua a construção de uma atmosfera de tensão naquele ambiente escolar. Algo importante ainda a ser observado nas duas versões dessa cena está no efeito que a experiência causa nos meninos estudantes. Dois tópicos curriculares são abordados no conto de Rodrigues de Freitas: a riqueza das províncias e das cidades de Portugal e a tensão política e econômica dos períodos entre guerras. Em ambas as lições, os meninos refletem sobre a sua própria condição no mundo, a partir da sua experiência de crianças pobres. A riqueza das grandes cidades importa pouco aos meninos que entendem como fortuna apenas a possibilidade de ter um automóvel e poder comer bifés todos os dias. Acontece algo semelhante com a iminência de uma nova Guerra Mundial que faz sentido para os meninos apenas porque eles sabem o terror que representa, uma vez que são obrigados a rezar todas as noites em companhia das mães, para que Deus permita que seus pais não precisem ir para a guerra. Percebe-se, assim, o aspecto presenciata de representação da essência humana através da pura ingenuidade de uma criança a respeito da realidade do universo adulto, que vai sendo percebida pelas suas próprias experiências pueris.

A Segunda Guerra Mundial, contexto histórico na altura do lançamento de *Aniki-Bóbó*, não aparece como marco temporal na ficção de Manoel de Oliveira. No entanto, algumas questões são sugeridas na versão fílmica deste episódio. Quando Pistarim chega atrasado para a aula, ele pendura seu boné ao lado dos outros, em uma linha perfeitamente organizada. Este alinhamento também pode ser visto na organização das carteiras no interior da sala e em todos os objetos na secretária do professor. O ambiente, embora decadente, é

muito ordenado, e contrasta com a indisciplina dos alunos e a insistência do professor em mantê-los na linha, sempre de forma rígida e um tanto quanto caricata. Essa figura de autoridade e a insistência em conter qualquer manifestação de naturalidade ou descontração podem ser lidas como uma representação irônica do contexto ditatorial do Estado Novo que, em 1942, já completava uma década.

Além das sugestões satirizantes sobre disciplina militar, a descrição do exterior como um lugar de liberdade também reforça a crítica ao sistema educacional. A separação entre o ambiente escolar e o da rua é indicada pelo mesmo elemento, tanto no texto de Freitas quanto no filme de Oliveira: um gato preto que passeia pelo varandim. De maneira muito simbólica, o gatinho torna-se a única figura ali, durante aquelas horas, capaz de transitar entre o mundo interior e o mundo exterior, representando para as crianças uma espécie de alívio por ver algo que não pertence àquele ambiente opressor e, ao mesmo tempo, representa um enorme incômodo para o professor autoritário que vê no visitante felino um empecilho para manter a disciplina entre os seus alunos. Assim, fica evidente, tanto no conto quanto no filme, que a escola representa aquilo que as crianças entendem como sendo o universo dos adultos, enquanto o ambiente externo, espaço das brincadeiras, é o lugar da liberdade e da inocência do universo infantil.

O segundo conto da série de Rodrigues de Freitas, *Os meninos milionários: o jogo dos polícias e dos ladrões*, sugere que o episódio ocorre após um dia de aula na escola, que poderia ser aquele retratado no primeiro conto. O texto, de 1935, inicia-se com o narrador afirmando que

A escola fechou as portas e as janelas. Os livros ficaram fechados sobre as carteiras, no salão, a ganhar pó; no dia seguinte a escola cheirá de novo a bafio.

Mas agora, as horas da escola são mortas, esquecidas. Vão doar outras horas, vivas e livres.

A flor negra da noite vai abrir, derramando sombras sobre a terra, e as ruas e as casas preparam-se para adormecer. (RODRIGUES DE FREITAS, 1935, p.1)

Percebe-se, então, que o tédio e o sofrimento escolar ficaram para trás e agora as crianças são livres para desfrutar a noite da maneira que lhes convém. O texto sustenta uma interessante prosopopeia que cria para o leitor a imagem da cidade adormecendo, sugerindo

um poético cair da tarde e um anoitecer tranquilo. Assim como Manoel de Oliveira faz em seu filme, Rodrigues de Freitas também não nomeia a cidade como sendo o Porto, embora haja inúmeras sugestões de que sua narrativa se passe também na Invicta. Há no texto presencista, cumpre observar, um lirismo em torno desse cenário que quase ganha vida perante o olhar do leitor, com o cais emudecendo e a tarde agonizando sob a luz de um laranja intenso tão característico da cidade. Os meninos milionários, neste episódio, passaram a tarde nadando no rio, junto aos navios aportados, e retornam para casa molhados e trêmulos, mas felizes. O cair da noite os assusta e, por isso, cantam para afastar os medos, ou pelo menos ter a sensação de que estão seguros, embora o narrador pergunte retoricamente: “Agora, o pânico nas almas, como fugir?” (RODRIGUES DE FREITAS, 1935, p.2). Manoel de Oliveira leva este “pânico nas almas” para as telas de maneira elaborada, quando se vale dos recursos de luz e sombra com a intenção de construir uma atmosfera assustadora e sombria que reflete, na verdade, o pânico na alma de Carlitos, após o roubo.

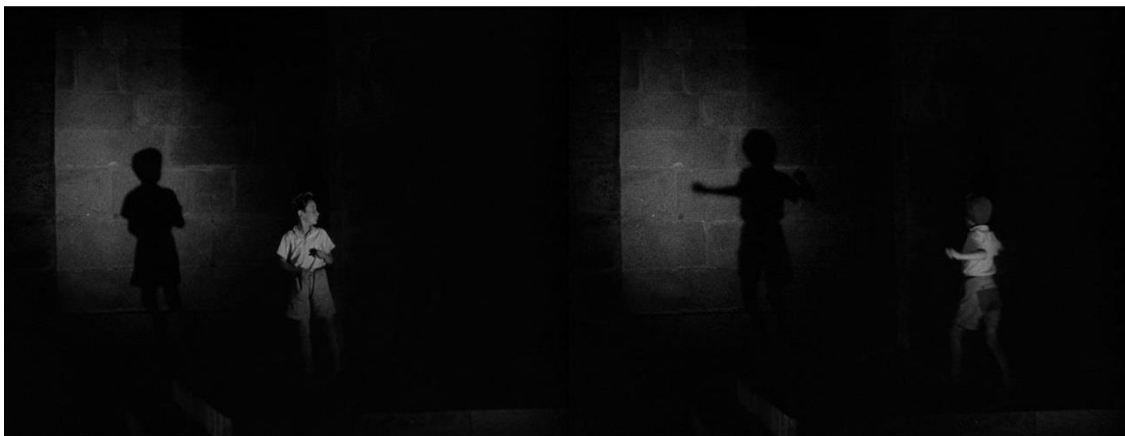


Figura 9: Planos de *Aniki-Bóbó* (1942) que evidenciam o jogo de luz e sombra.

No filme oliveiriano, a divisão entre os que seriam polícias e os que seriam ladrões é feita através da cantiga Aniki-Bóbó que dá título ao filme: “Aniki-Bébé, Aniki-Bóbó/ passarinho totó/ berimbau, cavaquinho/ Salomão, sacristão/ tu és polícia, tu és ladrão!” (OLIVEIRA, 1942, 32’49”). Neste sorteio dos papéis da brincadeira, Carlitos, que já havia chegado atrasado, fica para o final e é o último a ser escolhido pelo capitão do jogo, Eduardo, que enfaticamente aponta para o garoto e afirma “Tu és ladrão”. O jogo de câmera adotado pelo realizador expõe a dubiedade desta afirmação, uma vez que enquadra em plano detalhado

o rosto angustiado de Carlitos sobreposto pela sombra do dedo acusador de seu rival. Apesar do silêncio dos meninos nesse plano, a escolha de quadro inevitavelmente sugere ao espectador a culpa que assombra e atormenta o jovem ladrão da boneca, que se pronuncia categoricamente, após um momento de incredulidade e confusão: “Eu não quero ser ladrão!” (OLIVEIRA, 1942, 33’00’’).



Figura 10: Plano de *Aniki-Bobó* (1942): Carlitos é acusado por Eduardito

No conto presenciado, diferente do que manifesta Carlitos no filme, as crianças, em sua maioria, querem ser do grupo dos ladrões. Há certa sugestão curiosa por parte do autor sobre o aspecto essencial dessa vida marginal que dialoga, inegavelmente, com as condições miseráveis em que vivem as crianças de sua narrativa. No texto de Freitas (1935, p.2-3), lê-se:

Que boa é a aventura de ser ladrão! Sofrerão as maiores angústias, como as que sofrem quando os pesadelos os faz sonhar que são ladrões. E até já sentem dó de tantas dores que vão passar! Dormir ao relento, debaixo das geadas! Comer a geadas como agora comem as pérolas da saraiva quando há trovoadas.

E os meninos vão sonhando a alegria de ser ladrão, de ser livre...

Felizes os que são ladrões porque deles é o mundo! - pensam os meninos.

É interessante observar como existe certa ironia na fala desse narrador, quando sugere as belezas da vida de ladrão em oposição ao caminho certo a ser seguido. A ideia de associar a imagem do ladrão à liberdade é uma forma sutil de contestação da situação vivida pelos meninos, de pobreza e miséria, sempre com medo do que está por vir. O narrador do conto também menciona as angústias vividas pelas crianças em seus pesadelos noturnos, quando antecipam um futuro tão miserável quanto o da sua infância. Manoel de Oliveira leva para o cinema o pesadelo permeado de angústias. Após o acidente com Eduardito e as acusações injustas, Carlitos fica bastante impactado pelas experiências. Esses eventos, somados ao tormento da culpa de ter roubado a boneca, resultam em um tenebroso pesadelo. O sonho angustiante do miúdo traz à tona imagens de tudo aquilo que o atormenta, quase como uma lição de vida sobre seguir pelo bom caminho, mensagem reforçada ao longo do filme. Na planificação, Oliveira descreve o pesadelo de forma bastante minuciosa:

129 — QUARTO DE CARLITOS

497 — Plano médio — plongée

Carlitos está deitado e vestido sobre a cama, por cima da roupa. (a objectiva aproxima-se até a um grande plano).

Carlitos não dorme. Pelo contrário, tem os olhos bem abertos e a sua expressão parece a de quem pensa, pensa muito.

ouve-se a voz dos companheiros, na consciência de Carlitos:

— *Quis vingar-se... é um covarde...*

Outros:

— Não lhe falo mais!...

— Nem eu...

— Nem eu...

Carlitos volta-se, tentando não pensar, procurando o sono. As últimas palavras já quase não se ouvem.

Foundu enchainé.

130 — RELÓGIO...

498 — Grande plano

O relógio da torre. São 3 menos 15 da madrugada.

Ouve-se: o badalar do 3º quarto. Comboio apitando.

Foundu enchainé.

131 — QUARTO DE CARLITOS**499 — Grande plano — 497**

Carlitos dorme um sono agitado. O plano balouça suavemente e, depois, desfoca um pouco.

Fondu enchainé

132 — COMBOIO**500 — Plano médio — Prox**

O comboio corre: ruído de comboio.

133 — BONECA**501 — Grande plano**

A boneca balouçando compassadamente: tic-tac, tic-tac...

134 — ESTÚDIO**502 — Grande plano**

O lojista espreita, perguntando:

— A minha boneca?

135 — SÉ**503 — Plano Médio — 345-347**

Carlitos foge pelas vielas...

504 — Plano médio — 348

Uma mão pesada bate sobre o ombro de Carlitos e este, estacando, olha. Ouve-se:

— Está preso!

505 — Grande Plano — 349

Carlitos volta-se para o lado, aterrorizado.

506 — Grande Plano

Eduardito (luz de baixo) ri às gargalhadas.

Fondu ench. rap.

136 — LABAREDA**507 — Grande plano**

O diabo (o boneco de pedra)

fondu ench, rap.

137 — SÉ**508 — Grande Plano — 343**

Fondu enchainé.

138 — COMBOIO

509 — Plano médio — 500

A locomotiva avança, monstruosa, resfolgando e silvando fortemente. Passa por sobre a objectiva.

139 — BONECA

510 — Grande Plano — 501

A boneca balouçando-se, compassadamente: tic, tac, tic-tac...

140 — INTERIOR DA ESCOLA

511 V Grande plano de pé — Contra-plongé

O professor ergue-se e, apontando, diz com a voz cava:

— Roubar é pecado mortal!

141 — PRAIA DO RIO

512 — Grande plano — Grupo

Os meninos em coro, apontando:

— Matar é pecado mortal!

142 — MAQUETE

513 — Grande plano

A loja toda feericamente arranjada. A tabuleta tem as letras luminosas que acendem e apagam compassadamente.

— Loja das Tentações —

— Lojas das Tentações —

Sobre esta imagem, projecta-se a sombra dum «carroussel» em movimento, cuja sombra se torna mais forte e mais fraca, conforme a luz da tabuleta se acende ou se apaga. Ouve-se o realejo dum brinquedo.

143 – ESTÚDIO

514 — Plano de pé.

Teresinha, vestida como a boneca, com um grande laço na cinta. A iluminação, ora mais forte ora mais fraca, no ritmo compassado do letreiro da loja. Ouve-se a voz de Carlitos:

— Também tu, Teresinha?

Teresinha tem uma atitude de boneca e a objectiva aproxima-se até focar Teresinha em primeiro plano. A música de realejo de brinquedo diminui. Teresinha então diz: — Quem te magoou?

E, pegando na ponta do laço, começa a limpar, como se estivesse ali a limpar a face de Carlitos. Neste movimento o laço desaperta e Teresinha desiludida e triste começa a chamar: — Carlitos! Carlitos!

A objectiva recua rapidamente...

Fondu enchainé.

144 — QUARTO DE CARLITOS

515 — Grande plano

Carlitos, deitado na sua cama, vestido e banhado pela luz forte do dia, dorme ainda, agitado pelo sono. Ouve-se ali perto a voz da mãe:

—Carlitos! Carlitos!

(OLIVEIRA, 1963, p.113-117)

É perceptível a construção do pesadelo pensada de forma a expressar a intensidade do sofrimento de Carlitos ao lidar com seu erro e as consequências dele. Com imagens surreais que simbolizam o roubo, a culpa e a acusação injusta, o pesadelo coloca o espectador no centro do turbilhão que envolve estas emoções. Rostos, vozes e acontecimentos do dia confundem-se em uma montagem assustadora e sufocante. Para tanto, Manoel de Oliveira faz uso de recursos estéticos do expressionismo alemão, que são fundamentais para a composição e a montagem desta sequência. Para além da intensidade do jogo de luz e sombra, há nos planos do pesadelo aspectos expressionistas característicos, como expressões faciais exageradas, a configuração de planos de estúdio muito sombrios e as personagens, que pouco falam, olhando diretamente para a câmara, o que faz coincidir o olhar do espectador com o olhar do menino, sugerindo de maneira realista as impressões que se debatem em sua alma. No entanto, o elemento mais expressionista nesta sequência, inegavelmente, é a figura do dono da Loja das Tentações, retratado de um ângulo que lhe atribui aspecto mefistofélico, reforçado pelo nome do estabelecimento, o que leva o espectador cinéfilo a associar, imediatamente, esta imagem com figuras antológicas do cinema alemão dos anos 20 e 30. Claramente, o subtexto indica a relação entre o dono da loja e Mefistófeles, exatamente por ser ele quem traz à tona o objeto da tentação de Carlitos quando afirma “minha boneca”.



Figura 11: Plano do pesadelo de Carlitos em *Aniki-Bobó* (1942), mostrando o dono da Loja das Tentações com feições mefistofélicas..

É preciso retomar aqui a fala de Régio sobre o expressionismo na *presença*, afirmando que esta é uma das formas de arte que se manifesta mais viva em sua potência de colocar em imagens as sensações e impressões que se debatem na alma humana. É exatamente o que faz Manoel de Oliveira quando, na sequência seguinte, após ser acordado pela mãe por conta das obrigações escolares, Carlitos se vê fragmentado ao olhar para um espelho rachado no lavabo. A sensível câmera oliveiriana expressa para o espectador o estado de espírito do menino, dando a ver, através da arte, aquilo que supostamente seria invisível.



Figura 12: Plano de *Aniki-Bobó* (1942) em que Carlitos se vê refletido no espelho rachado.

Há que se destacar aqui a maneira como Teresinha é retratada no pesadelo de Carlitos. Na planificação, o realizador deixa claro que a garota, no final da sequência, deve aparecer vestida como a boneca. Essa similaridade proposital é interessante, uma vez que combina ali os objetos de tentação em torno dos quais a narrativa do filme se constrói: a boneca é desejada por Teresinha que, por sua vez, é desejada pelo protagonista. Coincidir os dois motivos de tentação reforça o intuito diegético do pesadelo, que é o de incentivar que o garoto siga pelo bom caminho. A mistura surreal das figuras da amada e da boneca que Carlitos roubou é um indicativo, para o próprio menino, de que ele precisa seguir a lição impressa em sua bolsa de livros. O realizador já havia antecipado essa projeção dos objetos de desejo no plano em que as crianças observam a montra da Loja das Tentações. Ao colocar Pistarim, Teresinha e Carlitos do lado de fora da vitrine em que está o brinquedo e projetar o enquadramento do interior para o exterior, percebemos a semelhança entre a menina e a boneca, que parecem duplo uma da outra.



Figura 13: Planos de *Aniki-Bobó* (1942) em que se vêem as crianças observando a boneca na montra da Loja das Tentações.

Inegavelmente, Teresinha também merece destaque como personagem, uma vez que ocupa na filmografia de Oliveira o papel de uma das primeiras figuras femininas tão características da obra deste realizador. Em seu artigo “Pedra de Toque: o dito eterno feminino na obra de Manoel de Oliveira”³³, João Bénard da Costa, um dos mais importantes críticos da produção do realizador português, identifica uma unidade temática e obsessional

³³ A edição do ensaio utilizada como referência para esta tese é a publicada no volume *Manoel de Oliveira*, organizado por Álvaro Machado, em 2005. No entanto, o texto de Bénard da Costa também foi publicado em um dossiê especial sobre o realizador na *Revista Camões*, em 2012. Esta versão pode ser encontrada no link: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no12-13-manoel-de-oliveira/1469-1469/file.html>.

na extensa filmografia oliveiriana, unidade esta que se mostra perceptível na concepção do eterno feminino e do aspecto dual atribuído às mulheres na obra do cineasta: ora vistas como puras e virginais, ora como devassas e tentadoras (BÉNARD DA COSTA, 2005, p.118). Esta dubiedade dialoga, certamente, com o aspecto essencial das figuras humanas sempre valorizado pelos presencistas, uma vez que a complexidade do homem como ser social é um dos temas mais atraentes aos artistas que se reuniam em torno da *fôlha de arte e crítica*. Teresinha parece enquadrar-se perfeitamente nessa leitura de Bénard da Costa, pois a doce menina é também o alvo das tentações de Carlitos e, indiretamente, o leva a cometer o roubo. Teresinha, ainda que retratada de maneira doce e inocente, carrega em si a insinuação da tal pedra de toque mencionada pelo crítico, através dessa dualidade do gênio feminino, angelical e sedutor, que manipula os homens. Logo na sequência inicial do filme, o espectador já tem uma amostra de qual é o papel da menina na narrativa. Enquanto Eduardito e Carlitos dirigem-se para a escola, passam pela varanda de Teresinha e param para cumprimentá-la. Eduardo, com ciúme, agride Carlitos e o empurra em uma poça de lama, levando a menina, do alto da sacada, a preocupar-se com o amigo, mas depois a rir dele. Teresinha já é, portanto, visivelmente apontada como o motivo da rivalidade entre os meninos, causada por uma espécie de sedução angelical que torna essa personagem tão enigmática.

Essa personalidade complexa de Teresinha expressa a essência feminina que tanto fascina Manoel de Oliveira. É, portanto, através da obra de arte que o realizador dá vida própria a aspectos que são essenciais da alma humana. Ainda segundo o crítico Manuel António Pina, o próprio Oliveira afirmava que “a mulher é um ser muito complexo e extremamente simbólico e metafísico. Desde o anjo à prostituta, ela envolve uma infinidade de coisas da pureza e virgindade até os extremos mais perversos e diabólicos.” (OLIVEIRA apud PINA, 2012, p.37-38).³⁴ Certamente, a composição sutil da dubiedade desta personagem contribui para o aspecto genuíno que se torna um marco do filme *Aniki-Bóbo*. Para além da temática alegórica e do fato de crianças projetarem em seu universo problemáticas que são características do mundo adulto, é preciso salientar a preocupação da produção do filme em escolher criação de não-atores para atribuir ainda mais autenticidade à encenação. Trabalhar com atuações não profissionais também se tornou um marco da filmografia de Oliveira, que optou, ao longo de sua carreira, por adotar uma estética não-aristotélica (não-mimética,

³⁴ Segundo Manuel António Pina, Oliveira faz este comentário em uma entrevista concedida ao canal de televisão SIC, em 7 de dezembro de 1995. Infelizmente, não conseguimos encontrar esta entrevista, pois o material não está disponível para consulta *on-line*.

portanto) com a intenção de ostentar o artifício na sua proposta de um cinema da não-ilusão, um cinema de linguagem opaca, para usar o termo caro ao crítico brasileiro Ismail Xavier.

Assim, com uma perspectiva inovadora para a época, *Aniki-Bóbo* conquista espaço no cenário do cinema mundial e se torna representativo da produção oliveiriana. O filme será visto por muitos críticos como o marco do neorealismo em Portugal, sobretudo pela estética do enredo, da montagem e pelo retrato da realidade social, de fato muito similares ao cinema italiano na época. No entanto, é preciso observar que *Aniki-Bóbo* extrapola essa classificação, uma vez que, como dito, recorre a elementos estéticos declaradamente expressionistas, não só quanto aos recursos de filmagem e montagem, sobretudo no pesadelo de Carlitos, mas também com relação à própria temática que se dedica a expressar a essência da vida humana através das crianças e de sua relação com o outro e com o mundo. Há, por exemplo, profundas reflexões filosóficas na conversa que os meninos têm durante a noite, enquanto esperam notícias de Eduardito que está hospitalizado. Sob o céu estrelado, os miúdos observam o lampioneiro acender o lampião e um feixe de luz ilumina o pequeno grupo. A luz que se faz naquela rua estimula o diálogo entre os garotos e leva Pistarim a perguntar “Quem acende as estrelas do céu?”, o que promove entre os meninos uma reflexão acerca da vida e da morte, Deus e o Diabo, o bem e o mal, a fé e a razão. Pensando sobre a morte iminente de Eduardito (que as crianças ainda não sabem que passa muito bem e logo sairá do hospital), os meninos questionam-se se o amigo pode virar uma estrela e ir para o céu. Um deles zomba e diz que ele iria para o inferno, como um cavaleiro, porque era um menino mau. Quando questionado se não tem medo de falar assim e ser ouvido pelo diabo, o garoto questiona “Qual Diabo? Estás a sonhar!” e reforça posteriormente que o Diabo não existe. Esse questionamento sobre acreditar ou não em forças representativas do bem e do mal e sobre qual é a influência que isso exerce no indivíduo é uma das temáticas essenciais da Literatura Viva e tem relevância especial para José Régio, que explora o tema como centro de sua produção, que frequentemente apresenta personagens divididas entre a fé e a dúvida. A pergunta sobre o acendedor de estrelas, que norteia essa reflexão no filme, já estava presente no texto de Freitas, mas sem tanta profundidade, apenas sugerindo dubiamente a presença de um elemento absoluto que protegeria os garotos na rua, à noite.

Em tempo, cumpre mencionar ainda que no cotejo entre a montagem de Manoel de Oliveira e o texto-fonte presencialista de Rodrigues de Freitas, as diferenças também saltam aos

olhos, sobretudo porque Oliveira opta por um viés cômico que o conto não apresenta. Segundo Manuel António Pina (2012, p.40),

A principal fonte de cômico em *Aniki-Bóbó* é a incomunicabilidade, traduzindo-se quer em cômico de situação (na escola), quer em cômico de linguagem, sobretudo nos diálogos, assentes no calembour e nos trocadilhos e mal-entendidos, da «Loja das Tentações», onde tem sido vista a influência do produtor António Lopes Ribeiro e da chamada «comédia portuguesa» da época.

A incomunicabilidade existe, observa Klossowsky, porque existe o Eu; este «eu» é, em *Aniki-Bóbó*, o lugar a partir de onde a câmara de Oliveira vê, ou seja, o universo do homem infantil *natural*. O cômico de *Aniki-Bóbó* é, assim, de tipo fundamentalmente irônico e moral, no sentido que lhe dá Kierkegaard (Le Concept d'ironie): o ironista encarnando o «eu» fundamental perante uma realidade que se lhe afigura inadequada. É, pois, um cômico reformador, crítico e satírico, que visa não o riso por si mesmo, mas antes a sua aptidão para *castigare (ridendo castigat mores)*.

Assim, Pina reforça a complexidade da estrutura de *Aniki-Bóbó* e o cuidadoso olhar poético que o filme expressa. Não é apenas o retrato neorrealista da vida dos meninos pobres que vivem no cais; mais do que isso, é identificar o lirismo na complexidade do Homem que se vê constantemente dividido entre o bem e o mal, buscando entender a sua própria existência como indivíduo.

A proposta de trabalhar com crianças que não eram atores profissionais também combina com a intenção presencista de genuidade da obra de arte. O apelo pueril confere uma autenticidade poética importante para o estilo do realizador. Oliveira já tinha, em *Gigantes do Douro*³⁵ – projeto anterior que não foi levado a cabo –, pensado em uma ideia parecida. Em excerto da planificação encontrado por mim na Biblioteca Pública Municipal do Porto, é possível verificar que Oliveira planejou uma montagem paralela, em que se tem a sequência de uma mãe que põe o filho para dormir e os dois conversam sobre o trabalho do pai, que é o de levar o Vinho do Porto para o cais da Ribeira. Em *voice off*, o realizador prevê a mãe contando para o garoto a trajetória do pai até o cais, enquanto a montagem evidencia os trabalhadores de um barco rabelo seguindo viagem e vivendo a sua rotina. A intenção do

³⁵ Para conhecer mais sobre esse projeto e seus ecos na produção de Manoel de Oliveira, consultar LISBOA, Edimara; SILVA, Mariana Copertino. Gigantes insepultos: fantasmas de um projeto frustrado. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. (Org.). *Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira: estudos de cinema, literatura e sociedade*. São Paulo: Todas as Musas, 2017. v. 1, p.77-90.

projeto era a de retratar todo o percurso da produção de Vinho do Porto, desde o plantio até a distribuição na cidade e, no excerto da planificação, fica clara a intenção de representar a visão de mundo infantil.³⁶ Há, inclusive, certa similaridade com uma peça dramática do presencista Branquinho da Fonseca, *Curva do céu* (1930), na qual uma mãe faz companhia ao filho, criança de poucos anos de idade, no seu leito de morte. Tudo se passa numa pequena aldeia de pescadores, à beira-mar. O menino, antes de morrer, tem alucinações com o pai que vem buscá-lo trazendo prendas, o que pode sugerir uma analogia entre a criança que morre e o menino Jesus, a quem os reis magos ofereceram prendas quando do seu nascimento. Na peça de Branquinho, assim como na planificação de *Gigantes*, temos a relação entre mãe e filho, falando sobre um pai distante, e a consolidação desta relação que direciona o olhar sobre o mundo. A autenticidade da figura infantil e todas as expectativas que cercam as crianças constituem um elemento importante do humanismo preconizado por *presença*. É assim que a proposta estética, ainda incipiente, do jovem Oliveira começa a apresentar similitudes com a noção de Literatura Viva levantada como bandeira pelo movimento presencista.

Régio, Oliveira e “O palco de um povo”: resquícios de um projeto sonhado

Após o lançamento de *Aniki-Bóbó*, em 1942, Manoel de Oliveira teve um segundo hiato em sua carreira, desta vez de 14 anos. Neste período, o realizador passou uma temporada na Alemanha, estudando o uso da cor no cinema e retornou às telas de cinema com o lançamento do seu primeiro filme a cores, *O pintor e a cidade*, em 1956, uma espécie de documentário sobre o pintor António Cruz, aquarelista português que retratava de maneira muito sensível os espaços da cidade do Porto. Na mesma década de 1950, depois de retornar a Portugal, Manoel de Oliveira e José Régio fortaleceram a sua parceria artística com um projeto conjunto que retrataria artistas e trabalhadores portugueses, intitulado *O palco de um povo*. A ideia foi discutida e aprofundada pelos dois amigos durante anos, mas não chegou a se concretizar como se havia planejado de início, sobretudo por falta de recursos que contemplassem um projeto tão grande. No entanto, as filmagens, aos poucos, já haviam começado e havia ali algum material a ser trabalhado, além, é claro, das ideias que acabaram frutificando em outras produções conjuntas. Das filmagens e argumentos desse projeto resultaram quatro filmes: três deles envolvendo a figura de Régio e sua relação com a arte, e

³⁶ O excerto da planificação pode ser lido nos anexos deste volume.

um retratando a cultura popular da região da Curalha, objeto de maior interesse do escritor. Parte das filmagens d’*O palco de um povo* foram realizadas no final da década de 1950 e, segundo o próprio realizador, seria incluído no projeto um retrato-biográfico fílmico de Régio. Em carta escrita ao amigo, no final de 1957, Oliveira faz algumas colocações interessantes sobre a ideia do projeto e a intenção de chamá-lo *O palco de um povo*:

Sobre o grande filme do qual fará parte o nosso filme, parece-me ter encontrado um título interessante: “O palco de um povo”. Como se trata de um trabalho excepcionalmente grande e para o tornar espetacularmente mais acessível, este todo é dividido em representações independentes, mas que se articulam no todo. A ideia geral também está mais definida. Depois, com tempo, lhe contarei. Por agora, tratemos de terminar a nossa, ou antes a sua representação de que também já tenho ideia mais concisa.³⁷

Oliveira explica, portanto, que a ideia seria fazer uma série de filmes menores – um políptico cinematográfico, portanto – que esboçassem um retrato tanto de artistas portugueses quanto da realidade cultural popular das diferentes regiões do norte de Portugal. Dentre esses pequenos filmes, haveria um sobre a vida e a obra de Régio que teria Vila do Conde como cenário. O poeta vilacondense participou ativamente do processo de criação desse argumento, bem como das filmagens realizadas e, portanto, pedia licença a Manoel de Oliveira para chamar o projeto de “nosso filme”. Licença esta que Oliveira concede com todo o gosto e fica feliz por saber do interesse e carinho de Régio pela ideia dos filmes:

Esta diversidade de coisas me impediu de pensar no nosso filme – agrada-me que sempre lhe chame assim. De resto, tanto discutimos as coisas que vamos filmar, mesmo quando me furto a explicar-lhe exatamente o que vai ser (eu próprio só saberei a cada momento o que vou fazer) que já fico sem saber se verdadeiramente o filme pertencerá mais a um que a outro. De resto, que posso eu senão beneficiar do que lhe ouça? Não tem sido assim desde a [sic] longos anos? E depois, enquanto lhe chamar nosso é porque está interessado e porque lhe agrada o que se vai fazendo e isto é para mim o maior estímulo.³⁸

³⁷ Carta de Manoel de Oliveira a José Régio, escrita em setembro de 1957. Documento pertencente ao espólio de José Régio guardado na Câmara Municipal de Vila do Conde (CMVC) sob a cota ct9205.

³⁸ Carta de Manoel de Oliveira a José Régio, escrita em outubro de 1957. Documento pertencente ao espólio de José Régio. Câmara Municipal de Vila do Conde (CMVC), cota ct9202.

Com os impedimentos para a realização do grande projeto *O palco de um povo*, as filmagens realizadas no ano de 1957 acabaram transformadas nos curtas-metragens *As pinturas do meu irmão Julio* (1957-1965), *Romance de Vila do Conde* (1957-2008) e *O poeta doido, o vitral e a santa morta* (1957-2008). Para além destes curtas que têm Régio como figura temática, uma outra semente do *O palco* frutificou e Oliveira desenvolveu *a posteriori*, com auxílio de José Régio que trabalhou na produção como conselheiro intelectual, o célebre *Acto da Primavera* (1963).

O teatro, o cinema e a palavra: *Acto da Primavera* (1963)

O *Acto da Primavera* é uma obra fundamental na cinematografia oliveiriana e talvez a que tenha lhe rendido os maiores elogios críticos nas primeiras décadas de sua carreira. O filme é a reprodução da representação popular do Auto da Paixão que ocorria anualmente na região da Curalha, pequena aldeia transmontana do concelho de Chaves. O *Acto*, para além da temática religiosa e da intenção de retrato da cultura popular, também propõe reflexões cinematográficas, na medida em que dissolve algumas das fronteiras entre a realidade e a ficção e problematiza essas duas noções. Segundo António Preto (2008, p.45),

O filme [*Acto da Primavera*] articula diferentes níveis de representação, ficcionando o que parece pertencer ao foro do documental (como, por exemplo, a apresentação inicial da aldeia, dos preparativos para a encenação do auto ou da equipa de cinema que aí se instala para filmar), registrando com uma objetividade documental o que, *a priori*, seria do domínio do ficcional (a vida de cristo, tratada entre a representação teatral e o ritual).

Desta forma, o *Acto da Primavera* torna-se uma obra simbólica na filmografia de Oliveira, primeiramente porque é responsável por uma reorientação do cineasta para os campos, após ele ter desenvolvido seus filmes anteriores no contexto urbano do Porto; e, em segundo lugar, por consolidar o interesse deste realizador pela potência da palavra e dos aspectos teatrais que se tornam elemento fundamental em sua estética. Régio aparece nos créditos do *Acto da Primavera* como consultor intelectual do filme, o que parece absolutamente compreensível, uma vez que o filme toca em aspectos caros ao poeta, sobretudo a questão religiosa que pauta a temática e as reflexões sobre o humanismo que se

expressam na narrativa fílmico-teatral. Essa película faz coexistirem o arcaísmo dos tempos de Cristo, através da dramatização de seu calvário, e a modernidade dos anos de 1960 retratada através do público citadino que viaja até a Curalha para assistir à encenação.

A primeira sequência do *Acto da Primavera* traz aos olhos a concatenação de imagens representativas da aldeia da Curalha e sugestivas da situação do povo naquela região. De início, vê-se um lavrador a conduzir o arado puxado por bois, o que representa homens e animais agindo em perfeita sintonia, cada um em sua função, para que o labor pudesse ser cuidadosamente realizado. A seguir, vê-se uma disputa ensaiada entre dois aldeões simulando uma luta e, com um corte, a imagem é substituída por uma briga entre dois touros que se enfrentam violentamente. Por fim, há a sequência de um lavrador a cavar a terra arduamente, na qual o plano focaliza o céu azul e sem nuvens; após alguns momentos, o enquadramento é invadido pela ponta de uma enxada em movimento e segue para o rosto cansado do trabalhador. Em seguida, há um corte brusco e o plano subsequente é de um burro amarrado, provavelmente sedento, em desespero para alcançar a água do rio. Existe nessa montagem a aproximação com o mito grego de Tântalo (cf. JUNQUEIRA, 2018, p.36) que tem como punição estar próximo à água e não poder bebê-la, o que sugere, por iconicidade, a relação do trabalhador braçal e a sua busca incessante pela melhoria de vida. Inegavelmente, essa montagem inicial abre o filme com uma sugestão muito clara de associar os lavradores da aldeia aos animais, o que denota a aproximação entre o natural e o humano, quase como um aspecto essencial da vida na província. A proposta simbiótica entre o homem, a terra e o animal já havia aparecido de forma semelhante em *Douro, faina fluvial*, mas aqui apresenta uma diferença gritante em relação ao que foi feito por Oliveira em seus filmes anteriores. Embora ainda possamos perceber o teor crítico do realizador na análise que faz do povo trabalhador, em *Acto da primavera* esse olhar focaliza a essência dos moradores da aldeia calcada no trabalho na lavoura, na relação com os animais e na representação cultural do *Auto da Paixão de Cristo*.

A representação cênica do *Auto da Paixão* é uma tradição cultural da pequena aldeia transmontana do concelho de Chaves e é realizada anualmente pelos próprios moradores da cidade, na sexta-feira santa. O que Oliveira faz nesta película é filmar a encenação do *Auto* e constituir a manifestação cinematográfica a partir da manifestação teatral, dissolvendo as fronteiras entre uma e outra arte. Há recursos interessantes na docuficção do *Acto*, pois possibilitam o novo elemento que será um dos pilares mais significativos da estética oliveiriana: a articulação entre teatro e cinema. E é preciso atentar-se ao fato de que, no caso

desta película que registra a cena executada pelos populares da aldeia, a própria filmagem se ostenta como tal, uma vez que a câmara focaliza a equipe cinematográfica pronta para registrar o que se dará na peça teatral encenada ali nas ruas da Curalha. O teor cultural da tradição do que se registra, é preciso dizer, dá ao título *O palco de um povo* sentido quase literal, o que já manifesta a essência do grande projeto de Régio e Oliveira.

O realizador toma conhecimento da aldeia, e da sua tradição de encenar o auto da paixão, em meados da década de 1950, quando andava pela região de Trás-os-Montes em busca de locações para o seu filme *O Pão* (1957). O momento coincide com a fase de desenvolvimento das ideias sobre *O palco de um povo* e surgem ali as primeiras intenções para o *Acto*, que viria a ser concluído apenas em 1963. A proposta vem a calhar com os interesses de José Régio pela cultura popular e o fascínio por aquilo que é expressão da essência humana, elementos que combinam perfeitamente com as intenções cinematográficas de Manoel de Oliveira que, naquele momento, configurava em *Acto da Primavera* o teatro e a palavra como elementos norteadores da sua proposta estética. A estrutura de *mise-en-abyme* do teatro dentro do cinema será explorada em inúmeros filmes posteriores do realizador, e se tornará uma de suas características mais marcantes. No entanto, neste filme de 1963, um outro aspecto estético será constituído: a palavra como matéria do cinema. No caso deste filme, em particular, a palavra tem espaço importantíssimo, uma vez que leva para o cinema aquilo que já se fez fundamental no teatro, que é a ideia de que a ação acontece através do diálogo. No *Acto*, especificamente, a palavra que narra a trajetória de Cristo é entoada quase como uma cantilena, o que lhe confere certa tonalidade litúrgica, reforçando o teor religioso da encenação. Evidencia-se aqui o caráter disjuntivo que a forma cantada/salmodiada atribui à encenação, uma vez que se cria uma opacidade com esse recurso, impedindo o espectador de mergulhar na naturalidade da representação; não há ali nenhuma preocupação em reproduzir o real, mas sim em relê-lo. Ao fim e ao cabo, o teatro reproduz uma encenação que o cinema registra de maneira metalinguística, em uma *mise-en-abyme* de estranhamentos.

Em artigo publicado no *Comércio do Porto*, em 1963, ano de lançamento do filme *Acto da Primavera*, José Régio ressalta o lirismo poético e os aspectos humanistas desse filme oliveiriano que a crítica não soube valorizar. Afirma Régio (1994, p. 380-381) que

Só uma cegueira inconcebível num júri especializado; ou uma enigmática arbitrariedade de resoluções; ou um concurso de circunstâncias cuja chave não possuímos, e a que não podemos reconhecer validade do ponto de vista da crítica de arte – podem explicar que o *Acto da Primavera*, que é até hoje o

seu melhor filme não haja conseguido no mais recente festival de Veneza acolhimento que lhe era devido. Chega a ser caso para desconfiarmos dos festivais [...] o que essencialmente importa é que o artista tenha vivido com profunda riqueza e originalidade o que quer que diga – e o comprove pela eficiência da maneira de dizer. Mais fácil será afirmar que Manoel de Oliveira tem algo a dizer (todos sentimos, não é verdade?) do que, tratando-se de uma personalidade em plena efervescência, até, por ventura, ainda em viva discussão consigo próprio, declarar ou aclarar o que tem a dizer. Cada seu filme, porém, algo revela do seu complexo interior – eis o principal! E a própria densidade das intenções que se cruzam, se esboçam, se deixam entrever, fulgem através das imagens mas logo se esquivam na aceleração do ritmo, por vezes, trepidante, – na fuga dessas mesmas belas imagens ora demoradas ora entrecortando-se – torna a leitura desses filmes pouco fácil, e os singulariza dentro da nossa e de qualquer produção. Este poeta – este intuitivo – é um intelectual, que nem sempre organiza ou consciencializa disciplinarmente as suas intelecções; um contemplativo, mas não incapaz de intervir; um filósofo sem filosofia nem método, seria eu tentado a dizer se não receasse abusar dum tom meio lúdico meio sério. Não sei se é isto mau ou tanto melhor. O que sei é que o exigentíssimo artista que há em Manoel de Oliveira – sempre tão descontente, ou inquieto, ou duvidoso entre soluções diversas, ou atormentado pela sua própria riqueza – sabe aproveitar muito bem as suas perplexidades, e até os acasos que se lhe oferecem. Decerto pode o acaso ser um excelente colaborador do realizador de cinema quando este o mereça.

Reiterando o que pensava sobre Oliveira desde o momento em que descobriu a obra do cineasta, Régio deixa clara a potência artística de sua produção. Para além de defender o *Acto da Primavera*, como obra que valoriza a cultura, o povo e a essência da vida na aldeia da Curalha, Régio também ressalta a figura de Oliveira como poeta, tal e qual a *presença* sempre defendeu, aquele capaz de expressar na arte toda a essência humana que ela seja capaz de deter. Esse ímpeto artístico, na opinião de Régio, é incompreendido por parte da crítica que não soube reconhecer o valor poético de *Acto da Primavera*, na altura em que ele foi exibido pela primeira vez. O público português não estava habituado ainda à proposta estética que Oliveira se propunha desenvolver naquele país, o que o colocava constantemente na posição de artista deslocado. E parece ser justamente nessa perplexidade de um público despreparado que Oliveira aposta, com a intenção de promover um choque na recepção a ponto de mobilizar o espectador e removê-lo da inércia com a qual ele estava acostumado.

Por essa razão, Régio afirma que o cinema português ainda não merecia, naquela época, o grande realizador que era Oliveira, um artista capaz de colocar em sua obra de arte a efervescência e as próprias perturbações dúbias que lhe inquietavam a alma. Essas inquietações também são outro ponto de contato entre Régio e Oliveira e contribuem, de

maneira significativa, para a parceria que se firmou entre eles. Régio sempre foi reconhecido por ser uma figura conflituosa e muito questionadora, apesar da tradição familiar católica em que se formou. Ainda que tivesse imenso fascínio pela arte sacra e, particularmente, pela figura do cristo crucificado, José Régio era um homem religioso de caráter bastante singular. O próprio Manoel de Oliveira costumava dizer que Régio não era um homem de fé, era um homem de dúvida e, inegavelmente, o próprio realizador se enquadrava nessa mesma perspectiva, uma vez que era também um homem de fé, perseguido pela dúvida. Essa reflexão sobre a existência de uma força absoluta capaz de orquestrar o universo vai permear tanto a obra literária de Régio, quanto a cinematografia de Oliveira.

Oliveira, Régio e as pinturas do irmão Julio: o cinema dá vida às artes plásticas

O palco de um povo continuou a dar frutos mesmo após o arquivamento da ideia. Das imagens rodadas no final de 1957, entre Vila do Conde e Portalegre, surgiram outros três pequenos filmes que têm o escritor José Régio como figura central. No ano de 1965, após as bobinas de filmagem serem trabalhadas, Oliveira conclui um pequeno curta-metragem que trata das pinturas de Julio dos Reis Pereira, intitulado *As pinturas do meu irmão Julio*. A pintura é uma manifestação artística absolutamente presente na obra oliveirana e é algo importante no que diz respeito à configuração estética do realizador português. As pinturas de diversos artistas e estilos de época compõem o sincretismo do cinema oliveiriano em relação às outras artes e contribuem para um *décor* complexo e repleto de significações. A pintura, sendo um elemento fundamental para a obra de Oliveira, que acabara de lançar um filme sobre o aquarelista portuense António Cruz, vai motivar grande parte de suas produções. De resto, é preciso ressaltar que a intenção de fazer um filme a partir da obra de Julio já fazia parte do projeto original do realizador, desde 1957 quando recebeu os primeiros rolos de filmagem tratada, e verificou a fotogenia das telas do pintor vilacondense e a beleza que elas atribuíam ao ecrã. Em carta a Régio, Oliveira afirma:

Os filmes que fizemos ainda não chegaram. Veio apenas um pequeno trecho das filmagens de alguns óleos de Julio, os quais deram muito bem. A pintura

de seu irmão dá admiravelmente, é fotogénica! Creio que se poderá fazer um interessante filme com os quadros dele. E também muito original.³⁹

As pinturas do meu irmão Julio é uma espécie de passeio que a câmara cinematográfica faz pela obra pictórica do artista Julio dos Reis Pereira. O olhar lançado sobre os quadros do poeta é entoado por uma voz narrativa dentro da película, uma particularidade que já é sentida logo no título, sobretudo pelo uso do pronome em primeira pessoa do singular, o que nos indica que a visita à obra de Julio será guiada pelo próprio irmão do pintor. Constata-se, portanto, que a voz narrativa dessa obra fílmica não é a do seu realizador, mas sim a do poeta José Régio.

A nostalgia toma conta da sequência inicial do curta-metragem, ao apresentarem-se imagens das ruas da cidade, com as palavras emocionadas de José Régio que entoam os primeiros versos do poema “Romance de Vila do Conde”, seguidos de uma breve introdução da persona de Julio e de seu olhar poético e artístico. Esses versos antecipam a entrada do poeta na velha casa em que cresceu com o irmão e onde estão guardados os quadros. Diz o poeta, evocando seu texto:

Vila do Conde, espriada
Entre pinhais, rio e mar!
- Lembra-me Vila do Conde,
Já me ponho a suspirar.

Depois de uma tão longa ausência seria bem voltar a Vila do Conde. Aquelas duas casas, comunicadas entre si, eram verdadeiramente uma só casa. Ali nascemos, ali nos criamos. Gostava de entrar pela porta da casa mais pequena. Uma vizinha guardava, durante as minhas ausências, a velha e pesada chave anacrônica que delimitava os nossos mistérios. Meu irmão Julio também é poeta. Poeta, desenhador e pintor. Lembro-me das suas pinturas. Sempre me comprazia contemplar os seus cartões pintados com cores muito vivas e muito puras. Lembro-me de suas cabeças de mulher se abrindo como flores exóticas. Lembro-me... (OLIVEIRA, 1965, 00:02:50.)

O espectador percebe a presença do narrador metonimicamente, ouvindo primeiramente a sua voz, que vem acompanhando a projeção de sua sombra na parede; em seguida, visualiza a mão do poeta que segura a chave anacrônica para abrir “a porta mais

³⁹ Oliveira, Manoel (1957b) Carta de Manoel de Oliveira a José Régio, escrita em outubro de 1957. Documento pertencente ao espólio de José Régio guardado na Câmara Municipal de Vila do Conde (CMVC) sob a cota ct9202.

pequena” da casa. Ao adentrar o recinto, Régio convida o espectador a inserir-se naquele universo íntimo e familiar onde se darão a conhecer as pinturas do irmão Julio, em um passeio guiado pela memória do seu irmão poeta.

A fotogenia das pinturas, com a qual Oliveira tanto se encantou, é amplamente explorada no filme, de uma forma bastante inovadora e que reforça a proposta de cinema sincrético tão cara à Oliveira. *As pinturas do meu irmão Julio* mobiliza, para além da pintura e do cinema, os versos da poesia regiana e a música, enquadrando-se, portanto, muito bem à proposta do sincretismo cinematográfico. Especificamente, as múltiplas artes são enredadas aqui com a intenção de criar um efeito de sentido bastante vanguardista, pautado no movimento. Em seu ensaio “Esta minha paixão”, Oliveira (2005, p.167) afirma:

Tal como Da Vinci ambicionava voar à imitação das aves, a ideia de introduzir movimento nas imagens foi uma outra das muitas aspirações que sempre animaram o homem a superar-se à sua comezinha condição. Esta ideia de movimentar as imagens remonta de há muito. Certos pintores, na impossibilidade de poderem dar movimento real às suas pinturas, sugeriam-no, em parte ou no todo de seus quadros, fixando uma expressão de movimento como se fora um instantâneo desse momento ativo. Contudo essa vontade generalizou-se e já se procurava fora da pintura, tornando-se uma obsessão imparável. [...] O cinema nasce dessa obsessão do movimento [...].

Considerando, portanto, que o cinema nasce da obsessão pelo movimento, Oliveira busca neste elemento o cerne da concepção fílmica da película sobre os óleos de Julio. O movimento é aspecto fundamental nesse filme, pois não há estatismo no enquadramento. A câmara movimenta-se o tempo todo e percorre os quadros de Julio de maneira singular, orientando uma leitura proposta para cada um deles e focalizando, em plano-detalle, algumas partes dos quadros selecionados. O enquadramento centra-se nas pinturas para introduzir os visitantes em circuitos amplos do imaginário do artista, conduzindo uma proposta narrativa que se constitui nos recortes imagéticos. O curta-metragem é, portanto, uma sucessão ininterrupta de figuras pictóricas que, combinadas, contam a sua própria história. Além disso, por muitas vezes, o cineasta movimenta as pinturas na tentativa de estimular a sensação de que adquiriram vida própria diante do espectador, como se estivessem se manifestando para serem filmadas, efeito que se confirma, por exemplo, na imagem do barco que parece mover-se no ritmo das ondas.

A animação das imagens de Julio é, portanto, o objetivo central de Manoel de Oliveira nesta película, o que promove, para além de um filme sobre a obra do pintor, uma reflexão sobre o poder do cinema de atribuir movimento/ação àquilo que, *a priori*, é imóvel. O realizador assume também o papel de poeta ao dar vida àquelas pinturas imóveis que, em si, já são carregadas de histórias e emoções. Essa sintonia concretiza-se no último plano-sequência, quando o realizador filma em detalhes um autorretrato – intitulado *Família* (1926-32) e pertencente à coleção de Manoel de Oliveira – que representa Julio atuando como pintor, em perspectiva metalinguística. No quadro, o modelo observado para o retrato é seu próprio filho, retratado com caracterizações similares às de um querubim barroco. Em seguida, através de um movimento horizontal, seguido de um vertical, a câmera encontra, no canto inferior direito da pintura, a assinatura de Julio e ali se fixa, como fecho para a obra fílmica de Oliveira. Através da metalinguagem na representação do próprio artista, o plano final reconstitui a concepção de memória em muitos aspectos: a memória de Régio e suas lembranças do irmão, a memória de Julio e sua visão de mundo impressa em óleo sobre tela, e a memória do próprio Oliveira que reconta essa história à sua maneira.⁴⁰

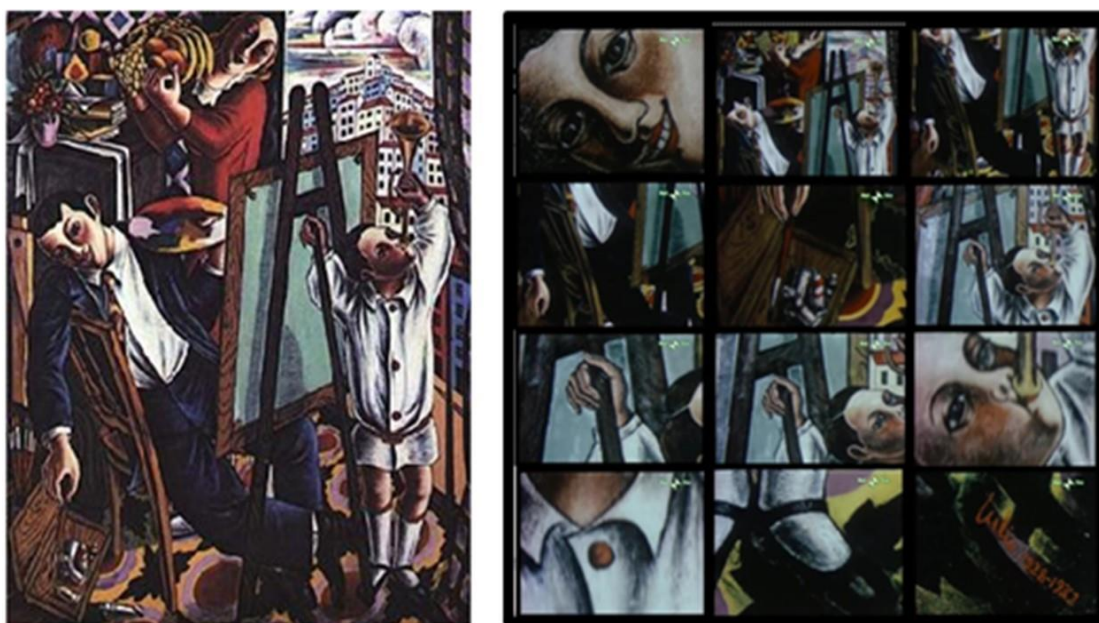


Figura 14: Reprodução do quadro *Família* (1926-32) e plano-sequência da exibição deste mesmo quadro no filme de Manoel de Oliveira.

⁴⁰ Para uma análise mais detalhada da importância deste curta-metragem na obra de Manoel de Oliveira, conferir SILVA, Mariana V. C. F. Uma poética singular: diálogos entre cinema, pintura e literatura. In: *Todas as Musas: revista de literatura e das múltiplas linguagens da arte*. Ano 10, n. 2, vol. 1. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2019.

O cinema de Oliveira lê a poesia de Régio: o díptico *Vida e Morte*

Das mesmas filmagens de que resultou *As pinturas do meu irmão Julio* nasceu também o díptico *Vida e Morte*, composto pelos filmes *Romance de Vila do Conde* e *O poeta doido, o vitral e a santa morta*. Estes dois curtas-metragens, embora sejam realizados a partir das filmagens de 1957, só foram concluídos no ano de 2008, por ocasião do centenário do realizador. Nos dois filmes que compõem esse díptico, Manoel de Oliveira faz uma montagem das imagens capturadas décadas antes, mostrando a bela cidade de Vila do Conde, e algumas cenas de seu amigo, sobrepostas pela leitura belíssima dos versos regionais feita pelo ator Luís Miguel Cintra. As duas breves películas formam um díptico pela temática que exploram através da combinação entre imagens capturadas pelo olhar de Oliveira e versos escritos pelo próprio José Régio. Em *Romance de Vila do Conde*, a narração de Cintra entoa o mesmo poema⁴¹ que inicia *As pinturas do meu irmão Julio* e que vai descrever a cidade através das lembranças evocadas pelo eu-lírico. Entretanto, no filme de 2008, temos a leitura do poema na íntegra, o que, combinado aos planos da cidade, potencializa a evocação das lembranças a partir da expressão lírica regiana.

Nas palavras do poeta, carregadas de nostalgia, a Vila do Conde espriada entre pinhais, rio e mar é descrita como um refúgio de paz e tranquilidade e até mesmo como um antídoto para as angústias que venham a assolar sua alma, como se dá a perceber nos versos “Se me não vens cá buscar, / Nenhum remédio me vale” (RÉGIO, 2004, p.352). Como se fora o refúgio de um berço, associado à tranquilidade e conforto, a cidade é descrita como o lugar para onde o poeta retorna, sempre que precisa de conforto. Os versos foram compostos quando Régio já não vivia mais na sua cidade natal e, por isso, expressam o incômodo da distância e o sentimento de aconchego associado àquele lugar. A montagem realizada por Oliveira reforça o sentimentalismo dos versos de Régio quando opta por iniciar o filme com um *travelling* da própria cidade, que se inicia no convento de Santa Clara e percorre o casario vilacondense ao longo do famigerado aqueduto até culminar na Igreja de São João Baptista. É válido observar uma particularidade deste *travelling* inicial, que é o fato de ser o mesmo padrão de sequências visto no filme *As pinturas do meu irmão Júlio*, o que cria uma espécie de simbiose entre os dois filmes, justificada claramente pelo fato de terem sido filmados na

⁴¹ O poema “Romance de Vila do Conde” foi publicado originalmente no livro *Fado*, de 1941. Utilizamos a edição do volume *Poesia I*, de 2004, pertencente à coleção *Obras Completas de José Régio*, da INCM.

mesma ocasião. No entanto, o que se vê em *Romance de Vila do Conde* é um espelhamento da imagem que sugere uma revisão do filme de 1965. Metaforicamente, esse espelhamento pode representar a imagem do retorno sugerida no poema homônimo, como afirma António Preto (2009, p.43):

A meio caminho entre o falso rewind (da direita para a esquerda, no sentido contrário ao da escrita) e o falso reverso da imagem (cuja diferenciação da frente e do avesso, tratando-se de um negativo fotográfico, só pode ser convencional), estamos no campo da reflexividade, da citação transfigurada e deformadora. Voltar atrás é, em *Romance de Vila do Conde*, revisitatar José Régio quase quarenta anos depois de sua morte (e retomar e reinventar imagens com meio século), cumprir um projecto que ficara por realizar, mas também trazer à luz, através de um jogo de espelhos, novas possibilidades de entendimento de outros filmes [...].

A reflexividade proposta nessa sequência sugere, portanto, a simulação do *rewind* – ou seja, do ato de rebobinar a filmagem. Esta configuração cinematográfica pode ser lida como uma indicação simbólica do retorno ao princípio, no ano de 1957, quando o projeto *O palco de um povo* ainda pulsava cheio de vida e, a partir daí, sugerir a revisitação de uma estética cinematográfica anterior e, ao mesmo tempo, de retorno do próprio Régio a seu lugar de aconchego, próximo ao mar, através de sua obra poética. Diante disso, é preciso ressaltar também a importância do mar para o poeta e o quanto isso se evidencia nos versos escolhidos como trilha para o curta metragem oliveiriano. Segundo Eugénio Lisboa, o mar, a praia e a cidade de Vila do Conde ficariam marcados em toda a obra regiana como referência da origem e das raízes mais profundas da poesia de Régio:

Vila do Conde, com o mar e a praia, ficará, para sempre, a origem, a referência fundamental, o «aconchego». Numa carta dali escrita, em 1928, a Carlos Queirós, Régio dirá: «Sim, você tem razão: eu, aqui, tenho o mar! Nas manhãs de sol procuro sítios desertos na praia. E rolo-me, entre as ondas e a areia – como um objeto que o mar desse à costa... Volto ao mar à tarde, e leio até o escurecer. [...] O mar, os livros e eu – não tenho outra companhia. (LISBOA, 2001, p.40)

Os pequenos prazeres associados à escrita na praia reforçam a sensação de aconchego que o poema atribui à Vila do Conde. Na descrição sensorial que o eu-lírico faz de Vila do

Conde, menciona o cheiro de maresia que toma a vila durante as manhãs de temporal e, com uma carga emotiva latente, caracteriza a sua relação com a cidade através dessas sensações. Assim, o mar desempenha, mais uma vez na poesia de Régio, o papel de acolhimento e aconchego. Diante disso, torna-se absolutamente significativa a sequência final do filme oliveiriano, na qual o espectador vê José Régio na praia, em frente ao mar. Essa sequência derradeira inicia-se dentro da casa de Régio em Vila do Conde, quando o poeta sai das sombras de um cômodo mais escuro e caminha em direção à janela de seu escritório como quem, de dentro do aconchego do lar, saúda a cidade que lhe serviu de berço e à qual tanto ama. Os versos finais declamados na última sequência são:

Abria, de manhãzinha,
 As vidraças par em par.
 Entrava o mar no meu quarto
 Só pelo cheiro do ar.
 Ia à praia, e via a espuma
 Rolando pelo areal,
 Espuma verde e amarela
 Da noite de temporal!
 Empurrada pelo vento,
 Que em sonhos ouço ventar,
 Ia à praia e via a espuma
 Pelo areal a rolar...
 (RÉGIO, 2004, p.352).

Ao som da declamação destas palavras, o espectador vê Régio na praia, caminhando em direção ao mar de braços abertos como quem encontra ali a sua melhor companhia, com liberdade e tranquilidade para suportar as angústias da alma. O poeta mostra-se totalmente aberto ao mar, cheio de vida e parece realmente feliz por estar em casa. É nessa atmosfera eufórica que se encerra a pequena ode fílmica a Vila do Conde, tão cara à poesia regiana e ao escritor-ícone da cidade. Desta forma, o curta-metragem *Romance de Vila do Conde*, composto pelo lirismo que expressa a beleza e a origem da essência poética regiana, representa a vida no díptico *Vida e Morte*. É, pois, *O poeta doido, o vitral e a santa morta* o filme em que se manifestará o outro lado desta dualidade: as remissões tétricas presentes na poesia de Régio.

Nesta face da duplicidade do projeto, o poema⁴² que serve de trilha, novamente declamado por Luís Miguel Cintra, é o homônimo do filme: descreve a vivência de um poeta em seu castelo permeado de medos. O texto evoca um tom melancólico, que se acentua ao longo dos versos, para configurar um aspecto fúnebre que sugere a solidão desse poeta que passa os dias a observar o seu vitral. Neste curta, Oliveira dá forma ao tom fabular do poema, que se inicia com a apresentação do artista pela clássica introdução dos contos de fadas: “Era uma vez um poeta”. Assim, o filme flerta com o aspecto fantástico que se faz sentir nos versos regianos e propõe uma descrição dessa figura misteriosa, privada de qualquer afeto na solidão profunda de seu castelo. Certo dia, o poeta levanta-se, lívido e nu, com os olhos vidrados de um sonâmbulo, e passa a perambular pelos labirínticos corredores e escadas de seu castelo até deparar-se, mais um vez, com o vitral que tanto lhe fizera companhia ao longo dos dias de confinamento; tomado, como nunca antes, pelo ímpeto de atirar-se contra o imenso mosaico de vidros coloridos, o poeta lança-se, tirando assim a própria vida. A descrição que o eu-lírico faz do suicídio do poeta-doido evidencia o horror da situação, como se percebe nos versos “A cabeça ficou dentro,/ O corpo ficou de fora.../ E os verdes, os lilases, os vermelhos da vidraça/ Laivaram-se de sangue que manava,/ E que fazia,/ Nas lájeas do corredor,/ Um rio que não secava...” (RÉGIO, 2004, p.72). O rio de sangue que se forma no corredor, ao pé do vitral, contrasta com a imagem de pureza e candura do que se vê por trás do vidro agora quebrado: a imagem de uma santa morta, embalsamada, a qual, na presença do poeta-doido degolado, volta à vida, abre os olhos e o encara. Assim, há uma oposição figurativa entre a morte do poeta doido e a vida que volta a inspirar a existência da santa morta, fortalecida pelo contraste entre o sangue e a luz.

Na singular releitura de Manoel de Oliveira, a câmera focaliza, logo nos primeiros momentos do curta-metragem, o poeta trabalhando na sua casa em Portalegre, concentrado em seus textos sobre a secretária do escritório. É o mesmo poeta de antes, já conhecido do espectador e dos admiradores da obra, porém o aspecto atribuído a ele por vias cinematográficas, silencioso e sóbrio, nos faz pensar na personagem solitária do poema. Uma vez mais, Oliveira apresenta Régio ao seu espectador metonimicamente, como já havia feito n’*As pinturas do meu irmão Julio*, mostrando primeiramente a mão do artista, que segura um cigarro aceso.

⁴² O poema “O poeta doido, o vitral e a santa morta” foi publicado originalmente no livro *Poemas de Deus e do Diabo*, de 1925. Utilizamos a edição do volume *Poesia I*, de 2004, pertencente à coleção *Obras Completas de José Régio*, da INCM.

Quando a voz de Luís Miguel Cintra entoa o primeiro verso, “Era uma vez um poeta”, Régio sai de trás da secretária e revela-se para a câmara. Enquanto a narração em *voice over* declama os versos iniciais do poema, vemos Régio escrever, concentrado, estes mesmos versos em uma folha de papel, como se as palavras fluíssem da sua mão diretamente para a caneta-tinteiro. Quando a escrita chega ao trecho sobre a peregrinação sonâmbula do poeta-doido pelo castelo soturno, a montagem traz uma sequência em que Régio caminha, de maneira quase mecânica, sem atuar ou mesmo interagir com nada ao seu redor, por labirínticos corredores, a subir e descer as escadas do medieval Castelo de Portalegre.



Figura 15: Plano-sequência de *O poeta doido, o vitral e a santa morta* (2008) em que se vê o poeta escrevendo seus versos.

O filme caminha para o desfecho intercalando a sequência em que vemos o poeta a escrever seus versos no escritório e a sequência de sua caminhada pelos escuros e sombrios corredores de pedra. Até que, em determinado momento, com a câmara posicionada em *contra-plongée*, vê-se o poeta subir uma escada e desaparecer em seu topo iluminado, menção clara aos versos em que o poeta-doido se atira contra o vitral e encontra a luz que emana da santa morta.



Figura 16: Plano-sequência de *O poeta doido, o vitral e a santa morta* (2008). O poeta Régio sobe as escadas do Castelo de Portalegre e desaparece do enquadramento.

A montagem cinematográfica dá conta de expressar, em linguagem própria, a oposição quase tétrica entre luz e sombra, que já permeia os versos regianos, sobretudo ao explicitar as razões possíveis para a loucura do poeta, como vê-se no trecho “E, fosse Deus que o chamasse/ Ou o Diabo que lhe deu,/ (Não sei...)” (RÉGIO, 2004, p.72). Percebe-se aqui o aspecto dual tão caro à poesia regiana, manifestado através da dubiedade característica deste poeta. O chamado para a loucura pode tanto ter sido de inspiração divina, a fim de encontrar salvação para as angústias que atormentam o escritor, quanto de aspecto demoníaco, a fim de levá-lo para a morte certa, atraído pela santa atrás do vitral. As oposições temáticas que se fazem perceber nestes versos — nomeadamente morte e vida, luz e sombra, solidão e companhia — parecem ser reiteradas pela composição das imagens no filme de Oliveira.

A sequência que finaliza *O poeta doido* destoa completamente da que se vê em *Romance de Vila do Conde*. Enquanto neste a figura de Régio, alegre, abre-se para uma entrega total à vila, à praia e ao mar, naquele a silhueta do poeta é vista de forma enegrecida, escura e sombria, com aspectos cinematográficos que flertam, pela oposição de luz e sombra, com a estética do cinema expressionista alemão. Essa configuração do poeta doido como o artista tomado por fantasmas, quando transposta do texto para o filme, não atribui a Régio uma imagem macabra necessariamente. Segundo António Preto (2009, p.45), a imagem sombria não implica qualquer fascínio necrófilo de Oliveira ou mesmo uma intenção de retratar o poeta como figura saída dos infernos, mas “uma herança intelectual que se manifesta na reconversão cinematográfica de algumas das mais profundas convicções estéticas de Régio”. Estas convicções estéticas consistem na ideia de que o humanismo e a autenticidade, tão buscados sempre pela *presença* na obra de arte viva, são ecos sibilantes da alma humana. António Preto entende que a conclusão dos dois curtas em 2008 sugere uma espécie de ressurreição do poeta Régio através do então centenário Manoel de Oliveira.

Toda a atmosfera tétrica faz de *O poeta doido, o vitral e a santa morta* a antítese perfeita para *Romance de Vila do Conde*. Enquanto um filme trata de Vila do Conde como refúgio do eu-lírico regiano, valorizando a cidade enquanto fonte vital para o poeta, o outro trata das motivações para a morte certa do poeta doido que se entrega aos delírios que parecem motivados pela santa embalsamada e protegida pelo vitral já sem cores vivas. Desta

forma, compõe-se a relação díptica entre os dois filmes, que só fazem fortalecer as dualidades tão intensas e frequentes na poesia de José Régio⁴³

Uma parceria atemporal: o painel de memórias e as frutíferas releituras

José Régio falece em dezembro de 1969, sentado na cadeira de seu quarto de dormir, em Vila do Conde. A morte tranquila nos faz pensar na cena do poeta na praia, filmada em 1957, representativa de todo o afeto que sempre teve pela cidade natal. É só após seu falecimento que Régio ingressa efetivamente no repertório de referências literárias do cinema de Manoel de Oliveira; no entanto, ainda que a primeira adaptação de um texto regiano tenha acontecido apenas em 1975, muitos foram os projetos de colaboração ou de adaptação de textos regianos idealizados por Manoel de Oliveira antes dessa data. Um dos primeiros e mais significativos foi o projeto de adaptar *As Monstruosidades Vulgares*, o quarto volume do ciclo romanesco *A velha casa*, publicado em 1960. Este projeto nunca chegou a se concretizar, embora o realizador, com apoio de Régio, tenha planejado duas sequências para anexar ao pedido de subsídio feito ao Fundo de Cinema que, infelizmente, negou o financiamento. A versão fílmica d'*A velha casa* acabou por ser engavetada, junto a tantos outros projetos não incentivados; todavia, no volume *In memoriam de José Régio*, Oliveira (1970, p. 371) publica a planificação das duas sequências com uma pequena nota em que exalta a memória de Régio:

Lembro-me que José Régio, amante apaixonado de todos os ramos da arte, naturalmente amava também, e muito, o cinema. Por ele se interessou sob todos os aspectos e adivinhava-se nele um realizador em potência que só as suas inibições, e os embaraços de ordem técnica (e económica) no meio difícil que é o nosso cinema o teriam impedido de se afirmar também nessa faceta.

Como não poderia deixar de ser, o realizador enaltece o apreço do amigo poeta pelo cinema e reafirma o talento que Régio tinha para a sétima arte, motivado pela profunda paixão que sentia por ela. No entanto, devido à sua timidez, não conseguiu concretizar o sonho de fazer cinema, que acalentava desde os tempos de Coimbra. Na nota introdutória à

⁴³ Para conhecer um pouco mais sobre as representações de Régio no cinema oliveiriano e os resquícios do projeto *Palco de um povo*, conferir SILVA, Mariana Veiga Copertino F. “José Régio no cinema: o retrato do poeta olhar de Manoel de Oliveira” In: *Revista Estudos Regianos* n.º 26 III Série, junho/ dezembro 2019. p. 199-211. Versão Online disponível em: https://www.joseregio.pt/wp-content/uploads/2019/09/Revista-26_vf.pdf

planificação, Oliveira ainda diz que Régio, embora discordasse que *Monstruosidades vulgares* fosse um texto adequado à adaptação, cede ao desejo do amigo de adaptá-lo e, mais ainda, colabora ativamente no processo de planificação das sequências concluídas. Apesar das duas negativas do Fundo de Cinema, Oliveira ainda manteve por muito tempo a vontade de realizar esse filme concebido em conjunto com Régio, mas o projeto acabou ficando na memória. A literatura regiana pareceu, desde sempre, a matéria-prima ideal para a proposta estética de adaptação cinematográfica que Oliveira elaborava nas primeiras décadas de sua carreira. O escritor vilacondense projetava em seus textos a arte viva que sempre defendeu ao lado dos companheiros presencialistas, lançando um olhar sensível e humanista sobre a vida. Com a maturidade, a literatura de Régio apurou o olhar humanista e foi capaz de expressar através das palavras a complexidade da alma humana, a inquietude especulativa da nossa essência e dos mistérios em torno da vida e da morte. O artista Oliveira sempre compartilhou essa visão com o amigo e sempre viu na literatura de Régio uma vivacidade fascinante. Os romances *Davam grandes passeios aos domingos* (1941) e *O príncipe com orelhas de burro* (1942) também despertaram interesse no realizador para uma releitura cinematográfica, com total apoio do autor das narrativas, mas esses projetos também não saíram do papel.

No entanto, a mais ambiciosa intenção de filme oliveiriano exclusivamente sobre José Régio era *O caminho*, que adaptaria um conto homônimo do escritor, de 1966.⁴⁴ O projeto surge em 1971, resgatando uma ideia que Oliveira e Régio tiveram anos antes para um filme exclusivamente sobre o escritor, que levaria o nome de *O Poeta* e seria uma releitura do poema *Toada de Portalegre*.⁴⁵ Quando Oliveira repensa o projeto, muda o texto literário de referência e, no lugar do poema, propõe-se adaptar uma narrativa para transpor em linguagem cinematográfica o retrato do escritor por meio de sua literatura. No conto regiano, um narrador em primeira pessoa descreve a sua jornada através de uma estrada que parece não ter fim. O relato evidencia um narrador confuso que, perdido, pede orientações a uma série de personagens fantásticas que o deixam cada vez mais confuso. O leitor acompanha a angústia do narrador, que se depara com figuras que não compreendem as suas dúvidas e lhe respondem de forma enigmática e complexa. Completamente desorientado, sem conseguir encontrar o seu caminho, o protagonista dá um imenso berro de pavor que o faz acordar (ou

⁴⁴ O conto “O caminho” foi publicado originalmente no número 40 da revista *O tempo e o modo*, em julho/agosto de 1966.

⁴⁵ Poema publicado no livro *Fado*, de 1941.

sonhar que acorda) subitamente. Esta descrição final leva o pensamento do leitor ao encontro de uma das mais importantes obras plásticas do século XX, *O grito* de Edvard Munch. O quadro do pintor norueguês retrata uma figura calva que leva as mãos ao rosto e entoa um grito que, embora não possa ser ouvido por quem o observa, certamente é angustiante. A pintura representa a figura humana que praticamente se desfaz e gera vertigem ao seu redor, o que possibilita uma leitura da opressão e distorção que a vida moderna opera sobre o sujeito. A obra, que pode ser compreendida como uma representação do homem moderno, ilustra bem a ideia que tanto interessou a Régio desde os tempos da *presença*: a maneira como os seres humanos lidam com a sua própria existência. Em 1966, ano de publicação do conto, Régio finaliza *O caminho* com essa mesma cena de um grito de desespero por ver-se encurralado e sem saída, o que denota a opressão da modernidade sobre o indivíduo que, por alguma razão essencial, não se enquadra nela. A temática é fruto das reflexões psicológicas sobre conflitos existenciais que sempre permearam a visão de mundo regiana.

Certamente, a temática da busca pelo caminho e todas as leituras metafóricas que isso pode suscitar despertaram o fascínio de Manoel de Oliveira pelo conto. No entanto, segundo António Preto (2009, p.47), o interesse do realizador por esse conto é, *a priori*, pela sua estrutura narrativa, pois Oliveira o considerou o mais cinematográfico de todos os contos do escritor, quase podendo ser filmado linha a linha. Mas afinal a escolha de Oliveira na sua releitura de *O caminho* opta por descartar o final revelador de que, na verdade, a angústia de não conseguir encontrar-se naquela estrada era um sonho. A proposta regiana de deslocar a narrativa do plano da realidade para o plano do sonho não se adequaria à ideia que o realizador tinha para levar o texto à tela. *O caminho* de Oliveira seria um filme para sintetizar muitos dos projetos em parceria com Régio que não foram levados a cabo. O argumento deste filme⁴⁶ apresenta uma divisão em quatro partes: Sonho, Sinal, Caminho e Encontro. As duas primeiras apresentam um poeta que, assim como no conto, vagueia pelos espaços, não de uma estrada, mas de um castelo, o que nos traz à mente o poeta doido regiano. As duas primeiras seções são compostas de um texto autoral de Manoel de Oliveira permeado de uma série de fragmentos de poemas de José Régio, retirados de livros publicados desde os anos 30 (*Poemas de Deus e do Diabo*, de 1935) até o final da década de 1960 (*Cântico Suspenso*, de 1968). Em “Sonho”, o espectador conhece um dos pesadelos mais constantes do poeta

⁴⁶ Embora o filme não tenha sido concluído, é possível ter acesso à projeção da montagem, pois o argumento foi publicado no volume *Alguns projectos não realizados e outros textos*, de Manoel de Oliveira, lançado pela Cinemateca Portuguesa, em 1988.

protagonista, que mistura a angústia do desconhecido com um teor sexualizado. Logo em seguida, na seção “Sinal”, o poeta é mostrado no ato de acordar, despertando lentamente do pesadelo, com certa dificuldade, como se o sonho insano o aprisionasse ainda. Depois de um tempo sonambulando pelos aposentos, o poeta recebe em casa a visita de um Estranho misterioso que quer lhe vender uma estátua magnífica, o que evoca a faceta regiana do colecionador de antiguidades. A coletânea de excertos das duas primeiras partes do argumento nasce de uma revisitação da obra poética de Régio e funciona como uma espécie de prelúdio para a representação de *O caminho*, que consiste na terceira parte do filme e recebe o mesmo nome do conto. Nesta seção, o poeta é levado a encontrar, em suas andanças pelo castelo, personagens da ficção de Régio, nomeadamente do ciclo romanesco *A velha Casa*. Por fim, essa interação com as personagens de ficção será encerrada na última parte, “Encontro”, quando o poeta vagueia pelo castelo em direção a uma luz cinzenta que o conduz ao vitral, onde encontrará a santa morta. A cena decorre ao som da declamação dos versos de *O poeta doido, o vitral e a santa morta*, momento em que provavelmente a montagem traria os fragmentos que se veem no curta de 2008. Assim, o argumento de *O caminho* propõe que o início e o encerramento do filme apresentem versos do mesmo poema, o que mostra uma circularidade e a sugestão de que o fim, com a morte certa, seja talvez um novo pesadelo.

É preciso ressaltar que *O Caminho*, ainda que não tenha sido realizado, apresenta uma proposta que foi frequentemente desenvolvida por Oliveira nas décadas posteriores. A montagem que combina vários fragmentos literários de gêneros diferentes é importantíssima em outros momentos da produção oliveiriana, como é o caso, por exemplo, do filme *A Divina Comédia*, de 1991. N’*O Caminho*, assim como viria a acontecer posteriormente, Oliveira faz do cinema um espaço de espelhamentos em que o autor se vê refletido em sua própria obra, através do diálogo polifônico que percorre a produção de Régio, colocando o criador defronte às suas criaturas. A literatura de Régio ecoaria intensamente neste filme de Oliveira, dando azo a uma reflexão ligada à proposta do pensamento presencista: a relação simbiótica entre o artista e a sua arte. Na releitura de *O caminho* para o cinema, a literatura de Régio ecoa na *voice over* do narrador e promove ali uma definição do próprio poeta através da evocação de sua obra, da mesma forma que associa a manifestação de sua literatura à existência do próprio autor, o que é reforçado pelo aspecto metalinguístico dos excertos escolhidos. Régio é entoado nesse projeto através de seus textos, que parecem adquirir vida própria, promovendo uma espécie de coesão artística entre a literatura e o cinema.

O Caminho acaba não sendo realizado, mas a intenção de adaptar os textos de Régio não morre. É no teatro que o projeto terá o melhor êxito, começando com a adaptação de *Benilde ou a virgem mãe*, em 1975, até chegar a 2004 com *El rei Sebastião*.

O teatro e o cinema como aliados: as releituras oliveirianas

As influências da obra teatral de José Régio sobre o cinema do realizador Manoel de Oliveira manifestam-se, é fato conhecido, em diferentes níveis. Não só o texto dramático regiano torna-se matéria para as adaptações fílmicas, mas também o modo de Régio pensar o teatro influencia a concepção de Oliveira sobre o próprio cinema, entendendo-o não como uma arte pura, mas como a síntese de todas as outras artes. A visão que Régio sempre teve da arte combinava muito com a sua perspectiva sobre o teatro também, e Oliveira acaba por levar ao cinema esse olhar para a teatralidade da linguagem cinematográfica e a sua capacidade de representar a vida através de uma linguagem plural, que absorve outras linguagens artísticas. Essa reflexão já era presente em outras searas pela Europa, mas é fato que, desde *Acto da Primavera*, o teatro tomara um espaço de imenso destaque dentro do cinema oliveiriano e, guiado por Régio, o realizador passou a explorar melhor essa proposta estética teatral, pautada, sobretudo, na ostentação do artifício e na intenção de revelar a própria vida como uma encenação. António Preto, a este propósito, afirma que

A linguagem codificada do teatro (sobretudo do teatro não-naturalista), aliada à exploração sistemática de marcas de enunciação cinematográfica (recusando movimentos de câmara, estratégias de montagem e outros meios que as tendam a atenuar), à assunção da representação enquanto tal (opondo-se à ilusão referencial, na senda da distanciação brechtiana) e à interpelação directa do espectador (o cinema, como o teatro, é um acto público, colectivo, que não vive sem o espectador), conduzem o cinema de Oliveira simultaneamente no sentido da depuração formal, da teatralidade e da revelação do artifício, aspectos que se erguem como barreiras à transparência do discurso. (PRETO, 2009, p.52-53)

Nesta análise sobre os aspectos teatrais da obra de Oliveira, António Preto refere-se aos conceitos de opacidade e transparência desenvolvidos por Ismail Xavier em seu livro *O*

discurso cinematográfico: opacidade e transparência. Nesse ensaio, o estudioso de cinema define o conceito de transparência como o recurso estético que leva o espectador a mergulhar na diegese fílmica. Afirma Xavier (2008, p.42) que

[...] o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). [...] A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de universos ficcionais, fornecendo concretude ao mito (westerns, filmes históricos) e, para considerar os extremos, oscilando entre seus produtos de declarada fantasia (aventuras, histórias fantásticas, contos de fada, etc.) e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros.

O cinema transparente seria, portanto, aquele em que o espectador atravessa a ilusão e mergulha no contexto da narrativa, sem ser lembrado, em momento algum, de que aquilo é uma obra artificial. A par deste efeito, está o conceito de opacidade, que dialoga com o estilo cinematográfico que Xavier (2008, p.100) intitula “poético”:

A construção do “cinema poético” compatível com os vários “ismos” da vanguarda implica em trabalhar contra a “reprodução natural” e contra a ideia de mimese no próprio terreno onde tal naturalidade de tal perfeição mimética parece estar inscrita no próprio instrumento e na própria técnica de base. [...] O ataque frontal à aparência realista da imagem cinematográfica vem, inicialmente, de uma tendência específica marcada por uma ostensiva pré-estilização do material colocado em frente à câmera: a tendência expressionista.

A ideia de um discurso cinematográfico opaco implica efeitos de produção de empecilhos para a travessia do espectador no contexto da ilusão. Quando Manoel de Oliveira faz uso dos recursos apontados por António Preto para evidenciar aos espectadores que aquilo é uma obra artística e não realidade, adere à opacidade cinematográfica. A partir desta reflexão, é possível perceber que o cinema-espetáculo de Manoel de Oliveira, que se ostenta como tal, identifica-se muito com a proposta de opacidade narrativa, o que pode ter nascido da ideia do próprio Régio sobre o que seria essa ostentação do artifício no teatro: a necessidade de envolver o espectador em uma coparticipação, para levá-lo muito além da

sedução pela história e pelo entretenimento. Em uma análise sobre o teatro-literatura e o teatro-encenação, Régio reflete sobre a utilização da música, da pintura, da mímica e da dança, dentre outras linguagens, como recursos para a execução da peça enquanto espetáculo. Diz o crítico que

Seria tal espetáculo uma conjugação de tudo isto, — cabendo embora à literatura (melhor: à Poesia, no sentido amplo da palavra) o papel principal e até certo ponto coordenador. Mas não ousarei dizer, como penso, que a sua verdadeira realização exige ainda uma participação do público? A verdade é que as luzes que se apagam em toda a sala, o Poeta Oficial que nitidamente declama para a plateia, o coro que ressoa em toda a sala, etc., — tendem a arrastar, a quase forçar o público a essa participação. (RÉGIO, 2005, p. 332)

Neste ensaio concebido como posfácio da primeira edição em volume único de suas peças no ano de 1940, Régio aponta duas tendências no teatro naquele tempo: uma mais aproximada do que fazia Ibsen, que valoriza a dimensão literária do teatro, e outra aproximada por ele ao estilo de Wagner, que pensa o texto teatral como etapa para um resultado uno e superior, extrapolando os limites da literatura. Esta última reforça a capacidade sincrética que o teatro poderia ter, sendo capaz de reunir em si muitas manifestações artísticas. Mais do que isso, o autor vai esclarecer a importância da exploração de inúmeros recursos no espetáculo para envolver o espectador, não apenas transportando-o para o universo da história contada, mas fazendo-o perceber também o caráter dialético do teatro, na medida em que se ostentam os recursos que afastam o espectador da realidade. Desta forma, o modo como Régio pensava o efeito estético do teatro, para além da literatura, vai ao encontro daquilo que se configurou como estética cinematográfica para Manoel de Oliveira, sugerindo, portanto, a influência do poeta sobre o realizador.

Ainda que a obra regiana seja material riquíssimo para algumas das adaptações de Oliveira, é evidente que o autor de *El rei Sebastião* influencia Oliveira também como orientador de leitura. É José Régio quem apresenta a Manoel de Oliveira a maior parte dos autores que terão seus textos adaptados pelo cineasta, dentre os quais destacam-se Vicente Sanches, Agustina Bessa-Luís, Camilo Castelo Branco, Álvaro do Carvalho, Flaubert, Prista Monteiro, António Patrício, madame de La Fayette e Eça de Queiroz. Esses autores,

certamente, constituirão o objeto literário que caracterizará o cinema de Oliveira.⁴⁷ E, segundo António Preto (2009, p.53), é pelo teatro em seu *status* literário que Oliveira se encanta *a priori* e isso será um estágio importante para a imersão do realizador na literatura. A partir desse processo, Oliveira vai se constituir no cenário artístico como um cineasta da palavra – chamado por Bénard da Costa de cineasta escritor – que, priorizando a estética da contemplação e da estaticidade dos planos, tem a ação cinematográfica residindo no diálogo, tal e qual acontece no teatro.

A relação mais profícua de Manoel de Oliveira com a literatura começa com o filme *O passado e o presente*, adaptação da peça homônima de Vicente Sanches, em 1972. Daí em diante, Oliveira começa a produzir com mais frequência e a partir de 1981 lança aproximadamente um filme por ano, sendo a maior parte deles inspirada em textos literários, até sua última releitura, em 2012, *O gebo e a sombra*.⁴⁸ Dos textos regianos, *Benilde* inaugura as transposições, em 1975, e depois veremos Régio relido e reinventado pelo amigo cineasta novamente apenas em 1986, com a adaptação de *O meu caso*, peça em um ato, de 1950. O filme, por ser uma parceria entre França e Portugal, tem *Mon cas* como título original e é uma das obras mais arrojadas do realizador português. Nessa película dividida em quatro seções, Oliveira relê a peça regiana das mais diferentes formas. A primeira repetição é a encenação da peça, na íntegra, em um palco de espetáculos; a segunda e a terceira repetições são releituras oliveirianas dessa peça; e a quarta parte do filme é uma encenação da história bíblica de Jó, com os mesmos atores distintamente caracterizados.

Talvez este seja o filme de Oliveira que melhor reflete as relações entre teatro e cinema, pensando sobretudo nos aspectos de complementaridade que ambas as artes mantêm entre si. A própria escolha do texto é de uma complexidade típica da estética deste cineasta, uma vez que o ato se constrói em *mise-en-abyme*. A peça é sobre um grupo teatral que tenta encenar uma comédia, mas é interrompido por um Desconhecido que insiste na necessidade e importância de contar o seu caso, uma história que, segundo ele, transcende qualquer conhecimento físico ou metafísico. À maneira de Pirandello, Régio nomeia os personagens

⁴⁷ Em entrevista a mim concedida, Jacques Parsi, consultor literário de Manoel de Oliveira, afirma que Régio foi efetivamente responsável por iniciar o realizador português nas leituras fundamentais que sustentam a matéria literária de sua produção. A entrevista pode ser lida nos anexos deste volume.

⁴⁸ *O gebo e a sombra* (2012), adaptação da peça homônima de Raul Brandão, é o último filme de Manoel de Oliveira adaptado integralmente de uma obra literária. Embora o cineasta tenha produzido até 2014, seus últimos filmes foram curtas-metragens de argumento original ou de montagem de excertos de filmes e textos literários, como em *O velho do Restelo* (2014).

pelas suas funções personificadas no contexto da produção. Há a Actriz, o Diretor e os Empregados que são atrapalhados pelo desconhecido e, não podendo executar as suas funções ali, acabam desabafando sobre suas próprias histórias. Ao fim e ao cabo, embora traga uma reflexão importante sobre a sociedade moderna e as relações humanas, “O meu caso” não deixa de ser uma peça sobre teatro. É nesse elemento que Oliveira vai se apoiar em sua adaptação, uma vez que utilizará do próprio cinema para refletir também sobre a potência da linguagem cinematográfica.

Mon cas é uma experiência completamente metalinguística, tanto na ostentação do artifício teatral, quanto no escancaramento dos aspectos cinematográficos. Na segunda e na terceira repetições, o filme mostrará o que o cinema é capaz de fazer com o material filmado e desconstruirá completamente a peça que acabou de se dar no palco. Na segunda parte, o espectador acompanha a mesma peça, mas dessa vez filmada em preto e branco, com pequenas alterações, e sem as falas das personagens. Em uma remissão clara ao cinema mudo, ouve-se apenas o motor da máquina de filmar que serve de trilha sonora para os versos de Samuel Becket declamados pelo ator Henry Serre. Na terceira parte, as cenas filmadas continuam sendo as mesmas, mas a fala das personagens agora é reproduzida de trás para frente, de modo que não se compreende absolutamente nada do que é falado no palco. Em determinado momento da ação, a personagem Segundo Espectador, interpretado pelo ator Gregoire Ostemann, sobe no palco e monta um projetor que exhibe cenas de caos, guerra e desastres ambientais. Os atores então interrompem a ação e tornam-se espectadores dessa montagem que se encerra com a projeção do quadro *Guernica*, de Picasso, sintetizando os horrores da guerra. Há nestas duas seções uma reflexão sobre a falta de entendimento entre os seres humanos, a qual, embora se apoie na ideia original da peça de Régio, em Oliveira se liga antes ao cinema que ao teatro. É como se o cineasta tomasse em suas mãos a encenação da peça e a desconstruísse, fazendo uso dos recursos do cinema como quem quer evidenciar o que a linguagem cinematográfica é capaz de fazer com o teatro e com as outras linguagens que o permeiam. Destaca-se assim o caráter sincrético do cinema, que, como o teatro, também condensa em si outras linguagens – mas o faz a seu próprio modo, com recursos formais próprios.

O filme encerra-se com a reprodução no palco de uma outra história, que, assim como a peça regiana, propõe reflexões sobre as relações humanas e a própria existência: o caso bíblico de Jó. É como se o personagem bíblico representasse a própria essência humana, na

tentativa de encenar as nossas ações em um cenário apocalíptico, possível resultado de abusos contemporâneos.



Figura 17: Fotografia das filmagens de *Mon cas* (1986) em que se pode ver a estrutura em níveis de cinema e teatro. Imagem disponível no acervo do Arquivo Nacional das Imagens em Movimento da Cinemateca Portuguesa.

A temática de *Mon Cas* é, sobretudo, a respeito de como as pessoas, no contexto da vida moderna, tornam-se egocêntricas a ponto de não olhar para o seu redor e para aqueles que as cercam. Esse egoísmo faz com que o olhar na modernidade seja deslocado do coletivo para o individual. Uma vez mais, o olhar oliveiriano vai ao encontro da proposta presencista de reflexão, quando ostenta através da arte e da própria linguagem repensada aquilo que se dá no íntimo da alma retratada. Neste filme de 1986, a intenção oliveiriana de pensar a essência humana e suas distorções potencializa aquilo que já havia sido mostrado em *Douro, faina fluvial*: o mundo se constrói a partir das relações interpessoais, e o ser humano mostra-se sempre complexo e, muitas vezes, desconectado do seu contexto.⁴⁹

Em *Mon Cas*, Oliveira tratou do cinema como uma experimentação da linguagem ao brincar com a persistência das imagens filmadas como se elas fossem fantasmas de uma

⁴⁹ *Mon cas* é uma das obras mais significativas de Manoel de Oliveira, tanto no que diz respeito à temática quanto aos aspectos de reflexão sobre a linguagem cinematográfica. Não discutirei aqui os inúmeros influxos presencistas que ali se revelam. Para uma análise pormenorizada do filme, favor conferir a minha dissertação de mestrado, intitulada *O cinema de Manoel de Oliveira: um caso singular*, que foi totalmente dedicada ao estudo deste filme e das relações entre o cinema de Manoel de Oliveira e as outras artes. Disponível em: http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/3147.pdf

encenação. Estas reflexões sobre as imagens permanecem na obra do realizador de diferentes formas, inclusive como temática de uma outra transposição regiana para o ecrã: *Quinto Império, ontem como hoje* (2004). Nesta película que leva para as telas o poema espetacular *El Rei Sebastião*, a temática é a da imagem messiânica do rei esperado que cria o fantasma de uma ilusão tão cristalizada que se torna parte da mitologia nacional. O subtítulo do filme, *ontem como hoje*, já sugere a persistência da imagem retratada por Régio em seu texto. A película, guiada pelo texto dramático, retrata os momentos que antecedem a decisão de D. Sebastião, em 1578, de invadir o Marrocos, o que deflagrou a Batalha de Alcácer-Quibir. A ambientação do filme é toda concentrada no interior do palácio do rei, criando uma atmosfera claustrofóbica que reflete a sensação de angústia e quase insanidade do rei, obcecado pela glória das conquistas. Portugal sofre derrota histórica na batalha e deste episódio nasce um dos aspectos míticos mais significativos do imaginário português: o sebastianismo. O mito consiste na ideia de que D. Sebastião, desaparecido em Alcácer-Quibir, retornará em uma manhã de nevoeiro para tirar Portugal da condição subalterna em relação às outras nações e conduzir o país à liderança do chamado Quinto Império⁵⁰. A figura complexa do messias desejado, diretamente associada ao projeto expansionista português, é a temática principal da peça *El Rei Sebastião*, de José Régio. Em carta a Eugénio Lisboa, de abril de 1967, o dramaturgo confia que há neste “poema espetacular” uma tentativa de representação do rei em três planos:

Sem intenções polémicas (pelo menos, conscientemente), sem sebastianismo ou antisebastianismo, quis ver o Rei Sebastião de vários planos; ou quis ver os seus vários graus. Talvez vários planos do El Rei Sebastião da peça possam ser reduzidos a três:

O plano fisiopsicológico.

O plano místico;

O plano mítico.

Quando, por exemplo, um Sebastião real (que eu trato com bastante crueza) cai morto aos pés de um Sebastião irreal que o abraça quer dizer que afirma o seu grau mítico (já que aqui calha melhor o termo grau), sobre, ou contra, o seu grau fisiopsicológico. O Sebastião fisiopsicológico não me interessaria ... (como rei, só poderia ser um mau rei) se não me interessasse o Sebastião místico, e se este não evoluísse, não por sua responsabilidade mas pela

⁵⁰ Padre Antonio Vieira, um dos mais importantes autores portugueses do século XVII, tece, ao lado de seus contemporâneos sebastianistas, a noção de Portugal como uma nação superior, capaz de equiparar-se aos quatro grandes impérios anteriores: o Assírio, o Persa, o Grego e o Romano. Segundo Vieira, na sequência desta sucessão de impérios terrenos, haveria um quinto de carácter divino: "O Reino dos Santos do Altíssimo". Conferir: VIEIRA, Antonio. “Esperanças de Portugal, Quinto Império do Mundo”, In: Obras Escolhidas do Padre António Vieira, Lisboa, Sá da Costa, 1952, p. 1-66.

de várias circunstâncias concorrentes, no sentido do mito: O *Encoberto*, o *Desejado*, o *Esperado de sempre...* (RÉGIO, 2016, p.283)

Assim, o retrato de Dom Sebastião é moldado pela perspectiva histórica, pelo mito que se constitui a partir de seu desaparecimento e pelo misticismo que envolve a representação de sua insanidade. O olhar de Régio para a figura d'O Encoberto é transposto por Manoel de Oliveira com uma aplicação crítica sobre a própria realidade de Portugal no século XXI. O realizador procura refletir sobre o quadro político de Portugal e seu papel nas relações dentro e fora da Europa. É preciso entender que há uma observação da postura da nação através daquilo que resulta de seu imaginário representativo, quase como se as reflexões sobre a postura do povo e do governo fossem atemporais. Oliveira reforça essa ideia no subtítulo do filme, que reitera que o poema espetacular regiano, indicando que a postura acomodada de aguardar uma salvação pautada em misticismos permanece até hoje. Ao analisar a imagem sebástica na peça, Régio opõe a figura histórica à mítica e observa a imagem sebástica como resultado das crenças do povo português; isso converge para a análise psicológica desse imaginário. A leitura revela um caráter presencista na medida em que o texto da peça expressa não apenas uma observação psicológica dos devaneios do rei, desconstruindo o mito, mas também reflete uma análise da essência comportamental do povo português.

Manoel de Oliveira, ao transpor o poema espetacular regiano para o cinema, não reproduz o palco da encenação como havia feito em *Mon cas*, mas ainda propõe reflexões sobre a relação entre o cinema e o teatro. As cenas são reproduzidas de forma mais sintética, visando uma montagem mais breve, mas trazem elementos estéticos importantíssimos para a construção de uma metalinguagem cinematográfica. Os atores olham diretamente para a câmera, quebrando a chamada quarta parede do teatro e dirigindo-se ao espectador, o que rompe com qualquer proposta de ilusão cinematográfica. A reflexão sobre teatro e cinema também perpassa o processo de adaptação. Assim como acontece nas outras películas que têm a dramaturgia de Régio como tema, em *Quinto Império* Oliveira transpõe o texto literalmente, quase *ipsis literis*, o que, mais uma vez, reforça a ação que se constitui pelo diálogo. Luis Carlos Oliveira Jr. aponta esse aspecto particular do filme em sua crítica na revista *Contracampo*:

Soará um tanto óbvio, mas lá vai: *O Quinto Império* é um filme falado. Para Manoel de Oliveira, mais um. O texto teatral de José Régio que o inspirou está lá, palavra por palavra. E o que há de especial nessa relação que ele constrói com a palavra é sua consciência de que esta mobiliza uma duração e um movimento. A palavra em seus filmes não estimula um movimento, ela é o movimento em si. Assim como as imagens semifixas que muitas vezes perduram por minutos no filme, a palavra não cria a impressão de tempo, mas ocupa um tempo. A única verdadeira ação dos personagens de *O Quinto Império* é falar. (OLIVEIRA JUNIOR, 2004, s. p.).

Percebe-se, com efeito, que o elemento norteador da ação no teatro se faz sentir no filme, reiterando uma vez mais a poética que Manoel de Oliveira propõe para o cinema. Essa proposta estética visivelmente perceptível nos filmes a partir da década de 1970, é preciso que se diga, destoa um pouco daquela presencista da década de 1930, que via justamente, como elemento de vivacidade no cinema, o movimento. António Preto aponta com bastante precisão a oscilação do cinema de Oliveira entre as montagens aceleradas dos primeiros anos (perceptíveis sobretudo nos documentários) e o cinema de ficção, de ritmo visivelmente mais lento, constituído majoritariamente nos longos planos fixos. Com uma carreira que dura mais de 80 anos, é preciso compreender que, ainda que os influxos presencistas ecoem em muitas produções, a cinematografia oliveiriana tem diversas fases e aprimora-se ao longo de suas oito décadas. É também neste aspecto que reside a complexidade da proposta do cinema de Oliveira, que revoluciona o próprio fazer artístico através da autorreflexão sobre a linguagem.

Preto divide a obra oliveiriana em duas fases amplas que, por sua vez, subdividem-se em etapas mais específicas. É importante entender que Oliveira flui de um tipo de filme para o outro, sem nenhuma oscilação brusca. O crítico afirma que

Em Oliveira, a oposição entre o que pode considerar-se uma estrutura dinâmica e uma estrutura plástica da imagem encontra correspondência na passagem do documentário (preponderante na fase inicial de sua filmografia) para a ficção (registro que a partir de 1972 se tornaria claramente predominante), muito embora a delimitação destes dois campos esteja longe de ser restritiva. [...] Se Oliveira considera que o documentário autoriza todo o tipo de ângulos e movimentos de câmara, que a ficção, por necessitar de justificar a variação dos pontos de vista, não permite, o plano fixo, que aqui se impõe como regra, será muitas vezes contrariado pela qualidade dinâmica da imagem, tanto em termos visuais como no que respeita ao processo de significação: o que no primeiro caso era impressivo, torna-se no segundo intelectual. (PRETO, 2008, p.18).

A partir destas reflexões, constatamos que o Manoel de Oliveira maduro distancia-se um pouco da proposta modernista do cinema defendido na *presença*, que já havia encerrado suas atividades em 1940, mas aproxima-se cada vez mais da temática humanista defendida por ela, desde sempre. O homem e sua existência continuam sendo o maior objeto de interesse do realizador em 2004, como já o eram em 1931.

O Quinto Império: ontem como hoje, apesar da fidedignidade em relação ao texto de Régio, articula um momento específico que não foi transposto da peça: o sonho do rei Sebastião, no qual as estátuas dos antigos reis portugueses, que compõem o cenário da sala do trono, ganham vida e discutem com o *Desejado* sobre o projeto expansionista do Quinto Império. A sequência do sonho fortalece a discussão sobre o plano místico que Régio já havia proposto, através do elemento irreal. Vemos o devaneio do rei se concretizar a ponto de o próprio Afonso Henriques, pintado nas cortinas, ganhar vida e movimentar a cabeça, direcionando o olhar para o rei Sebastião. A atmosfera onírica que se apresenta nessa sequência vai ao encontro da proposta sombria de todo o filme, que se configura em um jogo de luz e sombra, deixando o ambiente um tanto sombrio para mostrar na escuridão aquilo que a luz do dia encobre. Assim, percebe-se que o Dom Sebastião oliveiriano reforça a persistência da postura portuguesa de apego às glórias do passado, sem olhar para o futuro. O projeto expansionista e a representação desse ideal na figura sebástica construída por Oliveira recebem um significado extra que só faz sentido nos tempos atuais, em que “assistimos ao fortalecimento das visões fundamentalistas e expansionistas, mais uma vez encobrindo, com a capa da religiosidade, interesses que sempre serão financeiros” (OLIVEIRA, 2010, p.198). Assim, o realizador transpõe para o cinema, utilizando o texto regiano como inspiração, uma reflexão sobre o ontem, que ainda permanece nos tempos atuais.

Mas as releituras do autor de *A velha Casa* para o cinema não se limitam apenas a adaptações fidedignas de textos dramáticos seus. Em 1991, o teatro de Régio aparecia no cinema de Oliveira não como adaptação integral, mas na transposição de uma personagem apenas. *A divina comédia* (1991) é um dos filmes mais complexos de Oliveira em termos de adaptação, pois transpõe uma série de textos literários que compreendem desde *Os irmãos Karamazovi*, de Fiódor Dostoiévski, até *O Anticristo*, de Nietzsche, passando pelo episódio bíblico de Adão e Eva. Neste filme, as personagens mais inusitadas dividem espaço vivendo sua vida cotidiana em uma casa de loucos, e cada uma experimenta ali as mais diversas representações daquilo que poderia ser considerado loucura. Fausto Cruchinho (1999, p.35), em sensata analogia, define esta Casa de Alienados afirmando que "É como se Oliveira

estivesse construindo uma arca de Noé com espécies aos pares". De fato, no roteiro do filme, as personagens organizam-se aos pares e representam uma série de reflexões acerca da vida humana. Como aponta Paulo Cunha (2003, p.167),

As personagens que povoam a Casa de Alienados são inspiradas pelos textos representativos e pelas concepções dos seus autores. Criteriosamente seleccionadas, estas personagens reproduzem argumentos que assumem uma forma absoluta e totalizadora, nomeadamente as questões da natureza do homem e do seu relacionamento com a ideia de divindade.

Cada personagem representa um ponto de vista, uma forma distinta de observar e compreender a realidade. Contudo, esse ponto de vista não é individual ou subjectivo, pois é representativo de um quadro cultural que essa personagem tipifica. Assim, esse ponto de vista, apesar de não se impôr sobre os outros, é profundamente objectivo.

Manoel de Oliveira intenciona, com esse argumento, criar uma espécie de microcosmos na Casa de Alienados, onde há uma amostragem dos tipos de pessoas que povoam o mundo, representando ali, efetivamente, uma verdadeira comédia da vida humana. Há aqui uma intenção evidente de representação da sociedade moderna em seu estado mais subjectivo, manifestando não as aparências sustentadas na vida cotidiana, mas a sua verdadeira essência, com os fetiches, as angústias e os fantasmas que a assombram. Dentre estas personagens está o Profeta, retirado da peça *A salvação do mundo*, de José Régio, uma personagem que propõe reflexões filosóficas importantes sobre a religião e as crenças que dela advêm. O personagem que “forma par” com o Profeta e ocupa o lugar de antagonismo em relação a ele é o filósofo, referência clara a *O Anticristo* de Nietzsche. É interessante que as figuras dessa dupla — assim como todas as outras personagens do filme — ora interagem entre si, ora servem de testemunha para os episódios protagonizados pelos outros. Os diálogos entre o Profeta e o Filósofo recaem sempre na discussão sobre os valores da sociedade, sobretudo aqueles calcados no cristianismo, que o Profeta defende sempre e o Filósofo recusa-se a aceitar. Em dado momento, estando ambos no jardim da Casa de Alienados em conversa sobre a natureza da alma humana e a forma como o Bem e o Mal a moldam durante a sua existência, o diálogo revela-se bastante hostil e os dois “trocam defesas e acusações a propósito das considerações e concepções filosóficas e religiosas do próximo, nomeadamente em relação ao Cristianismo enquanto sistema de valores morais e sociais” (CUNHA, 2003, p.165).

A mesma dicotomia entre humano e divino, definidos a partir da essência, é ampliada para a Arte como manifestação humana. Filósofo e Profeta também protagonizam uma discussão sobre o estatuto da arte, o primeiro defendendo que ela é fruto única e exclusivamente da criação humana, enquanto o segundo defende que a arte é manifestação do divino na Terra. Esse debate sobre a força do Homem como agente consciente da sua existência e o poder de Deus sobre todas as coisas é um dos temas fundamentais da obra de José Régio e oferece uma reflexão importante acerca dos mistérios da nossa própria existência. O questionamento dialético desses posicionamentos é o propósito de Oliveira. Não por acaso o Profeta carrega o tempo todo um livro que ele chama de Quinto Evangelho, o qual, surpreendentemente, mostra-se como um livro em branco. Isto sugere ainda outra reflexão: de que serve a palavra de Deus se ela é registrada em texto pelo Homem? Através deste paradoxo literário, uma vez que a densa obra textual está, na verdade, completamente vazia, apresenta-se a dualidade basilar da obra regiana. Afinal o questionamento da peça que migra para o filme é acerca da existência de uma “revelação divina” que não se manifesta em palavras, nem defende doutrinas ou ideologias: não é sempre a letra que vem matar o Espírito? (RÉGIO, 2005, p.202).

Em entrevista a José de Matos-Cruz, ao ser questionado sobre a convergência de personagens tão distintas e totalmente atemporais, Oliveira faz uma consideração importante a respeito da representação da lucidez humana. Diz o realizador que

[...] A impossibilidade de a lucidez abranger um conhecimento total — que nos escapa, é sempre muito mais amplo —, eis o que causa uma excitação profundamente dramática. Um caso muito claro, típico dessa situação é, por exemplo, a causa e o pensamento da Literatura de José Régio: não quero falar de subconsciente, porque já implica um consciente; mas trata-se de um mundo obscuro, onde a razão não penetra... Falando propriamente n’A *Divina Comédia* [...] o filme não tem história... aparentemente. Eu cheguei a declarar que não tinha, mesmo, porque o espectador poderia estar à espera de um entretrecho convencional, como é hábito; mas os meus filmes não recaem sobre nada assim. Mais do que contar uma história, esta é um pretexto para uma reflexão sobre certos actos, a humanidade; enfim, sobre o comportamento humano. (OLIVEIRA apud MATOS-CRUZ, 1996, p.44)

Oliveira verbaliza o intuito desta obra e associa a temática geral do filme à proposta literária de Régio. Considerando que a análise do comportamento humano é temática recorrente na produção oliveiriana e a valorização deste aspecto é a maior defesa de Régio e

da *presença* para a obra de arte autêntica, é possível associar este elemento à importância do poeta vilacondense na configuração da cinematografia do realizador.

Assim, a discussão sobre a lucidez e o comportamento humano parece, em Manoel de Oliveira, inspirada pelo olhar humanista de José Régio, que sistematicamente expõe o embate entre a fé e a razão (muitas vezes representada pela ciência) como mote fundamental da sua obra literária. Talvez a obra mais complexa a discutir esse embate seja justamente aquela escolhida pelo cineasta para ser a primeira adaptação de um texto regiano no seu cinema. Daí que seja *Benilde ou a virgem mãe* o objeto da análise pormenorizada que faremos no capítulo seguinte.

ENTRE A FÉ E A DÚVIDA: O MISTÉRIO DE BENILDE ATRAVÉS DA LENTE DE MANOEL DE OLIVEIRA

Na minha interpretação, seria um filme de carácter psicológico, desenvolvido em planos aproximados e grandes-planos, em clima de fantástico ou de um certo realismo-fantástico. Mas, de qualquer modo, o filme seria fiel à peça, ao seu espírito. ⁵¹

É característica marcante da estética de Oliveira criar um diálogo interartes absolutamente abrangente, de forma bem elaborada. Como vimos, no âmbito dessa proposta destaca-se a relação que o cinema oliveiriano estabelece, sobretudo, com a arte dramática. Falar sobre teatro e cinema em Manoel de Oliveira é quase um chavão no universo acadêmico da área audiovisual, e a forma como o cineasta português encara essa relação e toda a contribuição histórica que o teatro trouxe para o cinema é essencial para o entendimento da estética deste realizador. Para Oliveira, o teatro e o cinema podem coexistir em uma mesma obra artística, possibilitando a criação de uma obra de arte complexa. Segundo o crítico António Preto, em Manoel de Oliveira as duas artes se complementam, uma iluminando a outra:

O cinema ilumina o que há de simulacral do teatro: desconstruindo e duplicando o artifício, dá a ver a construção teatral em toda a sua volumetria; o teatro desmascara o cinema: a representação frontal e o olhar para a câmara-espectador denunciam a mediação cinematográfica, não sendo, pois, por acaso que é, precisamente, nos filmes que refletem sobre o teatro que Manoel de Oliveira produz, com maior insistência, a *mise en scène* do cinema dentro do cinema. (PRETO, 2009, p.19)

Depois de *Le soulier de Satin*, um dos filmes mais polêmicos de Oliveira, o realizador posicionou-se de maneira muito particular a respeito da relação dialética entre cinema e teatro. O filme, baseado na peça de Claudel, teve acrescentada ao seu texto a frase “*Théâtre... Cinéma, théâtre, cinéma... Tout ça c’est la même chose!*” – o que parece ser a justificativa do realizador para a coexistência do cinema e do teatro em uma mesma obra de arte.

⁵¹ Observações de Manoel de Oliveira sobre o projeto do filme *Benilde* que constam no arquivo “Alguns elementos sobre um projecto para a realização do filme: *Benilde ou a virgem mãe*”. O documento original é pertencente ao Acervo Manoel de Oliveira, abrigado pela Biblioteca de Serralves, no Porto, e pode ser lido nos anexos deste volume. Foi-me disponibilizado por Renata Soares Junqueira, a quem agradeço.

Posteriormente, quando questionado por João Bénard da Costa a respeito dessa afirmação de que teatro e cinema são “tudo a mesma coisa”, Oliveira (apud PRETO, 2008, p.97) respondia:

Evidentemente que não são. Mas não são por razões completamente diversas. O cinema não existe. Há apenas vida e teatro. De facto, a vida também não existe. O que há, verdadeiramente, é teatro. E não há vida porque acções da vida são de tal modo efêmeras que o décimo de segundo que agora passou já não existe. É nesse sentido que digo que a vida não existe. A vida é toda cheia de convenções [...] o que regula e dá sentido à vida são as convenções. Portanto, que é que existe na vida? O teatro. Quando se passa a vida para o teatro, não é a vida que se passa, são as convenções. São elas que permitem passar para o teatro e repeti-las. Mas o cinema, quer vá buscar à vida, quer vá buscar ao teatro, o que faz é uma representação. Não há distinção entre representação e vida.

Ainda que seja um tanto ambígua, esta reflexão de Oliveira dá-nos uma pista quanto ao processo de adaptação adotado por ele, que se preocupa em transpor para o cinema as convenções, sejam as do teatro ou as registradas em outros gêneros literários. Os filmes de Oliveira são releituras cinematográficas dos registros convencionais do que é a vida em cada época.

António Preto (2008) fala ainda sobre a significação que essas convenções adquirem quando transpostas para uma obra de arte e sobre a função que exercem. Se acompanharmos o raciocínio de Manoel de Oliveira, é possível afirmar que o cinema enquanto registro do teatro representa a vida e nos coloca claramente como espectadores, afastando-se de qualquer efeito de ilusão de realidade. Para Oliveira, cinema e teatro agem juntos nessa proposta de recriar a realidade e revelam-se através da ostentação da obra de arte como tal. Esta é a linha estética que Manoel de Oliveira adota para sua obra: a de negar um cinema que preza o uso absoluto da técnica, dos efeitos especiais e de criação de ilusão de realidade. “Para Oliveira, é cinema o que se põe à frente da câmara, seja uma paisagem, uma natureza morta ou um texto feito teatro” (PRETO, 2008, p.112).

Como visto no capítulo anterior, a primeira transposição oliveiriana de uma obra de Régio é *Benilde ou a virgem mãe*, de 1975, já posteriormente à morte do dramaturgo. Neste capítulo, veremos, de maneira mais específica, a forma como Oliveira leva o teatro regiano para o cinema, compartilhando da visão do amigo dramaturgo que defendia o teatro como arte completa, capaz de abarcar simultaneamente o aspecto individual do autor, expresso através

do texto, e o ritual coletivo que se realiza na representação cênica.⁵² Assim, heterogêneo é o teatro de Régio e da mesma forma constitui-se a estética de Oliveira para o cinema.

Do palco para o ecrã: *Benilde ou a virgem mãe*

Benilde ou a virgem mãe (1975) tem como mote a impossibilidade da plena realização amorosa, temática já antes explorada no filme *O passado e o Presente* (1972). Essa semelhança retornaria ao cinema oliveiriano em dois filmes realizados posteriormente – *Amor de perdição* (1978) e *Francisca* (1981) – e, juntas, as quatro películas constituem a decantada “Tetralogia dos amores frustrados de Manoel de Oliveira”. *Benilde*, particularmente, estreita a aproximação temática entre as obras regiana e oliveiriana, pois trata fundamentalmente de questões religiosas caras ao dramaturgo e ao cineasta; além, é claro, da reprodução integral do texto da peça de José Régio. De forma panorâmica, vimos que, em 1986, outro filme muito polêmico, também baseado em uma peça de Régio, é concluído e causa furor na crítica cinematográfica por ser uma obra totalmente diferenciada, inovadora e distante de qualquer outra coisa já vista no cinema até então: *Mon cas*. Em 1991, Oliveira leva um dos personagens da peça *A salvação do mundo* para integrar a Casa de Alienados, n’*A divina comédia* e, por fim, décadas depois, o cineasta explora a problemática da espera messiânica de Dom Sebastião, em *O Quinto império: ontem como hoje* (2004), discutindo a fragilidade dos homens assombrados pelo próprio destino.

Vê-se, destarte, que a relação entre Régio e Oliveira envolve a crítica de arte, a literatura, a adaptação e, também, a cumplicidade que evidenciamos no capítulo anterior. Foi o autor de *A velha casa* que iniciou o realizador português como leitor, orientando-o nas escolhas literárias que tanto contribuíram para a sua formação enquanto artista. Por isso, José Régio está sempre retornando à obra de Oliveira como referência, como personagem, como texto-base para as transposições ou mesmo através do pensamento metafísico e religioso que marcou tanto a sua obra.

⁵² Como visto no capítulo anterior, Régio aponta duas tendências para o teatro: uma que valoriza a dimensão literária, vinculando-se aos aspectos individuais do autor, e outra que pensa o texto teatral como etapa para o resultado no palco. Para compreender melhor esta visão de José Régio, conferir o posfácio ao volume que reuniu as suas peças em 1940, o qual pode ser encontrado em RÉGIO, José. *Post-fácio (1940)*. In: _____. **Teatro II**. Coleção Obra Completa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. p. 319 - 334.



Figura 18: As três Benildes: 1. Desenho feito por José Régio no manuscrito da peça; 2. A atriz Maria Barroso, que interpretou Benilde na montagem de 1947; 3. A atriz Maria Amélia Aranda, que interpreta Benilde no filme oliveiriano

Benilde ou a virgem mãe é um dos filmes mais expressivos da produção de Manoel de Oliveira. Trata-se da história de uma jovem virgem que acredita ter sido agraciada com a divina concepção e precisa lidar com a desconfiança de todos ao seu redor. Baseado na peça homônima escrita por José Régio, o filme foi lançado pouco tempo depois do fim da ditadura salazarista, que acabou em 25 de abril de 1974. Quando muitos artistas procuravam posicionar-se politicamente e retratar o período histórico, Oliveira exibia toda a complexidade de uma discussão existencial pautada na fé. Esta proposta de lançar um filme cuja temática estava na contracorrente das discussões revolucionárias foi vista, por grande parte da crítica, como uma provocação, um apelo ao tradicional e antigo regime. No entanto, esta visão não poderia ser mais errônea, uma vez que Oliveira, antes ostracizado pelo regime salazarista, foi, mais uma vez, na contramão daquilo que estava na ordem do dia: assuntos políticos, antes proibidos. A divisão de opiniões acerca do filme de Oliveira também havia acometido a recepção da peça de Régio. Na época em que foi encenada pela primeira vez, muitos viram no texto do dramaturgo uma intenção de caricaturizar a Igreja, que reagiu criticamente. Aparentemente alheio aos modelos que agradariam público e crítica, Oliveira seguia confirmando a sua própria proposta estética de reflexão, sobre o homem em sua existência.

Religião, ciência e o questionamento da fé: *Benilde*, a peça

A peça escrita por José Régio em 1947, que serve de base literária para o filme oliveiriano de 1975, é uma obra-prima da dramaturgia portuguesa e representa a estética muito peculiar à qual se dedicou Régio em sua produção dramática. Ao contrário do que pode parecer, *Benilde ou a virgem mãe*, de Régio, não é apenas mais uma alegoria da narrativa bíblica sobre Nossa Senhora. O dramaturgo interpreta, por assim dizer, o símbolo cristão, extrapolando seus significados e levando a sua alegoria às últimas consequências. O que Régio faz em *Benilde* é implantar a dúvida sobre o mito cristão, indagando a fé humana e seus limites. O teatro regiano carrega em si essa missão questionadora e é marcado pela recorrente dualidade que se faz presente nas suas peças.⁵³ O crítico Paulo Pereira entende que cada uma das peças regianas traz em si um elemento de polaridade:

Cada peça do teatro de José Régio traz, obsessivamente, pelo menos um aspecto polarizador do seu conteúdo: em *Jacob e o anjo*, é o duplo nas suas máscaras; em *Benilde ou a virgem mãe*, é o fantástico associado ao alegórico que problematiza a mística erotizada; em *El-rei Sebastião*, a divisão da personalidade em um eu e um outro que o atormenta e o faz naufragar; em *A salvação do mundo*, as profecias como sátira do poder; e nas três peças em um ato, a incomunicabilidade humana diante do mundo interior da personagem que se estilhaça no espelho da realidade exterior. Este retorno cíclico nas suas obsessões confirma que em todos os livros de Régio, se nos depara sempre o mesmo corpo central de motivos, de temas, de problemas, até mesmo de imagens, de obsessões. Na aresta de um diedro, em cujas duas faces se representam os seus conflitos com os humanos e os seus diálogos com Deus, Régio reafirma, em cada obra, tal situação dramática de convergência, divergência ou passagem; o que varia de livro para livro é a abertura do diedro, - o ângulo, em suma. (PEREIRA, 1991, p.41)

Com efeito, é perceptível na dramaturgia deste autor a recorrência temática que passa sempre pela ideia do dual. É interessante observar que a personagem regiana está constantemente em um dilema e encontra-se impelida a questionar sua própria existência. No caso específico da peça *Benilde ou a virgem mãe*, a protagonista vivencia uma experiência extremamente conflituosa. Benilde é filha do poderoso Melo Cantos, homem de influência social na província em que vivem. A jovem fica grávida sem nunca ter estado com homem nenhum, adquirindo tal gravidez o caráter de milagre e dividindo as opiniões dos moradores

⁵³ *Sonho de uma véspera de exame* (1936); *Jacob e o anjo* (1940), *Benilde ou a virgem mãe* (1947), *El-rei Sebastião* (1949), *A salvação do mundo* (1954), *Três máscaras* (1957), *O meu caso* (1950), *Mário ou eu próprio - o outro* (1957).

de uma pacata província do Alentejo: alguns a chamam de mentirosa enquanto outros acreditam em sua palavra, simplesmente movidos pela crença. Benilde defende veementemente a ideia de ser alvo da divina concepção; entretanto, Régio não deixa isso claro, de forma alguma. O autor lança a dúvida sobre seu leitor/espectador quando inclui, ao longo da diegese, gritos que vêm de fora da cena. Na descrição das didascálias, Régio deixa especificado que a figura que entoa os uivos não deve aparecer em cena, em momento algum; as outras personagens se referem a ela como “o idiota”:

(Novo silêncio. Ouve-se, neste silêncio, chegar de fora uma espécie de grito arrastado, entoado, lúgubre, repetido três vezes. Todos, como sem querer, lhe prestam atenção.)

DR. FABRÍCIO
Que é...?

GENOVEVA
É o Quim Meadas.

DR. FABRÍCIO
O idiota?

GENOVEVA
Há quem diga que não é tão idiota como se faz. O que não quer é trabalhar. Mas lá o juízo das outras pessoas, não tem. Eu não posso ouvi-lo! Não posso! E há uns tempos, então, ronda por aqui à tarde e até de noite, com essa cantilena que parece que vem do inferno... (RÉGIO, 1970, p.32)

Com a inclusão da personagem Quim Meadas, Régio instaura uma atmosfera de dúvida na história. Quim, esta figura misteriosa – ora chamada de idiota, ora de vagabundo – é o responsável pelo questionamento que se faz do caso de Benilde. O louco que ronda a casa entoando gritos e gemidos, inclusive durante a noite, parece estar envolvido em mistério, visto que não está em cena na peça em momento algum, sendo apenas mencionado pelas outras personagens.

Em dado momento, Genoveva, a criada de Benilde, comenta com o Padre Cristóvão e com Dr. Fabrício o fato de que a menina se levanta no meio da noite, anda pela casa e vai até o quintal. O leitor descobre, então, que Benilde é sonâmbula e não tem consciência do que faz enquanto dorme:

GENOVEVA
Há-de haver mais de dois anos. Uma noite, precisei de vir aqui à cozinha, quando ouvi mexerem naquela porta. (*Designa, com um movimento do rosto, a porta do quintal*). Assustei-me, escondi-me para dentro da lareira... era a menina Benilde que vinha do jardim, quase só vestida como se tinha deitado.

Mas o seu modo é que ainda me assustou mais! O seu modo, e os olhos que trazia. Pensei logo na minha senhora, que Deus tenha em glória; abracei-me na menina e comecei a chorar, lembro-me perfeitamente. Então, a menina Benilde pareceu vir a si. Pediu-me que não dissesse nada ao Sr. Melo Cantos, para lhe não dar preocupações... (RÉGIO, 1970, p.25)

Evidencia-se assim que o sonambulismo de Benilde pode ser uma peça-chave para o mistério de sua gravidez. Embora em nenhum momento as personagens digam isso às claras, subentende-se que a jovem donzela pode ter saído inconscientemente de casa e ter sido violada pelo vagabundo que espreitava o quintal do solar, o que explicaria a inesperada gravidez. Benilde demonstra não ter conhecimento de seu sonambulismo e parece acreditar veementemente que sua situação é fruto do Espírito Santo, já que nunca vivenciou uma experiência sexual, pelo menos não conscientemente. Isso faz com que uma atmosfera de dúvida paire sobre toda a peça e cria, deste modo, uma dicotomia entre o sonambulismo e o chamamento do Anjo, segundo Benilde; ou, por assim dizer, entre a ciência e a fé.

A peça de José Régio se organiza em três partes que compõem o drama. É interessante observar que Régio classifica esse texto como “drama em três actos”, da mesma forma que chama *El-rei Sebastião* de “poema espetacular em três actos” e *A salvação do mundo* de “tragicomédia”. A escolha dos gêneros para identificar cada uma de suas peças – Régio escreve ainda farsa, o episódio tragicômico, a fantasia dramática e o mistério – não é, como se pode constatar, por acaso. O dramaturgo se preocupa em classificar seu texto e apresentar ao leitor uma prévia do que a leitura evidenciará. No caso de *Benilde ou a virgem mãe*, o peso da história e seu caráter trágico já ficam implícitos no subtítulo apresentado. É interessante verificar ainda o caráter moderno e reflexivo do teatro feito por Régio, pois em *Benilde* ele propõe um questionamento que se estende para além da fábula da virgem mãe, problematizando as polaridades de ciência e fé, razão e misticismo, certeza e dúvida.

O primeiro ato nos apresenta três personagens debatendo o curioso caso de Benilde: o padre Cristóvão, o Dr. Fabrício e a criada Genoveva. Quando a empregada explica suas dúvidas e anseios sobre a menina Benilde, padre e médico entram em um debate sobre fé e ciência. Dr. Fabrício tenta justificar o estado da jovem pela sua predisposição genética, visto que sua mãe ficara louca antes de morrer e tinha delírios religiosos; a situação de Benilde seria agravada, nessas condições, pelo fato de ter sido educada por um pai misantropo. Em suma, Dr. Fabrício entende que a menina está adoecendo como a mãe. Já padre Cristóvão reverte os comentários céticos do médico, pois tinha grande admiração pela fé da mãe de

Benilde e se esforça muito para acreditar que a menina tenha mesmo sido agraciada com a divina concepção:

DR. FABRICIO

No entanto, filha dessa mãe e dum misantropo excêntrico, é natural que Benilde seja um pouco nervosa... talvez também inclinada à religião.

Pe. CRISTÓVÃO

A religião não é uma doença, Doutor. E quanto a certas presunções da ciência a que chamam leis – bem longe estão de ser infalíveis. A hereditariedade... mas perdoe-me, Doutor! Eu não passo dum ignorante na matéria. Nem seria ocasião para entrarmos em discussões.

DR. FABRICIO

Está claro que não, Pe. Cristóvão. Deixe-me só dizer-lhe que os verdadeiros homens de ciência são muito prudentes: os outros é que logo chamam leis ao que ainda não chamaram eles senão hipóteses. [...] (RÉGIO, 1970, p.19)

Através do diálogo entre o padre e o médico, percebemos o questionamento implícito que um faz ao outro. Dr. Fabrício afirma que o futuro de Benilde pode ser o mesmo da mãe que morreu louca, até porque as condições a que as duas foram submetidas são agravantes: viverem isoladas em um casarão, na companhia de um homem excêntrico e emocionalmente distante. O principal argumento do Doutor é a questão genética e, a partir dessa possibilidade, ele acredita que Benilde tenha salvação se tiver ao seu lado alguém que corrija os excessos de sua fé, fator que faltara a sua mãe. Para Dr. Fabrício, essa figura salvadora é o próprio Pe. Cristóvão, confessor da jovem Benilde que, certamente, sabe o que levou a menina ao estado em que se encontra. No entanto, o padre não revela os segredos de confissão por manter-se fiel a seu juramento, instaurando assim um conflito de valores nessa discussão: cada qual, médico e padre, defende a sua perspectiva como correta. Dessa forma, Dr. Fabrício resolve examinar Benilde e, quando retorna ao recinto com a confirmação da gravidez, todos parecem perplexos com essa informação: o que era apenas uma suspeita, estava agora concretizado. Como poderia a jovem, tão angelical, ter cometido tamanho “pecado”? Entretanto, quando Benilde chega para apresentar a sua versão dos fatos, o padre é o único que crê em suas palavras, o único que aceita a sua explicação religiosa para a situação:

BENILDE

[...] E agora, só tenho a agradecer a Deus, até o fim dos meus dias, por ter-me escolhido sendo eu tão imperfeita; e todos os sacrifícios que eu lhe

ofereça, toda a entrega de minha pessoa, nunca poderão pagar essa prova de amor que Deus me dá!

[...]

DR. FABRÍCIO

Vejamos, Benilde! Ponha de parte essa linguagem aprendida em seus livros de devoção. Não me parece que seja agora muito própria. E renuncie a essas atitudes que, ao mesmo tempo, me revoltam e me parecem ridículas. (deixa-se de ouvir o violino). Há coisas em que ninguém pode acreditar... nem mesmo o padre Cristóvão! [...]

BENILDE

(*voltando-se para o padre Cristóvão*) O Sr. Pe. Cristóvão também não me acredita?

Pe. CRISTÓVÃO

(*abrindo-lhe um pouco os braços*) Acredito-te, minha filha. Não sei explicar nada do que se passa, mas acredito-te.

(*Benilde precipita-se para ele, deixando-se escorregar dos seus braços até ficar abraçada aos seus joelhos. O pano cai rápido*). (RÉGIO, 1970, p.62-64)

O primeiro ato da peça regiana é todo dedicado à construção do mistério que envolve a protagonista e à instauração da dúvida, que se fortalece nesse princípio e paira sobre todo o drama, regendo a proposta fundamental da obra: o questionamento da verdade enquanto categoria absoluta. Diante do que se vê no primeiro ato, percebe-se, então, que padre e médico representam a dialética religião/ciência, dois polos do questionamento proposto. O contraste entre o divino e o terreno direciona a ação da peça toda vez que, tomados pela fé, Benilde e Pe. Cristóvão, o seu confessor, acreditam que a gravidez da jovem seja obra do sobrenatural, ao passo que Dr. Fabrício, Genoveva e, posteriormente, a tia Etelvina e o pai Melo Cantos aderem às explicações naturais da gravidez de Benilde.

A dúvida permeia os outros dois atos do texto dramático e é reforçada na medida em que se evidencia um paralelo com o mito bíblico de Maria e José. No segundo ato, o espectador passa a conhecer Eduardo, primo e noivo de Benilde. Eduardo mostra-se um homem encantado pelas virtudes da jovem prima e tão apaixonado que aceita a situação em que ela se encontra — insistindo, contra a vontade de sua mãe, no casamento. O rapaz, embora pareça não acreditar na teoria da concepção divina, ama Benilde e aceita a situação para que os dois possam viver juntos, aderindo, assim, à simulação que ele acredita ser encenada pela noiva. Na evocação da cena bíblica, Benilde é descrita como uma figura forte e determinada, ao passo que Eduardo se mostra frágil e movido pelo sentimento amoroso. Temendo pelo futuro de Benilde, o noivo dá uma explicação ao inconformado pai da moça e argumenta que engravidou a jovem sem que ela soubesse, numa noite em que ela sofria uma

crise de sonambulismo. Benilde, contudo, não aceita e contesta a versão do noivo. Assim como o José bíblico, o Eduardo regiano parece ter uma iluminação divina e, resignado, coloca-se ao lado de sua amada incondicionalmente:

EDUARDO

[...] Na verdade, tu és a minha vida. Ora se tu me aceitasses por teu companheiro... Era o que eu te queria dizer... (*numa espécie de explosão*). Tem piedade de mim, Benilde! De nós dois! Eu estou por tudo! O que te queria dizer é que aceitarei todas as tuas condições. Não serei o teu marido..., compreendes?..., senão aos olhos do mundo. Na realidade só serei o teu irmão, – um irmão que viverá a teu lado a vida inteira. Não sei se me compreendes, Benilde! tu compreendes tão bem tantas coisas e tão pouco outras... Quero dizer que não serás para mim senão uma irmãzinha querida, se tal for a tua condição. Contentar-me-ei com viver a teu lado, compartilhar da tua vida como o teu melhor amigo, procurar fazer-te feliz tanto quanto eu possa... sem te pedir mais nada! mais nada senão isso! sem te macular... deixando-te pura para o teu Deus... para os teus anjos... Porque eu acredito que não tens mácula, tu, apesar de todas as aparências; apesar de ser impossível o que acredito! E por isso aceito o que nenhum homem aceitaria, compreendes-me? nenhum... (*Esconde a cara no seu colo e soluça.*)

BENILDE

(*acariciando-lhe o cabelo*) Deus seja louvado!... (RÉGIO, 1970, p.174-175)

Eduardo torna-se então o salvador de Benilde perante Melo Cantos, pois abre mão de todos os seus princípios para poder viver com a amada, afrontando diretamente a sua mãe que, assim como o irmão, julgava e condenava a moça pela suposta atitude. É interessante observar que essa postura de Eduardo reforça a dualidade que ronda a peça de José Régio o tempo todo: o duplo *verdade* e *mentira*. Benilde conta a sua versão da história, que acredita ser verdade, mas sua família pensa ser invenção e Eduardo mente claramente para, nesse contexto, salvá-la. A jovem, por sua vez, não aceita a atitude do noivo e revela a seu pai o que acredita ser verdade, ainda que sua versão dos acontecimentos soe como mentira aos ouvidos de todos. Ao fim e ao cabo, a protagonista parece estar sempre oscilando entre o que ela acredita ser a verdade e a mentira que os outros a acusam de contar, o que reforça claramente a atmosfera de dúvida que paira sobre esta peça.

O surpreendente desfecho deixa em aberto a solução do mistério. Benilde acaba passando muito mal quando confronta o pai com sua versão da verdade e tem um ataque de nervos que, aparentemente, acabará resultando em sua morte. Já muito fraca, naqueles que parecem ser seus últimos momentos, a jovem futura mãe pede perdão àqueles que ela

decepcionou e confessa a Eduardo que os dois não poderiam ficar juntos, pois ela estava fadada a morrer:

BENILDE

[...] Sei que vou morrer, foi a Voz que mo disse. Cumprido em mim o grande milagre do Senhor, eu sempre soube que não sobreviveria. [...] Já vês que eu não podia aceitar nenhuma das tuas propostas! Nem a de hoje, Eduardo. Para mim, acabaram-se as aparências dessa vida. Bem sinto que o momento maior se aproxima. Só quero que tu saibas... queria repetir-te... que nunca amei ninguém no mundo como a ti, meu querido; [...] (RÉGIO, 1970, p.178)

Embora não vejamos a morte de Benilde em cena, fica subentendido que ela sai do palco, acompanhada por Etelvina e Genoveva, para morrer em seguida. Entretanto, o fato de não vermos a cena da morte implica novamente uma sensação de dúvida para o leitor/espectador de Régio. Eduardo diz ter certeza da morte de sua amada, até porque ela mesma lhe revelou isso; entretanto, ela diz-lhe ter sido avisada pela Voz do Anjo, o mesmo que a engravidou, informação esta que permite questionar se a protagonista de fato morreu. Desse modo, fica claro que a dúvida, mais uma vez e sempre, move as ações dessa peça e ficam subentendidas todas essas questões em torno da fé de Benilde, de sua atitude e de seu sonambulismo. Régio deixa para o seu espectador a conclusão, a partir das pistas que distribui nos diálogos das personagens. Manoel de Oliveira, em seu filme, transpõe para a tela esse mesmo questionamento reforçado na peça, fazendo uso dos recursos cinematográficos para propor uma intrigante reflexão sobre o próprio cinema.

Teatro, cinema e o olhar oliveiriano: *Benilde*, o filme

O filme de Oliveira se preocupa em adaptar de maneira muito fidedigna a proposta dramática da peça regiana. É interessante o fato de que Oliveira escolhe justamente este texto para ser a primeira obra regiana adaptada por ele para o cinema, pois o realizador já tinha certa proximidade com ele, uma vez que havia trabalhado na montagem da peça, em 1947.⁵⁴ Na altura do lançamento do filme, muitos eram os empecilhos para que ele alcançasse o bom

⁵⁴ Nos anexos deste volume é possível ver a reprodução do programa original da peça *Benilde ou a virgem-mãe*, encenada em 1947. O programa está assinado pelos atores e pelo dramaturgo e indica Manoel de Oliveira como montador do cenário do espetáculo. Ainda assim, em entrevista a Jacques Parsi, Oliveira afirma nunca ter visto a encenação de *Benilde*, nem na estreia, nem na segunda montagem nos anos de 1960 (BAECQUE & PARSİ, 1999, p. 171).

acolhimento do público, a começar pela estética opaca, quase hermética, pautada pela lentidão e pela atmosfera excessivamente sóbria. A complexidade da narrativa fílmica já fica clara na reflexão profunda que move o interesse do realizador pelo texto. Em conversa com Baecque e Parsi, Oliveira resume a peça da seguinte forma:

O problema que emana da obra é, justamente, o mistério, Benilde é uma louca, uma histérica, uma mentirosa, ou realmente ouviu vozes? [...] Na peça, o padre não pode duvidar [...] O médico opõe-se ao padre. O pai de Benilde não aceita a situação. A tia, uma mulher do mundo, não cessa de chamar mentirosa à sobrinha. Onde está a verdade? É a angústia. Era um bom tema para se refletir sobre o mundo. Permanece-se na terrível crueldade da dúvida. (BAECQUE; PARSI, 1999, p.173)

No entanto, os tempos, em meados da década de 1970, pareciam ser de ação e não de reflexão. A grandeza de *Benilde ou a virgem-mãe* só será reconhecida posteriormente e sua proposta reflexiva de existencialismo e questionamento da verdade fortalece o estilo cinematográfico oliveiriano, que se desenvolve, a partir daí, em uma série de filmes complexos a respeito da alma humana. É preciso ressaltar ainda que Manoel de Oliveira só abordará a temática da Revolução dos Cravos e da Guerra Colonial na década de 1990, com o filme *Non ou a vã glória de mandar*, uma de suas obras mais reconhecidas, sucesso de público e crítica. O realizador parece criar a reflexão sobre os eventos históricos no seu próprio tempo e o faz de maneira a possibilitar à sua produção artística tornar-se atemporal. Da sua postura autêntica e genuína resulta uma obra uma vivacidade e essência próprias.

Quanto à transposição, os diálogos, que no teatro são a força da ação, se mantêm quase idênticos na versão fílmica de *Benilde*. Oliveira persiste em seu projeto, iniciado anos antes, de transpor para o cinema obras literárias com rigorosa fidelidade ao texto. Neste caso, influenciado pela figura de José Régio, Oliveira mantém o ar de mistério e a reflexão essenciais que o texto regiano propõe. Assim, o realizador português leva o cinema ao teatro e vice-versa. *Benilde*, o filme, aproveita recursos das duas linguagens, fazendo uso da câmera cinematográfica para apresentar o espaço físico (o de um estúdio de cinema) em que a história se passará. Há já aqui um diálogo franco com teatro que fundamentará a proposta oliveiriana de cinema tal como a veremos em filmes posteriores como *Le soulier du satin* (1985) e *Mon cas* (1986). A propósito desse diálogo, Oliveira afirma em entrevista a importância do filme *Benilde ou a virgem mãe* no conjunto da sua obra:

A *Benilde* é uma obra a que eu dou, hoje, uma importância muito grande na minha evolução, na minha reflexão. Conscientemente, foi quando me dei conta de uma série de coisas. Porque estava confrontado com uma unidade de tempo, de acção. E me dei conta que a tinha de conservar, que fixar, para que essa unidade se não perdesse. O cinema só podia fixar. Se houvesse outro ponto de vista, a unidade perdia-se. [...] o cinema sobrepor-se-ia ao texto, à peça, mas não iria para além deles. O cinema não pode ir além do teatro, só pode ir sobre o teatro. [...] O meu problema foi: como pode o cinema entrar no teatro? (OLIVEIRA; BÉNARD DA COSTA, 2008, p. 97)

O que Oliveira faz em *Benilde* é apresentar por vias cinematográficas o espaço teatral através de um *travelling* inicial em que a máquina de filmar atravessa o estúdio e adentra o *décor* da peça que se encenará. Destarte, o realizador apresenta ao espectador os dois universos em que será inserido e constrói uma relação intrínseca entre teatro e cinema, provavelmente com a intenção de propor um paralelismo das duas artes. Com essa viagem da câmara pelo labirinto da casa regiana que se montou na Tobis Portuguesa, Manoel de Oliveira já antecipa para o leitor aquilo que buscará revelar no filme: o escancaramento da formação tradicional de uma família alentejana que se vê completamente desestabilizada por uma suposta falha moral de seu membro mais jovem. A intenção do realizador pode ser percebida na planificação do filme.⁵⁵ A princípio, a ideia era filmar um automóvel percorrendo uma estrada que cortava a paisagem alentejana até chegar ao solar, que seria visto do exterior para o interior, sugerindo-se a sua imponentia pelos portões de ferro fechados. Mas a sequência que compunha a ideia inicial do filme foi cortada por Oliveira e substituída pelo célebre *travelling* que percorre os tapumes do cenário e adentra a cozinha, fixando-se no quadro que está pendurado na parede. Essa condução acelerada pelos caminhos sugere um movimento do exterior para o interior que opera uma espécie de violação do espaço doméstico da casa em que se passará a história de *Benilde* e também uma antecipação do tema a ser discutido no íntimo daquela residência, como bem observa Renata Soares Junqueira (2018, p.17):

Os sombrios e misteriosos tapumes representam – é fácil deduzi-lo – o interior do solar alentejano. [...] Manoel de Oliveira revela aqui os bastidores do seu filme – os cenários tais como foram montados em estúdios cinematográficos, exibidos pelo avesso, em sustentação com tapumes de madeira. Assim, a chave irônica infiltra-se maliciosamente nos créditos do filme e, daí por diante, qualquer espectador sensato há de sempre pôr sob suspeita todos os pontos de vista que, sobre o caso de *Benilde*, se sucedem e se contrapõem – afinal, em última análise o próprio filme escancara-se, desde logo, como artifício, como *montagem*. Eis, pois, um primeiro

⁵⁵ Pode-se acessar a planificação do filme nos anexos deste volume.

procedimento que causa estranheza e distancia o espectador da ação dramática.

O distanciamento apontado por Renata Junqueira será, constantemente ao longo do filme, o fator de ruptura da ilusão mimética, ainda que saibamos que Oliveira usa como décor, nesse filme, uma réplica da casa em que viveu o amigo José Régio, na cidade de Portalegre, onde fora professor por mais de 20 anos. Como se sabe, o solar alentejano onde viveu Régio é hoje uma casa-museu na cidade e preserva os móveis e objetos pessoais do escritor.⁵⁶ Oliveira entendeu, por ocasião da rodagem do filme, que a melhor referência espacial para alocar as ações da peça seria a casa onde vivera o amigo. A propósito disso, o realizador afirma em entrevista que

Eu conhecia-a [a casa] bem e parecia-me bastante claro que José Régio, sem todavia estar consciente disso, tinha colocado as personagens [de Benilde] na casa. Por isso, disse para comigo que era necessário usá-la. Também nesse caso, Portalegre fica muito longe de Lisboa. Por isso, mandei construir uma réplica exacta de algumas salas nos estúdios da Tobis, em Lisboa. Os móveis, os cortinados, os objectos, veio tudo da Casa de José Régio. (BAECQUE; PARSI, 1999, p.51-52)

Assim, o cineasta traz para o seu filme uma espécie de “presença fantasmática” de José Régio, não como personagem efetivamente, mas como aura da obra autêntica escrita pelo vilacondense em 1947. Essa presença se fortalece pelas referências teatrais frequentes e fundamentais na criação do filme. É importante observar ainda que Oliveira reproduz a tal casa portalegrense em estúdio, não só para vencer a dificuldade posta pela distância entre Lisboa e a cidade alentejana, mas também para construir um espaço que transita entre o real e o ficcional. Em seu filme-testamento, *Visita ou memórias e confissões*,⁵⁷ de 1981, Oliveira valoriza a possibilidade de construção do ficcional cinematográfico em estúdio:

O estúdio, a iluminação, os cenários são o habitat mais fascinante do cinema. O mais artificial, o mais composto, o mais criativo e, embora o mais ilusório, é o mais verdadeiro, porque o mais cinematográfico. Digo cinematográfico

⁵⁶ A título de curiosidade, Oliveira havia planejado filmar dois filmes na Casa-Museu José Régio, de Portalegre: *O caminho* e *Benilde ou a virgem-mãe*. Era clara a sua intenção de evocar a imagem do amigo escritor, associada à sua obra literária. Nos anexos deste volume é possível ver o contrato de locação da casa.

⁵⁷ Em 1981, Manoel de Oliveira filma *Visita ou memórias e confissões* na casa em que viveu com a família por mais de 40 anos. O filme propõe uma reflexão sobre as experiências vividas naquele lugar e sobre a própria história de Manoel de Oliveira. Segundo o realizador, o filme só poderia ser exibido após a sua morte, como um legado, efetivamente. A primeira exibição pública do filme aconteceu em 2015, pouco depois do falecimento do cineasta.

por oposição ao real concreto, pois que o cinema do estúdio é sempre ficção e a ficção é a verdadeira realidade do cinema. É por ela, penso, que melhor se poderá aferir a realidade ou uma realidade concreta. (OLIVEIRA, 1981, 1:00:01)

A reprodução em estúdio dos cômodos da casa de Régio evoca a presença do escritor, o que, certamente, é importante para Oliveira, mas também vai ao encontro da proposta de ostentação daquilo que é artificial. A metaficção conduz o espectador nessa narrativa da virgem que se descobre grávida. Quase como se nos tomasse pela mão, a câmara oliveirana nos arrasta pelos bastidores daquele cenário, revelando cada um de seus mistérios. E inicia o filme com o *travelling* que nos alerta, de antemão, sobre a opacidade do seu cinema. Com efeito, fica claro para o espectador, logo na primeira sequência, que se trata de um filme anti-ilusionismo. A reconstrução do solar alentejano na Tobis é planejada de forma a transportar mimeticamente a casa onde viveu o poeta,⁵⁸ mas, ao mesmo tempo, por meio de uma filmagem estática, permitir a transição entre os espaços, reiterando seu aspecto artificial, para lembrar ao espectador que aquele lugar é cenográfico. Um elemento que reforça esta artificialidade, por exemplo, são os cenários pintados à mão que ilustram os jardins externos e podem ser vistos através das janelas da casa.

A manifestação teatral funciona neste filme como uma camada de linguagem para a cinematográfica, de forma muito coesa: teatro e cinema se sobrepõem e constituem uma nova forma de narrar. Na sequência inicial, quando a câmara finalmente chega ao cenário em que a peça se dará, antes de mostrar as personagens, o enquadramento focaliza-se em um quadro na parede da cozinha. Essa pintura reproduz um campo aberto, com uma imensa plantação que parece alcançar o horizonte. O *close up* que se faz nessa imagem fecha o enquadramento nesse lugar representado, transportando assim o espectador para um outro espaço sem sair do espaço cênico da cozinha onde se passará o primeiro ato da peça de José Régio, agora na versão oliveiriana. Desta forma, o espectador, enquanto vê a imagem de um lugar amplo, externo e distante, percebe ainda estar no espaço interno da casa de Benilde, pois ouve a fala das personagens que ali se encontram e o som insistente do vento que ameaça sacudir o solar.

Através dos recursos cinematográficos, Oliveira permite que seu espectador se projete em dois lugares ao mesmo tempo – experiência única que apenas o cinema é capaz de

⁵⁸ Nos anexos deste volume está disponível um documento de trabalho pertencente ao Espólio Manoel de Oliveira, em Serralves, no qual se pode ver a planta da reprodução da casa de Régio em estúdio e a forma como Oliveira pensou a disposição dos cômodos no filme.

proporcionar. A forma como isto se dá numa breve sequência de planos é, mais uma vez, evidência do poder sincretizador do cinema, que abarca e/ou sugere todos os elementos da existência com a sua maquinaria. Os dispositivos cinematográficos conduzem a visão que o espectador tem daquele “microcosmo” representado na tela. O cinema, como arte, exhibe-se enquanto tal e brinca com o fato de permitir ou proibir aquilo que será (ou não) mostrado. A câmera fixada na foto da planície emoldurada nos faz pensar no mesmo processo estético já visto *n’As pinturas de meu irmão Julio*, curta em que o cinema atribuiu movimento aos óleos do irmão de Régio. Algo semelhante acontece nesta montagem de *Benilde*, pois o realizador quase que dá vida àquela cena da planície quando combina à sua imagem fixa os sons da realidade alentejana do solar e os uivos do vento que se vão somar aos gritos do vagabundo, tudo embalado por sons melancólicos de violino. Ao dar vida à planície na parede, transportando o espectador para outro espaço, Oliveira concretiza a metáfora do cinema como janela para o mundo. No entanto, é de fundamental importância ressaltar aqui que, embora haja uma sobreposição de cinema e teatro, o plano fixo no campo de trigo, em que se ouve o vendaval, também propõe uma quebra de ilusão mimética, porque se ouve o vento, mas o trigo na imagem não se move. O tempo todo, o realizador reforça a intenção de ruptura com a ilusão de realidade e ostenta o seu artifício.



Figura 19: Fotogramas dos planos de *Benilde ou a virgem-mãe* que indicam os intertítulos de cada ato da peça.

Ao transpor o texto teatral para o cinema, Oliveira inclui intertítulos que indicam o início e o fim de cada um dos atos, o que reforça dois pontos importantes: primeiro, a necessidade de mostrar a sua própria leitura mantendo a linguagem teatral; e segundo, a insinuação da capacidade que o cinema tem, enquanto arte sincrética, de absorver e reproduzir o próprio teatro. O cinema mostra-se aqui como obra de arte total e viva, de acordo com a perspectiva presencial. Quando a montagem inclui a marcação de início e fim dos atos da peça que ali se encena, reforça para o espectador que aquilo não é real e rompe com a ilusão que o mergulharia no contexto de *Benilde*, retomando vez por outra a lembrança de que ali tudo é artifício e montagem, como bem se viu pelo *travelling* inicial. Aliás, cumpre observar também a postura teatral dos atores que se comportam seguindo à risca as rubricas da peça e posicionam-se na *mise en scène* de forma muito característica, reforçando em inúmeros momentos o aspecto de exagero das dramatizações, como no final do primeiro ato, quando Benilde desmaia e o padre Cristóvão debruça-se sobre ela teatralmente, aguardando o final daquela cena.

Já nos apontamentos para o argumento deste filme, Oliveira evidenciava a necessidade de explorar os planos estáticos, afirmando que a câmara deveria assestar, “de uma forma incisiva, em planos fixos sobre cada um dos personagens, de forma a recolher um conjunto de testamentos”.⁵⁹ Este é um dos recursos importantes para Oliveira, que entendia, desde a primeira versão do argumento, que este deveria ser um filme de carácter psicológico, fomentado por um certo clima de realismo-fantástico. O clima sombrio da casa somado às cores sóbrias do *décor* e figurino criam certa tensão na imagem, alimentando a atmosfera fantasmagórica. O próprio discurso das personagens reforça a sugestão de uma casa amaldiçoada, uma vez que, direta ou indiretamente, se atribui àquele espaço a causa dos males que assolam a família. No início do filme, por exemplo, Genoveva comenta o intenso incômodo com os uivos de Quim Meadas e afirma que a casa parece excitar as manias do idiota-vagabundo. Acontece algo parecido quando Etelvina, ao condenar Benilde pela suposta comédia encenada, afirma que o comportamento desequilibrado da sobrinha é resultado, dentre outras coisas, do “ar envenenado” do solar, cujas paredes opressoras afetam até mesmo o seu próprio comportamento.

⁵⁹ Verificar o documento *Alguns elementos sobre um projecto para a realização do filme “Benilde ou a virgem-mãe”*, nos anexos deste volume.

A atmosfera fantasmática do filme se configura também na sobreposição de planos narrativos que ocorre quando a criada Genoveva conta ao médico e ao padre que Benilde tem crises de sonambulismo. Em uma sequência que não era prevista na peça regiana, Oliveira faz uso de recursos que podem ser considerados teatrais para representar a lembrança de Genoveva. Quando a mulher rememora o encontro que teve com a menina Benilde voltando do jardim no meio da noite, esta lembrança é encenada. A luz é reduzida e o ambiente escuro traz a simulação da memória de Genoveva. Benilde, como um fantasma, vem do ambiente externo para o interno e, ao encontrar a criada é abraçada por ela. Desvencilhando-se, a moça segue seu caminho, atravessa a cozinha e caminha em direção ao seu quarto de dormir. Na sequência da lembrança representada no filme, vemos Benilde passar diante de Padre Cristóvão e Doutor Fabrício que não deveriam participar da reminiscência, uma vez que se encontram na cozinha apenas no momento posterior, durante a enunciação de Genoveva. Há, portanto, uma sobreposição de tempos narrativos neste filme, posto que o plano da memória se cruza com o plano presente da conversa com os convidados. Tal sobreposição parece remeter a um recurso teatral, pois acontece ali na tela o que poderia ocorrer em um palco de espetáculos, dado que a cena se constitui através da manipulação dos artifícios da luz, da sonoplastia e da postura cênica dos atores, na intenção de reforçar a atmosfera sonambular característica dessa película⁶⁰.

Manoel de Oliveira chegara a cogitar, inclusive, fazer o filme em preto e branco, por associar essa estética fotográfica à ambientação do sonho e do fantasmagórico. No entanto, opta pela cor e faz uso dela, através da sobriedade e dos contrastes, para criar a atmosfera desejada. Assim, o realizador mergulha na proposta de um cinema pautado na contemplação, mais até do que se via em seus filmes da década anterior. A construção cinematográfica fixa adquire um caráter inovador, sobretudo em relação ao filme antecedente de Oliveira, *O passado e o presente* (1972). Em *Benilde ou a virgem mãe*, a câmera mantém-se

⁶⁰ A propósito deste aspecto, é interessante ressaltar a referência fundamental de Carl Dreyer para Manoel de Oliveira que admirava profundamente a obra do cineasta dinamarquês. Oliveira (*apud* ANDRADE, 2008, p.52) afirmou que *Gertrud* (1964) era o filme mais fantástico de todos os tempos” justamente por tinha a intenção de resvalar no Absoluto. No filme de Dreyer, a protagonista encontra o amor absoluto na morte, que entende-se ser o que também acontece a Benilde na película de Oliveira. Para além desta similaridade, há outros diálogos possíveis entre *Benilde ou a virgem mãe* e filmes de Carl Dreyer. A exemplo, pode-se citar o caráter de mártir que a protagonista portuguesa adquire, de forma muito próxima ao martírio retratado em *A paixão de Joana D’Arc* (1928), ou ainda a temática da religiosidade e as dúvidas que a cercam, no filme *A palavra* (1955). Para compreender melhor as relações entre os dois realizadores, conferir BELLO, Maria do Rosário Lupi. “A instável estabilidade: aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira”. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. *Manoel de Oliveira: uma presença*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.29-47.

predominantemente estática, desapegada de uma movimentação intensa que contemplasse diferentes espaços simultaneamente, tal qual uma borboleta que voa rapidamente de um lugar para o outro. A propósito desse cinema mais dinâmico do qual Oliveira abriu mão, o cineasta afirma que

[...] há uma concentração muito maior do espectador. Há um único ponto de vista para cada imagem. A câmara não é uma borboleta que ora está aqui, ora está ali, ora está acolá... N' *O passado e o presente*, a câmara move-se muito, move-se extremamente, constantemente. [...] Eu fi-lo por reação ao *Acto da Primavera*. Fiz um pouco por reação..., mas não tinha me apercebido do que é que me levava a fazer aquele tipo de filme. Eu precisava era de reagir. Como tinha feito um filme, por assim dizer, bastante parado, queria fazer agora um muito movimentado. Foi na *Benilde* que me apercebi... (OLIVEIRA; BÉNARD DA COSTA, 2008, p. 98)

O estatismo do enquadramento se faz perceber também pela atuação das personagens, que permanecem, na maior parte do tempo, paradas ou com poucos movimentos, o que reforça a intenção de ditar o ritmo do filme pelos longos diálogos, como acontece no teatro. A escassez de movimento dos atores em cena é compensada, em certa medida, pelo movimento persistente expresso através da sonoplastia do filme, como o barulho do vento que corre pelos corredores ou o movimento das chamas no crepitar do fogo da lareira; é quase como uma tentativa de dar vida àquele cenário, característica que parece faltar às figuras humanas que vivenciam essa história, sobretudo no primeiro ato, o mais lento de todos. É possível perceber, por exemplo, no diálogo entre médico e padre, a contraposição dos discursos evidenciada também na postura cênica dos atores, uma vez que o padre parece falar mais lentamente, com um tom de voz um tanto mais monótono, enquanto o médico, por muitas vezes, fala mais aceleradamente e em tom de voz mais elevado. A lentidão da fala do padre pode ser interpretada como uma espécie de metáfora para o seu argumento metafísico, calcado unicamente na sua fé quase sonâmbula; enquanto o médico fundamenta os seus argumentos na vitalidade da ciência. Cumpre observar, aliás, que esta é uma medida adotada por Oliveira no filme, uma vez que não há indicação desse ritmo de fala nas rubricas regionais. É plausível, pois, o simbolismo dos ritmos na película.

Nesse panorama, nota-se que *Benilde* é um filme emblemático na obra de Manoel de Oliveira, que vai muito além do projeto de manter-se fidedigno ao texto-fonte, elemento fundamental da estética oliveiriana. É a película de 1975 que marca o início do uso recorrente dos planos fixos, de duração bastante longa; planos estes que se tornam característicos do

cinema deste realizador. É como se Benilde iniciasse, de fato, uma outra etapa desta cinematografia. Manoel de Oliveira admite que, no projeto inicial, tinha pretensões de incluir no filme fatos que a peça omitia, como o encontro da jovem protagonista com o vagabundo que rondava a sua casa, por exemplo. O cineasta percebe que esse recurso, que o cinema proporciona, é capaz de revelar aquilo que a peça esconde – omissão que, na peça, é fundamental para a constituição do enredo:

Apercebi-me que se mostrasse isso que é incerto, passava a ser certo. Quer dizer, apercebi-me que eu destruía o mais rico que a peça tem, que é o enigma. Que sempre sobrepaira naquela casa... tal como na vida. Na vida, não há explicação para nada. [...]. As interpretações são variadas e a riqueza aumenta com as interpretações. [...]. Na medida em que tudo se esclarece, tudo se empobrece. Esclarece-se um segredo. O segredo perdeu todo o seu valor. (OLIVEIRA; BÉNARD DA COSTA, 2008, p. 99)

Daí que Oliveira também se preocupe em manter o enigma que guia a peça. A manutenção do mistério é fundamental no enredo fílmico, fortalecendo-se o suspense pelo uso sistemático dos longos planos fixos. As cenas são intercaladas por longos períodos de silêncio. O único elemento que é diferente do proposto no texto-fonte é a cena da ventania no segundo ato, quando a personagem Etelvina tenta fechar a janela para evitar que o vento quebre tudo dentro de seu quarto. Nesse plano, Oliveira filma a janela por dentro, da perspectiva interna do quarto e, em seguida, de uma perspectiva externa. Esta sequência é, de fato, bastante simbólica porque pode ser lida como representação metafórica dos eventos que assolam a família alentejana, protagonista da narrativa. A gravidez de Benilde atinge a todos, efetivamente, como um vendaval que arrasta e desestabiliza os valores morais que regem aquelas pessoas, exatamente como o vento que entra pela janela e derruba tudo dentro do quarto, destruindo alguns objetos valiosos.

São interessantes as significações destas imagens, na chave de interpretação simbólica que se propõe aqui. O vento que invade o quarto demanda imensa resistência da tia Etelvina para fechar a janela, travando com ela uma espécie de duelo. Além do quarto invadido com violência pela natureza, parece haver também um desvelamento da máscara social da família burguesa. O vento, quando adentra o quarto, derruba o vaso com as rosas, que se parte no chão, quase como a imagem do tradicionalismo moral da família, despedaçado pela gravidez inconveniente da menina Benilde. Esta leitura é reforçada quando, com grande carga de ironia, Oliveira mostra que com a ventania, ao tentar fechar a janela, a tia Etelvina tem as suas

saias levantadas e suas pernas à mostra, como se o vento, de fato, invadissem a sua própria intimidade – representativa, por metonímia, da intimidade da família, que se esforça arduamente para manter os seus problemas íntimos escondidos da vida fora do solar. A ventania “penetra na intimidade da família, revelando aspectos ocultos [...], rompendo (com a quebra do vaso) a aparência de boa arrumação da casa” (JUNQUEIRA, 2018, p. 52).



Figura 20: Plano-sequência do filme *Benilde ou a virgem-mãe* (1975), de Manoel de Oliveira

Assim, o vento funciona como analogia para o desnudamento da situação daquelas pessoas por baixo das máscaras sociais da moral e da tradição, sugerindo através desse evento que há mais a ser dito sobre a menina Benilde⁶¹. Novamente, o realizador faz uma oposição entre o exterior e o interior da casa, reforçando o olhar externo para a intimidade daquela família e denotando, mais uma vez, a cumplicidade na sobreposição das camadas de linguagem. Através dessa sequência essencialmente cinematográfica, o teatro cede espaço ao cinema para construir uma espécie de simulação, uma vez que se tem a impressão de que o olhar da câmera saiu do espaço cênico para visualizar a casa de uma perspectiva externa. Esta ilusão será quebrada aos poucos, quando o filme retornar ao contexto da peça e se encerrar

⁶¹ Este evento reforça um comentário feito por Etelvina no princípio da conversa com Benilde em que afirma que, por ter sido bonita na juventude, também tinha cometido algumas loucuras. A fala sugere que a mulher nem sempre correspondeu aos padrões morais de sua classe social, ou seja, há mais segredos escondidos entre as paredes do solar.

com o *travelling* final que, novamente, denuncia a realidade e revela ostensivamente os artifícios teatrais.

O plano-sequência que encerra o filme é tão fundamental quanto o que inicia a película. Na última cena, vê-se Eduardo repetir insistentemente a frase “havemos de tornar a ver-nos”, que é a última fala da peça regiana, e a câmera, mantendo o enquadramento em Eduardo e Padre Cristóvão, afasta-se desse cômodo e dirige-se ao quarto onde Benilde é acomodada na cama por Genoveva e Etelvina, mantendo os dois planos em contraponto, exatamente como é sugerido nas rubricas de Régio. Em primeiro plano, vê-se o quarto e, em segundo plano, através do arco do corredor, vê-se o escritório; todas as personagens encerram sua atuação, mantendo-se em situação de *tableaux vivants*. Tal estratégia revela novamente o artifício teatral do cinema oliveiriano, uma vez que o realizador poderia ter feito uso do recurso de congelamento de imagem via técnica cinematográfica, mas prefere que os atores, teatralmente, simulem a imagem paralisada. Ademais, com essa sequência, revela-se uma vez mais o cenário artificial e a estrutura do espaço cênico em que se passa a ação da peça. Novamente o teatro ocupa o espaço do cinema e revela-se através da ruptura da transparência. Tal postura estética nos remete ainda ao conceito presencialista de arte, que concebe a arte como *recriação* da vida.



Figura 21: Fotograma do plano final do filme *Benilde ou a virgem-mãe*, de Manoel de Oliveira

Todos os recursos formais que vimos apontando, evidentes em *Benilde ou a virgem mãe* e presentes também no conjunto da obra de Manoel de Oliveira, convergem na proposta de um cinema de distanciamento. Recurso muito comum no teatro moderno, sobretudo na obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o distanciamento é a forma de causar um estranhamento no espectador da peça a fim de despertar nele o senso crítico e propiciar-lhe olhar para o cotidiano com outros olhos. O afastamento serve para mostrar ao espectador a sociedade em que ele vive e a necessidade de um pensamento crítico que seja capaz de modificar essa realidade. A intenção é a de mostrar que a estrutura social de um povo é historicamente construída e passível de transformações realizadas pelo sujeito social. O teatro épico parece querer despertar o indivíduo de sua passividade e torná-lo efetivamente ativo. Embora a peça de José Régio não explore esse recurso da quebra de ilusão, o filme de Manoel de Oliveira caminha por essa via. O realizador faz uso de uma série de recursos disjuntivos que rompem com o que que o crítico Ismail Xavier chama de transparência, construindo antes uma montagem de opacidade.

Em tal montagem, é praticada uma sistemática “disjunção”: (1) na evolução de um acontecimento, é aberta uma brecha na cadeia que liga as várias ações, e temos a inserção de imagens não pertencentes ao espaço da ação, construções metafóricas tendentes a comentar determinados fatos particulares; (2) na própria “representação dos fatos”, não é obedecido o critério naturalista – a interpretação dos atores é estilizada no sentido de compor uma tipologia de agentes históricos e a montagem de planos que dão conta de uma mesma ação é feita de um modo descontínuo, com repetições do mesmo gesto, fixações de um instante através da multiplicação de detalhes que distendem a temporalidade do acontecimento. (XAVIER, 2008, p.130-131)

Oliveira faz uso de uma série de elementos disjuntivos na montagem de *Benilde* e isso provoca o mesmo tipo de estranhamento proposto por Brecht no teatro. Com a intenção de incomodar o espectador e tirá-lo da situação confortável em que ele geralmente se encontra, o filme oliveiriano atribui a quem o assiste a missão de refletir e questionar a própria arte cinematográfica, na medida em que se vê na película o oposto do que se esperaria de um cinema de entretenimento. Dentre os elementos que promovem a descontinuidade da ação, no filme, figura a desarmonia entre o que se vê e o que se ouve. São muito comuns os planos de diálogos em que a câmera enquadra uma personagem, mas não é ela quem está falando. Renata Junqueira, ao elencar os recursos epicizantes deste filme em *O cinema épico de Manoel de Oliveira*, observa:

Digamos que épica é também a dissincronia audiovisual, que no filme ocorre muito frequentemente quando a câmera focaliza a personagem que ouve, mas não a que lhe fala, ou quando, enquanto as personagens estão dialogando, a câmera focaliza apenas, em detalhe, objetos da casa – a fotoquadro da planície alentejana no início do “ato” I; um vaso de porcelana com rosas corais no início do “ato” II; o retrato da mãe de Benilde na parede do salão do “ato” III. E são épicos, aliás, os obsessivos primeiros planos que permitem a expressão pessoal do ponto de vista de cada personagem e causam estranheza, pois assim ficamos com a impressão de que as personagens, enquadradas em quase *close-up*, dirigem-se diretamente a nós, espectadores, e não a seus interlocutores na diegese. Por fim, épica é ainda a deliberada artificialidade dos movimentos expressivos de Benilde e do Padre Cristovão – as duas únicas personagens que creem no caráter miraculoso da gravidez da protagonista –, que se movimentam e falam muito lentamente, como se fossem ambos sonâmbulos ou autômatos possuídos pelo espírito enigmático que ronda o solar; além disso, são épicos os momentos de pausa na ação, no término do [sic] “atos” I e II, com arremedo de cristalização dos gestos das personagens, que ficam estáticas como se o seu gesto fosse momentaneamente congelado – mas sem uso do dispositivo técnico, repare-se. (JUNQUEIRA, 2018, p.51)

O melhor exemplo desse recurso disjuntivo é a transposição que Oliveira faz da emblemática cena da conversa entre o padre e o médico. Nesse diálogo, ora a câmera focaliza o Dr. Fabrício, ora o Pe. Cristóvão; entretanto, quando um personagem está enquadrado, ouve-se a voz do outro. Também é bastante comum, ao longo desse primeiro ato cinematográfico, a personagem enquadrada em *close up* ou em plano americano olhar diretamente para a câmera, como se falasse com o espectador, fato que, mais uma vez, rompe com a ilusão mimética. Podemos, pois, afirmar que a produção de Manoel de Oliveira fundamenta-se em uma estética que preza o cinema prioritariamente enquanto arte.

Das reflexões humanistas: onde e com quem está a verdade?

O dualismo dialético é uma constante na produção de José Régio e está na base do caráter conflituoso que sua obra manifesta. Na produção dramatúrgica de Régio, *Benilde ou a virgem mãe* ganha destaque no que concerne à construção de dualidades. O texto que coloca em xeque o duplo verdade/mentira, através do questionamento que se faz da fé humana e da razão, amplia o debate da dualidade por meio de uma discussão que envolve religião e ciência. Através do mistério da gravidez de Benilde, o dramaturgo propõe uma reflexão sobre

os limites da crença. É justamente esse enigma que atrai a atenção de Manoel de Oliveira. Movido por essa dúvida essencial, o realizador português cria a sua versão cinematográfica acrescentando à problemática da peça um questionamento do próprio cinema em sua relação dialética com o teatro.

Manoel de Oliveira faz uso de recursos bastante interessantes e mantém-se fiel à peça regiana ao transpor a história de Benilde para outra linguagem. Entretanto, fica claro que o teatro se faz presente o tempo todo no filme. A escolha de Manoel de Oliveira para os atores também se justifica, pois o realizador escalou para os papéis de Genoveva e Pe. Cristóvão os atores Maria Barroso e Augusto Figueiredo, que deram vida a Benilde e Eduardo na encenação de 1947. Tal seleção de atores estreita ainda mais os laços entre cinema, teatro, Régio e Oliveira. Este filme torna-se, assim, um marco na produção do cineasta português, pois marca o momento de consolidação da sua estética cine-teatral, que revolucionaria o cinema nas décadas seguintes. Em *Benilde*, o realizador explora os elementos da peça em sua plenitude, respeitando inclusive a separação em atos e a reprodução dos três cenários: *a cozinha do velho solar alentejano, o salão para onde dá o quarto da tia Etelevina e o quarto separado do escritório por um arco*. Mais uma vez, fica clara a intenção de manter viva e pulsante a voz do amigo dramaturgo. Intenção que se potencializa pelo fato de o ambiente cênico ser a reprodução da casa do escritor, onde ele viveu por tantos anos e que está impregnada de sua própria essência e da matéria de sua produção artística também. Como o próprio realizador afirma em um de seus filmes,⁶² “Uma casa é matéria de vida, e ao mesmo tempo um obstáculo, porque [...] ela impede o encontro entre as pessoas, porque ela se define como um prazer, um refúgio.[...] A casa não somos nós, a casa é o mundo. O nosso mundo” (OLIVEIRA, 1981, 45’25”). Se a reprodução da casa evoca a figura de José Régio, o ficcional solar alentejano representa a família Cantos, o que pode denotar, uma vez mais, através das invasões cinematográficas a esse espaço teatral – sempre do exterior para o interior –, a possível (e insinuada) violação sofrida pela menina Benilde. Essa invasão remete não somente ao possível ato sexual, mas também ao fato de todos os personagens naquela casa ponderarem sobre as ações íntimas de Benilde, como se ela não pudesse ser preservada, nem mesmo dos julgamentos.

⁶² Manoel de Oliveira faz essa afirmação através dos diálogos de seu filme-testamento, *Visita ou memórias e confissões*, no qual expõe justamente a sua relação com a casa onde viveu grande parte da sua vida. O espaço fílmico, seja como *décor*, seja como metáfora ampliada do próprio contexto social e geográfico, é sempre carregado de significações na obra do cineasta português.

Benilde ou a virgem mãe compõe a chamada tetralogia dos amores frustrados, quatro filmes nos quais o realizador explora a temática do amor não realizado e da relação amorosa que se encerra com uma separação brutal. A ideia de compor uma tetralogia que combinasse no cinema amor e frustração é, em certa medida, uma ousadia do realizador português, que filma *Benilde* em um momento histórico muito particular, o pós 25 de abril de 1974, quando maioria dos realizadores portugueses se dedicava à produção de obras de intervenção política. No entanto, cabe aqui um questionamento sobre a dimensão política deste filme oliveiriano. Ainda que a temática destoe por completo daquilo que se propunha debater na altura, há em *Benilde ou a virgem-mãe* uma camada crítica quando direciona o olhar para o contexto em que foi produzido. Ainda que a temática seja efetivamente voltada para as reflexões acerca das dualidades que cerceiam a essência humana, há uma reflexão importante que parte do questionamento da crença. A forma como a religiosidade é abordada no filme é reação a uma postura moralista cristã recorrente nos anos 30. O retrato crítico do fanatismo religioso e da postura da família moldada nesses valores já é mostra de que a película oliveiriana não era alienada do contexto em que estava inserida. O rigor excessivo quanto à moral, sobretudo na figura da protagonista – já que a interdição religiosa pesava muito mais sobre as mulheres –, pode sugerir uma analogia com o contexto sociopolítico vivido em Portugal desde os anos de 1930. Um exemplo bastante claro disso é a conversa em que Eduardo cobra da noiva os filhos que ela disse que teria com ele. A postura de Benilde, nesta cena, sugere que o faria porque era o que esperavam dela, expressando a ideia de que a constituição da família tradicional era uma obrigação moral. Esse tipo de reflexão faz pensar nas produções literárias que surgiram no círculo presencista, incluindo o teatro de José Régio. A literatura da *presença* tinha a mesma proposta que o filme oliveiriano de 1975: refletir sobre o contexto a partir da visão de mundo do ser humano inserido nele, como se vê, por exemplo, nos contos da série *Os meninos milionários*, de Rodrigues de Freitas.

Para além disso, é importante pensar no papel de *Benilde ou a virgem-mãe* na tetralogia dos amores frustrados de Oliveira, a par de *O passado e o presente* (1972), *Amor de Perdição* (1978) e *Francisca* (1981). Nestes três filmes, há uma protagonista que vive a impossibilidade de realização amorosa, por diversas razões. No primeiro, adaptado da peça homônima de Vicente Sanches, Wanda revela as suas paixões e devoção aos maridos já mortos, o que a impede de realizar-se amorosamente com o marido vivo. A obsessão necrófila de Wanda mobiliza uma reflexão a respeito da corporificação do sentimento amoroso,

opondo, o tempo todo, vida e morte. Esta mulher deseja sempre o que não pode mais possuir, sendo conduzida constantemente à frustração amorosa. Em *Amor de Perdição* (1978), Oliveira mantém o desencontro amoroso vivido pelas personagens femininas camilianas, Teresa e Mariana, ambas apaixonadas pelo mesmo homem, Simão Botelho, que não pode realizar-se no amor com nenhuma delas. Teresa e Simão são afastados pelas circunstâncias em torno de um crime cometido por ele que, por amar perdidamente a jovem, não consegue corresponder aos sentimentos da amiga Mariana. Aqui, mais uma vez, o amor culmina em frustração. Por fim, é *Francisca* que vem para complementar os filmes anteriores. Segundo Maria do Rosário Lupi Bello (2010, p.60), esta “é a história das mil e uma complexas ambiguidades e dos muitos desencontros que a paixão – aqui enquadrada no terrível triângulo amoroso entre Fanny Owen, Camilo Castelo Branco e José Augusto Pinto de Magalhães – pode desencadear”. Neste filme, adaptado do romance homônimo de Agustina Bessa-Luís – escrito justamente para ser transformado em filme⁶³ –, Oliveira conta a história do amor entre Fanny e José Augusto, que se frustra por causa da desconfiança do rapaz acerca das motivações que aproximam Camilo de sua amada. Em entrevista a Matos-Cruz, Oliveira pontua os aspectos que o levaram a pensar nesse conjunto de filmes em particular:

Tem graça, pois foi a partir de *O Passado e o Presente* que pensei em filmar *Benilde* e, depois, *Amor de Perdição*. Achei que havia um fio comum tratado em todos esses livros: uma certa impossibilidade de atingir o amor absoluto... Ou, por outras palavras, tal amor será extra-terreno! A partir dessa ligação, em três histórias completamente diversas, embora todas com situações caprichosas, ao nível social e religioso, chega-se à mesma conclusão, mas por ordens diferentes, com um fundo comum. Será interessante saber-se que, sendo *O Passado e o Presente* a última destas obras em termos de escrita, o autor teria influências e era grande admirador do José Régio. Por sua vez, Régio confessava o seu profundo apreço por Camilo Castelo Branco, cujos livros conservava à cabeceira... Por tudo isto me parece tão interessante como, ao transpor *O Passado e o Presente*, eu senti a *Benilde* e o *Amor de Perdição*, com necessidade de os concretizar em cinema. O que veio a acontecer, numa série sobre amores frustrados, culminada depois em tetralogia, com *Francisca*. (MATOS-CRUZ, 1996, p. 32-33)

⁶³ No prefácio do romance *Fanny Owen*, Agustina afirma que escreveu a história para ser adaptada por outro cineasta, que havia encomendado o texto. A realização acabou não acontecendo e Manoel de Oliveira assumiu o projeto, mudando o nome da película para *Francisca*. Oliveira comenta sobre essa realização em entrevista a Baecque & Parsi (1999, p.71)

Quando pensa sobre o elo entre as histórias que compõem esse políptico, Oliveira fala sobre a impossibilidade de realização de um amor absoluto. E é interessante perceber que foi o texto de Vicente Sanches que conduziu o realizador para as outras histórias, como se ele lesse Camilo, Régio e Agustina, a partir de Sanches, orientado pela temática (BELLO, 2010).

No entanto, ao observamos a “Tetralogia dos Amores Frustrados” de forma panorâmica, a protagonista de *Benilde ou a virgem mãe* parece não se encaixar perfeitamente nesse padrão de frustrações amorosas. Cabe aqui um questionamento: por que Manoel de Oliveira inclui este filme na tetralogia? À primeira vista, pode parecer que o motivo reside na relação da jovem com Eduardo, que não se concretiza. No entanto, Benilde não parece corresponder ao amor do noivo que está disposto a fazer tudo por ela. Apesar das inúmeras declarações de Eduardo, a protagonista não retribui nenhuma delas, apenas demonstra respeito pelo primo e pelo compromisso firmado entre eles, mas não diz que o ama. Isso já estava no texto de José Régio:

BENILDE

Eduardo, eu disse que te amava como a um irmão muito querido! E a verdade é que é assim que te amo.

[...]

EDUARDO

(com a voz trémula)

Não sou bom! Mas amo-te muito. Não posso, não posso viver sem ti! Ganhar-te, arrancar-te a ti mesma, é salvar a minha própria vida. Nada mais importa no mundo. Já vê se não hei-de estar decidido a lutar...

BENILDE

(mansamente)

Não se deve amar assim as pessoas que são imperfeitas. (RÉGIO, 1970, p.134-139)

Serena, Benilde, tanto no teatro quanto no cinema, não se vê perdidamente apaixonada, nem tampouco sofre por um amor que não se pode realizar como acontece com Wanda, Teresa, Mariana e Fanny. Então qual será a frustração que encaixa esse filme na tetralogia? Pois bem, o amor frustrado de Benilde tem, claramente, uma conotação religiosa. É o amor a Deus que se frustra aqui pela impossibilidade de realização. A protagonista se vê cercada de pessoas que se esforçam para retirá-la do estado de graça em que acredita estar e o fazem, justamente, utilizando-se da razão e da ciência como argumentos mais fortes. Benilde, encantada com a ideia da santíssima concepção, entende que todo o amor capaz de sentir deve ser direcionado a Deus. Por isso afirma a Eduardo que pessoas imperfeitas não merecem receber esse sentimento. A frustração da jovem reside, portanto, no fato de que ela é

impossibilitada de viver esse amor transcendental, seja por causa das exigências convencionais da família, seja pela iminência da sua própria morte⁶⁴.

O olhar de Manoel de Oliveira sobre o amor passa também pela perspectiva que o realizador tem para a vida e a própria arte que se nutre dela. Em *Visita ou memórias e confissões*, ao refletir sobre o que são a vida e a morte, ele afirma:

Gosto da vida, mas a morte não me apavora. Assusta-me, sim, o sofrimento físico que me parece muito mais injusto do que a morte. Penso, porém, que o sofrimento e a ideia da morte tornam a vida mais apreciável mesmo quando nos seus aspectos mais singelos. A morte não é pra mim uma coisa abstrata, pois desde muito novo, vi morrer pessoas ou acompanhei ambientes onde parentes morriam. Assisti à morte de meu pai. Porém, a morte deixa-me sempre a aparência de ser coisa apenas física, pois sentia a presença do espírito de uma forma tão nítida que o sofrimento pela morte de um ente querido era minimizado. Gosto da vida e acho que o amor, e só o amor, lhe pode dar o último sentido de plenitude e de pureza. Esta expressão “pureza” é, para mim, altamente significativa, pois que envolve aspectos que me parecem verdadeiramente transcendentais, como a ideia de Deus. Ou, para não dar feição religiosa, do absoluto. A pureza não é grau de santidade, embora o possa ser, no sentido de contrariar os instintos, os impulsos mais primários e os dominar e conter. Não é, dizia, grau de santidade. Também não será inocência, mas antes um estado de graça que conduz ou aproxima deste tal Absoluto. Espécie de salvação metafísica pela depuração através do espírito, no repúdio espontâneo das tentações da carne e do mundo. Estou a crer que só este estado de graça, quer dizer, de pureza, poderá salvar o homem, mas seria preciso que o menino da pureza viesse ao mundo e o lavasse. E transmitisse a sua pureza aos homens. (OLIVEIRA, 1982, 38’57”)

Assim, para Oliveira, o amor é o único sentimento capaz de dar plenitude à vida e atribuir-lhe pureza. A ideia que Oliveira tem desta pureza dialoga em muito com o propósito do humanismo crítico presencialista, sobretudo com o que afirmava José Régio sobre a essência da alma humana. A busca pelo transcendental e o absoluto, mesmo que sejam vistos como resultado da criação humana, é o aspecto que purifica a humanidade e não em grau de santidade ou mesmo em chave estritamente religiosa, mas como esse conceito de absoluto, enquanto um poder superior responsável pela criação essencial de todas as coisas, capaz de conduzir-nos a todos a uma salvação metafísica. Esse estado de sublimação, muitas vezes,

⁶⁴ Ainda sobre esta temática dos amores frustrados, cabe observar que o amor religioso de Benilde não é o único que se torna impossível neste filme. Eduardo, o primo apaixonado, também vive uma impossibilidade amorosa. O rapaz assume uma postura servil em relação à amada e coloca-se, inclusive, disposto a sacrificar sua honra para salvar a dela. É possível, portanto, associar esta dinâmica de servidão à postura de vassalagem amorosa tão característica da Literatura Medieval.

manifesta-se na arte. A fala de Oliveira sobre a pureza e sobre a imagem cristã do salvador vai ao encontro da proposta reflexiva de *Benilde ou a virgem-mãe*, perpassando, evidentemente, a imagem do messias salvador. José Régio sempre manifestou certo fascínio pela figura de Jesus Cristo crucificado e muitos dos seus desenhos esboçavam a figura do sacrifício, além de ter sido ele um conhecido colecionador de crucifixos. Essa obsessão pela imagem cristã do sacrifício e a relação conflituosa que Régio sempre teve com a religião é o ponto fundamental dos questionamentos e das dúvidas que rodearam a sua vida e a sua obra. Manoel de Oliveira, em entrevista a Baecque e Parsi (1999, p.170), afirmou que Régio sempre amou a verdade, mas não no sentido lato de oposição à falsidade; o poeta tinha fascínio pela autenticidade, pela sinceridade. Justamente autenticidade foi o que o escritor vilacondense sempre buscou na Arte verdadeira, a que ele chamava Viva. No entanto, como garantir qualquer autenticidade quando se fala de fé? *Benilde* nos estimula a refletir sobre aquilo em que se deve acreditar e quais palavras estão em xeque quando se pensa no conceito de autêntico. Se muitas pessoas de fé veem o homem e acreditam piamente quando ele diz ser divino, como o diferenciar de outros impostores? (BAECQUE; PARSI, 1999, p.171). Tanto Régio quanto Oliveira parecem encontrar nesse questionamento aquilo que se torna a matéria de suas reflexões. Para ambos, a Arte deve ser, afinal, o lugar onde está a Verdade em sua matriz, que reside na busca constante por desvendar a própria existência. E é através da manifestação artística que se dá vazão à angústia do não-saber.

Benilde ou a virgem-mãe faz o questionamento da verdade e, não apresentando um resultado definitivo sobre o caso da gravidez, coloca o seu espectador na mesma posição de tormento pela dúvida. A obra literária e a cinematográfica, neste caso, são alimentadas pelo paradoxo entre a perturbação da dúvida e o reforço da fé. Mistério é o que emana da história de *Benilde* e o questionamento dos eventos gera uma confusão entre o que é real e o que é ilusão, temática que dialoga com o paralelo entre cinema e teatro que dá forma ao filme oliveiriano. Ademais, *Benilde ou a virgem-mãe* complementa na obra de Manoel de Oliveira a trindade de mistérios abordados como temas. O olhar religioso de Oliveira – sempre ponderado pela dúvida, é preciso que se diga – manifesta-se através de mitos bíblicos em alguns de seus filmes. *Benilde* aborda o mistério da concepção e questiona o valor da verdade. *O Quinto Império: ontem como hoje* explora na figura de Dom Sebastião o mito da predestinação, da figura messiânica salvadora, alimentada pelo imaginário popular. Por fim, *Acto da Primavera* aborda o mistério da Paixão de Cristo e, neste caso, como tema literal, mas questionando o valor concreto deste mistério na medida em que apresenta a representação da

Paixão como uma encenação teatral. Oliveira, homem de fé mas também de dúvida, explora os mistérios religiosos em sua produção de forma a propor um constante questionamento do que se pensa como verdade.

Em Oliveira, a ideia do Amor como manifestação do Absoluto passa pelo virtuosismo feminino. A figura feminina tem importância fundamental para a configuração da autenticidade que o cineasta procura. O realizador também fala, em seu filme-testamento, sobre as dualidades do mistério feminino, ao qual João Bénard da Costa, como visto no capítulo anterior, nomeia “Pedra de Toque”. Em *Visita ou memórias e confissões*, Manoel de Oliveira declara que

A mulher é o símbolo das virtudes. É a bondade, o amor, a irmã, a mãe, a esposa; mas é também o símbolo de tentação, de pecado, de perdição. Da mulher vem o equilíbrio do mundo. Na sua aparente passividade, ela é hábil o bastante para poder destruir ou recompor o destino dos homens. A perversidade da mulher torna os homens mais violentos; ao contrário, a virtude apazigua-os. As intérpretes dos meus filmes são mulheres que exercem um fascínio enorme sobre mim. A personagem transfigura-se na realidade da atriz. Mulher que se encarna a mulher mítica da ficção. Maria Isabel, a minha mulher, é a realidade sem subterfúgios. Encontrei nela a companheira dedicada, compreensiva e tolerante. O caráter forte que me ajudou em todos os momentos difíceis. A mulher que me deu os melhores anos da minha vida e os meus quatro filhos. Algumas pessoas têm falado a respeito da minha tetralogia dos amores frustrados, acusando-me de sedução pela virgindade. É verdade. A virgindade, mais do que a castidade, exerce sobre mim grande fascínio. É o encantamento da novidade, da candura do espírito e da frescura imaculada do corpo. É o encantamento dos ternos anos ainda puros, da vida potencial por desabrochar toda sem pecado e sem vício. Mas a virgindade é estimada na juventude, quando espontânea e pura. O mesmo não direi se com a idade o espírito envelhece e a carne se avilta, e a virgindade permanece. A não ser... A santidade é o resultado de uma atitude, atitude mais digna que o homem poderá tomar. Sem nenhuma garantia plausível de uma outra vida, essa atitude sacrifica o gozo da vida na bondade pelo próximo e no aperfeiçoamento de si próprio, com o risco de tudo perder. (OLIVEIRA, 1982, 42’05”)

Pela fala do realizador, entende-se que a própria ideia de virgindade também é dual. De um lado, valorizada e idealizada na juventude, por representar uma vida potencial e a ausência do pecado, novamente ligando-se à tal pureza transcendental. Por outro lado, condenável na velhice, por representar o sacrifício do desfrute. No entanto, nesta mesma fala, Oliveira profere um “A não ser...” e não se explica efetivamente, mantendo o enigma em torno desta questão. No filme *Benilde ou a virgem mãe*, esta questão está direcionada à figura da protagonista, que tem a sua virgindade questionada pela suposta divina concepção. É

através desse questionamento que se instaura a dúvida acerca da verdade e fomenta-se o debate entre fé e razão. É interessante observar que, tanto na peça quanto no filme, a pureza de Benilde é colocada em dúvida de forma sugestiva, uma vez que fica insinuada a relação dela com o Vagabundo Quim Meadas. Quando a jovem explica para Etelvina o momento da concepção e descreve a anunciação do anjo, é possível perceber a preocupação de Régio em descrever as sensações de Benilde, em uma representação quase física do orgasmo feminino:

BENILDE

[...] (*Detém-se um momento com os olhos abertos e fitos, imóvel, como escutando qualquer coisa que só ela ouvisse. Com efeito, enquanto o violino em surdina continua a repetir os seus compassos, chega como de longe, abafado, da distância, o apelo três vezes repetido do vagabundo idiota. Porém, das outras vezes, esse grito chega claro, e supõe-se ouvido por todas as pessoas que estão no palco; ao passo que, desta vez, chega como vindo de muito longe, – embora todos os espectadores o devam ouvir – e supõe-se só ouvido por Benilde. Tanto que ninguém no palco dá mostras de ouvir seja o que for, e todos mau grado seu, estão dominados pela exposição de Benilde e suspensos dos seus lábios*)

Há uns meses, as minhas visões começaram a ser mais completas: Apareceu-me o Anjo do Senhor naquele clarão entre as árvores. É verdade que eu o não via como vos vejo, como vejo as pessoas, porque não chegava a distinguir-lhe as feições; e bem me esforçava por isso! Era como um vulto luminoso que me cegava... Mas eu bem sabia que era o Anjo do Senhor! Bem sabia! Algumas vezes estava calado, e outras vezes falava-me. Prometeu-me que eu teria grandes recompensas se me aperfeiçoasse cada vez mais. Era preciso que a minha fé e a minha obediência fossem completas... Uma noite, disse-me: “Aproxima-te, Benilde!”. Não sei como fui para ele, mas ele tomou-me como se fosse uma pena, e senti-me arrebatada no ar por um vento de fogo, por uma força que me trespassava e me fazia desaparecer de mim mesma... Pus-me a gritar porque não podia suportar aquela felicidade! Mas não ouvia nenhum som sair de minha boca, e ele disse-me: “Não tenhas medo Benilde, não te sentes feliz por o Senhor te ter escolhido?”. Eu respondi: “Sou feliz! Sou feliz” e desejava morrer neste momento e parecia-me que ia morrer... Depois disto, já nem era preciso que nenhuma voz me chamasse para ir ter com o enviado do Senhor. Quando havia de ir, sentia chamarem-me sem mesmo ouvir nada, ou antes de ouvir, e achava-me diante daquela claridade sem ter dado pelo caminho. Tudo isto que é verdade! Deus prometeu-me por intermédio de seu Anjo que faria em mim um grande milagre... Deus seja louvado! Deus seja louvado, que cumpriu na sua serva o que prometeu! E todo o tempo que eu ainda esteja neste mundo... Todos os dias ou horas que eu ainda tenha de vida... os devo consagrar a Deus pela honra que me concede... esta honra que é demais pra mim! Deus me valha, porque eu sou fraca! Meu Deus, valei-me! Dai-me forças! Dai-me coragem para me mostrar digna do vosso amor, e confirmar o vosso poder... (RÉGIO, 1970, p.161-162)

O discurso de Benilde, embora revestido de religiosidade latente, como convém ao mito da anunciação, parece muito mais, na peça e no filme, a descrição de um momento de prazer, ligado à plenitude corpórea e à felicidade. As sensações descritas pela menina, com efeito, promovem ambiguidade na medida em que insinuam a descrição do prazer orgástico. Na esteira das analogias religiosas que rondam toda essa trama, é possível associar à figura de Santa Teresa, que foi atravessada por uma flecha de amor divino e descreve esse momento como um misto de dor e plenitude, tal qual Benilde. O teor ambíguo da figura de Santa Teresa é expresso na famosa escultura⁶⁵ de Bernini em que a Santa é retratada com feições que podem ser interpretadas como manifestações de prazer carnal, embora a temática seja religiosa. Na versão oliveiriana desta cena, Benilde entoa, em aproximadamente cinco minutos, o monólogo explicativo de como se deu o chamado do Anjo de Senhor e a sua gravidez. Em proposta bastante oliveiriana de plano estático e com a atriz enquadrada em plano americano, observamos cada uma das suas expressões e temos a imagem visível do sonambulismo que a acomete quando fala do evento – que, aliás, descobrimos não ser isolado. Reitera-se, portanto, a dubiedade da figura feminina no tocante ao Amor, inclinado ora para a pureza, ora para a carnalidade neste monólogo.

Na peça de Régio, as rubricas desta cena deixam clara a necessidade dos gritos do vagabundo idiota vindos de fora. São estes uivos que conduzem Benilde no seu transe, seja na memória, seja no tempo da ação. O filme de Oliveira não transpõe os gritos nesta cena, deixando como banda sonora apenas a trilha musical composta para o filme e tocada no violino, como já havia sido sugerido pelo dramaturgo. Nesta sequência, Benilde parece hipnotizada pela lembrança e enquanto pronuncia sua narrativa dos fatos, Eduardo adentra o quadro, sem que haja qualquer movimento da câmera, pelo lado esquerdo e observa a noiva por trás e muito lentamente caminha em direção a ela e, por consequência, à câmera. Com ar desconfiado como se não tivesse certeza se acredita no que a moça diz, a expressão de Eduardo sugere certa “indignação e despeito que acentuam a ambiguidade do discurso de Benilde, que afirma ter estado nos braços da criatura sobrenatural a qual, todavia, pode – sabemos nós – não passar de um vagabundo idiota, mais vagabundo e oportunista do que idiota...” (JUNQUEIRA, 2018, p.58).

⁶⁵ “O êxtase de Santa Teresa” (1647–1652), escultura em mármore branco, de Gian Lorenzo Bernini, um dos maiores escultores do século XVII. Representa a experiência mística de Santa Teresa de Ávila trespassada por uma seta de amor divino lançada por um anjo. A obra foi criada para a capela do cardeal Federico Cornaro.

Assim, na montagem de Oliveira os recursos cinematográficos intensificam a dubiedade da fala de Benilde, contrapondo o seu discurso fanático à desconfiança do noivo. Uma vez mais, Oliveira induz o espectador através do recurso de enquadramento para a sugestão da dúvida. É preciso reparar que o reforço do mistério se dá aqui em duas dimensões: a primeira advinda da palavra de Régio, no texto proferido por Benilde, que descreve o prazer carnal através do relato místico da sagrada concepção; e a segunda através das imagens em que os atores posicionados expressam a religiosidade e o questionamento dela. Resulta dessas sugestões a instauração da dúvida: afinal, onde reside a verdade dessa história?

Renata Soares Junqueira (2018) nota a existência de um sistema estrutural dual em todos os atos deste filme, chamando-o de “combinação de 2+2”. De forma didática, Junqueira faz uma análise panorâmica, observando os aspectos colidentes na encenação e na montagem, os quais um conjunto de elementos disjuntivos. Para a pesquisadora, Oliveira preocupa-se com os efeitos que o trabalho cinematográfico provoca em seus espectadores, remetendo à “estética brechtiana, mas também, antes disso ao cinema de Eisenstein e à sua fixação nas formas significativas” (JUNQUEIRA, 2018, p.53). No Ato I, além da combinação dissonante entre o *travelling* acelerado e os gritos do vagabundo acompanhados do violino, Junqueira aponta os pares de personagens que representam as ideias opostas conflitantes: Benilde e Padre Cristóvão acreditando no milagre da concepção; Dr. Fabrício e Genoveva contestando com base nos argumentos científicos e na combinação de fatos como, por exemplo, o sonambulismo e a presença do idiota no exterior da casa. Oliveira consolida os pares antitéticos de personagens, colocando-os em cena de forma “teatral”.



Figura 22: Sequência de *Benilde ou a virgem-mãe*, na qual se vê o monólogo da protagonista sendo observado pelo noivo desconfiado.

No ato II, essa combinação de 2 + 2 manifesta-se na sequência da ventania que impede Etelvina de fechar as janelas. Neste momento, Junqueira entende que a ventania, representando a força da natureza, pode ter uma conotação da presença divina, até porque derruba a imagem de um santo de madeira que rola até a vidraça, dificultando o trabalho de Etelvina. Assim, os pares opostos de personagens seriam, de um lado, a presença divina e Benilde, crendo ser instrumento da graça de Deus, e, de outro, Etelvina, que acredita que a sobrinha é dissimulada, e o som dos gritos do vagabundo idiota, representando a dúvida constante sobre a gravidez da protagonista. Por fim, no último ato, a combinação de 2 + 2 concretiza-se de maneira mais evidente: Etelvina e Melo Cantos, de um lado do embate, e Eduardo e Benilde de outro. O pai e a tia da moça acusando-a e Eduardo amparando-a e tentando defendê-la, com uma mentira que possa justificar a situação. Benilde, por sua vez, recorre a seus argumentos religiosos e conta a todos sobre as suas visões com o Anjo do Senhor. Segundo Junqueira (2018, p.57),

O que importa, do ponto de vista cinematográfico, é que aqui o clímax do conflito revela um *tour de force* de encenação, com a atuação ostensivamente performática das próprias personagens – já não dizemos apenas dos atores –, que gesticulam e se posicionam, em cena, como se estivesse cada qual desempenhando um papel numa verdadeira comédia, conforme lembram Eduardo e Etelvina, que se acusam mutuamente de dissimulação, de representação numa “ignóbil comédia”, “numa comédia mundana”. O olhar do realizador – o olho da câmera, pois – incide sobre os

quatro, no centro da sala, em posicionamento que sugere as linhas de um quadrado – Eduardo e Benilde, lado a lado, numa mesma linha, mais próximos da câmera, e Etelvina e Melo Cantos um pouco mais afastados, também lado a lado –, e capta os gestos e meneios corporais das personagens calculados com demasiada precisão, ficando, a certa altura, cada um dos quatro com as costas viradas para o centro do quadrado, Etelvina e Eduardo de costas um para o outro, o mesmo ocorrendo, paralelamente, com Melo Cantos e Benilde.

Embora o propósito desta análise minuciosa dos elementos disjuntivos seja reiterar o caráter épico do cinema de Manoel de Oliveira, a perspectiva sobre os recursos de montagem alia-se bem à proposta temática do filme. A estrutura da película e as técnicas utilizadas reforçam a intenção oliveiriana de recontar o drama de Benilde em versão fílmica, fazendo uso da teatralidade como instrumento. A sequência em que as personagens formam um quadrado no centro da sala, todos de costas para os seus pares, denota uma ruptura familiar, o desmoronamento dos valores morais desta família, que são calcados nos preceitos da sociedade burguesa do início do século XX.



Figura 23: Fotograma do plano em que se podem ver as quatro personagens na sala, uma de costas para a outra, aos pares, formando uma espécie de quadrado. (OLIVEIRA, 1975, 1:25'08'')

Assim como a ventania que adentra o quarto de Etelvina, sempre tão preocupada com os impactos que a gravidez da sobrinha vai causar na imagem social da família, sugere que a invasão é necessária: por mais que Etelvina tente esconder, há mais a dizer sobre o caso de

Benilde, e talvez a própria tia não saiba da verdade. Novamente, há o questionamento e o reforço do mistério em torno da situação da jovem. Nessa mesma linha de análise, é possível compreender a cena teatral que encerra o primeiro ato – quando Benilde desfalece no colo de padre Cristovão e é olhada de longe por Genoveva e Dr. Fabrício – como representação da razão que observa, distanciadamente, o mistério de justificativa religiosa. Oliveira faz, pois, um uso original dos recursos fílmicos para apresentar a sua própria leitura do texto de Régio, reforçando as insinuações sobre o caso da “virgem-mãe”.

O senso e o contrassenso: a persistência do mistério da literatura ao cinema

Ao fim e ao cabo, ainda que em uma perspectiva de frustração amorosa, a reflexão de Oliveira sobre o amor neste filme reflete a reflexão sobre a vida, em si. A preocupação do realizador é, como a do dramaturgo no texto, com a essência humana. Ao colocar a situação de Benilde como mote para todos os questionamentos que apontamos, estimula uma reflexão sobre o olhar que o ser humano tem para si e também para os outros, seus iguais. As relações pautam-se pela essência de cada pessoa, o que resulta em ilusões, distorções da realidade e julgamentos. O aspecto metafísico e a forma como as personagens lidam com isso refletem a sua própria essência e as dicotomias da humanidade quando o assunto é a fé. A crença naquilo que não pode ser provado empiricamente é a maior sustentação da dúvida e o ser humano busca a sua compreensão através das reflexões norteadas por ela. A falta de certeza sobre a realidade metafísica abre espaço na realidade concreta para os homens preencherem com aquilo em que escolhem acreditar, o que mostra que a estrutura da crença perpassa o desejo de cada um. A sugestão na história de Benilde é que se busca explicação naquilo que conforta cada uma das personagens, uma vez que as conclusões acerca da gravidez são divergentes entre si. É como se houvesse uma oscilação sobre o valor da Verdade, dependendo daquilo que pauta a crença de cada personagem.

Pontualmente, a protagonista personifica o paradoxo entre fé e dúvida que rodeia a história. O próprio Manoel de Oliveira insinua em conversa com João Bénard da Costa a estrutura dual do seu filme:

[...] a Benilde é o senso e o contra-senso. É o embate entre o crer e o não crer. É o embate entre a fé e a razão. E esta é a explicação da Benilde. A Benilde no fundo, é isto. É uma luta entre elementos opostos, entre diferentes elementos opostos, onde não há certeza de nada. Tudo fica no

incógnito. Porque ninguém sabe se foi o vagabundo, se não foi o vagabundo; se ela realmente está grávida ou se é uma falsa gravidez. Se ela é uma paranoica, uma doida. Não se sabe nada e tudo fica por saber, porque nada se sabe dessas coisas. E esta era a angústia do próprio escritor, que apelava a um encontro final com Deus, que nunca teve, que nunca viu. (COSTA, 2008, p.93)

Portanto, reitera-se que a verdade buscada e questionada o tempo todo em *Benilde ou a virgem-mãe* é o elemento que institui o aspecto de Literatura Viva tanto no texto quanto no filme. A análise do comportamento humano e das múltiplas perspectivas sobre a situação da jovem protagonista é a matéria essencial de que se alimenta a arte de Régio e Oliveira. E na atmosfera de incertezas parece que todos os pontos de vista não passam de hipóteses e insinuações. Benilde pode ter sido violada pelo vagabundo em um de seus transe de sonambulismo no jardim ou, de fato, pode, apesar de improvável, ter concebido por vontade divina. Em outra possibilidade, a protagonista teria uma gravidez psicológica, motivada pelo fanatismo religioso. Ao fim e ao cabo, o enigma que mais intriga o espectador reside nos efeitos que a gestação de Benilde provoca na casa, estremecendo os pilares morais daquela família e fazendo com que cada um revele a verdade sobre si, os preconceitos e receios que o caso de Benilde estimula. A situação da protagonista viola e abala o cerne da família, da mesma forma que a ventania que adentra o solar pela janela de Etelvina, arremessando todos para os abismos da dúvida.

A peça de Régio já traz impregnada em si uma reflexão sobre o próprio mundo, sobre a realidade e a existência humana, pois não se sabe ao certo onde está a verdade daquele drama; a única certeza é a angústia que a falta de certeza provoca. Permanecem todos, personagens, autor e espectadores com a angustiante dúvida. Essa inquietude se mantém na releitura de Manoel de Oliveira, que é um encontro de diferentes opostos que não chegam a conclusão nenhuma, resultando tudo em uma grande incógnita. Oliveira constata que a dúvida atormentava o próprio escritor, que chegou a afirmar que *Benilde* era sua alma.⁶⁶ Segundo o cineasta, Régio almejava um encontro final com Deus – encontro que nunca teve – e vivenciava constantemente o tormento da dúvida, das incertezas da vida com as quais todo ser humano se depara. Oliveira conclui que José Régio não era um homem de fé. Era antes um homem de dúvida.

⁶⁶ Manoel de Oliveira, em entrevista a Jacques Parsi e Antoine de Baecque, afirma que António Sérgio, um positivista, disse a José Régio que não gostou do rumo que a peça *Benilde ou a virgem mãe* tomou. Régio respondeu com a seguinte frase: “Benilde é a minha alma”. Estabelece-se aqui um paralelo com a célebre fala de Gustave Flaubert sobre sua heroína famigerada: “Madame Bovary sou eu”.

Dessa forma, fica claro que o filme em questão representa um ponto crucial da produção oliveiriana e expressa os elementos que constituem uma estética absolutamente peculiar. A relação especial que o cinema oliveiriano estabelece com outras artes define como sua principal característica o diálogo. Essa interação dialógica se faz presente e tem grande força na produção do cineasta português, especialmente no que diz respeito ao envolvimento com o teatro. O caráter quase didático, em termos artísticos, é o que configura a sua estética teatral e confere ao cinema de Manoel de Oliveira a sua força reflexiva. Se a “arte viva” é, de fato, aquela em que o artista insuflou a própria vida a fim de que adquirisse vida própria, como consta no manifesto presencista de 1927, *Benilde ou a virgem-mãe* tem, quer na sua versão teatral, quer na cinematográfica, a autenticidade e a originalidade essenciais dos seus respectivos criadores, uma vez que peça e filme expressam a dialética entre certeza e dúvida, que permeou a existência dos dois autores.

Benilde ou a virgem-mãe parece, pois, condensar, em toda a sua complexidade, a essência da vida humana, pautada na busca da verdade. Isso reflete, é preciso reiterar, os valores artísticos que já haviam sido semeados por Régio nos tempos da *presença* e que permearam a obra do dramaturgo desde sempre. É evidente que o cinema de Oliveira envereda também pela seara presencista, ainda que o cineasta não se enquadre no círculo de artistas que mantiveram a revista em funcionamento durante treze anos. Oliveira entende os influxos que o movimento presencista exerceu sobre o seu cinema e reconhece isso em diversos momentos, mas é incontestável o fato de que esses influxos são mediados por Régio, que para Oliveira representa um grande nome do Modernismo português. Em entrevista a Baecque e Parsi (1999, p.170), o cineasta sugere uma breve comparação entre Fernando Pessoa e José Régio, refletindo sobre dois dos maiores representantes da literatura modernista em seu país. E afirma que o espírito de Pessoa condizia com uma visão mais fria da humanidade, enquanto Régio projetava em sua visão de mundo algo de muito íntimo e abissal. É exatamente esse abismo das incertezas que se vê na personagem Benilde, a projeção artística de José Régio, homem atormentado pela dúvida e pelas incertezas sobre aquilo em que foi ensinado a acreditar desde menino. O espírito conflituoso do poeta vilacondense transbordava de si para seus textos, com uma potência característica da obra de arte que ele sempre acreditou ser a mais autêntica: aquela que reflete o próprio artista. A partir dessa leitura, é possível entender que, em muitas situações, as reflexões sobre a essência da verdade procuram suprir os vazios pela inquietude das incertezas, pois “uma controvérsia pode ser mais esclarecedora que qualquer tentativa de explicação, aliás, sempre insuficiente”

(BAECQUE; PARSI, 1999, p.170). A riqueza do saber está em buscá-lo, não em detê-lo. Por isso, a motivação constante da dúvida que se vê em *Benilde* pode ser entendida como a motivação da vida e obra de Régio e Oliveira, curiosos convictos e questionadores da verdade até o fim de suas vidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“*Primus inter pares*”. É assim que o realizador Manoel de Oliveira, retomando uma fala de Fernando Pessoa, definiu José Régio: o primeiro entre seus iguais. Ressaltando sempre o caráter intuitivo e culto do amigo, o realizador enaltece frequentemente a inteligência do poeta, que considera sempre criterioso com relação àquilo que entendia por Arte e despreocupado de atender às convenções da crítica de sua época. Para Oliveira, Régio era um desbravador, disposto a mergulhar no desconhecido para desvendá-lo, independentemente de qualquer desventura que esse mergulho pudesse causar. O poeta fazia opinião por si próprio e mantinha-se desapegado da perspectiva alheia, desvencilhando-se de correntes que achasse empobrecidas. Tal e qual o eu-lírico de seu *Cântico Negro*, afirmava com frequência: “não vou por aí”. É preciso pontuar, no entanto, que o fato de não se moldar pelas opiniões críticas não coloca José Régio em uma condição soberba. O autor de *Poemas de Deus e do Diabo* sempre foi muito coerente com a sua autocrítica, analisando a própria obra de forma muito criteriosa, distanciando o crítico do escritor. E é essa mesma dinâmica que o poeta manteve em sua literatura: o olhar distanciado para a humanidade, na intenção de analisá-la, efetivamente. Oliveira, em ensaio escrito sobre o amigo, afirma:

Se Fernando Pessoa é o poeta das coisas e da existência dos mitos, dos heterónimos e do fingimento. Se Mário de Sá-Carneiro foi o poeta da alma acorrentada ao peso do seu rotundo corpo que impossibilitou de suster *mais um golpe de asa* que o elevasse ao topo do seu génio, e que lhe atrapalhou o voo e o fez precipitar no abismo do suicídio. José Régio teria sido (ou é) de todos, o menos “imperialista” ou o mais “universalista” dos arquitectos do “Quinto Império”, pois antevisionava um devir que fizesse de cada homem o imperador de si mesmo à luz de uma religião revivificada, cuja humanização ou “desumanização” pudesse responder à eterna interrogação: quem és, de onde vens e para onde vais? (OLIVEIRA, 2009, p.128)

Assim, ao comparar Régio com os grandes poetas da geração de *Orpheu*, o realizador reitera, uma vez mais, o propósito que movia o amigo, tanto na literatura quanto na vida: retratar o homem em sua essência. Com uma trajetória bastante parecida e um interesse temático que o conduziu pelo mesmo caminho, Oliveira também resistiu aos moldes da arte cinematográfica que buscavam atender aos interesses da indústria. O realizador fez de seus filmes uma forma de pensar sobre a vida e sobre o próprio cinema, não se deixando abater pelas críticas negativas à sua obra. Os dois artistas exerceram aquilo que os definiu e as suas

produções carregam em si a essência de ambos, sempre dispostos a refletir sobre si próprios e sobre os caminhos da humanidade.

Os universos de Manoel de Oliveira e de José Régio cruzam-se diversas vezes, em âmbitos diferentes, mas parecem convergir para uma reflexão a respeito dos fundamentos da criação artística. Os amigos buscaram frequentemente a essência de sua poética na singularidade da expressão, questionando a vida através da representação da realidade na literatura e no cinema. O fascínio pela descoberta e o desejo insaciável de desvendar o desconhecido são elementos que conectam poeta e realizador quanto à motivação da arte. Essas ponderações sobre a existência também culminam no desenvolvimento das ideias que sustentavam o pensamento artístico na revista *presença*. É interessante perceber que há confluências constantes entre Oliveira, Régio e a *presença* e que tais intersecções são determinantes para a consolidação das poéticas de ambos, escritor e cineasta.

A análise que fizemos aqui lança luz sobre o cinema de Manoel de Oliveira como expressão da vitalidade artística que sempre o caracterizou. Com a cuidadosa leitura de mundo que transcendia os seus filmes, o realizador português deixou o seu nome na História do Cinema. Sua obra parece organizar-se efetivamente em etapas, que se iniciam na euforia pelo progresso, com a modernidade artística do início do século XX, e vão amadurecendo até alcançar a revisitação da própria produção no seu último filme, *O Velho do Restelo* (2014). A visível maturidade constrói-se na persistência do trabalho que, em momento algum, moveu-se pela busca da perfeição; pelo contrário, era o conhecimento das imperfeições e a ansiedade pelo desconhecido que, a cada novo trabalho, impulsionavam o realizador. A insaciável sede de Manoel de Oliveira pelo cinema nos faz pensar no burrinho amarrado à beira do rio que inicia a montagem de *Acto da Primavera* (1963), embora sem o peso daquela conotação. O constante anseio por desvendar o cinema e sua essência, sem que nunca esgotasse essa busca, foi o prazer motivacional que guiou o longevo realizador em toda a sua trajetória. Iniciando a carreira com filmes curtos e “docu-ficções”, Oliveira avança pelo século XX com produções extremamente longas, densas, experimentais até culminar na complexidade de um meio termo, a partir da década de 1990. A maturidade artística mantém a temática de sua obra desde o princípio, sempre voltada para o retrato-estudo da humanidade em sua essência, em qualquer tempo.

Pela visão de conjunto que orienta a reflexão neste trabalho, pudemos observar que esse amadurecimento se relaciona profundamente com a figura de José Régio e com o seu entendimento presencista sobre a arte. Na gênese da produção oliveiriana, Régio semeou

valores que ecoaram por décadas, florescendo e mantendo-se vivos mesmo após a morte do poeta vilacondense. A relação entre os dois artistas é comentada por Agustina Bessa-Luís, quando narra seus primeiros contatos com Oliveira nas tertúlias da Póvoa do Varzim:

Eu via o Manuel de Oliveira como quem vê o Anjo Gabriel [...] e perguntava o que tinha José Régio a ver com aquela aparição. Mas tinha. Nesse tempo andavam a combinar uma pequena história biográfica e fazia parte da história o poeta a entrar em casa. Era uma cena trabalhosa e difícil, embora se tratasse só de abrir a porta e passar pra dentro. Mas Manuel de Oliveira nunca achava que estava bem. O Régio, que era tímido e gostava pouco de se salientar, disse por fim:

— O que é que está mal, Manuel?

Está mal que não deve esconder a maçaneta da porta quando abre a porta.

Só isso? Por que não disse antes? Eu não digo nada antes.

Entendiam-se nesse conflito de particulares obsessões, que eram a arte de cada um. Manuel de Oliveira sempre teve o conhecimento muito exacto do valor humano, do essencial deste mesmo valor. Admirava no José Régio aquela poética fidelidade às coisas e às pessoas, desde que elas tivessem a pureza que faz delas sobrenaturais. O sobrenatural para Régio era uma forma de pureza. [...] Escreveu a “Benilde” de que Manuel de Oliveira fez um filme, levado por esse encantamento do sobrenatural, que era para ele uma atmosfera respirável. E ralhava comigo, porque eu era desentendida destas certezas. Tanto me fazia que Benilde fosse abençoada ou não; eu achava toda a gravidez um mistério complicadíssimo, não é preciso meter nisso a anunciação. (BESSA-LUÍS, 2008, p.18.)

Agustina percebeu logo de início a potência da parceria entre Régio e Oliveira e afirma que ambos se entendiam no “conflito de [suas] particulares obsessões” que, entre si, pareciam ser até mesmo complementares. Esta colocação vem ao encontro da nossa leitura sobre a relação de complementaridade entre os dois. O fascínio de Régio pelo inexplicável foi também o que despertou o interesse do criterioso Oliveira em sua fidedigna transposição fílmica de *Benilde ou a virgem mãe*. Apesar da ironia fina de Agustina Bessa-Luís que, de forma cética, entendia que a gravidez em toda mulher já é demasiado complexa, Régio e Oliveira nutriram-se justamente das incertezas em torno do mistério da Anunciação projetado na história da jovem alentejana.

Não à toa, escolhemos o filme de 1975 para uma análise mais pormenorizada no terceiro capítulo deste volume. Este filme, ao lado de *O passado e o presente*, marca o início de uma etapa muito particular na produção de Manoel de Oliveira, quando ele começa a transpor para a linguagem cinematográfica textos literários, incluindo vários de José Régio. O

filme é todo construído sob a égide de uma interrogação e o enredo fortalece-se em uma série de questionamentos. *Benilde* é um filme sobre a dúvida, as incertezas que acometem a alma, e a escolha da verdade na qual se acredita. Como bem disse Agustina, é a matéria respirável do sobrenatural que nutre a peça de Régio e esse mesmo teor se faz presente na obra de Oliveira, sobretudo na atmosfera que se configura. Todos ali, naquele solar, parecem sonambular em torno da dúvida sobre a gravidez da jovem, e o peso do décor, somado à postura quase inerte dos atores em cena, reforça o caráter tumular daquela casa. A atmosfera fantasmagórica que se sobrepõe ao filme parece determinar a forma como a história é recontada e o resultado final, segundo a nossa leitura, contempla a síntese do que são os influxos que o cinema de Manoel de Oliveira recebe da literatura de José Régio e do pensamento crítico da revista *presença*.

O filme de Oliveira também explora, através da desconstrução da forma, a temática da inquietude em torno das certezas. Nesta produção, o realizador reconta a narrativa de *Benilde* e propõe a reflexão sobre o valor da verdade através de um questionamento sobre os limites do próprio cinema (e também do teatro, é preciso que se diga). Ao mesmo tempo em que mantém a palavra regiana de forma tão fidedigna, o cineasta interfere na representação, desconstruindo-a para, em seguida, reconstitui-la, como voltaria a fazer tantas outras vezes depois de *Benilde*. No caso, a peça é transposta, *ipsis litteris*, para o filme, sendo reconfigurada apenas na única passagem inédita, a sequência da ventania na janela de Etelvina. Há muito do estilo essencial de Manoel de Oliveira nesta cena, tanto na forma como ele ridiculariza a sobriedade da tia, quanto nos aspectos formais, como vimos no capítulo 3. Ao mesmo tempo em que há a ironia oliveiriana no desvelamento da intimidade do solar, há também a insinuação dos limites impostos à ameaça vinda de fora quando Etelvina consegue, sofregamente, fechar a vidraça, o que denota, talvez, a manutenção do mistério, que permanece irredutível até o fim. A ruptura da ilusão mimética através do escancaramento dos artifícios cinematográficos nesse filme reforça o questionamento sobre as linguagens que nele se entrecruzam. Se o teatro e o cinema, via de regra, são simulações transparentes da vida, a opacidade particular no filme de Oliveira coloca em dúvida mais essa certeza.

A ostentação de tudo o que é artificial já se fazia sentir em muitas das peças regianas, como acontece, por exemplo, em *O meu caso* – ocorrência que se dá por influência direta de importantes dramaturgos modernos (sobretudo Pirandello), mas também com a intenção de mostrar a arte como ela é, implodindo a chamada quarta parede do teatro. No entanto, a

modernidade de Régio não se restringe a esse esteticismo, seja no teatro, na poesia ou na prosa. As dicotomias constantes que permeiam os textos regianos também expressam seu aspecto moderno, atento ao estilhaçamento da identidade do homem de seu tempo. Régio, por muitas vezes, queixou-se de certa incompreensão, sobretudo da crítica contemporânea. Esta mesma incompreensão parece não ter incomodado Manoel de Oliveira, que assumiu, em seu singular espírito de Poeta, uma postura independente, sobretudo nas reinvenções que seu cinema sempre apresentou. As duas visões artísticas eram complementares, mas as personalidades, bastante distintas. Fascinado pela velocidade na juventude, tendo sido piloto de corridas de automóvel, Oliveira apresentava uma postura completamente diversa de Régio, cuja personalidade era marcada pelas atitudes de um colecionador de antiguidades.

Nesse sentido, voltando aos debates entre a revolução da *Orpheu* e a suposta contrarrevolução da *presença*, podemos dizer que o Manoel de Oliveira dos primeiros anos parece flertar com ambas as gerações: órfico na forma futurista dos primeiros filmes, presencista no persistente humanismo dos seus temas. A forma acelerada de montagem que predominava na fase inicial do realizador é substituída, na maturidade, por uma estética de contemplação e de profunda reflexão sobre a vida, o cinema e a existência. Homens de fé, mas também de dúvida, Régio e Oliveira, embora diferentes entre si, pareciam encontrar na forma de fazer arte sua complementaridade. O pensamento presencista, infiltrando-se na base do princípio estético oliveiriano, ecoaria até o fim da vida do cineasta. Esse mesmo princípio manteria Régio vivo no cinema de Oliveira, em menções, citações, fotografias do amigo no *décor* dos filmes ou os seus textos literários como matéria-prima para as adaptações.

Assim, evidenciam-se as confluências entre Régio, Oliveira e a *presença*, sempre na mesma linha vinculada à manifestação do Absoluto na arte. Um Absoluto que se perscruta pela inquirição metafísica, pela sondagem das angústias mais profundas da alma, das relações humanas ou da própria existência do homem num universo que ele jamais será capaz de dominar. Cada vez que olhamos para o cinema de Manoel de Oliveira e para a literatura de José Régio, relacionados entre si ou não, fica evidente a ideia que o escritor vilacondense defendeu na *presença*, desde o seu primeiro número. Uma arte tão ligada à manifestação da essência do artista que adquire vida própria, derivada do sopro vital insuflado nela. Em conversa com Álvaro Siza Vieira e João Fernandes, Manoel de Oliveira (2019, p.135) retomava uma fala de Régio para afirmar que “a verdadeira originalidade do artista é ele próprio”. Esta fala vai ao encontro do pensamento presencista de que a autenticidade de uma Arte Viva consiste em expressar a própria alma na obra. É assim que vemos artistas como

Régio e Oliveira tornando-se perenes no cenário cultural, mantendo-se vivos através da sua produção artística, carregada de sua própria essência. Poetas que se tornam eternos, permanecendo originais e sinceros em qualquer tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5ª Edição. Trad Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus Editora, 2010.

BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques (Orgs.). **Conversas com Manoel de Oliveira**. Trad. Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999. (Coleção Campo do Cinema 3).

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In: _____ **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. A “Tetralogia dos Amores Frustrados”: amor e paixão no cinema de Oliveira. In: **Revista do CESP** – v. 30, n. 43 – jan.-jun. 2010. p. 53-72.

BÉNARD DA COSTA, João Bénard. *Pedra de Toque: o dito “eterno feminino” na obra de Manoel de Oliveira*. In: MACHADO, Álvaro. *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.118- 157.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Manuel de Oliveira* In: OLIVEIRA, Manoel de; BÉNARD DA COSTA, João. **Manoel de Oliveira: cem anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008, p. 17-24.

CASAI MONTEIRO, Adolfo. *Cinema: mundo do instante*, In: **Movimento**, nº 3, Porto, 1 de agosto de 1933. s.p.

_____. *Douro, faina fluvial: um filme de vanguarda*, In: **Movimento**, nº 21, Porto, 1934. s.p.

_____. *Cinema português: As pupilas do senhor reitor*, **presença**, nº45, Coimbra, julho de 1935. p.17-18.

CRUCHINHO, Fausto - <<A Divina Comédia>>. In: **Catálogo Festival Insanidades**. Lisboa: Geniuzastare/ Associação Cultural, 1999.

CUNHA, Paulo. **A Comédia Humana segundo Manoel de Oliveira**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2003. p 163-174. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/36574/1/A%20Comedia%20Humana%20segundo%20Manoel%20de%20Oliveira.pdf> (Últim acesso em 16/03/2020).

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FERNANDES, João. VIEIRA, Álvaro Siza; OLIVEIRA, Manoel de. *Conversa entre Manoel de Oliveira e Álvaro Siza*. In: SERRALVES, Fundação. **A casa / Manoel de Oliveira**. Catálogo da exposição “A casa” para inauguração da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, em Serralves. PORTO: Serralves - Casa do Cinema Manoel de Oliveira, 2019. p. 130-139.

FRANÇA, José Augusto et al. **Introdução à obra de Manuel de Oliveira**. Coleção Movimento. Lisboa: Plátano Editora, 1981.

FRIAS, Joana Matos. **Cinefilia e cinefobia no modernismo português (vias e desvios)**. Coleção Estudos de Literatura Comparada. Porto: Edições Afrontamento, 2015.

GUIMARÃES, Fernando. **O modernismo português e a sua poética**. Porto: Lello Editores, 1999.

HELENA, Lúcia. **Movimentos da vanguarda europeia**. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

JOHANSSON, Maurienne. **O modernismo português e o modernismo brasileiro: questões de identidade literária e sociocultural**. 2015. Dissertação. (Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas). Universidade Aberta de Lisboa. Lisboa, Portugal. Disponível online: https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4207/1/TMLCP_JohanssonMaurienne.pdf (acesso em 20/01/2019)

JUNQUEIRA, Renata Soares. *A par de ORPHEU: a poesia da PRESENÇA e os seus influxos sobre a cinematografia de Manoel de Oliveira*. In: **Revista Diálogos Mediterrânicos**. Dossiê “Poetas d’Orpheu, futuristas e TUDO”. n. 11. Dezembro/2016. p. 50-59. Disponível online: <http://www.dialogosmediterranicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/234/238> (Acesso em 01/05/2020)

_____. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. 1ed. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2018.

OLIVEIRA JUNIOR, Luís Carlos. *O quinto Império - ontem como hoje*. In: **Contracampo** revista de cinema. n°64, ano 2004, s.p. Disponível online: <http://www.contracampo.com.br/64/quintoimperio.htm> (acesso em 20/03/2020)

LISBOA, Eugénio. **O segundo modernismo em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977.

_____. **José Régio: a obra e o homem**. Lisboa: Editora Arcádia, 1976.

_____. **O essencial sobre José Régio**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. *Presença ou a contra-revolução do modernismo português*. In: **Revista do Livro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, de Julho/Dezembro de 1961, P. 67-81.

_____. *Orfeu e Presença*, in **Revistas, ideias e doutrinas – Leituras do pensamento contemporâneo**. Lisboa: Lisboa Livros, 2003. p. 93-94.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

MARTINES, Enrico. **Correspondência entre Fernando Pessoa e os diretores da Presença**. Edição e estudo de Enrico Martines – Correspondência entre Fernando Pessoa e José Régio (1928-1935), 59-84. Coleção 'Edição crítica de Fernando Pessoa: estudos', 2 – Lisboa: INCM, 2007.

MARINETTI, Filippo. *Manifesto Futurista*. In: **Le Fígaro**. Paris. 20 de fevereiro de 1909. Disponível online e traduzido em: <https://memoriavirtual.net/2005/02/21/futurismo-manifesto-futurista-2/> Acesso em: 15 de julho de 2018.

MARGARIDO, Alfredo. *O cinema e a criação plástica na vida e na obra de José Régio*. **Revista lusófona de humanidades e tecnologias**, S.l., n. 10, 2006, p. 43-55.

MARRUCHO, Ana Cristina Teresa Assunção. **“Presença” ou a contra-revolução do modernismo português – a crítica de um mito ou o mito da crítica?**. Dissertação de Mestrado defendida na UAB, Lisboa, 2008.

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

NEGREIROS, José de Almada. *Manifesto da exposição de Amadeo de Souza-Cardoso*. In:_____. **Obras completas** -Vol VI - Textos de Intervenção. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993, p. 29.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Ontem como hoje: é a hora!*. In: JUNQUEIRA, Renata (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 189-198.

OLIVEIRA, Manoel de; BÉNARD DA COSTA, João. **Manoel de Oliveira: cem anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008.

_____. *Bruma*. In: **presença**, nº33, Coimbra, outubro de 1931. p.10-11.

_____. **Aniki-Bóbo: planificação do filme de Manuel de Oliveira**. Porto: Edição do Cineclube do Porto, 1963.

_____. *Projecto para a realização do filme «A velha casa - Monstruosidades vulgares»*. In: COUTO, J. Silva (Org.) **In memorian de José Régio**. Póvoa do Varzim: Tipografia Camões, 1970. p. 370-390

_____. *Esta minha paixão*. In: MACHADO, Álvaro (org.) **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 166-173

_____. *“O meu caso” no caso de Régio*. In: LOUREIRO, Filipa, PINTO, Paula (Coords.). **Manoel de Oliveira / José Régio: releituras e fantasmas**. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde; Porto: Fundação de Serralves, 2009. p. 127-130.

PEREIRA, Paulo. *Da recorrência temática na obra de José Régio*. In: **Letras de hoje**. Porto Alegre, v.26, n1, março, 1991, p. 41-50.

PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

PINA, Manuel António. **Aniki-Bóbo**. Porto: Assírio & Alvim, 2012.

PRETO, António. **Manoel de Oliveira: o cinema inventado à letra**. Porto: Fundação de Serralves, 2008.

_____. Manoel de Oliveira/José Régio: as correntes de ar. In: LOUREIRO, Filipa, PINTO, Paula (Coords.). **Manoel de Oliveira / José Régio: releituras e fantasmas**. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde; Porto: Fundação de Serralves, 2009. p. 10- 76.

RÉGIO, José. *Literatura viva*. In: **Presença fôlha de arte e crítica**. nº 1. Coimbra. 10 de março de 1927, p. 1.

_____. *Classicismo e modernismo*. In: **Presença fôlha de arte e crítica**. nº 2. Coimbra. 28 de março de 1927a, p. 1.

_____. *Legendas cinematográficas: I - Ivan Mosjukine*. In: **Presença fôlha de arte e crítica**. nº 1. Coimbra. 28 de março de 1927b, p. 8.

_____. *Literatura livresca e literatura viva*. In: **presença fôlha de arte e crítica**. nº 9. Coimbra. 9 de fevereiro de 1928, p. 1-10.

_____, SIMÕES, João Gaspar. “Nota aos signatários” In: **presença fôlha de arte e crítica**. nº 27. Coimbra. Junho/Julho de 1930, p.16.

_____. *Cinema português: A severa, fonofilme de Leitão de Barros e Douro, faina fluvial, direcção de Manuel de Oliveira, fotografia de António Mendes*. In: **Presença fôlha de arte e crítica**. nº 33. Coimbra, julho a outubro de 1931, p.14.

_____. *Comentário: cinema português - Gado Bravo e Douro, faina fluvial*. In: **Presença fôlha de arte e crítica**. nº 43. Coimbra, dezembro de 1934, p.13-14.

_____. *Atirar pedras... às estrelas*. In: **Movimento**, nº 16-17, Porto, fevereiro de 1934.

_____. **Benilde ou a virgem mãe**. Lisboa: Portugália Editora, 1970

_____. **Páginas de doutrina e crítica da Presença**. Porto: Brasília Editora, 1977.

_____. *Manuel de Oliveira e o cinema português*, O Comércio do Porto, Porto, 08.10, Suplemento cultura e arte, 5, 6; ano 1963. In: _____ **Crítica e ensaio 2.**, (Obras escolhidas de José Régio, nº 13),. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, p. 377-383.

_____. **Poesia I**. Coleção Obra Completa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

_____. **Teatro II**. Coleção Obra Completa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

_____. **Correspondência com Eugénio Lisboa**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2016.

RODRIGUES DE FREITAS, João. *Os meninos milionários na sala de aula*. In: **Presença fôlha de arte e crítica**. nº 28. Coimbra. ago/out de 1930, p. 2-3.

_____. *Os meninos milionários: o jôgo dos polícias e dos ladrões*. In: **Presença fôlha de arte e crítica**. nº 44. Coimbra. ago/out de 1935, p. 1-3, 7.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 754-755.

SALLES, M. *Manoel de Oliveira: um romântico modernista*. In: _____ (org.). **Olhares: Manoel de Oliveira**. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010.

SIMÕES, João Gaspar. **José Régio e a história do movimento da “presença”**. Porto: Brasília Editora, 1977.

_____. *Realidade e humanidade na arte - a propóstio de “La deshumanizacion del arte” de Ortega y Gasset*. In: **presença: fôlha de arte e crítica**, n. 16, Coimbra, novmebro de 1928, p. 3-5.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMORIM, Isabelle Regina de. **Uma poética da dualidade: identidade e intertextualidade no teatro de José Régio**. 2006. 155 folhas. Dissertação (mestrado em Estudos Literários). Unesp FCL/Ar. Araraquara, 2006.

ANDRADE, Ana Lucia. **O filme dentro do filme: metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ANDRADE, José Navarro, **Amor de perdição, "Manoel de Oliveira em contexto"**, Cinemateca Portuguesa, pasta 39, 235-236, Lisboa, 1988.

ANDRADE, Sérgio C. **Ao correr do tempo: duas décadas com Manoel de Oliveira**. Lisboa, Portugália Editora, 2009.

ANTÓNIO, Lauro, **Cinema e censura em Portugal (1926 - 1974)**. 1ª ed. Lisboa: Arcádia, 1978.

ARAÚJO, Nelson (Org.). **Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica**. Coleção Arte & Comunicação Lisboa: Edições 70, 2014.

_____. **Cinema português: intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX**. Lisboa: Edições 70, 2016. (Coleção Arte & Comunicação).

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

BUISEL, Júlia (Org.). **Manoel de Oliveira: fotobiografia**. Lisboa: Figuerinhas, 2002.

_____. **Antes que me esqueça**. Guimarães: IISorpasso, 2012.

COELHO, Eduardo Prado, **Vinte anos de cinema português (1962 - 1982)**. Coleção Biblioteca Breve, vol. 78, 1ª edição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

CORREIA, Rute Silva. **Manoel de Oliveira: o homem da máquina de filmar**. Alfragide: Oficina do Livro, 2015.

COUTO, J. Silva (Org.) **In memoriam de José Régio**. Porto: Brasília Editora, 1970.

CUNHA, Paulo; SALES, Michelle. (orgs.) **Cinema português: um guia essencial**. Coleção Selo Audiovisual. São Paulo: SESI-SP, 2013.

FERREIRA, Carolin Overhoff (Org.). **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007. (Campo do Cinema, 5).

_____. (Ed.). **Dekalog 2: on Manoel de Oliveira**. London: Wallflower, 2008.

_____. (Org.) **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

FERNANDES, João (Org.) **M.O. Exposição Manoel de Oliveira jul-out 2008**, no Museu Serralves. v. 1/3. Porto: Civilização Editora, 2008

_____. (Org.) **M.O. Exposição Manoel de Oliveira out-dez 2008**, no Museu Serralves. v. 2/3. Porto: Civilização Editora, 2008.

_____. (Org.) **M.O. Exposição Manoel de Oliveira dez 2014**, no Museu Serralves. v. 3/3. Porto: Civilização Editora, 2014.

FERREIRA, Carlos Melo. *As poéticas do cinema*. Porto: edições afrontamento, 2004.

_____. **Cinema: uma arte impura**. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007.

FOKKEMA, Douwe. **História literária: modernismo e pós-modernismo**. Lisboa: Vega, 1989.

_____. **O modernismo da arte portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.(Coleção Biblioteca Breve, 43).

GRILO, João Mário. **As lições do cinema: manual de filmografia**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

_____. **O cinema da não-ilusão**. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **Créer ensemble: la poétique de la collaboration dans le cinéma de Manoel de Oliveira**. S.l.: Éditions universitaires européennes, 2010.

JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

_____. **Os pobres no cinema de Manoel de Oliveira**: estudos interdisciplinares de cinema, literatura e sociedade. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

LAVIN, Mathias. **La parole et le lieu**: le cinéma selon Manoel de Oliveira. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

LOUREIRO, Filipa, PINTO, Paula (Coords.). **Manoel de Oliveira / José Régio**: releituras e fantasmas. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde; Porto: Fundação de Serralves, 2009.

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

MARQUES, João Francisco - **Raízes e percurso de José Régio** (1961-1969). Vila do Conde : Centro de Estudos Regionais de Vila do Conde, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Editora Dinalivro, 2005.

MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: HUCITEC, Assis: Faculdade de Ciências, Filosofia e Letras, 1973.

MIRANDA, Ana Isabel Fernandes. **A pintura na obra fílmica de Manoel de Oliveira**. 2009. Dissertação (mestrado em Estudos Fílmicos). Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2009.

MIRANDA, Paulo José. **A morte não é prioritária: biografia de Manoel de Oliveira**. 1ª Edição. Lisboa: Contraponto, 2019.

MONTEIRO, Gabriela Lírio. “Teatro e cinema: uma perspectiva histórica”. **ArtCultura**: história, teatro & imagem. Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 23-34, jul.-dez. 2011. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/gabriela_monteiro.pdf

MONTEIRO, Miguel (org.). **Cinema e história**, 6 a 10 de outubro de 2003. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.

MOURÃO-FERREIRA, David. **A presença na presença**. Porto: Brasília Editora, 1977.

OLIVEIRA, Anabela; MOREIRA, Fernando; SANTOS, Idelette; ESTEVES, José Manuel da Costa (orgs.). **Diálogos lusófonos: literatura e cinema**. Literatura, cinema e multiculturalismo no mundo lusófono. 2006-2007. Centro de Estudos em Letras, Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro. Vila Real: MMXIII, 2008.

OSÓRIO MATEUS, José Alberto. “José Régio: uma poética do teatro”. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 38, p. 30-8, jul. 1977.

PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, P. Da recorrência temática na obra de José Régio: Benilde ou a Virgem-Mãe. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v.26, n.1, p. 49-62, mar. 1991.

PICCHIO, L. S. **História do teatro português**. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugalíia, 1969. Título original: Storia del teatro portoghese.

PITA, Antônio Pedro (Org.). **Régio, oliveira e o cinema**. Vila do Conde: Câmara Municipal; Cineclube, 1994.

PIVA, L. **José Régio: o ser conflituoso**. Rio de Janeiro: Olímpia, 1975.

presença, edição facsimilada, Tomo I, II, III, Lisboa: Contexto Editora, 1993.

PRETO, António. Manoel de Oliveira: palavra imagem. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1317, fev. 2009, p. 18-21. Acesso *on line*: <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-fevereiro-2009.pdf> Último acesso em 20 de novembro de 2013.

RÉGIO, José. **Benilde ou a virgem-mãe no filme de Manuel de Oliveira**. Póvoa do Varzim: Tipografia Camões, 1975.

_____. **Jorge de Sena/José Régio, Correspondência**– Organização e notas de Mécia de Sena – Introdução a uma correspondência, por Mécia de Sena, 9-14 – Nota de apresentação, por José Alberto Reis Pereira, 15-18 – Lisboa: INCM, 1986.

_____. **Correspondência entre Fernando Pessoa e os diretores da Presença**. Edição e estudo de Enrico Martines – Correspondência entre Fernando Pessoa e José Régio (1928-1935), 59-84. Coleção 'Edição crítica de Fernando Pessoa: estudos', 2 – Lisboa: INCM, 1998.

_____. **Ensaios de interpretação crítica**. Coleção Obra Completa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

_____. **Correspondência Agustina-Régio (1955-1968)**. Introdução e notas, por Isabel Ponce de Leão. Organização, fixação de texto e índices, por Alberto Luís e Lourença Baldaque. col. 'Contemplações', 4. Lisboa: Babel, 2014.

SALES, Michelle. Manoel de Oliveira: um cineasta-escritor. In: LIRIO, Gabriela; COUTINHO, Angélica (orgs.) **Intersecções: cinema e literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p.101-113.

SENA, Jorge de. **Régio, Casais, a “presença” e outros afins**. Porto: Brasília Editora, 1977.

SIMÕES, João Gaspar. **José Régio e a história do movimento da Presença**. Porto: Brasília Editora, 1977.

SOUSA, Sergio Paulo Guimarães de. **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura**. A adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema. Minho: Universidade do Minho, 2001.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VENTURA, António. **José Régio e a política**. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. (Arte e Cultura, 5).

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FILMOGRAFIA

A caça, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama, 1964, 21', cor.

A divina comédia, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama/Religioso, 1991, 140', cor

As pinturas do meu irmão Julio, Manoel de Oliveira, Portugal, Documentário, 1965, 19', cor.

Acto da primavera, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama/Religioso, 1963, 94', cor.

Amor de perdição, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama/Romance, 1978, 71', cor.

Aniki-Bóbó, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama/Família 1942, 71', pb.

Benilde ou a virgem mãe, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama, 1975, 112', cor.

Berlim sinfonia de uma metrópole, Walter Ruttmann, Alemanha, Documentário, 1927, 64', pb.

Conversa acabada, João Botelho, Portugal, 1982, Biografia/Drama, 100', cor.

Douro, faina fluvial, Manoel de Oliveira, Documentário, Portugal, 1931, 28', pb.

Francisca, Manoel de Oliveira. Drama. Portugal. 1981 167', cor.

Le soulier de satin, Manoel de Oliveira, França/Portugal, Alemanha, Drama, 1985, 410', cor.

Mon cas, Manoel de Oliveira, França/Portugal, Drama, 1986, 90', cor.

O dia do desespero, Manoel de Oliveira, Portugal, 1992, Biografia/Drama, 75', cor.

O estranho caso de Angélica, Manoel de Oliveira, Portugal, 2010, Drama, 97', cor.

O pão, Manoel de Oliveira, Portugal, 1959, Drama, 50', cor.

O passado e o presente, Manoel de Oliveira, Portugal, 1972, Drama, 116', cor.

O pintor e a cidade, Manoel de Oliveira, Portugal, 1956, Documentário, 26', cor.

O poeta doido, o vitral e a santa morta, Manoel de Oliveira, Portugal, 2008, Drama, 7', cor.

Os canibais, Manoel de Oliveira, Portugal, 1988, Drama, 26', cor

O Quinto Império: ontem como hoje, Manoel de Oliveira, Portugal, 2004, Drama, 127'.

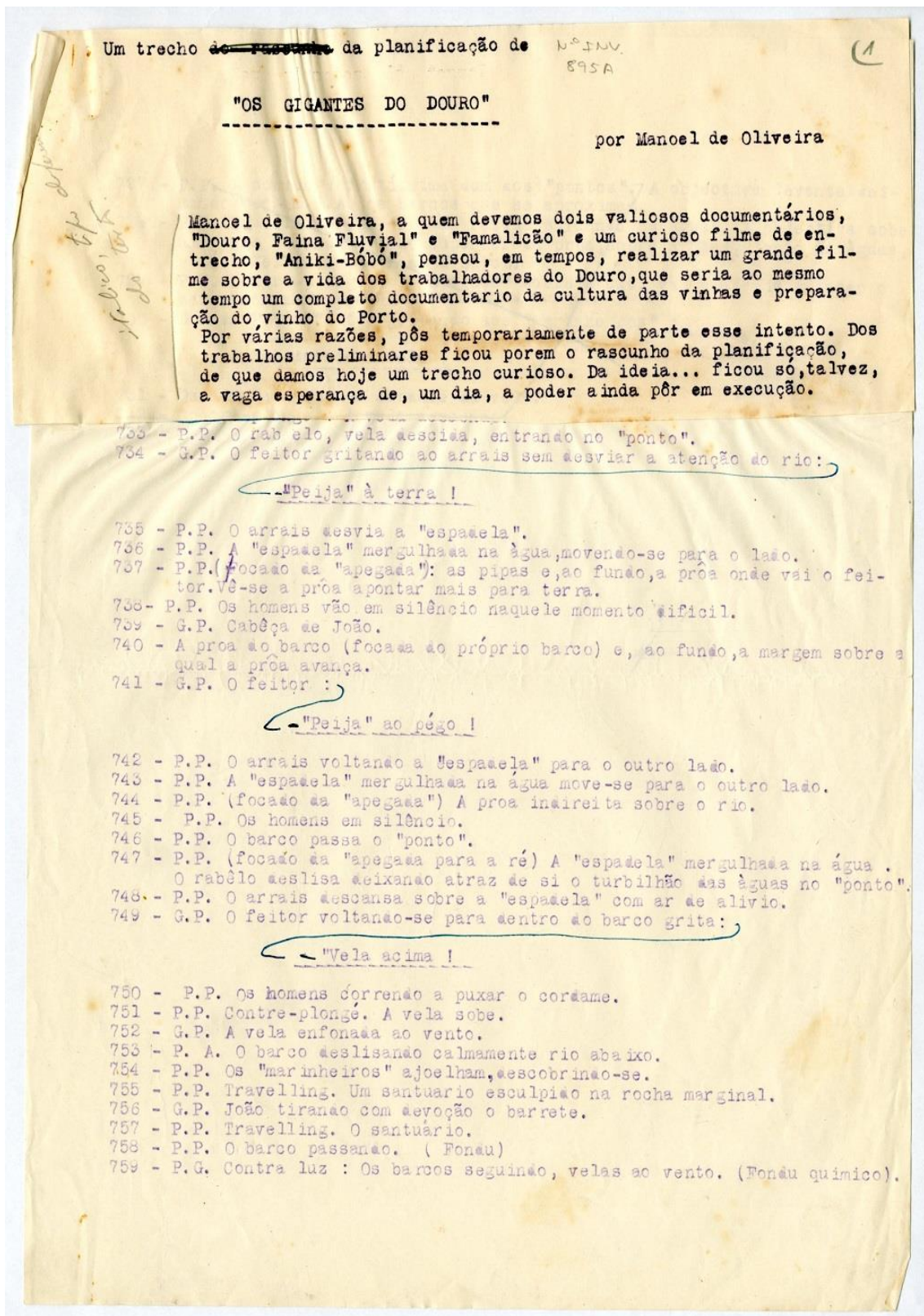
Porto da minha infância, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama/Autobiografia, 2001, 92', cor.

Romance de Vila do Conde, Manoel de Oliveira, Portugal, 2008, Drama, 10', cor.

Visita ou memórias e confissões, Manoel de Oliveira, Portugal, 1982, Drama, 73', cor.

ANEXOS

ANEXO A – Trecho da planificação do filme *Gigantes do Douro*, de 1934, encontrado no espólio Basílio Teles, na Biblioteca Pública Municipal do Porto. (3 páginas)



760- Plongé. (interior- noite). Rosa aceita Joãozinho.

761- P.P. Joãozinho aceita a pergunta:

- "Opaisinho não vem ? "

762- G.P. Rosa falando com saúde :

- "Ha-se vir se Deus quiser! Foi nos barcos levar as pipas ao Porto."

763- P.Conj. Rosa e o filho aceita a pergunta. O filho:

- "Demora tanto !"

Rosa:

- "Ah! Sempre "bota" lá p'ra cinco ou seis dias..."

764- P.P. O filho:

- "E não dormem?"

765- P.Conj. Rosa e o filho. Rosa:

- "Como não!... Ceiam e dormem."

766- P.P. O filho ouvindo, esforça-se por vencer o sono.
Voz de Rosa:

- "À hora as ceias atracam o barco à margem..."

767- G.P. Rosa continuando:

- "Então saem para terra".

(Fonau)

768- P.Conj. O barco atracado à margem. Os homens, em terra, formam uma roda comendo em volta da fogueira.

Voz de Rosa (sobreposta à cena):

- "Queimam lenha, aquecem o calão num pote e..."

769- P.P. Os homens comem, servindo-se todos do mesmo pote e pondo a comida na pá aos remos.

Voz de Rosa (sobreposta à cena):

- "...Com a comida na pá aos remos vão comendo..."

770- P.P. Os homens dormem nos barcos, cobertos com mantas.

Voz de Rosa (sobreposta à cena):

- "À noitinha cobrem-se com mantas e dormem..."

771- P.Conj. O barco atracado. Noite. Ao fundo a água serena do rio.

Voz de Rosa (sobreposta à cena):

- "...no barco atracado à margem".

(Fonau)

772- G.P. Rosa, prosseguindo:

- "Mas já avem vir na volta. Então é que é cancela..."

Repara no miúdo e cála-se.

- 3
- 773 - P.P. O miúdo dorme.
- 774 - P. Conj. Rosa aconchega a roupa ao miúdo com carinho.
(Fondu químico)
- 775 - G.P. João puxa ao à sirga.
Ouve-se o câro aos barqueiros : - "Upa! Upa! "
- 776 - P.P. Os barqueiros puxa ao à sirga:
- " Eh! barquinho ! A tona! A tona ! "
- 777 - P.P. Os pés dos barqueiros fincãno-se nas rochas :
- " Eh barquinho ! A tona ! A tona ! "
- 778 - P.P. Os barqueiros puxa ao :
- Upa ! Upa !
- 780 - P.P. O feitor à prôa :
- "Peja" ao peço !
- 781 - P.P. O arrais na "apagaça" maneja ao a "espaçela".
Ouve-se o feitor: - "Peja à terra !
O arrais volta a "espaçela" para o outro lado.
- 782 - P. Conj. Um rancho de mulheres apanha azeitonas na encosta fronteira.
Algumas cantam.
- 783 - P.P. Uma delas, olha ao para a margem, grita às companheiras:
- " Eh ! Vennam ver os "marinheiros" !
- 784 - P. Conj. As outras mulheres acorrem.
- 785 - P.A. Plongé. O barco puxa ao à sirga.
- 786 - P.P. As mulheres grita ao em galhofa :
- " Eh, pata fachaça ! Eh, boi aa areia ! "
- 787 - P.P. Os homens puxa ao, suaca os, cansa os, olham as mulheres que conti-
nuam a insultá-los :
- Vozes aas mulheres : - "Puxa! Puxa ! Deixaste o pai no lameiro ! "
- 788 G.P. João, puxa ao, olha as mulheres, enfureciao.
Vozes aas mulheres : - Eh, boi a' areia ! Puxa ! Puxa !
- 789 - P. Conj. Plongé. O barco puxa ao à sirga pelos barqueiros.
(Fondu químico)
- 790 - P.G. A alaeia (ouvem-se os búzios dos barqueiros)
- 791 - P.P. Rosa aparece à porta de casa escuta ao o ruia ao com alegria.
- 792 - P.P. Noutras casas, pessoas aparecem às portas, saia ao, depois, a correr
com alegria.
- 793 - G.P. Rosa à porta de casa. Uma grande alegria esboça-se no ~~seu~~ ^{do} rosto.
Corre para aentro, para logo sair com o filho.
- 794 - P. Conj. Homens e mulheres saem aas casas corren ao em direcção ao rio.
(Ouve-se sempre o ruia ao aos búzios)
- 795 - P.A. O barco aproxima ao-se. (O ruia ao é mais acentua ao).
- 796 - P.P. Os barqueiros tocam, ^{soprando em} cornos de boi.
- 797 - G.P. João olha com alegria para a alaeia.
- 798 - P.G. Pela encosta abaixo muitas mulheres e alguns homens correm com
grande júbilo.
- 799 - P. Conj. Rosa chega à margem primeiro. Outras a seguem corren ao.
- 800 - P.P. Uma velhinha corren ao com aliculaa ae.
- 801 - P. Conj. O barco aproxima ao-se aa margem.
- 802 - P.P. Rosa sorria ao, ergue o filho nos braços para que João o veja.
- 803 - P.P. João, do barco, ri, acena ao-lhe.
- 804 - P.C. (ao barco para a margem) Rosa e tocos os outros aguarã ao.
- 805 - P.P. O barco atraca ao ao cais. Os barqueiros saltam. Entre eles destaca-
-se João.
- 806 - P. Conj. As mulheres abraça ao-se aos seus homens.
- 807 - P.P. João abraça ao-se a Rosa, beija ao o filho.
(Fondu químico)

ANEXO B – Argumento para o filme *Bruma*, de Manoel de Oliveira, publicado na presença em 1935. (2 páginas)

BRUMA

(argumento para um filme)

- De noite, por uma rua escura e brumosa, uma mulher cuja mão pede esmola. Os transeúntes ao passar dão-lhe encontrões como se não reparassem nela.
- Passam os últimos transeúntes; ela deixa pender a mão e caminha errante.
- Nuvens, água.
- A mulher caminha pela rua rompendo a bruma cerrada.
- Com uma expressão vaga, abstracta a tudo, ela caminha na incerteza, sem saber para onde, sem saber para quê.
- Uma tipoia sem cocheiro, puxada por dois cavalos brancos passa na rua e perde-se lá ao fundo, fundindo-se no cenário.
- A roda da tipoia rolando sempre, caindo em covas cheias de lama e água.
- Os pés da mulher vão caminhando sempre, indecisos, pisando a lama e encharcando-se na água das covas.
- Ela caminha agora mais fatigada.
- A tipoia sobe uma rampa muito íngreme.
- O bafo que os cavalos vão expelindo cansados ao subir a rampa.
- As patas dos cavalos subindo sempre.
- Os cavalos desaparecem lentamente e a tipoia recua pela rampa até adquirir velocidade.
- Descendo vertiginosamente...
- Vai de encontro à parede.
- Uma roda desprende-se da tipoia. Corre, rola e cai numa pôça de água.
- A mulher cai no chão e ali fica.
- A roda mergulha na água da pôça.

Em sobreposição à água da pôça:

- Um pastor que vem cantarolando pelo campo num lindo dia de sol.
- Os sinos duma igreja tocam e as pombas assustadas fogem.
- Domingo; gente que sai duma igreja da aldeia.
- A porta duma casita de aldeia está ela sorridente, alegre, alheia.
- O pastor vai a passar; olha-a sorridente, ingénio, acanhado. Ele leva um cesto de maçãs e tira uma para lhe oferecer.
- Ela sempre sorridente e alheia diz-lhe que sim.
- Ele atira-lhe a maçã.
- Ela depois de a apanhar, limpa-a contra si e leva-a à bôca.
- E mastigando sorri, alegre, alheia...
- Ele ingénio, sorrindo, baixa a cabeça olhando para ela, acanhado, um tudo nada envergonhado.
- Rodas duma locomotiva correm velozes fundindo-se na água.
- A roda da tipoia, mergulhada na pôça de água vem à tona.
- A rapariga levanta-se do chão, onde estava caída.
- As patas dos cavalos vão caminhando.
- A roda gira.
- A tipoia vai desaparecendo.
- A rapariga caminha.
- Desgrenhada, corre, louca, espavorida...
- Mas ela caminha como dantes sosegada e pensativa.
- E lá vai ela correndo desgrenhada e espavorida.

- Os cavalos que vão de vagar...
- Correm espavoridos também...
- E vão andando sempre sossegados.
- A mulher foge espavorida por um bosque fantástico de sombras e... os cavalos correm atrás dela desordenados, desorientados, desenfriados.
- No entanto os cavalos caminham sosegados.
- E a mulher, pela rua, sossegada também.
- Os cavalos correm, correm, correm, e estacam diante dum precipício sem fundo.
- As patas dos cavalos ao estacarem ante o precipício fazem rolar algumas pedras que caem para o fundo dêste, indo cada vez mais para o fundo até se perderem na sombra fantástica. E na sombra negra, só se vêem por entre trevas e luz outras sombras mexendo e gesticulando.
- Ela, extática, está junto ao precipício olhando lá para o fundo com olhos trágicos, e o cortejo de sombras e luz coada projecta-se-lhe na cara.
- E ela vai passando na rua, ao lado do precipício, indiferente.
- Porém lá está ela, de olhos fixos e trágicos olhando para o fundo; as sombras fustigam-lhe o semblante e ela, com medo, foge.
- A correr, sempre a correr, foge espavorida.
- Ela vai dobrada sobre si, fatigada, caminhando lentamente pela rua.
- Para, olha a soleira de uma porta para onde depois se encaminha...
- e onde se senta, recostando-se contra a parede com olhos de sofrimento.
- Vem pela rua adiante, trazido pelo vento, um jornal rolando.
- Para de encontro aos pés dela, e o vento ali o folheia.

Em sobreposição ao jornal, conforme o vento o vai folheando:

- Ela vem correndo e saltando pelos campos.
- O pastor ingénio, sorrindo, baixa a cabeça, olhando para ela acanhado, um tudo nada envergonhado.
- E ela, mastigando a maçã sorri, alegre, alheia... O seu semblante sorridente e o cenário alegre do campo vão tornando-se sombrios até voltar à cena em que ela, sentada à soleira duma porta olha o jornal, indiferente, com olhos de sofrimento, numa rua escura e brumosa.
- Ela olha o jornal com olhos de sofrimento.
- O vento levava agora o jornal que trouxera, fazendo-o rolar pela rua até desaparecer.
- E a olhá-lo, ela cerrou os olhos de sofrimento, caindo-lhe duas lágrimas pela face.
- Uma pomba branca pousou na rua em face dela.
- Ao longe, na rua, vem um correio com uma grande carta branca na mão, correndo num passo miúdiño.
- A cara do correio que vem correndo traz um sorriso alegre, cheio de bondade.
- O correio está quasi a chegar junto dela.
- E a pomba que a olha transforma-se num gato preto que depois de se encarrapitar todo, foge.

HINO A PAN

Vibra do cio subtil da luz,
 Meu homem e afan!
 Vem turbulento da noite a flux
 De Pan! Iô Pan!
 Iô Pan! Iô Pan! Do mar de além
 Vem da Sicília e da Arcádia vem!
 Vem como Baco, com fauno e fera
 E ninfa e sátiro à tua beira,
 Num asno lácteo, do mar sem fim,
 A mim, a mim!
 Vem com Apolo, nupcial na brisa
 (Pegureira e pitonisa),
 Vem com Artemis, leve e estranha,
 E a côxa branca, Deus lindo, banha
 Ao luar do bosque, em marmóreo monte,
 Manhã malhada da âmber fonte!
 Mergulha o rôxo da prece ardente
 No ádito rubro, no laço quente,
 A alma que aterra em olhos de azul
 O ver errar teu capricho exul
 No bosque enredo, nos nós que espalma
 A árvore viva que é espírito e alma
 E corpo e mente — do mar sem fim
 (Iô Pan! Iô Pan!),
 Diabo ou deus, vem a mim, a mim!
 Meu homem e afan!
 Vem com trombeta estridente e fina
 Pela colina!
 Vem com tambor a rufar à beira
 Da primavera!
 Com frautas e avenas vem sem conto!
 Não estou eu pronto?
 Eu, que espero e me estorço e luto
 Com ar sem ramos onde não nutro

O MESTRE THERION
 (ALEISTER CROWLEY)

TRADUÇÃO DE FERNANDO PESSOA

Meu corpo, lasso do abraço em vão,
 Áspide aguda, forte lião —
 Vem, está vazia
 Minha carne, fria
 Do cio sózinho da demonia.
 Á espada corta o que ata e dói,
 Ó Tudo-Cria, Tudo-Destrói!
 Dá-me o sinal do Olho Aberto,
 E da côxa áspera o toque erecto,
 E a palavra do Louco e do Secreto,
 Ó Pan! Iô Pan!
 Iô Pan! Iô Pan Pan! Pan Pan! Pan,
 Sou homem e afan:
 Faze o teu querer sem vontade vã,
 Deus grande! Meu Pan!
 Iô Pan! Iô Pan! Despertei na dobra
 Do apêrto da cobra.
 A águia rasga com garra e fauce;
 Os deuses vão-se;
 As feras vêm. Iô Pan! A matado,
 Vou no corno levado
 Do Unicornado.
 Sou Pan! Iô Pan! Iô Pan Pan! Pan!
 Sou teu, teu homem e teu afan,
 Cabra das tuas, ouro, deus, clara
 Carne em teu ôsso, flor na tua vara.
 Com patas de aço os rochedos roço
 De solstício severo a equinócio.
 E raivo, e rasgo, e roussando fremo,
 Sempiterno, mundo sem têrmo,
 Homem, homunculo, ménade, afan,
 Na fôrça de Pan.
 Iô Pan! Iô Pan Pan! Pan! Iô Pan!

- O correio chega, pára diante dela com um sorriso alegre, cheio de bondade, e
- Estende-lhe a mão entregando-lhe a carta, que tem gravada ao centro em alto relêvo uma grande coroa de ouro.
- Ela recebe a carta com grande alegria.
- O correio, agora, tira a máscara de sorriso alegre cheio de bondade, e deixa-a cair ao chão; a sua cara verdadeira tem a expressão de quem goza o mal; e põe-se a rir, a rir até fugir com o mesmo passo miúdinho.
- Ela fica receosa, mas olha para a máscara, no chão, de sorriso alegre cheio de bondade, e mais confiante já se ri, alegre. Aconchega com fôrça a carta ao peito, espreitando curiosa para um e para outro lado da rua.
- Dum e doutro lado da rua nada se vê.
- Ela espera paciente; parece ouvir qualquer coisa.
- São guisos, muitos guisos que chocalam ao pescôço de cavalos brancos.
- Ela espreita muito curiosa.
- No fundo da rua aparece uma linda parêlha de cavalos brancos, muito bem arreados, cheios de guisos, que vem a trote, e atrás dêstes aparecem outros, outros e outros. Depois, dois garbosos cocheiros sôbre um belo carro branco e dourado, todo envidraçado, que parece resplender num halo luminoso.
- Ela, sorridente e alegre, levanta-se deslumbrada, aproxima-se.
- O carro pára diante dela; um cocheiro abre a porta, e de dentro sai um jovem e belo príncipe de cabelos louros, encaracolados. Ele não é senão o pastor.
- O príncipe leva-a pelo braço para dentro do carro; o cocheiro fecha a porta.
- As quatro parêlhas de cavalos brancos partem.
- O carro segue.
- E os guisos chocalam ao trote dos cavalos.
- Ele e ela, dentro, olhando-se, cheios de amor.
- Ele canta-lhe uma canção, ao som dos guisos...
- Ela não pode prestar-lhe bem atenção porque uma borla do carro, no seu balançar, lhe bate constantemente no ombro.
- O sol desponta no horizonte.
- E a borla continua a bater-lhe impaciente no ombro.
- Não é borla, é um *casse-tête*. E' o policia que a quer acordar, para que ela saia dali. Já chegou a manhã e ela não pode estar ali.
- Ela acorda, olha o policia, olha a rua onde já passam os primeiros transeúntes, e compreende...
- Levanta-se resignadamente, com os seus olhos de sofrimento, e volta a caminhar pela rua aos encontrôes dos transeúntes.

MANUEL DE OLIVEIRA

ANEXO C - Os meninos milionários na sala de aula. In: Presença fôlha de arte e crítica. nº 28. Coimbra. ago/out de 1930. (2 páginas)

Os meninos milionários na sala de aula

NA sala de aula, que tem quatro paredes brancas — oh! o horror dos quatro muros que nos fecham e onde há moscas que lembram manchas de tinta sobre papel, moscas que parecem coladas, vivas, e, afinal, estão já mortas — encontram-se sentados os meninos cábulas, de rosto imóvel, em frente dos livros abertos.

Em uma das paredes há um varandim de madeira, que é o *gênio* da escola e que tem uma ante-câmara misteriosa, risonha, para onde fogem, à hora das lições, as sílabas das vogais e das consoantes, dos nomes das terras e dos reis, dos números fraccionados, que os meninos abstractos pronunciam monotonamente e, depois, esquecem.

Há borões de tinta violeta, que lembram moscas adormecidas sobre a brancura das paredes, nos cadernos de exercícios e nas fôlhas dos livros, que estão abertos.

Os meninos têm o busto apumado e olham para os livros da sabedoria, tentando estudar as regras da gramática e os verbos.

Ao lado do mestre estão os mapas dependurados nas paredes brancas, afflictivas: e nos mapas há serras, caminhos de ferro, cidades e vilas à beira dos rios.

Sucedem, às vezes, que aos meninos é difícil distinguir o sinal piqueno, redondo e preto, que indica uma povoação, do sinal preto, redondo e piquenino também do dejecto das moscas — das moscas mortas que parecem dormir coladas às quatro paredes envelhecidas e perturbadoras.

De vez em quando, deixam de olhar as sílabas negras, fecham os olhos fatigados e parece-lhes *ver* os quatro muros aproximarem-se e a sala da aula ficar do tamanho duma gaveta que asfixia... Abrem, então, os braços contra as paredes e as paredes ruem...

Depois, *vêm* tudo escuro... os muros continuam a cair, duas, três vezes, até abrirem novamente os olhos.

Lá fora, há árvores e há ruas cheias de homens e automóveis que podem atropelar os homens. Pó-pó-pó óóó!...

O mestre olha para os meninos com uns óculos verdes e está convencido de que eles estudam.

— Todos trazem a cara lavada — pensa o mestre.

Os meninos iam ouvir o professor que usava óculos e tinha uma cara de coruja e de papagaio e era preciso lavar a cara para não apanhar palmatoadas.

— Presente!

— Gerúndio!

— Mais que perfeito composto!

A cara lavada só servia para apanhar bofetadas! ninguém sabia os verbos da lição!

A seguir, é a lição de geografia. O mestre fala da riqueza das províncias e das cidades de Portugal, os meninos são cábulas e não sabem o que é uma província nem uma cidade.

Quanto à riqueza imaginam grandes palácios cheios de jóias, montras de ourivesarias — relógios d'ouro, pulseiras, brilhantes pertencentes talvez a um rei ou a uma fada.

Serve para comprar automóveis e para comer bifés. Que bom os bifés!

« A economia é a base da riqueza » diz o mestre. Os alunos não compreendem.

• Que bom ter um automóvel e comer bifés!

— Digam — troveja o professor: a economia é a base da riqueza!

— Riqueza, riqueza, grande parvo!

Os meninos são a cera onde se grava a sabedoria.

São discos, sim, mas na rua, na rua que tem sol, onde correm os automóveis, eles são *outros*, o disco começa a cantar espantosamente uma canção livre, sempre diferente, que não foi gravada na escola, que tem quatro muros brancos e um professor velho d'óculos verdes.

De manhã, depois do café, — os meninos adormecem com desejos de acordar depressa para tomar o café muito doce — agarraram as sacolas e puseram-nas às costas — grande fardo! — e as sacolas, que são de algodão, têm tódas um preceito de moral escrito a tinta vermelha: *segue sempre pelo bom caminho!*

Atravessaram as ruas cheias de homens e de carruagens, com aquelas sílabas vermelhas, nas costas, que gritam a tóda a gente:

segue sempre pelo bom caminho!

Quando chegaram à escola deixaram as canções que não se gravam, à porta, e a alma, mãe das canções livres, ficou cinco horas à espera que os meninos dissessem as sílabas que se juntam e formam frases, nomes de cidades e preceitos rigorosos, à espera, na rua, como as amas amantes cujos braços têm desejos e saudades dos corpos dos meninos que amamentam.

Oh! como é triste deixar a alma à porta, não poder levá-la para dentro dos quatro muros brancos, afflictivos,

onde há mapas com terras e guerreiros e um professor com óculos! Ter uma alma aberta, como a flor — alegria do mundo! — uma alma que é uma boca a beijar pela boca, pelos olhos, pelo corpo novo, a luz da manhã sonora e sempre nova!

Quando entraram na aula os meninos levavam uma cara diferente que ficou imóvel a fitar os livros.

Os meninos têm o maior, o maior desprezo pela gramática e pela geografia e por isso nunca sabem as lições, ignoram as sílabas que formam as lições.

O mestre, então, levanta-se da carteira e vai puxar as orelhas sanguíneas e frescas dos alunos e manda-os copiar dez vezes as sílabas que formam as lições. O puxão de orelhas mostra ao cábula um outro mundo, diferente daquele em que costuma viver.

— Uiuuui!... Tem a sensação de que a escola anda à roda e vai cair; parece-lhe que os guerreiros saem das telas e avançam para ele agitando as lanças; que do varandim surgem fantasmas (que se esconderam lá para castigar os mandriões); vê romper do mapa de geografia uma máquina negra arrastando milhares de vagons que vão passar sobre ele, esmagá-lo. A máquina avança de frente como num primeiro plano cinematográfico e vai esmagá-lo!

— Uiuuui!... E que grandes lanternas que tem! São óculos ou lanternas?

Depois, a visão monstruosa acaba.

Uns, os mais velhos, porque os mais piqueninos têm medo, olham para a orelha vermelha e não podem deixar de rir; começam a rir gargalhadas vivas, sílabas vivas — os mais velhos!

Oh! o ridículo das orelhas vermelhas!

Se fossem eles não era ridículo nem tinha graça nenhuma ficarem com as orelhas vermelhas! E o cábula sente, agora, a vergonha de ficar com as orelhas vermelhas. Não quer deixar transparecer essa vergonha — só aparece a cor vermelha da vergonha que se derrama por todo o rosto! Por fim, chora por causa da gargalhada dos outros.

— Garotos! Indisciplinados! — diz o mestre.

— Silêncio!

Com o giz que roubaram do quadro os meninos fazem bonecos — oitos com pernas e braços que parecem formigas; com a caneta lançam borões nos livros, nos cadernos ou fazem bigodes, suíças e barbas nos reis e nas rainhas de Portugal. Os meninos amam o desenho porque ao desenhar são livres e re-criam o seu mundo. Oh! o mundo que ficou à porta!

O rio onde tomam banho, onde passam as tardes a nadar nus, com medo da polícia; os navios parados à tona da água, onde desejavam viajar. (Na escola há um menino que todos admiram e que um dia, depois do pai o ter espancado com uma correia, foi pedir a um capitão que o levasse para a Inglaterra).

As árvores onde sobem para roubar os ouriços das castanhas e as néspas, com medo dos jardineiros. E' tão bom ter medo — e nadar e roubar!

Pela janela da aula vêem-se o rio, os navios e as árvores; e os meninos enlevados vão desenhando nas lousas: cães, exércitos, casas, automóveis, navios a ir ao fundo — pôpa ao alto, um bocado de mastro com bandeiras à tona das linhas onduladas.

O menino que quis ir para a Inglaterra tenta desenhar o professor. Trabalha como um pintor compenetrado da sua missão: põe a língua de fora, cospe e safa ou olha dum lado e doutro, mas o companheiro do lado diz que não se parece. Que falta? Ah! os óculos. Desenha os óculos e a figura fica semelhante.

— História!

— Silêncio!

Todos os alunos se levantam e caminham para a carteira do professor, que parece não ter pernas, nem braços. Só vêem o busto, os ante-braços e a cabeça com uns óculos verdes, cheia de regras de gramática e histórias de guerras.

Tremem, olham para o sobrado, não sabem as histórias das guerras. As guerras! Só sabem o nome dos navios que possuem uma peça atrás — só os ingleses é que têm

uma peça — por causa dos submarinos. Só conhecem uma guerra: na batalha de Verdun os alemães perderam duzentos mil homens e os canos das espingardas chegaram a ficar em braza como se alguém os tivesse metido numa forja. Tanto fogo! Tanto morto — e se eles lá estivessem? E se os pais fossem para lá?

Um deles reza com a mãe tôdas as noites, dez padre-nossos para o pai não ir para a guerra.

Quando ouvem a voz dos jornalheiros gritar pelas ruas — A' última hora! A' última hora!

ficam deslumbrados, um terror vago de angústia oprime-os — quem sabe se eles vão invadir Portugal! — e têm aquela mesma sensação que as sirenes dos bombeiros provocam ao atravessar a cidade cheia de noite de silêncio.

Ao sair da escola, os meninos fazem algumas vezes a guerra. Têm terçados de pau e capacetes de papelão cobertos com papel setinoso, verde, vermelho e dourado. Os mais velhos são cabos, sargentos ou comandantes, os mais novos galúchos, só galúchos. Que pena não poder ser capitão! E têm também enfermeiras e mulheres, que andam em outra escola. Cada um tem a sua esposa e às vezes beijam-se e abraçam-se, quando vão para as trincheiras.

Os meninos não sabem nada das guerras antigas. Estão à volta do mestre e não respondem.

— Então, quais foram as cidades que D. Afonso Henriques conquistou aos mouros?

Os meninos á volta da cátedra fazem lembrar os pontos negros das horas no mostrador dos relógios e os olhares do mestre, como ponteiros luminosos, vão designando um a um o interrogado, que não vê esses olhares fitos em si mas adivinha-os, sente-os.

Se os alemães invadissem Portugal! Mas os alemães não chegam, nem os submarinos sobem o rio porque há uma rede de ferro à entrada da barra.

E se a escola caísse, bombardeada por um aeroplano? E se fugissem?

De repente, começa tudo, outra vez, a andar à roda. Avançam os guerreiros e a locomotiva! A cabeça do mestre, como lua a fluctuar entre nuvens, anda, anda, anda!... As letras dos livros abertos, nas mãos, em frente dos olhos, dansam, parecem milhares de pardais em revoada! As orelhas ficam novamente quentes e vermelhas.

— Adeante! Duas palmatoadas!

Sobre a cabeça dos meninos paira o génio da escola. O varandim está cheio de sílabas ressonantes, de diabos que castigam os cábulas. Às vezes, quando não respondem, saem de lá braços enormes e invisíveis, apenas sensíveis, para os arrebatam. Não sabem verdadeiramente o que é que o varandim esconde na ante-câmara: está habitado de medos e inimigos implacáveis. Os meninos são muito piquenos e não vêem, mesmo de cima das carteiras. Que há? perguntam uns aos outros, a imaginação trabalha, contam histórias onde há figuras que não sabem representar por formas, mas vão ficando incrédulos porque ninguém, nem o professor nem os pais, lhe respondem.

— E' um varandim! dizem os pais e o professor.

Fantasmas e diabos — os meninos têm a imaginação, como o varandim, cheia de medos.

— Um gato! Um gato! O varandim vai dizer o seu segredo!

— Que será?

Mas, é um gato!

Os meninos, perto uns dos outros e do mestre, estão calmos. Não é nada do outro mundo! E' um gato, que faz, apenas, suspender a respiração!

O gato passeia, por cima do varandim de madeira, assustado. Assustado e o mestre nem sequer olhou ainda para ele! Oh! Oh! Oh! Que engraçado! E o professor sem ver! O gato olha cá para baixo, passeia, medindo a altura. Vai cair? Vai saltar?

Uma onda de pérfida alegria banha a alma dos meninos. Se mia! O gato passeia, ficando bem as unhas na madeira, como um equilibrista caminhando sobre arame na pista dum circo.

Oh! Oh! Oh! Se o gato mia!

Se o gato mia! Oh! Oh! Oh!

RODRIGUES DE FREITAS

ANEXO D - Os meninos milionários o jôgo dos polícias e dos ladrões. In: Presença fôlha de arte e crítica. nº 44. (4 páginas).

presença

fôlha de arte e crítica
coimbra, abril, 1935

Os meninos milionários

o jôgo dos polí- cias e dos ladrões

A escola fechou a porta e as janelas, os livros ficaram fechados sôbre as carteiras, no salão, a ganhar pó; no dia seguinte, a escola cheirárá de novo a bafo.

Mas, agora, as horas da escola são horas mortas, esquecidas. Não soar outras horas, vivas e livres...

A flor negra da noite vai abrir, derramando sombras sôbre a terra, e as ruas e as casas preparam-se para adormecer.

Tinha agonizado a tarde na luz azul das margens; o cais despovoara-se e tinha emudecido; o crepúsculo expirava, serêno como a agonia de uma ave, sôbre o rio.

Os meninos tinham ido tomar banho, junto dos navios. Tinham nadado a tarde inteira e, ao regressar, traziam os cílios e os cabelos todos molhados e a epiderme guardava e saboreava ainda beijos líquidos. A

caminho de casa, os meninos começam então a sentir-se trémulos perante a noite que vai descendo e regressam silenciosos, pela estrada, dominados pelo mistério que os invade, com as bandeiras das fraldas sujas à vista.

Tinham tomado banho completamente nús. Se os polícias os apanhassem, levá-los-iam para a esquadra e bater-lhes-iam com os chanfalhos de aço, muito bem polido. Quem dera assim um terçado aos meninos! Se fôessem presos, talvez pudessem roubar um. Mas se os polícias viessem, os meninos prefeririam antes fugir. Logo que os avistassem, amarrariam a roupa em trouxa, no cume da cabeça, e cortariam as águas nadando até à outra margem, até aos navios. Os polícias, então, torceriam os bigodes, despeitados, e afastar-se-iam a insultá-los e a olhar, de vez em quando, para trás. E quando o mêdo passasse, os meninos rir-se-iam com prazer por ter ludibriado a autoridade.

ano nono

44

volume segundo

Os polícias, porém, não tinham surgido. Viera só o pânico, que a noite iria aumentar, e o medo dos polícias era apenas um princípio de incêndio...

A terra em sombra é maior. Veio o lampianista e fez luz nos candeeiros, das esquinas da rua; as estrêlas acenderam.

— Quem acende as estrêlas? — pergunta um menino.

— Foi o lampianista — diz outro.

E à luz dos candeeiros, sentados no limiar de uma casa, os meninos de rosto côr de cera, pálidos, começam a cantar.

Ó! o bailado agónico do dia com os meninos a cantar! As suas bôcas lembram bôcas paradas de esculturas, abertas como bôcas de fontes a rezar! As palavras das canções sobem como azas, e pairam. Cada sílaba é então uma aza palpitando, imponderável, no abismo do silêncio e da noite, que já desceu sôbre os telhados, e entrou pelos olhos espantados dos cantores.

Os morcegos veem voar em volta dos candeeiros, as sombras crescem, e os meninos sentem-se cansados de cantar. Quando as azas das canções caem desfalecidas no seio do silêncio e expiram, a vida transfigura-se em misterioso e pleno sentido de pavor. Os meninos encontram-se sós, abandonados, no meio da floresta da noite ameaçadora. O corpo treme e encolhe-se. A noite é grande e terrível. Olham-se uns aos outros, e as suas caras de oiro, à luz do gaz, parecem caras desconhecidas, imóveis e cerradas pelo espanto. Dir-se-ia que se vêem num primeiro encontro de corpos surgidos repentinamente das sombras, de longe, de outros mundos. E os meninos transfigurados, bati-dos pelo pânico, sentem a alegria do encontro.

Desconhecendo-se, julgavam-se perdidos, como peregrinos que tivessem vindo não se sabe de onde; quando cantavam os meninos tinham perdido a memória da vida como aves que fôsem erguer o seu côro no espaço longínquo.

Agora, o pânico nas almas, como fugir?

— Jôgo dos polícias e dos ladrões!

— Jôgo dos polícias e dos ladrões — gritam e repetem os meninos.

Abandonam os seus lugares, onde tinham estado sentados, e vão colocar-se junto ao muro da rua. Vão correr as ruas tortas, os labirintos escuros, fugir... Colados à parede, como silhuetas, cercam-nos os muros da rua onde o céu estrelado poisa, como uma tampa. O coração dos meninos bate, e alguns têm as pernas trémulas e a voz prêsa na garganta ressequida.

Acordaram os seres fantásticos que habitam a noite, os portais e os cantos das esquinas, e que, de repente, podem vir com seus braços longos e invisíveis arrebatam os meninos; acordaram já as bruxas e os demónios, e as almas dos que morreram nas casas velhas da rua — e vieram todos demónios e fantasmas esconder-se como inimigos nos portais e nas esquinas, à espera dos meninos...

Correr, fugir... O élan da fuga percorre-lhes então as pernas trémulas, mas em vão; as pernas não descolam. Sentem-se presos ao muro, em fila, como se fôsem de pedra, os meninos.

No fundo da rua ouvem-se ruídos de tamancos batendo a pedra e vozes de mulheres. Presenças que serenam...

— Polícia!

— Ladrão!

— Tu és polícia! Tu és ladrão!

Os polícias vão para a direita, tristes, e os meninos que o sorteio fez ladrões retiram-se para o outro lado, prontos a fugir, à voz do capitão.

— Sou ladrão! Que bom!

E os ladrões já vêem as mãos dos polícias estenderem-se, para os prender, as pistolas apontadas, e uma voz dizer:

— Está prêso, seu ladrão!

O menino que quis fugir para a Inglaterra diz a chorar:

— Eu não quero ser polícia! Quero ser ladrão!

Os meninos aproximam-se uns dos outros e vão dizendo, repetindo as mesmas palavras, abrindo assim fugas aos medos:

— Tu és polícia.

— Tu que és? Eu sou ladrão.

Mas as palavras não afugentam os fantasmas que vieram povoar as suas almas e a rua. Jôgo dos polícias e dos ladrões! E os ladrões que a sua imaginação cria e vê são figuras estranhas e negras, que se vão metamorfoseando de visão para visão.

— Tu és polícia! Eu sou ladrão!

Os meninos acreditam na voz daquele destino, que os faz polícias e ladrões. Uns julgam já que são polícias e os outros ladrões. Crêem que o mundo está dividido em duas classes e que na vida não terão outros destinos: ser polícias ou ser ladrões.

A imaginação dos ladrões trabalha, rápida e fecunda. Nas figuras dos ladrões, dos outros ladrões, os meninos vêem rabos e cornos, o diabo. Os ladrões são diabos. A ideia de que o jôgo os fez e o destino os fará ladrões é uma ideia grata, entre a agitação que revolve os seus espíritos, alívio no pavor. Mas se os ladrões são diabos eles terão também que ser diabos.

Diabos e ladrões os meninos têm medo do diabo porque o amam.

Os polícias não serão diabos, não terão dinheiro, nem joias, nem roubarão igrejas, nem palácios; nem serão invisíveis e misteriosos, nem andarão mal vestidos com dois buracos rotos nas calças. Nem passarão fome, quando não houver que comer; nem terão as barbas crescidas, cheias de piolhos, nem encontrarão libras nas montureiras. Que boa é a aventura de ser ladrão!

Sofrerão as maiores angústias, como as que sofrem quando os pesadelos os faz sonhar que são ladrões, e até já sentem dó de tantas dores que vão passar! Dormir ao relento, debaixo das geadas! Comer a geada,

como agora comem as pérolas da saraiva, quando há trovoadas.

E os meninos vão sonhando a alegria de ser ladrão, de ser livre...

Felizes os que são ladrões porque deles é o mundo! — pensam os meninos.

Os ladrões são os primeiros a largar. Começam por afastar-se lentamente, colados à sombra das paredes; parecem caminhar calmos, procurando iludir os polícias que não de persegui-los. Quando passam debaixo dos candeeiros os seus vultos tornam-se gigantesco, longos e disformes. Os polícias, de olhos atentos, prescram os seus movimentos na sombra.

Paira o silêncio na rua. De repente, uma voz aguda ergue-se nesse silêncio, ao longe:

— Larga! Larga!

A voz reboa pelas vielas, pelo bairro, atravessa o rio, e na outra margem o eco repete:

— Larga! Larga!

E súbitamente começa então a corrida veloz através dos labirintos das ruas adormecidas à luz do gaz. Os polícias debandaram, perseguindo os fugitivos ao acaso, orientando-se por gritos que de vez em quando se erguem não se sabe bem onde. Guia-os o instinto da perseguição, que os faz meter por esta viela, por aquele beco, espreitar a um canto, meter a cabeça nesta e naquela porta aberta e escura. Vultos que não reconhecem passam a correr, ouvindo-se a sua respiração ofegante, e as sombras alongadas projetam-se nas paredes, até cima, correndo rápidas também. Às vezes surge uma cara, à luz do candeeiro, pálida, cõr de cera. As pernas dos corpos e das sombras movem-se em ângulos obtusos e os braços agitam-se como pêndulas.

Os vultos desaparecem finalmente e fica outra vez o silêncio, cortado, de vez em quando, por um grito.

No silêncio da noite, os meninos correm, os seus vultos pequenos passam, os pés nus estalam como chicotes nas lages das ruas sombrias. Aparecem no limiar das portas mulheres velhas, acordadas pelos gritos dos polícias e dos ladrões, e os gatos, de olhares luminosos, encolhem-se nos cantos das vielas, ou fogem, espavoridos, por entre as pernas dos meninos. Os meninos passam velozes enquanto velhas gritam:

— Insurrectos! Passam. A sombra dos vultos ora caminha à sua frente, ora atrás, umas vezes muito pequena, outras desmesurada como a de um gigante. A respiração sufoca-os. E o medo da noite, do silêncio e das sombras, habitadas pela nocturna fauna dos fantasmas começa a invadir de novo a imaginação dos meninos agora mais violento, mais obscuro. Agora, a noite, as coisas e as figuras antropomorfosaram-se em seres de pavor, duendes, bruxas ou mafarricos.

— Onde estão os outros? — gritam dentro deles as vozes do pânico, em desejo de solidárias presenças...

E a corrida desenfreada prossegue, o medo cresce cada vez mais de modo que os meninos já não fogem aos polícias mas correm sim, cada vez mais, dentro da noite, para fugir aos seus fantasmas e pavores.

Os meninos — ladrões e poetas — tem medo do diabo. Quando forem maiores e mais fortes, não terão medo de nada, nem dos polícias, nem das igrejas nem dos cemitérios. Há tanto ouro e tanta prata nos altares! E nos jazigos, nos jazigos que parecem palácios, de mármore, para onde vão os condes? Os meninos amam o diabo e o roubo e tanto a ideia do demónio como a do ouro das igrejas e dos sepulcros os seduz e persegue.

Porque os persegue assim o diabo? Amam-no e têm-lhe medo. Para eles a noite é uma grande floresta de braços e de cornos, de diabos de cara vermelha e de olhos incendiados. E roubam as almas! Que bom deixar roubar a alma! Melhor seria vendê-la por tôdas as riquezas do mundo (pela alegria do pecado). As senhoras, vestidas de negro, que lhes ensinam a catequese, contaram a história de um homem que vendeu a alma ao diabo — e foi para o inferno, e ficou a arder para sempre como se o seu corpo fôsse uma tocha. Mas o inferno não existe, tinha dito, com autoridade, um polícia que mora na rua. Ah! se o diabo quisesse comprar as almas dos meninos!

Certamente, quando forem velhos perderão todo o valor — e o diabo já não as comprará.

Pode muito bem suceder que o diabo lhes vá aparecer, em alguma viela mais estreita e escura, por onde passam a correr.

— Quanto pedes? E o diabo mostrar-lhes há muito ouro e os meninos ficarão deslumbrados. Os seus olhos brilharão de ambição.

— Tanto ouro! Onde o roubaria o diabo?

Os meninos não têm coragem para olhar os cornos, a cara, do diabo. Mas vêem-no e sentem-no presente, ouvem-lhe os passos, perseguindo-os na sombra da viela. Ai! que o diabo vai arrebatá-los...

— Está preso — diz um menino polícia.

Depois que todos os meninos foram presos, e vieram sob prisão, entre os polícias, para o local de onde haviam partido, novamente se sentaram no limiar de uma casa velha, cansados e perplexos. A noite ia alta e a luz do lampião flambava, entre as sombras que caíam sobre a rua. As casas pareciam, agora, adormecidas por fora, mais velhas, mais escuras. Dentro, renasciam agora, certamente, os ruídos das figuras invisíveis que a noite cria, os espíritos maus, vigilantes à entrada das portas, debaixo das camas, ou escondidos dentro dos casacos e das calças que se dependuram nos pregos das paredes e nos cabides. De dentro, pelas frestas abertas nas janelas e nas portas, pontos luminosos espreitavam para a rua. E os meninos pensavam que esses pontos eram os olhos dos seres irreais que se escondem, à noite, nos fatos dependurados sobre portas e nas paredes.

De vez em quando, os cães ladram na outra margem, e os ralos com os seus assobios curtos, enchem o silêncio.

Quem sabe se os cães também vêem os fantasmas que perseguem os meninos!

(C O N C L U I N A P Á G I N A S E T E)

do *Passo do Cisne* e de *O País sem Tempo*, que consideramos um dos mais notáveis dos novos poetas contemporâneos e um dos mais ricos de futuro, fundou em Génova uma outra revista: *Lirica*. Esta, dando um largo espaço aos jovens «*poeti nuovi*» — repita-se a maioria dos nomes acima citados — tem o singular mérito de acolher dignamente também os «velhos» de valor indiscutível, como um Angiolo Silvio Novaro da Academia de Itália, ou uma Ada Negri. *Lirica* oferece, além disso, em cada número, uma larga colecção de poetas estrangeiros, tanto europeus como americanos, o que constitui uma muito interessante tentativa para inserir a poesia italiana de hoje na corrente da poesia mundial.

Singular mérito, assim defini o da revista de Capasso. Em Itália, com efeito, país de recente unidade política, até há pouco dividida em compartimentos rigidamente estanques, herdeiros dum secular espírito de facção, as diferentes «capelas literárias» erguem infelizmente entre si muralhas de privilégios e ódios tais como — assim o creio — não existem em nenhum outro país. Sem estes *conventículos*, cada um dos quais irritadamente exclui os outros, e que podem fazer crer na existência de divergências poéticas substanciais, quem nos impediria de juntar a outros, isolados ou agrupados sob outras bandeiras, os poetas que acabamos de citar? Haverá barreiras — à parte este interesse de clientela — espiritualmente tão insuperáveis entre os «novos» e certos poetas do *vanguardismo* de ontem, mas libertos a pouco e pouco de tudo o que era superabundância e bagatelas desculpáveis nos momentos de transição, chegados hoje a uma depuração absolutamente digna de respeito? Poetas como aqueles a que acabo de aludir — um Govoni, um Buzzi, um d'Alba, — não renunciam a cantar, naturalmente, pelo simples facto de um ou outro director de revista, não tendo sequer o pudor do reconhecimento para quem lhe deu o primeiro leite, lhes trancaram hoje ferozmente tôdas as portas.

Igualmente, tampouco renunciam a cantar os grupos combativos contra os quais rangem os dentes como cães de fila aqueles de que atrás falámos. Temos aqui poetas que perseguem a sua busca da poesia com uma fé muito louvável e que têm direito a fazer-se ouvir. Os poetas de Palermo, por exemplo, reúnidos em torno da revista *La Tradizione* de Mignosi, devem reter a atenção, mesmo se sofrem a *excomunhão* de Roma ou de Florença. Inclinação para a religião, e mesmo para o catolicismo, não são por isso menos modernos quanto a concepção e à forma: Bonavia, Novelli, Pignato, Agueci, Josia, o próprio Mignosi, têm as simpatias de todo o critico honesto e imparcial. Esta vaga de espírito católico, na qual fizeram sensação os casos de Papini e de Giulioti, estendeu-se pela poesia italiana. Uma vez são isolados, como o delicado autor do *Pequeno Orfeu*, Angiolo Silvio Novaro, como Alessandrini, Binaghi, Pezzani, Umani, Drago, Cristina, outras vezes grupos, como *O nosso goó* de Fallacara, ou os neo-místicos de Florentino Manacorda, rematando ambos, hoje, na revista *Frontespizio* de Piero Bargellini.

PARIS, 1935 — LIONELLO FIUMI — (TRAD. DE A. C. M.)

C O N C L U S Ã O D A P Á G I N A T R Ê S

As mãis, em altos gritos, chamam os meninos para a cama. Mas eles não têm coragem para entrar nos portais nem meter-se na cama e as vozes das mãis fazem calar os cães e erguem-se cada vez mais coléricas, em altos brados.

Os meninos sentem as pernas trémulas e exaustas, a cara ardente. A fogueira do medo extinguiu-se e apagava-se. Uma calma suave banhava os seus espíritos e imaginavam-se, agora, peregrinos que tivessem deixado as suas casas, o seu mundo, para correr outros mundos longínquos. Sonhavam que tinham andado perdidos sentindo-se abandonados na noite imensa. Os

Tem esta poesia de espírito religioso o contraste numa poesia de espírito proletário? Há uma poesia de extrema esquerda, ou mesmo simplesmente de esquerda? Pensais no fascismo, e respondeis imediatamente que não. Contudo, é preciso não acreditar que isso dependa do fascismo. Antes que Mussolini estivesse no poder, quando o bolchevismo corria livremente as ruas, ai por 1920, a Itália não tinha encontrado o menor cantor das ideias moscovitas. Mesmo quando houve, entre 1890 e 1900, uma vaga de poesia social e socializante (Ada Negri em *Fatalidade*), não houve senão poesia literalmente detestável, não-poesia. A Itália é por demais profundamente mediterrânea, romana, católica, para que das suas camadas profundas saiam vozes líricas em desacôrdo com os seus caracteres étnicos. Existirá, em compensação, uma poesia fascista? Como não podemos chamar poesia a orgias de retórica — que, bem entendido, não faltaram —, é necessário reconhecer que, até aqui, apenas a figura de Mussolini, do próprio *Duce*, inspirou alguns poemas de autêntico valor lírico: e nomes de autores já citados, Govoni, Jenco, Ungaretti, Capasso, sobressaem neste capítulo.

Se é inútil procurar na poesia italiana uma esquerda política, não menos ocioso seria procurar uma esquerda literária, à parte o futurismo. Dadaísmo, superrealismo, não encontraram em Itália qualquer ressonância digna de nota. Para nos resumirmos: a poesia tem, lá, duas alas constituídas pelos seguidores de Marinetti e pelos seguidores dos velhos mestres, mas a sua maioria está num plano moderno: modernidade mais de substância do que de forma, modernidade que pode falar de regresso à tradição mas que na realidade o entende como aspiração aos valores eternos da poesia. É por isso que ela pode aproximar-se, nos seus melhores casos, dos poetas mundiais que algures passam pro estar nas linhas mais avançadas. Se a língua italiana fôsse mais conhecida, é fora de dúvida que os nomes de alguns dos seus poetas de hoje seriam moeda corrente entre os amadores de poesia do mundo inteiro. É preciso contentar-se, para os espalhar, dum língua universal como intermediário, tal a francesa. Publiquei, em 1928, nos *Ecrivains Réunis* de Paris, uma *Anthologie de la Poésie italienne contemporaine*, que, em 400 páginas, apresentava um número considerável de poetas, de Corazzini a Govoni, de Ungaretti a Montale. Reserve-me para alargar essa escolha. Entretanto, traduzi para várias revistas, e traduzo regularmente para a revista *Dante* que dirijo em Paris, desde há quatro anos, uma grande quantidade de poemas, fora de qualquer preconceito, com um ecletismo ao qual devo muitas inimizades, mas que já me permitiu erguer, no conjunto das colecções de *Dante*, um verdadeiro panorama da poesia italiana de hoje.

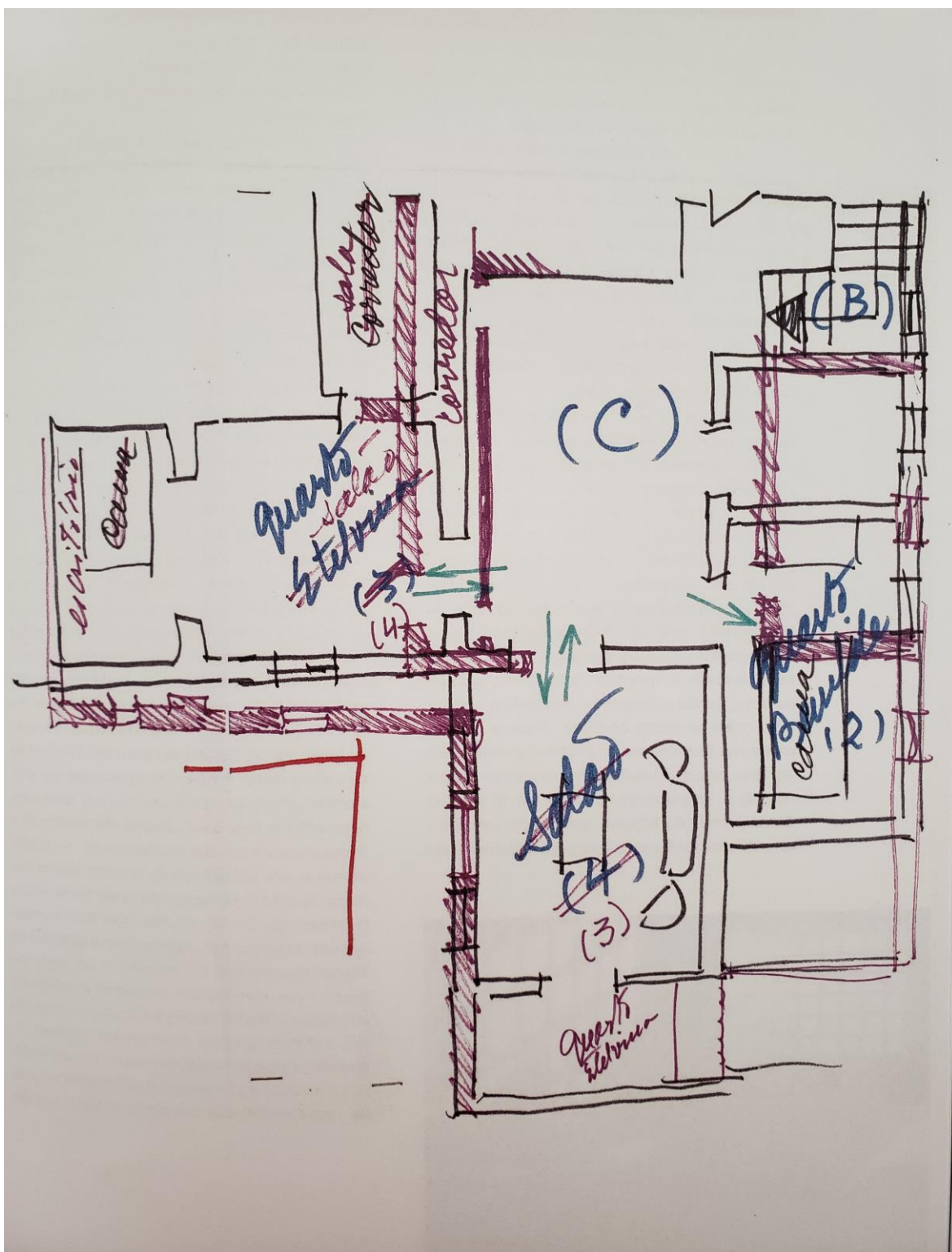
gritos das mãis agora eram como que laços a puxá-los para o lar que julgaram longe, perdido. Agora, na quietação do regresso, renascia a calma, as recordações que os prendiam às coisas conhecidas. Regressavam a si mesmos, os meninos.

Os pais, a escola, tudo estava agora perto. E os meninos sentiam-se tristes, com pena de si. Que iriam fazer os pais aos insurrectos, que tinham andado pela noite fora, a fugir ao diabo, e que não queriam ir para casa com medo das bruxas, que iriam certamente deitar-se com eles, na mesma cama, e povoar de novo a sua noite de sonhos e de pavores.

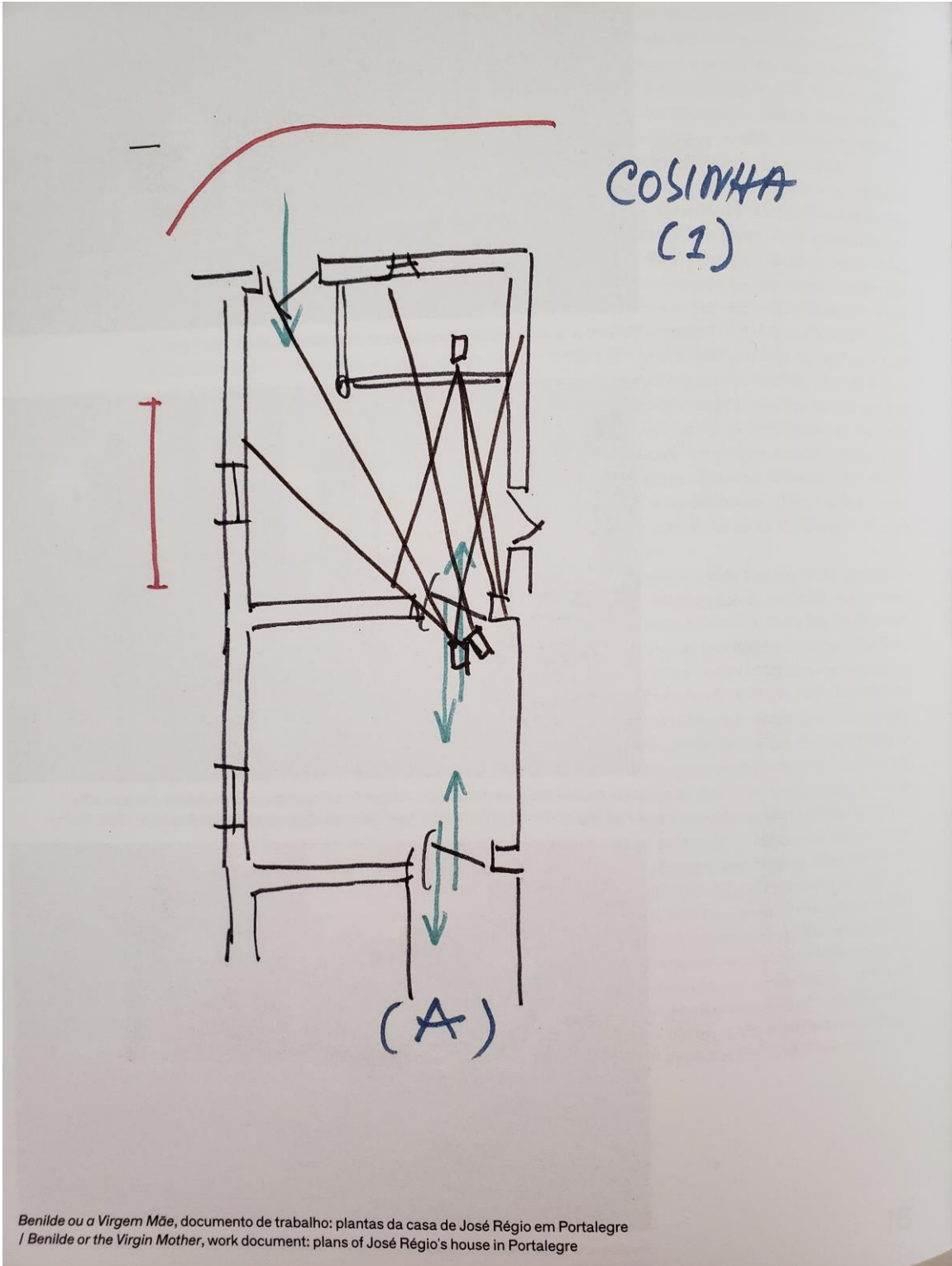
E então, enquanto as mãis gritam e a noite sobe, os meninos dão início aos seus diálogos filosóficos.

RODRIGUES DE FREITAS

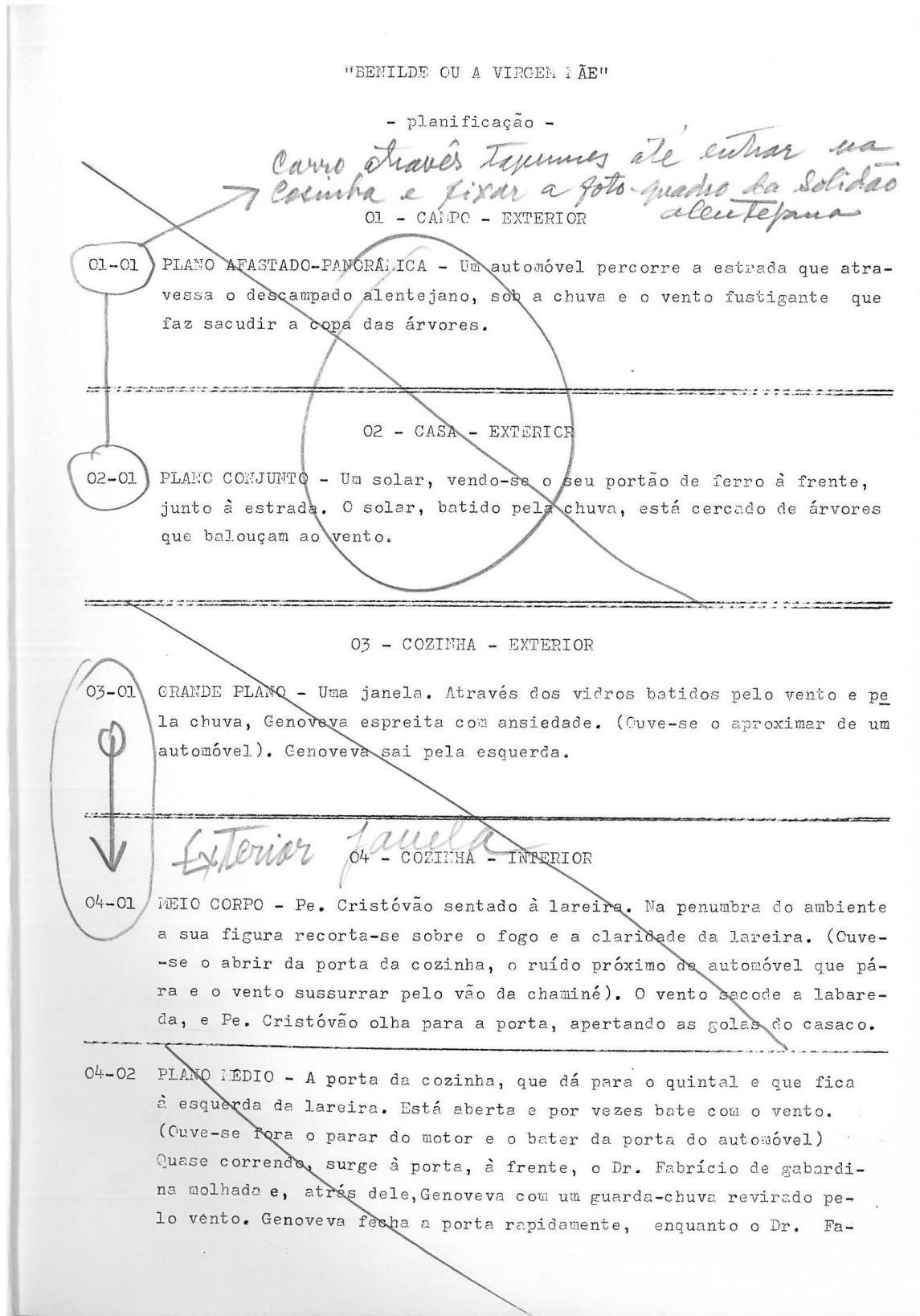
ANEXO E - Planta da casa de José Régio reproduzida na Tobis para *Benilde ou a virgem-mãe* (1975). Catálogo da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, em Serralves⁶⁷.



⁶⁷ SERRALVES, Fundação. A casa / Manoel de Oliveira. Catálogo da exposição "A casa" para inauguração da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, em Serralves. PORTO: Serralves/Casa do Cinema Manoel de Oliveira, 2019.



ANEXO F – Trecho da planificação de *Benilde ou a virgem mãe* (1975), pertencente ao Espólio Manoel de Oliveira. Documento cedido pela Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira (2 páginas).



14-25 A

Collective - neo-canton

É preciso um erro. Alguém

1 - Não está ~~em~~ (collective nota) ninguém que ajude?
É preciso um erro. Buscar o médico?

2 - Já sabe o estado dela... Temos agora de agir, depois falaremos sobre isto.
(collective nota) Genovese

3

ANEXO G – Material de trabalho “Alguns elementos sobre um projecto para a realização de um filme: Benilde ou a virgem mãe”. Material de trabalho do realizador, documento pertencente ao Espólio Manoel de Oliveira, em Serralves. (2 páginas)

Alguns elementos sobre um projecto
para a realização do filme:
"BENILDE, OU A VIRGEM MÃE"

*1ª cópia
do original
manuscrito*

1- O filme:

Este filme que me proponho fazer baseia-se na adaptação cinematográfica da peça de teatro do mesmo nome, de José Régio.

Na minha interpretação, seria um filme de carácter psicológico, desenvolvido em planos aproximados e grandes-planos, em clima fantástico, ou de um certo realismo-fantástico.

Mas, de qualquer modo, o filme seria fiel à peça, ao seu espírito.

Os diálogos - embora persistindo algumas longas tiradas onde sinto um profundo interesse cinematográfico - seriam reduzidos ao estritamente necessário e alternando com longos e significantes silêncios onde os diálogos por vezes parecessem, paradoxalmente, complementares.

Por sua vez, a câmara assestaria, de uma forma incisiva, em planos fixos, sobre cada um dos personagens, de forma a recolher um conjunto de testemunhos que permitam uma visão imparcial.

A sucessão dos planos, tomados de uma forma lógica e rigorosa, decorreria a ritmo lento, abrindo-se pouco a pouco, à problemática dos personagens.

Em resumo, o filme procuraria atingir o máximo de depuração dentro destes três elementos: o ambiente, os diálogos e a imagem.

2 - O argumento:

A jovem Benilde vive em companhia de seu pai, em um isolado solar do Alentejo.

Por uma suspeita de sua criada Genoveva, é submetida ao exame médico que lhe faz o doutor Fabrício, íntimo da família.

De aí resulta grande mal estar naquela casa, pelo espanto das pessoas ao saberem que Benilde está grávida, sem que haja explicação plausível para o facto, pois que, interpelada, ela atribui o seu estado a intervenção divina.

Eduardo, engenheiroacabado de se formar, é seu primo e noivo. Ama-a profundamente. A mãe dele toma a sobrinha por dissimulada, e lança as suspeitas sobre um vagabundo demente e disforme que por vezes deambula, soltando uivos, nas mediações do solar.

Melo Cantos, pai de Benilde, supõe que a filha enlouquecera, tal como a mãe em seus últimos dias de vida. E Eduardo, que de início admitia-a vítima da sua simplicidade, acaba desorientado pela sua paixão. Só padre Cristóvão, que viu Benilde nascer, parece sentir-se impellido a aceitar a sua revelação.

Benilde, porém, não resiste a esta provação e cai doente, dizendo que sabe estar próxima da morte.

05/11/2013 12:03

3 - Actores:

Os actores serão de preferência escolhidos entre profissionais.

Por exigência do diálogo afigura-se-me que estarão *mais* indicados do que amadores sem maturidade e segurança necessárias para este caso.

Até mesmo alguma diferença no "cachet", pensa-se que será bem compensada em economia de tempo e película.

4 - Cor:

A primeira impressão seria a favor do preto-e-branco.

Depois de pensar bastante optei definitivamente pela cor.

As razões que de princípio me levavam para o preto-e-branco (filme psicológico, etc.), são as mesmas que me levam hoje para a cor. É que será a cor, justamente, o elemento contrastante que assentua a separação entre realidade material e a realidade psicológica, fantástica e sobrenatural.

5 - Gastos de película:

Pode parecer muita quantidade a prevista como gastos de negativo.

Tratando-se de filmagens em planos aproximados e a maior percentagem em grandes-planos, sabemos que estes apresentam muito maiores dificuldades pela proximidade do rosto e conseqüente ampliação que não suporta a mais pequena falha na actuação do actor.

Assim, requer maior número de repetições para assegurar uma actuação justa, sobretudo quando se trate de grandes-planos longos e sem cortes de montagem.

Porto, 26 de Março de 1973

a) Manuel de Oliveira

NOTA: Foi enviado um exemplar manuscrito.

ANEXO H – Nota explicativa sobre o filme “O Caminho”, documento pertencente ao Espólio Manoel de Oliveira, em Serralves. Documento cedido pela Prof^a Dr^a Renata Soares Junqueira.

NOTA EXPLICATIVA
sobre o filme
"O CAMINHO"

O filme "O CAMINHO" será uma visão das vivências interiores de um poeta. Decorrem, estas vivências, em ambientes diversos e com vários personagens, familiares uns e estranhos outros.

Pesadelos, obsessões ou aspirações do Poeta, aparecem como realidades fantasmagóricas, numa espécie de penetração do artista no universo da sua obra, onde o seu ser se revela como desejo profundo de um absoluto que não é nunca atingido, senão na essência da sua natureza de poeta.

...

"O CAMINHO" foi inspirado na obra de José Régio, e na sua personalidade de poeta, escritor e dramaturgo e, também, na sua faceta de colecionador. Por isso as filmagens serão feitas em Portalegre, com os interiores feitos na Casa-Museu com o recheio tal qual como está.

Incluirá a transposição de alguns ou parte dos seus poemas e um trecho da sua peça "Três Máscaras", sem que se faça porém referências directas.

Manuel de Oliveira

05/11/2013 11:49

ANEXO I – minuta do contrato de uso da casa de José Régio em Portalegre como décor nos filmes “Benilde ou a virgem mãe” e “O Caminho”. Documento cedido pela Profª Drª Renata Soares Junqueira

SERVIÇO DA REPÚBLICA
Câmara Municipal de Portalegre
Telefone 26

Exmº. Senhor
Manuel de Oliveira
Rua da Vilarinha, 431
PORTO

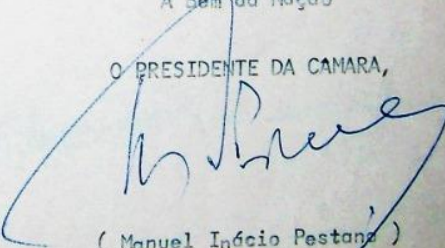
Sua referência	Sua comunicação de	Nossa referência	DATA
		4501	22.11.73

ASSUNTO: Minuta do contrato para ocupação da Casa do Poeta José Régio para realização dos filmes "Benilde ou a Virgem Mãe" e "O Caminho".

Relativamente à carta de V. Exª, datada de 15 do corrente, sobre o assunto em epígrafe, cumpre-me informar que esta Câmara aprovou na sua reunião de 20 do corrente a minuta do contrato.

Oportunamente será este reduzido a escrito, nos termos legais.

Apresento a V. Exª. os meus cumprimentos,

A Bem da Nação
O PRESIDENTE DA CÂMARA,

(Manuel Inácio Pestana)
prof.

FAP/MP
Formato A-4 - 5-973 - 5.000 ex.

ANEXO J – Programa autografado da estreia da peça *Benilde ou a virgem mãe*, no Teatro Nacional d. Maria II, em Lisboa, no ano de 1947.

AMELIA REY COLAÇO e ROBLES MONTEIRO
APRESENTAM

A peça em 3 actos, original de *JOSE REGIO* *José Régio*

BENILDE OU A VIRGEM-MÃE

PERSONAGENS

<p>Benilde <i>Amélia Rey Colaço</i></p> <p>Agostinho de Figueiredo <i>Robles Monteiro</i></p> <p>Érico Drego <i>Robles Monteiro</i></p> <p>Socorral Diaz <i>Robles Monteiro</i></p> <p>Estuardo, irmão de Benilde <i>Amélia Rey Colaço</i></p> <p>Melo Cantos, pai de Benilde <i>Amélia Rey Colaço</i></p> <p>Padre Cristóvão <i>Amélia Rey Colaço</i></p>	<p>MARIA BARROSO <i>Amélia Rey Colaço</i></p> <p>Elzevirina, mãe de Estuardo <i>Amélia Rey Colaço</i></p> <p>Cunheira, velha criada da casa <i>Amélia Rey Colaço</i></p> <p>Dr. Fabrício <i>Amélia Rey Colaço</i></p>
--	---

A acção pode ser vista, em qualquer idioma do vasto ALFAZES

AMELIA REY COLAÇO encenou - ROBLES MONTEIRO ensaiou

Cenários de LUCIEN DONMAT executados por Maonci d'Olivaria

A. S. REGIO

LA CASA DE BERNARDA ALBA

by Fernand Cabre-Lara
Produção de Geoparis-Cenex

TAIGIE A DEUX TÊTES

by Jean Cocteau
Tradução de Dr. Auguste de Chière

ANEXO K – Entrevista com Isabel Cadete de Novais

Entrevista realizada, em dezembro de 2017, com a Prof^a Dr^a Isabel Novais, especialista na obra de José Régio e atual diretora do Centro de Estudos Regianos em Vila do Conde.

1. Doutora Isabel Novais, primeiramente, obrigada pela gentileza de aceitar conceder-me essa entrevista. Gostaria de começar falando um pouco mais sobre a revista *Presença*, que completa, em 2017, 90 anos de sua criação. Como a doutora entende o surgimento da *Presença* naquele momento?

A *Presença* surgiu em 1927, em Coimbra, como resultante de vários fatores: Régio tinha concluído a sua licenciatura com uma tese em que fizera a apologia dos homens da *Orpheu* (F. Pessoa e Sá-cameiro, particularmente). A *Orpheu* desaparecera havia mais de uma década. Existira somente um ano e apenas vira dois números publicados. No entanto, Régio sempre se sentira atraído desde o primeiro momento em que a folheou.

Na Coimbra dos anos 20, surgiram várias revistas literárias e em algumas delas Régio e os seus companheiros de tertúlia colaboraram. Foi precisamente oriundos dessas revistas que se constituiu o grupo que veio a dar corpo à *Presença*. O autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* revelara, desde muito jovem, o gosto em colaborar em revistas e jornais e foi sem dúvida o grande impulsionador da *Presença*, tanto no tocante aos aspetos estéticos como a nível dos conteúdos programáticos. Além disso, foi ele o aglutinador dos elementos que nela participaram.

2. É fato que a revista passa por uma significativa mudança a partir de 1930, com a saída dos dissidentes e a entrada de Casais Monteiro na direção da folha. A doutora pode comentar um pouco sobre as mudanças no conteúdo da *Presença* a partir desse momento, ganhando espaço fora do contexto lisboeta?

A revista *Presença* nunca teve grande expressão nos meios artístico e intelectual de Lisboa, apesar de ter tido colaboradores assíduos da capital como F. Pessoa, Almada

Negreiros, António Botto, Raul Leal, entre outros. Em contrapartida, teve grande expressão nos ambientes portuense e coimbrão.

Durante toda a década de 30, em que Régio se encontrava em Portalegre a leccionar, apenas limitando-se a manter os contatos e a controlar à distância a vida da revista, Casais Monteiro geria no Porto o dia a dia das colaborações, enquanto Gaspar Simões, alternando as suas estadas entre Coimbra e Lisboa, tratava dos aspetos práticos da revista.

3. Eduardo Lourenço, certa vez, afirma que se a *Orpheu* foi a revolução modernista, a presença foi a “contra-revolução”. Essa é uma definição bastante polémica, não? A presença não trouxe, a seu modo, também uma revolução crítica e doutrinária?

Sem dúvida, a *Orpheu* foi uma pedrada no charco estagnado das letras portuguesas, no início do século XX. Mas teve uma vida curtíssima de apenas um ano e dois números publicados. Nos anos seguintes, surgiram várias revistas. Porém, a *Presença* foi a única que deu visibilidade ao grupo do *Orpheu* e às suas tentativas de expressão modernista, até então somente conhecidos da elite lisboeta. A *Presença* impôs-se não só pela quantidade de colaboradores que congregou, como pela qualidade e variedade de colaborações e autores nacionais e estrangeiros que divulgou. E isso deveu-se também à sua surpreendente longevidade que permitiu que fosse dado a conhecer o que de melhor e mais inovador era produzido em Portugal e no mundo.

O espírito da geração presencista impôs um novo conceito de arte original e sincera, procurando uma confluência entre as diversas formas de expressão artística. Além disso, *Presença* foi a primeira revista a introduzir a crítica aberta a todas as artes. Portanto, não constituiu uma contrarrevolução do modernismo, tendo, pelo contrário, sido um passo em frente no que toca à convergência de todas as manifestações modernistas até então pouco conhecidas ou quase ignoradas nos meios culturais.

4. A *presença* perdurou durante 13 anos, com publicações cada vez mais completas e reconhecidas no que diz respeito à divulgação da arte moderna em Portugal. A que a doutora acredita que se deve essa vida longa que a folha teve?

A longevidade da *Presença* deveu-se à grande qualidade da revista, enquanto mostra do melhor que se produzia em Arte, mas também não se deve minimizar a grande dedicação e

persistência dos seus diretores, particularmente José Régio e João Gaspar Simões. Apesar das dificuldades de vária ordem, sobretudo financeiras com que sempre lutaram, ainda enfrentaram momentos de intensos conflitos internos. Mas foi devido ao agravamento das relações entre Casais Monteiro e Simões, nos últimos dois anos, que a *Presença* acabou por sucumbir.

5. Sobre as relações entre o cinema e a revista *presença*, mais especificamente, sabe-se que a folha de arte e crítica deu grande impulso para a divulgação da novíssima arte em Portugal. A doutora pode comentar de que forma isso se deu? Foi a *presença* uma das primeiras folhas a divulgar o cinema e a dedicar-lhe crítica enquanto arte, como no caso das “Legendas cinematográficas”?

A Sétima Arte teve a sua representação na *Presença* através das Legendas Cinematográficas, da responsabilidade de José Régio. E a grande importância dessas intervenções residiu no facto de terem sido as primeiras críticas cinematográficas a surgirem numa revista em Portugal. E isso deve-se ao grande empenho de Régio pelo cinema.

6. A respeito do Grupo Ultra, Branquinho da Fonseca, Gaspar Simões, Edmundo de Bettencourt, José Oliveira Neves, Fausto José, Alves Machado e José Régio manifestaram a vontade de fazer cinema em Portugal. O grupo chegou a fazer experimentações filmicas? Há algum registro desse material?

Que eu saiba, o Grupo Ultra nunca passou de uma intenção sem consequências. Desconheço qualquer experiência sobre essa matéria.

7. José Régio escreve uma carta a Alberto de Serpa pedindo para que ele entrasse em contacto com um amigo que tinha uma câmara de filmar, naquela altura. É possível que esse amigo de Serpa fosse o realizador Manoel de Oliveira? Há algum indício disso?

É muito provável que esse amigo fosse Manoel de Oliveira, mas infelizmente ainda não temos provas que confirmem essa suposição.

8. O cinema foi sempre muito importante para José Régio. A doutora Isabel pode comentar esse interesse do escritor pela sétima arte? Acredita que o interesse de Régio se deve à novidade e às intervenções tecnológicas de que vinha acompanhado o cinema?

Na minha opinião, o interesse de Régio pelo cinema residia essencialmente na própria arte de reproduzir, de criar, no saber captar com sensibilidade os bons ângulos, as boas imagens. E não na novidade. Régio era um homem muito exigente no tocante à verdadeira arte.

9. Além da experiência com o Grupo Ultra, Régio se envolveu em muitas das produções de Manoel de Oliveira, seja como consultor, seja como crítico. Em uma carta escrita a Eugênio Lisboa, em 1964, Régio diz que Manoel de Oliveira lhe tomava certo tempo com “coisas de cinema”, mas que esse tempo, de forma alguma, era perdido. É possível afirmar que José Régio realiza seu desejo de fazer cinema através da parceria com Manoel de Oliveira? De certo modo, o poeta faz parte da “glória de fazer cinema em Portugal”?

De certa forma, talvez. Mas certamente Régio e Oliveira tomaram-se grandes amigos porque eram ambos homens de grande sensibilidade artística que se admiravam mutuamente. Aprendiam um com o outro e alimentavam esse convívio.

10. Um dos filmes mais reconhecidos de Manoel de Oliveira é *Aniki-bóbó*, inspirado na série de poemas em prosa *Os meninos milionários*, que o autor Rodrigues de Freitas publicou na *presença*. A doutora pode comentar esse poema em prosa? Quais são as características mais marcantes desses textos (*Os meninos milionários: na sala de aula* e *Os meninos milionários: o jogo dos polícias e dos ladrões*) e como eles dialogam com o pensamento crítico da *presença*? Qual a opinião da doutora sobre a adaptação cinematográfica de Manoel de Oliveira?

Conheço os textos de Rodrigues de Freitas e conheço o filme de Oliveira, mas nunca os analisei na perspectiva que refere. É evidente que a abordagem feita no filme se centra na poética dos afetos e na análise social, numa cidade de província. O olhar crítico do realizador incide em determinados pormenores e filtra-os com a sensibilidade que lhe é peculiar.

11. A “casa” parece ser um elemento bastante importante na obra literária de José Régio, não é mesmo? O mesmo acontece na obra de Manoel de Oliveira. No filme Benilde ou a virgem-mãe, Oliveira reproduz a casa de Régio em Portalegre como cenário da adaptação, em *As pinturas do meu irmão Julio* e *Romance de Vila do Conde*, a casa de Vila do Conde é o décor. A que se deve esse simbolismo da casa na obra de Régio, que permeia os filmes de Oliveira?

A produção literária de José Régio é redundantemente biográfica. Os espaços das suas vivências são de extrema importância porque são espaços da sua intimidade, de introspeção e da memória vivida. Daí esses espaços terem sido escolhidos para décor destes filmes.

12. A relação de Régio com a criação plástica e visual, para além do cinema, perpassa também pela pintura. Qual o papel do Régio desenhista para a configuração da *presença*? Sobre a revista, é possível afirmar que a paixão dos irmãos Reis Pereira (José e Julio) pelas artes plásticas, influenciava a diagramação e ilustração dos números da folha? A doutora acha que isso contribui para o papel que a *presença* teve na divulgação da pintura de vanguarda em Portugal?

Para além da escrita, Régio tinha também um gosto muito especial pelo desenho, que praticava com regularidade, mas essencialmente como passatempo. Considerava-se um “desenhista de domingo”, ao contrário de seu irmão Julio que se assumia sobretudo como artista plástico.

A *Presença* recebeu naturalmente influência de ambos no que toca aos aspetos de concepção visual/gráfica da revista. Para além disso, Julio evidenciou-se com as colaborações de desenhos na *Presença*.

Em relação à divulgação da pintura de vanguarda feita na revista, certamente que teve influência o facto de Régio ser um amante das artes plásticas, pelo que lhe terá dado uma atenção redobrada, ainda que todas as artes tenham sido contempladas e largamente divulgadas.

13. Se a doutora Isabel pudesse definir a arte presencista em poucas palavras, como o faria? Quais são as características principais para que uma obra possa ser vista como

adepta da *presença*. Que características os colaboradores da revista prezavam em uma obra de arte?

O que mais caracterizou o movimento da *Presença* foi o respeito pela liberdade do artista, a sua originalidade e a sua sinceridade. Os dois textos de José Régio “Literatura Viva” e “Literatura Livresca e Literatura Viva”, publicados na revista nos números 1 e 9, respetivamente, são bem elucidativos dos princípios que guiaram os homens da *Presença*, ao longo dos treze anos da existência desta.

ANEXO L – Entrevista com Jacques Parsi, conselheiro literário de Manoel de Oliveira

Entrevista realizada em abril de 2018 com o crítico cinematográfico Jacques Parsi, que também é historiador de cinema, e trabalhou como conselheiro literário do realizador Manoel de Oliveira.

1. Jacques Parsi, muito obrigada pela imensa gentileza de me conceder esta entrevista. Gostaria de começar perguntando sobre a estética do cinema de Manoel de Oliveira. Como o senhor definiria a estética oliveiriana?

É muito difícil definir a estética de uma obra que dura mais de setenta anos. Não se deve esquecer de que Manoel de Oliveira começou a filmar em 1930 e ainda estava filmando no momento de sua morte, com a idade de 106 anos. O cinema passou, durante esse período, de mudo para sonoro, de preto e branco para colorido e de analógico para digital. Estas mudanças têm uma influência, por vezes decisiva, numa escrita cinematográfica. Além disso, um criador como Oliveira, que constantemente se perguntava sobre o cinema, evoluiu enormemente em sua prática cinematográfica. Esteticamente, existe, por exemplo, uma distância visível entre a montagem rápida do *Douro, faina fluvial* e as sequências lentas, formadas por raros movimentos de câmara, no *Le soulier de Satin*.

No entanto, para evitar fugir da pergunta, vamos dar um passo adiante. Desde a década de 1970, tem havido uma reconhecível estética de Oliveira que está gradualmente sendo colocada em prática. As imagens sempre parecem recusar os movimentos, os personagens se voltam para a câmara e não para o parceiro ao lado deles. Esta forma de encenar, deliberadamente não-realista, é parte de uma atitude ética: não abusar ou enganar o espectador, manter a "distância", não dar a ilusão de que o que vemos na tela é a realidade, aquilo é apenas uma imagem da realidade e não a realidade em si. Por outro lado, para Oliveira, o diretor não deve intervir, deve ser o menos "visível" possível, daí a recusa dos planos dinâmicos na filmagem. A câmara é fixa e não busca se adaptar à movimentação das personagens, são as personagens que devem brincar com a fixidez da câmara.

A partir dos anos 80, o enquadramento oliveiriano torna-se bastante característico e com frequência coloca em detalhe o rosto ou mesmo apenas os olhos do personagem no

centro da tela. De um modo mais geral, vejo no estilo de Manoel de Oliveira uma busca constante pela economia, simplicidade e clareza muitas vezes combinadas com uma certa escassez de meios. É o cinema considerado como "arte povera".

O cinema de Manoel de Oliveira não é um cinema do movimento físico dos personagens, mas do movimento de suas mentes ou almas. É por isso que é um cinema da palavra, do texto. O pensamento deve se tornar visível, concretizado pela palavra ; portanto, as personagens falam mais do que se movem e o movimento da câmera é justificado apenas para seguir uma ação, uma vez que não é preciso mover-se quando se trata de seguir a reflexão. O dinamismo no ecrã torna-se um elemento disruptivo da atenção ao pensamento das personagens.

2. O teatro e a literatura parecem ter lugar especial no cinema deste realizador, não é mesmo? O senhor acha que o cinema de Oliveira se vale de artifícios teatrais como um estratégia de anti-ilusão nos filmes? Seria um “cinema teatral”?

Os artifícios do teatro são patentes no cinema de Manoel de Oliveira, com certeza. Por um lado, há a presença concreta do palco de teatro em filmes como *Acto da primavera*, *Mon cas*, *Inquietude* e *Vou para casa*. Por outro lado, a escolha de Manoel de Oliveira em recusar a montagem pautada no jogo de campo e contra-campo em muitos filmes dos anos 80, o leva a colocar a câmera como o quarto lado da cena teatral, para que o espectador faça parte dela.

Enfim, para voltar as origens do cinema, com destaque para *Le Soulier de Satin* (e sua homenagem implícita à Georges Méliès), Oliveira realiza um cinema próximo ao dos primeiros anos, com as telas pintadas e efeitos especiais mais ou menos visíveis. Todas as coisas que Méliès, o ilusionista, introduziu no cinema. Isto é um cinema teatral? Não, e a fórmula não faz muito sentido na perspectiva oliveriana, na medida em que, para o diretor, "teatro, cinema, cinema, teatro, tudo isso é a mesma coisa" (frase adicionada ao texto do personagem de *Le Soulier de Satin*). A única e fundamental diferença, destacada no filme *Mon cas*, é a lacuna entre material e imaterial. O cinema é imaterial, enquanto o teatro é material. O filme é configurado na ausência do ator, o teatro na presença do ator. Se teatro é definido como representação e simulação da vida ; então o cinema é também teatro.

3. Os planos longos e estáticos são uma característica marcante desse cinema, não? A que se deve essa opção pela lentidão em detrimento da velocidade de um cinema comercial?

Os planos longos e estáticos datam de *Benilde* e especialmente de *Amor de perdição*. Houve planos longos n' *O passado e o presente*, o filme anterior, mas eram muito dinâmicos. De fato, a mudança se deve à preocupação de não intervenção do autor, o que implica na preocupação com a objetividade, o que é quase um dogma de seu cinema na época. Nada deve trair a presença do diretor. Essa preocupação levada ao extremo fará com que, nos anos 90, Oliveira não focalize o sujeito se ele estiver se movendo no campo da filmagem. N' *O passado e o presente*, por exemplo, a câmera passou de um personagem para outro, vagando pela casa de Vanda, o que justificou a maioria dos movimentos. Em *Benilde* e os filmes posteriores, as cenas tem dois ou três personagens no máximo, por isso, a câmara se adapta às demandas da dramaturgia, permanecendo mais estática.

Quanto à lentidão, ela é o resultado de duas coisas. Primeiramente, o cinema de Oliveira não é um cinema do movimento físico, mas do movimento espiritual ou « movimento do pensamento », como eu disse ao responder a primeira pergunta. Sendo o pensamento expressado pela fala do cinema, focalizam-se os personagens falantes ; por isso, não há espaço para movimento físico. Um certo cinema "tradicional", acreditando que não "faz cinema" a não ser movendo-se constantemente, faz com que os personagens entrem e saiam enquanto falam e isso é um elemento disruptivo para Oliveira, pois "distrai" o espectador do que é dito. Dessa forma, à medida que a câmera se adapta à obra, os planos se adaptam também ; portanto, se os diálogos em *Benilde*, *Amor de perdição* ou *Le Soulier de Satin* forem longos, o plano levará o tempo necessário para contemplá-los. Oliveira não define a duração da sequência apenas pelo tempo que ela leva. *Amor de Perdição*, por exemplo, foi filmado em 16mm porque a duração das cenas ultrapassou a maior parte do tempo permitido pelas bobinas de 35mm que havia em Portugal na época, enquanto as de 16mm permitiram planos de 10 minutos.

Além disso, Oliveira costumava me dizer que foi influenciado por Franz Kafka e sua queixa de que o cinema estava indo rápido demais. Nos filmes dos anos 80, há a vontade de desacelerar, de se dedicar à reflexão, em reação ao cinema comercial que ia cada vez mais rápido, cada vez mais à superfície, como um cinema de distração.

4. A relação com as outras artes também é fundamental na produção de Manoel de Oliveira. O senhor pode comentar um pouco sobre essa característica aglutinadora do cinema oliveiriano? Diria que é um dos elementos norteadores da proposta oliveiriana para o cinema?

Durante muito tempo, Oliveira definiu o cinema como a síntese das outras artes, antes de qualifica-lo, no final dos anos 90, como uma adição das outras artes. Literatura e poesia quase sempre foram o ponto de partida para a inspiração de um trabalho seu, mas as outras manifestações artísticas são de influência muito menos determinante. Dedicou um curta-metragem à pintura de Júlio dos Reis Pereira, é fato, entretanto, o projeto original era parte de um filme maior (e inacabado) sobre José Régio ; quanto à pintura, também planejou um filme sobre uma exposição de seu filho Manuel Casimiro. Ocasionalmente, o Anjo da Guarda do *Le Soulier de Satin* é inspirado por uma pintura de Rembrandt da coleção Gulbenkian e a aparição da Virgem no mesmo filme é uma citação de Velasquez. A *Mona Lisa* e *Guernica* são marcos fundamentais em seu pensamento: a *Mona Lisa*, o ideal humanista e *Guernica* seu oposto.

Música e dança são, de fato, muito secundárias. Certamente, há um grande senso de musicalidade na dicção dos atores e na aplicação de trechos musicais em seus filmes, mas nada além disso. Oliveira gostava de citar os trabalhos musicais sem cortes, mas não hesitou em fazê-lo quando lhe convinha (Emmanuel Nunes reclamou em voz alta sobre o tratamento de sua música em *Viagem ao princípio do mundo*). Quanto à dança, aparece como citação em *Lisboa Cultural*.

Dito isto, cumpre mencionar também que a arquitetura fascinou Oliveira e ele ficou muito orgulhoso de ter recebido seu primeiro título de doutor "Honoris Causa" de uma faculdade de arquitetura. Ele seguiu muito de perto o design de sua casa, a do filme *Visita ou memórias e confissões*.

5. Mais especificamente, sobre a relação com a literatura, Oliveira parece ter três grandes influências. Destacam-se Camilo Castelo Branco, Agustina Bessa-Luís e José Régio, para além de outros nomes que serviram de inspiração para o realizador. Pode comentar brevemente a “presença” de Camilo, Agustina e Régio no cinema de Oliveira? De que forma cada um contribuiu para a obra de Oliveira?

José Régio é a referência absoluta para Oliveira. Sua poesia e pensamento crítico foram constantes no diálogo com Manoel. Eles se conheceram muito cedo, no início dos anos 30, no contexto boêmio-literário do Porto. Na altura, o crítico escreveu um artigo muito elogioso sobre o *Douro Faina Fluvial*, que foi publicado na revista *Presença*. José Régio fez muito pela formação intelectual de Manoel. Foi ele quem o fez ler autores estrangeiros como Tolstoi, Dostoiévski e Kafka; e os portugueses Camilo e Agustina. Foi também o primeiro a contar a Oliveira sobre Claudel, durante uma turnê da peça *A anunciação a Maria*, em Portugal. É assim, através de Régio, que Manoel lê (muito tarde, disse-me ele e, portanto, sem qualquer prevenção) *Amor de perdição* foi sempre Régio, desde o início, quem lhe apontou a importância de Agustina Bessa-Luís. Essas questões acabam por influenciar na escolha do material literário que será inspiração para produções oliveiranas. Dito isto, se vários filmes são inspirados por Régio, vale mencionar que houve planos de uma adaptação do ciclo romanesco *A Velha Casa*, que não chegou a ser realizada, na década de 1950.

Camilo tornou-se uma figura de primordial importância no espírito da estética oliveirana e ainda aparece em *O Velho do Restelo*, o seu mais recente filme. Por fim, ainda que através de relações muitas vezes conflituosas, Manoel adaptou muito da obra de Agustina, o que resultou em dois de seus maiores filmes: *Vale Abraão* e *Francisca*. Também foi para ela que ele pediu os diálogos de seu filme *Visita ou memórias e confissões*.

6. José Régio parece assumir um papel de mentor de Manoel de Oliveira, para além da amizade firmada entre os dois. Parece ser inegável também que o contexto modernista da primeira metade do século XX tem alguns influxos na estética oliveirana, sobretudo as vanguardas que se consolidaram naquele momento. O senhor concorda?

Sim, certamente. Oliveira descobriu a vanguarda através do cinema que chegou ao Porto quando ele era jovem (Walter Ruttmann, por exemplo, era um cineasta de vanguarda) e foi nomeadamente José Régio e Adolfo Casais Monteiro que alargaram a sua abordagem ao cinema, à literatura e à pintura naquele momento. A vanguarda cinematográfica é realmente visível apenas no *Douro*, pois os outros filmes dos anos 30, por serem encomendas, são de circunstâncias muito menos experimentais. E há também o *Aniki-bobó* que é a adaptação de um conto publicado na revista *Presença*.

7. A que outros realizadores, contemporâneos ou não, o senhor aproxima a obra de Manoel de Oliveira? Que tipo de influências cinematográficas são visíveis na estética do mestre?

O trabalho de Manoel é original demais para poder se relacionar com outro ; no entanto, é certo que ele recebeu a influência de alguns grandes cineastas. *Benilde*, por exemplo, foi realizada sob influência claramente expressa de *Gertrud*, de Dreyer.

Oliveira foi indiretamente influenciado pela atitude de câmera estatica de John Ford, pela impertinência de Buñuel, pela intransigência de Straub e Huillet e pela liberdade de invenção de Godard. Há mais influências episódicas, pois o cinema oliveiriano é marcado por certas soluções de encenação características de Hitchcock, pelo trabalho de Marguerite Duras sobre a palavra e a imagem e pelo rigor do cinema de Ozu.

8. Jacques Parsi diria que Manoel de Oliveira é um cineasta experimental, sobretudo quando se observa os filmes produzidos entre 1930 e 1988?

Não, Oliveira não é um cineasta experimental. Às vezes falamos sobre isso e não sei distinguir em minha resposta o que é meu ou dele; entretanto, nós concordamos fortemente neste ponto. Não há experimentalismo de fato, com exceção de *Douro*, *Faina Fluvial*, diretamente inspirado num filme experimental alemão, e de algumas tentativas muito pequenas nos curtas dos anos 30, todos os filmes de um jovem à procura de uma expressão cinematográfica.

Excetuando esses casos, Oliveira não experimentará nada no sentido de tentar combinar elementos para ver o que sairá de novidade. Ele não tenta descobrir algo novo ou inédito, filma de acordo com o que descobriu em sua reflexão sobre o cinema e prossegue com a garantia de um pensamento amadurecido ao longo de muito tempo. Em suas tomadas longas e fixas, ele não tenta, por exemplo, experimentar a paciência ou a resistência do espectador, ele simplesmente afirma que a câmera não tem a necessidade de se mover e que precisa de todo esse tempo para dar conta de um pensamento e um texto trazido para a tela. Isso não é de forma alguma a abordagem dos cineastas experimentais, cujo objetivo é buscar novas técnicas, que explorem as possibilidades visuais oferecidas pela mídia cinematográfica.

9. Para finalizar, gostava de fazer uma pergunta de ordem mais pessoal. O Jacques Parsi consegue escolher seu filme favorito, dentre as produções de Manoel de Oliveira?

Eu não consigo responder a essa pergunta como você gostaria. Como escolher entre *Vale Abraão*, *Francisca*, *Amor de perdição* e outros? São obras-primas! Sem dúvida, *Vale Abraão* reúne mais elementos que o tornam a grande obra do cinema de Manoel de Oliveira. Entretanto, como você está me pedindo uma escolha muito pessoal, eu vou dar dois títulos menos conhecidos que, para mim, são duas maravilhas absolutas e a cada visionamento confirma-se minha admiração: *Mon cas* e o *Dia do Desespero*. Ambos combinam o maior rigor da abordagem cinematográfica e o lirismo mais comovente, em minha opinião.

ANEXO M – Entrevista com o realizador João Botelho

Entrevista realizada com o realizador português João Botelho, que foi discípulo de Manoel de Oliveira e trabalhou diretamente com o mestre em inúmeras ocasiões. Botelho completou, no ano de 2018, 30 anos de carreira, tendo realizado filmes consagrados como Conversa acabada (1981) e A Corte do Norte (2007). A entrevista, realizada em dezembro de 2017, teve como mote o filme O cinema, Manoel de Oliveira e eu (2016), homenagem que João Botelho fez a Oliveira após o seu falecimento.

1. Queria começar por perguntar sobre esta sua relação com o Manoel de Oliveira. Eu não sei se você se importa que eu diga isso, mas o João parece-me ser um discípulo do Manoel de Oliveira, pois há certa filiação estética. É isso, de fato?

Sim, sim. Um bocado! Há uma certa diferença, mas há muitas proximidades. Eu tive sorte quando cheguei à escola de cinema, pois fiz uma revista chamada *M de Cinema*, e o número 1 foi dedicada ao Oliveira. Na altura em que começamos o periódico, Manoel estava a acabar o *Amor de Perdição*, que é um filme que demorou muito tempo, demorou quase 3 anos a ser feito e eu peguei a parte final no estúdio.

2. Então o João participou da produção do *Amor de Perdição*?

Não, eu ia lá apenas assistir. Eu ia todos os dias e assistia ao modo de filmar de Oliveira; essa foi a minha melhor escola. Lembro perfeitamente da primeira vez que o vi: ele estava de joelhos a desenhar no chão, a fazer algumas marcações para a montagem da luz. O Manoel sempre dizia que quando a luz está boa para um ponto de vista, pode não estar para o outro, então ele planejava tudo, cada movimento de câmara, alguns até decisivos para a montagem. Dizia que adorava o estúdio, porque ali quem mandava na luz não era Deus, era ele; tanto que desenhava no chão e fazia as marcações para montar os holofotes exatamente como ele queria. Adorava muito o cinema e gostava de participar da montagem de luz, marcando exatamente onde queria que ficasse também a câmara. Desenhava no chão o esquema de como deveria ser o plano e utilizava uma corda para decidir a posição do ator principal e a altura da câmara objetiva. Estava sempre a avançar e recuar a câmara, então quem entrasse lá ficava espantado, pois parecia mesmo um arquiteto, ou até mesmo um

marceneiro, pois depois que desenhava, marcava as elipses martelando pregos no chão e prendendo com fios.

Por fim, depois de um tempo, criou-se uma amizade. Eu passei a ser uma espécie de “interceptor” do pensamento dele. O Manoel, quando estava em público, tinha uma certa dificuldade em encontrar as palavras, mas no corriqueiro era extraordinária a maneira como ele falava de cinema, na prática cotidiana. E eu ia até lá todos os dias, ficávamos no estúdio das nove da manhã até às sete da noite, depois eu ia ter com ele ao hotel Dom Carlos, ali no Marquês de Pombal, que fica em frente a uma estátua do Camilo – o que ele adorava – e nos encontrávamos para o jantar. Dizia que queria sair para não pensar em nada e que aquele era o momento de “dilatar as ideias”. Ele estava idoso já, cansava-se com facilidade.

3. Na altura de *Amor de Perdição*, Oliveira tinha já 70 anos, não é? Como era, para ele, lidar com um ritmo tão intenso de produção todos os dias?

Exatamente. Oliveira começou a realizar o maior volume de sua produção aos 70 anos, por isso, cansava-se ao longo do dia. É como se tivesse começado mais tarde, percebe? Entretanto começou de fato muito cedo, aos 21 anos, com o *Douro, faina fluvial*, um comentário influenciado pelo Ruttmann. Ele se inspirou pela montagem de *Berlim, sinfonia de uma cidade*, mas acrescentou ao *Douro* uma espécie de humanidade que o filme alemão não tinha; o documentário oliveiriano não era tão abstrato, já tinha mais coisas humanas. Então, ele faz o primeiro filme em 1931 e o próximo a ser comercializado é de 1942, o *Aniki-Bóbó*, um filme precursor. Ainda não havia neorrealismo italiano, ainda não havia o *Obsessão*, do Visconti ou *Roma, cidade aberta*, do Rossellini e Oliveira fez o *Aniki-Bóbó* que é uma espécie de neorrealismo poético, com crianças e tudo o mais. É claro que há discussões sobre essa questão do neorrealismo, mas o fato é que foi um filme único naquele momento.

Há uma anedota engraçada sobre esse filme, que é o fato de que quando ele foi exibido a primeira vez, houve uma pateada e estava na sala de cinema o Pirandello, que disse que não sabia que os portugueses aplaudiam com os pés. Vê-se que foi um projeto um bocado rejeitado em Portugal, na altura em que foi lançado. Depois, o terceiro filme dele, *O pintor e a cidade*, é uma espécie de documentário sobre o aquarelista António Cruz, realizado após um tempo de estudo das técnicas de cor, na Alemanha. Oliveira aprendeu e experimentou uma cor nova, muito carregada e saturada. É interessante, porque aquilo parecia muito com as aquarelas do próprio pintor que eram intensas, o que gerou a combinação perfeita. Depois disso, fez alguns documentários como *O pão* e *A caça*; este último é um deslumbre e em Itália

teve muito reconhecimento. Em seguida, fez um filme maravilhoso que é o *Acto da Primavera*, uma espécie de cantata, deslumbrante também, filmado na região da Curalha. Enfim, esses filmes tiveram intervalos grandes entre eles. A partir dos anos 1970, a produção passou a ser mais volumosa.

4. Essa questão da representação da cantilena no *Acto da Primavera* é icônica na produção oliveirana, não? A teatralidade faz parte da estética Oliveira, inegavelmente. Como o João percebe isso?

O Oliveira tinha uma frase boa também, que me dizia sempre: “o cinema não existe, o que existe é o teatro. O cinema fixa aquilo que o teatro faz”. Eu estava a perceber que o cinema era mesmo falso, porque ele não expressava essencialmente a vida da mesma forma que o teatro, já que não tem o mesmo índice de realidade. Veja bem, se reparar nos filmes do Oliveira, em grande parte deles, os atores não se olham diretamente, eles tendem a olhar para o lado, direcionando-se para o público. No entanto, o olhar dos atores causava certo estranhamento, porque não era diretamente para a câmara e ficava um bocado vago. Era isso que o Manoel queria como artifício, pois criava a abstração do modo de dizer – revela-se a verdade ao mostrar a falsidade. Para ele, o texto era a verdade e é essa valorização do texto que se vê quando ele adapta o Camilo, por exemplo, do qual não tirava nada, levando a narrativa para o ecrã, quase como se fosse à letra. Enfim, isso é um efeito do cinema que nada tem a ver com o teatro, mas tem a ver com essa noção de verdade e falsidade.

Claro que não concordo totalmente com alguns efeitos de cinema que ele defendia, mas me ensinou muito o Oliveira, eu sou uma espécie de portador de alguns aspectos da “verdade oliveiriana”.

5. Afirma isso com relação às técnicas que aplica à sua própria estética?

Sim, aprendi muito e carrego tudo comigo. Como aquela célebre frase que está no meu documentário⁶⁸ “se não puderes filmar bem toda a carroça, filma bem, pelo menos, a roda”, que é exatamente o que ele faz n’*O dia do desespero* em que o plano da viagem dura quase sete minutos; além, é claro, da luz sobre a roda que gira na estrada de terra, provocando uma sombra belíssima. E nesse plano, é um texto que se ouve, pois quando os planos são longos, duros e secos, é o texto que se ouve mais. Ele acreditava que a imagem era uma coisa

⁶⁸ *O cinema, Manoel de Oliveira e eu*

relativamente falsa porque é apenas um ponto de vista, enquanto o texto é a verdade. Ele achava que o som é mais perto da verdade do que a imagem, porque esta é manipulável. Por exemplo, eu posso filmar o seu rosto hoje e o meu daqui a um mês, na montagem, a mudança do seu rosto para o meu será em segundos. No cinema, o tempo é manipulável, não tem a duração real.

6. O João falou sobre a importância do som e a força que a palavra tem no cinema do Oliveira, uma vez que ele é um cineasta da palavra. Essa linguagem como essência da verdade cinematográfica é uma característica fundamental na obra do mestre. O João acha que isso acontece no seu cinema também?

Sim, um bocado. A coisa que mais gosto é a ópera, pois lá qualquer ator interpreta qualquer papel e o sabe fazer bem. Uma senhora idosa é capaz de fazer bem uma adolescente em cena e o público aceita, mesmo sendo tudo ostensivamente falso. O cinema tem um terrível pecado que é a tentativa de reprodução do real, quando não o é. Ninguém morre no cinema, ninguém vai para a cama com ninguém; é tudo montado e encenado. Muitas vezes, isso é dado como verdade e essa atitude é sempre uma chatice. É o cinema da transparência, em que o espectador é levado para dentro do ecrã, a identificar-se com o que vê, com o herói ou com o bandido. O cinema do Oliveira, o meu e outros de que eu gosto muito nunca permitem essa identificação, pois têm aquela decisão principal e primordial: “o cinema é ver e ouvir”. O próprio Griffith, um dos primeiros artistas do audiovisual, já dizia que faltava filmar o vento nas árvores.

Se refletirmos bem, o cinema não é exatamente uma arte, é mais como um vampiro que se alimenta das outras artes: a pintura, a escultura, a poesia, o teatro e a literatura, especialmente. O Oliveira esteve sempre vinculado a isso; ele raramente escrevia um texto original, pois os buscava na literatura para levar ao cinema. E eu também gosto muito dos textos literários. Se há os que escrevem muito melhor do que nós, porque não usá-los?

7. E como se dá essa passagem da linguagem literária para a linguagem cinematográfica? Como decidir o que entra no guião e o que fica de fora?

Pois, isso é que é difícil. Há que se respeitar, antes de tudo, o texto. Eu não posso reescrever o Pessoa, nem o Eça, nem o Fernão Mendes Pinto, nem a Agustina, enfim, é recortar e colar, e ver o que é que fica e o que sai do filme; por fim, acabam por ficar coisas muito grandes de fora. É preciso encontrar a medida do tempo e uma coerência que seja

tamanha o suficiente para dar o devido respeito à literatura. O cinema não é literatura, é outra coisa, mas há uma parte do texto que não se pode mexer, não se pode transformar, não se pode reescrever e, portanto, é um dos elementos primordiais, pois é aquilo que vai dar a *matéria* do filme. O Oliveira era católico conservador, mas seu cinema era progressista e ele se apegava muito a essa questão da matéria que é a literatura. A luz é uma matéria, o som é uma matéria, a palavra é uma matéria, a música é uma matéria. Eu, por exemplo, não gosto da música que preenche os fundos dos filmes para algumas coisas, eu gosto mais da “música-matéria” que é diegética, quase palpável, quase que se dá a ver ou sentir quem está a cantar ou quem está a tocar lá dentro. Com a literatura, funciona um tanto assim também.

8. Essa questão da música diegética se faz sentir muito claramente no *Peregrinação*⁶⁹, certo?

Pois faz. Exatamente. Lá eles cantam mesmo, cantam *Acapella*, inclusive. Por fim, esse tipo de coisa vem do teatro também e quanto mais artificial, mais verdadeiro é. De fato, é preciso o artifício para se chegar a verdade, porque o que se passa no ecrã é tudo falso e, por ser falso, se torna verdadeiro, percebe? No público, por exemplo, as pessoas são todas diferentes, mas é engraçado que quando um filme não é bom, as pessoas não reagem de forma diferente, as reações são todas as mesmas.

O Oliveira tinha a ideia da ambiguidade, da inquietação, de que as pessoas devem ficar inquietas com aquilo que veem e não confortadas. O cinema tem a ver com os afetos e com sentimentos; mas também tem que ver com a reflexão e o pensamento. Uma das melhores lições de Oliveira, pra mim, é a ideia do artifício. O *Amor de Perdição* foi um filme quase maldito em Portugal, porque ele foi exibido na televisão e era uma fórmula completamente nova, tinha planos longos, eram quatro horas de filme; e era muita literatura, muito “papelão”. A grande aceitação de Oliveira aqui em Portugal foi de fora para dentro, primeiro foi bem aceito em França e só depois passou a ser bem considerado em Portugal e mesmo assim havia uma intelectualidade portuguesa que ainda dizia horrores do Oliveira na televisão.

⁶⁹ Filme mais recente de João Botelho, lançado em dezembro de 2017, que consiste em uma adaptação da obra homônima escrita por Fernão Mendes Pinto, no século XVI. O plano narrativo do filme conta com um coro que acompanha o protagonista, auxiliando na narração das ações não explícitas.

9. Acha que essa recepção conturbada em Portugal tem a ver com o hermetismo dos filmes de Oliveira?

Muitos diziam que aquilo [*Amor de perdição*] era uma coisa endurecida. Eu acho que um filme, quando é bom, tem de se ver muitas vezes; é como um bom romance, em que o leitor não quer parar a leitura. O problema é que o cinema concretiza muito as coisas, não é? No romance, o narrador diz que uma pessoa está vestida com uma camisa verde, calças castanhas e sapatos amarelos, mas quantos tons de verde, castanho ou amarelo se pode imaginar? As pessoas podem voar um bocado na leitura. No cinema é sempre o meu verde, o meu castanho e o meu amarelo; já está dado e, portanto, há assim uma concretização demasiada. Por isso, quanto mais aberto é o filme, mais importante ele se torna e isso exige que se veja várias vezes.

Hoje, o grande problema é que o cinema se transformou em uma espécie de entretenimento infanto-juvenil e demoram menos tempo; às vezes são divertidos, mas não há preocupação com as camadas de significado. O que o Oliveira fazia era muito diferente disso, pois dispunha de poucos meios e filmava milagres com esses poucos meios: uma câmara, planos longos, pouco espetáculo e o tal vento nas árvores. Oliveira, de fato, filmava o vento nas árvores. Ele fazia filmes como quem pinta um quadro ou compõe uma música e dizia-me sempre “nunca faça o filme para ninguém em particular. Faça o melhor que sabe, quem quiser que o veja. Pode se prostituir para arranjar dinheiro para fazer um filme. Pode prostituir-se para vender o filme e para depois o passar; mas enquanto filma, nunca! Faça só o que acredita”.

10. O João acha que Manoel de Oliveira acreditava, de fato, em uma essência do seu próprio cinema?

Acreditava muito na essência e no misticismo. Nós, portugueses, não somos muito bons na ação, mas somos bons na composição. Nós somos menos bons na prosa – apesar do Saramago –, mas somos muito bons na poesia. E no cinema, somos excelentes naquela ideia da composição do plano, da luz, do olhar, da contemplação. Isso tem a ver com o espírito português, porque nós conquistamos muito no século XVI e depois fomos perdendo, perdendo, perdendo e ficamos, de repente, um país muito pequenino, com uma Espanha forte atrás e o mar à frente, sem nada. Então, sentamo-nos nos cafés e fizemos poesia. Se a euforia é espanhola, o lamento e o choro são nossos. Nós falamos com as consoantes, vocês, os brasileiros, falam com as vogais. Nós choramos, vocês cantam. Então, toda essa essência da

estética na arte tem a ver com o espírito do país e essa idiossincrasia portuguesa marca-nos também no cinema e marcou muito o Oliveira. Marcou aquela estética das adaptações, de buscar a literatura, as outras artes, de filmar o essencial, poucos planos e planos fixos. O cinema, para ele e para mim, nunca é “quando se passa”, nem “como se passa”, mas “como se vê”. O que importa mais não são as histórias, mas o modo de filmar as histórias. Veja bem, não é o que se passa, nem quando, mas é como se filma. Não são os temas, mas o meu ponto de vista sobre os temas.

O modo de filmar é uma escolha de cada um e isso eu aprendi com Oliveira. Eu faço coisas diferentes que ele não fazia e ele fez coisas que eu não faria, mas temos em comum essa atitude com relação ao mundo cinematográfico e à maneira de filmar, porque é parecida. A intenção é não complicar, não decupar demais. Ele filmava apenas aquilo que colocava e acreditava naquilo que fazia. O Manoel nunca desperdiçava filme, a montagem dele era sempre muito rápida, mesmo quando as filmagens eram longas.

11. E o João permaneceu próximo ao Oliveira, frequentando os estúdios e as filmagens?

Na altura de *Francisca*, calhou que eu havia feito um filme sobre as cartas de Sá-Carneiro, o *Conversa acabada*, no qual, aliás, o Oliveira interpreta um padre – o que expressava, para mim, a ideia do pai pecador, porque o Oliveira era um católico complicado, com muitas dúvidas, mas católico. Nesta altura em que saíam o *Conversa acabada* e o *Francisca*, andávamos sempre juntos e criou-se uma amizade, tínhamos conversas sobre arte, sobre cinema. Tempos depois, ele teve uma crise um tanto preocupante e acabou por fazer um filme que só viria a ser divulgado depois da sua morte, o *Visita ou memórias e confissões*, através do qual ele mostra a casa em que viveu por décadas. Inclusive, há nesse filme uma das sequências finais, que eu acabei por incorporar ao meu filme também, que é o plano da Tobis vazia e ele a entrar, passando pelo meio do set vazio.

O *Visita* era um bocado pessimista, porque ele achava que tinha conseguido o subsídio para fazer esse filme porque seria o último; entretanto, ninguém podia com o Manoel. Em seguida, ele teve muito apoio do Paulo Branco e do ministro da cultura francesa que lhe encomendou *Le soulier de satin* e depois, o *Mon cas*. Voltou a crescer outra vez e, a partir daí, fez outros 30 filmes, nunca mais parou. Com isso, Oliveira começou a fazer mais filmes fora de Lisboa, em França principalmente, e eu já não ia mais ao hotel e fomos nos distanciando

um bocadinho. Ele começou a produzir demais e havia pouco tempo já para as nossas conversas.

Manoel não parava de trabalhar, tinha imensa vitalidade e dizia sempre “enquanto eu filmar, não morro”, ou seja, era a ideia de que morreria se parasse de fazer cinema. Ele viajava muito e só nos últimos filmes voltou ao estúdio, n’ *O Gebo e a sombra*, para voltar àquela história de controlar a luz, controlar o som e resgatar um pouco a ideia do teatro filmado. Ele dizia, para provocar a crítica, que o cinema era o teatro registrado por meios audiovisuais. Ele incomodava muito as pessoas, porque elas achavam que cinema era mero entretenimento e para ele não era. Era a física da metafísica, ele buscava filmar a alma das coisas, se filmasse uma pedra, queria buscar a alma que ela tivesse, portanto muito focado na ideia da atitude da matéria.

Hoje em dia, poucos realizadores valorizam o modo de fazer cinema, há temas fortíssimos e muito complexos, mas o modo de filmar é muito parecido a toda a gente. Manoel inventou um estilo próprio, como quem escreve ou quem pinta. Criou “modo de filmar à Oliveira” e isso é muito grande.

12. Com relação aos aspectos temáticos, o João comentou ainda há pouco, quando falávamos sobre o *Douro, faina fluvial*, que explora a questão da humanidade que é primordial. Há neste filme uma oposição do aspecto humano ao progresso tecnológico que, apesar de facilitar a vida moderna, não basta para tirar aqueles trabalhadores da condição em que se encontram. Essa questão humana é tema recorrente na produção de Oliveira até o fim?

Sim, certamente. É como uma premissa fundamental porque ele sabia que o cinema é uma arte burguesa, não é uma arte popular. Se reparar por exemplo nos amores, verá que os amores do Oliveira eram quase sempre frustrados, não é? Os ricos não vão para a cama, os pobres é que fornicam. Os amores frustrados, que não se concretizam, mantêm a pureza das paixões. É uma coisa do século XIX, como se vê em Camilo, por exemplo. Oliveira era um cineasta do século XIX embora filmasse nos séculos XX e XXI – e com um modo de filmar adequado ao seu tempo, porque era muito progressista –, pois tinha afeição pelos temas que exploravam situações idílicas e burguesas. Ele próprio foi uma pessoa educada em berço de ouro, por assim dizer, uma vez que era filho de industrial, atleta, piloto de automóvel, apaixonado por velocidade, um *bon vivant*; por isso percebeu que cinema era uma arte burguesa, já que se identificava com o meio e o fazia de forma crítica. *O passado e o*

presente, por exemplo, era um filme que falava da parvoíce da burguesia, por isso havia o olhar cínico e sempre crítico dos populares em relação aos patrões. E, se reparar, criava inquietações à burguesia nos filmes, pois ela nunca estava retratada de forma cômoda, o argumento sempre lhe criava problemas.

13. Então, é possível afirmar que, embora tratado pela crítica como esteticista, o cinema de Manoel de Oliveira tinha também uma dimensão política?

Sim, com certeza. Apesar de ser uma pessoa profundamente católica sempre foi um pensador independente. Inclusive foi preso pela PIDE, porque era um artista que pensava e pensar era um crime em Portugal naquela altura. Pensava sobre as coisas, tinha o hábito de refletir e criava questões que propunham reflexão ao público e, por isso, foi sempre um cineasta incômodo. Sempre! Mesmo do ponto de vista da criação artística, ele era minoritário. No caso dele, o nome era mais forte que a obra. Lembro-me de um ano em que ele ganhou um prêmio de uma grande revista, com 254 mil votos, mas a bilheteria do seu filme naquele ano tinha sido de 8 mil pessoas. Percebe? É a força que o seu nome tem. Muitas pessoas não veem os seus filmes, mas sabem quem é o Oliveira. Sua obra não tem boa recepção aqui, embora ele tenha se tornado uma das personalidades mais importantes de Portugal. O seu nome está nos comboios, nos catálogos, nos museus, mas pouca gente vê seus filmes. E a crítica foi sempre muito cruel. Eu cheguei a ver uma notícia cujo título era “Oliveira esvazia salas de cinema. Restaram apenas vinte pessoas a ver o filme”. Ele nunca foi muito querido pela crítica, sua obra nunca teve boa recepção, mas sempre fez dela seu instrumento de crítica, inclusive política.

14. Isso é curioso, porque Oliveira foi sempre bem recebido em França, na Itália e até mesmo no Brasil; mas em Portugal, não. Mesmo hoje parece haver certa resistência em relação aos seus filmes, não é?

Sim, há uma rejeição mesmo. Nunca foi bem recebido aqui e sabe por quê? Por conta da última palavra d’*Os Lusíadas*, aquilo que nos mata a todos: a inveja. É muito mesquinho e isso é muito triste; mas pronto, é o que é. Paciência!

15. E antes de finalizar perguntando sobre O cinema, Manoel de Oliveira e eu, gostava se saber se o João tem um filme oliveiriano preferido.

O *Amor de Perdição*, com certeza. Na verdade, por ordem são três: *Amor de Perdição*, *Le soulier de satin* que é uma obra belíssima, de artifício notável e adaptada à letra; e gosto muito também d' *O dia do desespero*, da encenação dentro da encenação, como umas bonecas russas. É belíssimo. Oliveira tinha grande afeição pelo Camilo.

16. O João comentou sobre o Camilo Castelo Branco, sobre a Agustina Bessa-Luís, mas há uma outra influência literária importante para o Manoel de Oliveira que era o José Régio, não?

Sim, claro! Com certeza! Oliveira foi uma espécie de aluno do Régio, que tinha grande apreciação por ele. Manoel certamente aprendeu muito com esse “professor”, ouvia-o muito. A ideia da física e da metafísica, da importância da dúvida, tudo veio dali.

17. O Oliveira disse em algumas entrevistas que o Régio não era um homem de fé, mas um homem de dúvida.

Exatamente, e o era o Oliveira também. Nessa questão da dúvida, dos questionamentos, o Régio o marcou muito. No final da vida, quando o Régio já tinha voltado para o norte, depois de passar anos lecionando em Portalegre, esteve sempre perto do Oliveira, o acompanhou nas produções, trabalhou com ele como consultor. Era um grande intelectual e uma das mais fortes referências para o Manoel como artista.

18. O seu filme *O cinema, Manoel de Oliveira e eu* é uma das coisas mais bonitas que eu já vi e não digo isso porque estou em sua presença. Eu me identifico muito com o carinho expresso no filme, já vi quatro vezes e me emociono sempre.

Obrigado! Eu também me emociono sempre que vejo, porque é feito de muita paixão mesmo.

19. E podemos entender que esse seu filme é uma homenagem não à biografia de Manoel de Oliveira, mas ao seu modo de filmar?

Sim, ao modo de filmar do Oliveira, com certeza; e também ao meu modo de ver o cinema dele, e o cinema de maneira geral, como uma coisa tão preciosa que não se pode tratar mal. Aquilo é tão raro, que temos de o tratar bem de modo que fique para os filhos, os netos e possa resistir ao tempo. Parece que hoje os filmes resistem menos tempo do que antigamente; acabam logo, são todos iguais, são pensados para o entretenimento das pessoas jovens, para

puro deleite. A indústria do cinema hoje ganha muito mais dinheiro com as coisas fora do filme do que com o filme em si; lucram com as comidas, nos produtos de merchandising, etc. Hoje, a indústria faz filmes em que se possa comer e beber, para lucrar mais. É uma espécie de festa infanto-juvenil na sala de cinema que não tem nada a ver com o cinema que nós queremos fazer, ou que o Oliveira fazia. É um cinema minoritário, sim; mas não é resistente, é dissidente. O cinema resistente acaba por perder, mas o dissidente vai se mantendo ao lado. É assim que sobrevivemos hoje: à margem da indústria.

20. Em *O cinema, Manoel de Oliveira e eu, o João, ao fim da homenagem, filma o Prostituição*, um dos projetos não realizados do próprio Manoel de Oliveira, escrito no ano de 1932. Como foi a escolha deste guião? Por que este projeto e não outro?

Foi mais uma homenagem. O Oliveira ouviu a história da rapariga em sua juventude e queria muito fazer um filme daquilo, mas quando teve a hipótese de o fazer, já não podia, por razões pessoais. O Manoel teve uma juventude boêmia, era das noites e ia às casas das meninas, onde ouvia também muitas histórias. Quando tinha condições financeiras de realizar o *Prostituição*, já era casado, tinha filhos e não se sentia à vontade para fazer aquilo por respeito à família. Então o fiz eu.

Havia uma coisa que me interessava muito que era o regresso ao princípio, ou seja, ao mudo como matriz do cinema do Oliveira; pois ele buscava, muitas vezes, o retorno à inocência e ao primórdio do cinema. Também acedito que nós temos que voltar lá de vez em quando. Dizia o Manoel que o cinema pode ser uma coisa com mais pureza do que é hoje, menos conspurcada, com menos efeitos, uma coisa mais simples.

Não cheguei a cogitar outros projetos não realizados, porque eu sabia o quanto o Manoel queria fazer este e também conhecia a forma como lidava com seus argumentos anteriores. Ocorreu algo engraçado, por exemplo, com *O Estranho caso de Angélica*, que é uma de suas produções mais recentes, mas com um argumento dos anos de 1950. Eu adoro esse filme, mas ele desgostava um bocado, porque o Oliveira é dos Lumières, não é de Méliés, por isso achava que um sonho não se podia filmar, tinha que se contar ou dizer. O *Angélica* tem um flerte com o Méliés, já que explora o sonho e o metafísico; por conta disso, Oliveira pensava que poderia ter entrado em uma armadilha, um erro. Eu dizia que o filme era lindo, mas ele insistia que poderia ser um equívoco. Vê-se, pois, que era uma pessoa que valorizava e priorizava a matéria do cinema mudo. Não à toa fez aquela brincadeira no *Porto da minha infância*, uma referência explícita aos irmãos Lumière e à ideia do cinema puro e

duro. Tinha essa intenção frequente de mostrar a falsidade da reprodução, sempre enraizado na tradição.

Portanto, foi isso que me apeteceu fazer também: pegar a ideia, transformar em cinema mudo e dizer que aquilo era Oliveira. Inclusive pela própria temática do pecado, da redenção e da punição no fim, simbolizada pelo plano das mãos sobrepostas, além da escolha de realizar *A rapariga das luvas* com atores que trabalham com ou foram muito próximos ao mestre.