

Carlos Melo Ferreira

Manoel de Oliveira:

Não creio que seja actualmente controverso o lugar cimeiro que Manoel de Oliveira ocupa não só no cinema português mas também no cinema europeu e até mundial. De facto, o reconhecimento que vem rodeando a obra dele diz-nos que a dimensão do seu talento não recolhe mais nem sequer as reservas daqueles que não o reconheciam por razões conjunturais - e que se situavam, acrescente-se, precisamente entre nós.

Será por isso bom começar por aqui este esquisso de abordagem da obra dele, para que a ela se possa afoitamente dedicar a atenção que sem dúvida merece, acrescentando mesmo que nem o cineasta nem os seus filmes podem ser reduzidos a um fenómeno meramente regional ou local - o Norte de Portugal ou a cidade do Porto.

Se existem constantes na obra de Oliveira elas situam-se tanto no plano estético/formal como a nível de temas abordados. Sobre essas constantes tentarei dizer alguma coisa, esclarecendo desde já que, entre as primeiras, se conta a sua inspiração estritamente cinematográfica, sem que isso signifique que ele ignora nos seus filmes as outras artes, e entre as segundas a temática da *paixão*, sobre a qual o autor reflecte abundantemente nos seus filmes.

Tenho para mim que entre as paixões primordiais de Manoel de Oliveira se contam o próprio cinema e a cidade do Porto (parece que me estou a contradizer, mas não estou). De facto, é no Porto que o cineasta filma alguns dos seus primeiros filmes, com os quais dá asas ao seu sonho, ao seu desejo de cinema. E refira-se a relação de Manoel de Oliveira com a cidade onde nasceu precisamente a propósito do documentário.

De facto, Oliveira começou no cinema com um documentário, quando estreado pateado, com o correr do tempo tornado mítico, sobre a cidade do Porto na sua relação com o Douro, precisamente "Douro, Faina Fluvial" (1931), que permanece ainda hoje como um paradigma do cinema documental e como um dos melhores exemplos do modernismo no cinema português, em que ressoam influências da vanguarda europeia no documentário de forma muito pessoal. O filme teve duas versões, uma muda, outra sonora, com música de Luís de Freitas Branco (1).

um amor feliz



Depois de longos períodos de silêncio, já nos anos cinquenta e já a cores, o cineasta volta a filmar a cidade em "O Pintor e a Cidade" (1956), em que é visível o medo em relação ao regime da época e em que filma a criação de um pintor como acto de criação cinematográfica. Filmados por Manoel de Oliveira, um pintor, António Cruz, e uma cidade, o Porto, são, subtil mas claramente, um povo vigiado na sua própria terra (2).

Mas entre estes dois momentos fundamentais na obra documental de Manoel de Oliveira (3), no início dos anos quarenta o realizador filma a sua primeira longa-metragem de ficção, também na cidade do Porto. Trata-se de "Aniki-Bóbó" (1942) (4), um filme sobre os primeiros amores menineiros vividos à beira-rio, entre as águas que correm e a grande cidade que o filme transforma no espaço daquele universo moço.

Aqui importará sublinhar a forma como o cineasta constrói o espaço entre a montra da loja das tentações e o telhado, com as suas águas furtadas, e, ao fazê-lo, constrói um espaço e um tempo de desejo, que são, naturalmente, não só um espaço e um tempo realistas, mas também, e até primordialmente, um espaço e um tempo oníricos.

A boneca que motiva a transposição da porta da loja, com a finalidade da sua oferta à rapariga amada, pela forma como o todo é filmado sugere a passagem de uma dimensão real para uma dimensão de sonho que se concretiza e, ao concretizar-se, permite tornar concreto o desejo que simbolicamente exprime e satisfaz. Desse modo, Carlitos ascende do espaço da loja, ao nível da rua, ao espaço do telhado e das águas furtadas onde vive Teresinha, ascende da realidade ao sonho, passa do impossível ao tornado possível à custa da transgressão.

Outra contraposição que interessa na definição fílmica da cidade neste filme é a que opõe a beira-rio, o espaço lúdico, e a linha do caminho de ferro, que conduz à queda e, conseqüentemente, ao hospital. A ideia de queda de Eduardito, consecutiva à refrega com Carlitos, vem evidentemente prolongar a dimensão onírica que vinha de trás, com uma simbologia que arrasta consigo crime e castigo, culpa e punição (o sonho de Carlitos fala por si).

Assim, ao criar estes espaços de acção, que são também espaços de afectos e espaços oníricos, Manoel de Oliveira cria, em "Aniki-Bóbó", uma cidade imaginária, ela também sonhada, a partir da cidade real, com os seus jogos de polícias e ladrões entre os jovens protagonistas a anteciparem o que vai ocorrer numa outra contraposição, a que opõe os jovens e os adultos.

Que cidade é esta, a deste filme, senão a cidade que cada um de nós, tal como Manoel de Oliveira, traz dentro de si desde a infância? Mais que de uma cidade, o Porto, trata-se de um mundo, de um universo humano, vivenciado ou vivenciável em qualquer meio, em qualquer ponto do país ou do mundo, em qualquer cidade, aquela ou outra.

Cineasta humanista por excelência, Manoel de Oliveira é, assim, não só um dos maiores cineastas da História do Cinema, mas também um dos mais universais de entre eles, desde logo pela maneira como encara a ficção na sua cidade, mas também pela forma como encara o enquadramento e a montagem em "Douro, Faina Fluvial", a cor e o tempo em "O Pintor e a Cidade". Ou de como existem múltiplas formas de um cineasta singularizar uma série de olhares cruzados sobre a cidade, sobre uma e a mesma cidade, tanto mais singulares quanto mais pessoais e mais sentidos filmicamente (5).

Virá a propósito generalizar para toda uma vertente documental da obra dele que, para além dos referidos filmes (todos os três, já que mesmo "Aniki Bóbó" tem o seu lado de documentário sobre o Porto, em especial sobre a sua zona ribeirinha), compreende "O Pão" (1959), "Acto da Primavera" (1963), "A Caça" (1964) e "As Pinturas do Meu Irmão Júlio", narrado por José Régio (1965), numa primeira fase; "Lisboa Cultural" (1982), "Nice... À Propos de Jean Vigo" (1983), "Simpósio Internacional de Escultura", co-Manuel Casimiro (1985), a nova versão de "Douro, Faina Fluvial" (1994) e "Porto da minha infância" (2001), numa segunda fase (6).

Pode-se considerar que não são muitos filmes, mas são filmes que ocupam lugar estratégico na obra do autor, ou por se situarem no início dela, ou por sucederem aos estágios que fez na Alemanha em 1955 sobre a cor na fotografia e no cinema, ou por pontuarem a fase mais recente dessa obra, comentando-a no seu todo. Queria aqui destacar dois desses filmes: "A Caça" e "Acto da Primavera".

"A Caça" é um dos melhores filmes de Oliveira, um documentário de fortes contrastes visuais e humanos, um filme de crueldade entre a natureza e o homem, com uma cor absolutamente excepcional, mas é com "Acto..." que o cineasta atinge um fundo de religiosidade popular portuguesa ao filmar a representação de um Auto da Paixão na Curalha, em Trás-os-Montes. Aí ele consegue captar todas as nuances da representação, todos os deslizamentos da palavra dita nas vozes, com um Cristo do povo que se antecipa ao de "O Evangelho segundo São Mateus"/"Il Vangelo secondo Matteo", de Pasolini, mais estilizado e que data do ano seguinte.

Mas é com "O Passado e o Presente" (1972) e "Benilde ou a Virgem-Mãe" (1975) que Manoel de Oliveira consegue regressar ao trabalho regular para o cinema e ao filme de ficção de longa-metragem. Com esses filmes inicia a que veio a ficar conhecida como "tetralogia dos amores frustrados", em tom de comédia, no primeiro, em tom de mistério e de credence envolto em crítica social e política, no segundo. A tetralogia é completada por "Amor de Perdição" (1978) e "Francisca" (1981), em que à novidade e audácia temática dos filmes anteriores se aliam os planos fixos muito longos, no primeiro numa leitura literal de Camilo Castelo Branco, no segundo numa audaciosa história de amores que envolve também a figura do escritor, desta feita baseado em Agustina Bessa-Luís. Por estes dois filmes, em que a palavra dita assume enorme importância, passou uma linha de modernidade no cinema europeu de que o nome do cineasta não pode ser dissociado, pois é um dos seus expoentes maiores. Linha de modernidade essa que,

assente em princípios que contrariam a fascinação fílmica habitual, teve maior impacto estético que comercial e gerou várias incompreensões. Aliás, saliente-se que a Camilo o cineasta regressou em "O Dia do Desespero" (1992), acente em dispositivo fílmico semelhante, filme que através de meios austeros transmite toda a dimensão da tragédia pessoal do escritor (7).

"Le Soulier de satin" (1985), segundo a peça de Paul Claudel, representa o culminar da tetralogia, cujos traços assombram ainda filmes posteriores do cineasta, do mesmo passo que o culminar da estética da adaptação literal, do plano fixo de longa duração e da palavra dita, a que se acrescentam os cenários de estúdio, com toda a sua carga teatral (8). Além disso, o filme pode ser visto como um primeiro olhar de Oliveira sobre a História, que ele veio a prosseguir com "Non ou a Vã Glória de Mandar" (1991), sobre Dom Sebastião e Alcácer-Quibir, com "Palavra e Utopia" (2000), sobre o Padre António Vieira, e com "O Quinto Império - Ontem como Hoje" (2004), de novo sobre o Rei de Alcácer. E aqui caberia chamar a atenção para toda a distância que separa os filmes históricos do autor da tradição do filme histórico no cinema português e do academismo que a caracteriza, como viria a propósito sublinhar o contraste entre as adaptações literárias dele e as do mesmo cinema português, apesar de, neste aspecto, "Uma abelha na chuva", de Fernando Lopes (1971), ter já significado uma primeira ruptura no quadro do novo cinema português dos anos 60/70 do século passado.

"Mon cas" (1986) e "A Divina Comédia" (1991) representam uma outra abordagem nova na obra do cineasta, que é a colagem de textos de diferentes autores, no primeiro de José Régio, Samuel Beckett e do *Livro de Job*, no segundo da Bíblia, de Dostoievski, Régio e Nietzsche. Os filmes não são fáceis, em especial o primeiro com os seus diferentes níveis de representação, mas é precisamente esse o filme que surge como formalmente mais audacioso. Aliás, nesses dois filmes ele prossegue uma abordagem do cristianismo, que vem do "Acto...", que deve ser vista à luz de

Douro, Faina Fluvial - 1931



uma afirmação repetida que lhe é atribuída por Jacques Parsi: "... Quando ele me contou esta história concluiu daí que os dois maiores inimigos do homem eram a religião e a política. E ele reforçava: "sim, verdadeiramente, a religião e a política" (9). Afirmação essa que se reporta a um episódio a que Oliveira assistiu na sua infância e que deve, por sua vez, ser confrontada com o assumido "... espírito religioso perseguido pela dúvida" (10) mas também com o conhecido humanismo do cineasta.

Com "Os Canibais" (1988) Manoel de Oliveira leva a cabo uma nova proposta arrojada, desta feita a de um filme-ópera, com música e libreto de João Paes e argumento, como habitualmente, do próprio cineasta sobre conto de Álvaro do Carvalho. Será mesmo a este respeito de sublinhar que em todos os seus filmes, mesmo no "Acto...", Oliveira é o autor do argumento e de remeter para os esclarecimentos do próprio cineasta sobre como decorreu a colaboração com João Paes, responsável ou co-responsável pela música dos filmes dele desde "O Passado e o Presente" até este (11). O filme é assombroso, pela sua composição e pelo seu significado, e foi uma aposta claramente ganha do autor, sendo de assinalar que, também a este nível de assumida representação da palavra cantada, igualmente de uma grande modernidade, não existem grandes precedentes no cinema português, salvo quando se trata de filmes sobre o fado, sempre, porém, num registo estético e narrativo muito diferente.

"Vale Abraão" (1993), baseado em Agustina Bessa-Luís por sua vez inspirada em "Madame Bovary", de Gustave Flaubert, é considerado, e com razão, o melhor filme de ficção do autor, que em "A Caixa" (1994) retoma um ambiente de bairro semelhante ao de "Aniki-Bóbó" mas agora do lado dos adultos e da selvajaria deles e em Lisboa. "O Convento" (1995) e "Party" (1996) retomam histórias do casal e das suas tentações com um cast internacional, que prossegue em "A Carta" (1999), uma soberba releitura actualizada de "La Princesse de Clèves", de Madame

Lafayette, e em "Inquietude" (1998), filme em episódios relativamente clássico (12).

"Porto da minha infância" (2001), narrado pela voz do próprio Manoel de Oliveira e com a presença visual e sonora de Agustina, completa a autobiografia encetada em "A Visita ou Memórias e Confissões" - que permanecerá inédito por vontade do autor em vida dele -, e retoma por momentos a inspiração de "Aniki-Bóbó" e de "Douro...", que tinha tido uma segunda versão sonora, com música de Emmanuel Nunes, em 1994. Aliás, são perceptíveis traços de autobiografia, nomeadamente na pessoa e na palavra dita dele, em "Viagem ao Princípio do Mundo" (1997), filme fundamental de uma memória vertiginosa, interpretado por um Marcello Mastroianni terminal, por isso mesmo mais mítico, em que o cineasta caminha em direcção das origens. Se "O Princípio da Incerteza" (2002) e "Espelho Mágico" (2005) prolongam a inspiração em Agustina de forma superior, enquanto "Um Filme Falado" (2003) remete para a reflexão apocalíptica de "Acto...", "Je rentre à la maison" (2001) e "Belle toujours" (2006) são filmados em Paris, onde já fora filmado "A Carta", e terão a ver com aquilo que eu chamaria a inspiração puramente cinematográfica de Manoel de Oliveira. Sobre esta questão creio que o cineasta tem andado um tanto a "enganar" toda a gente quando afirma que o cinema é um simples registo audiovisual de uma representação, afirmação que, porém, só poderá induzir em erro quem lhe desconheça os filmes e as afirmações nesse sentido na íntegra (13). De facto, de onde ele parte para os seus filmes é do próprio cinema, mesmo quando adapta obras literárias, mesmo quando é mais poético ou mais teatral, mesmo quando se confronta com a História, e a passagem dele por Paris, com Michel Piccoli nestes dois filmes e sobre a memória de Buñuel no segundo, permitirá chamar a atenção para este aspecto.

O recorte passional do cinema de Oliveira, definido desde a Paixão de Cristo de "Acto da Primavera" e prosseguido na tetralogia, tem a meu ver um significado

muito especial porque decorre em filmes que não proporcionam a fascinação fílmica habitual, o que permite uma maior reflexão tanto temática como estética. É certo que a partir de "Vale Abraão", não obstante justamente considerado um dos melhores filmes dele, o cineasta passa a jogar mais com os elementos de projecção e identificação a que o espectador está habituado e como que sai, assim, da fase mais declaradamente moderna do seu cinema desde "Amor de Perdição", mesmo desde "Acto da Primavera". Talvez seja exactamente esse equilíbrio na transição de uma fase para outra que leva a considerar "Vale Abraão" como o cume da obra dele.

Com isto não pretendo desvalorizar os filmes que ele fez posteriormente, mas tento apenas pôr alguma ordem na sucessão ininterrupta de filmes com que, ao ritmo de um por ano, ele nos tem brindado e a que nos habituou já. De facto, aqui como noutros contextos fílmicos, *menos moderno* não significa de *menor qualidade* mas uma simples passagem para um outro modelo de representação fílmica que, sendo diferente do anterior, não deixa por isso de manter traços dele. E será, a este respeito, de assinalar que filmes de tão grande gabarito estético e narrativo como "O Princípio da Incerteza" e "Espelho Mágico" surgem já na década seguinte, a deste início do século XXI em que vivemos, e continuam a glosar o tema das paixões num registo que recupera parcialmente o anteriormente utilizado, enveredando por novos espaços dramáticos e físicos a que correspondem novos espaços mentais - e aqui penso que o lado das *pulsões da alma*, presente em Luis Buñuel, encontra réplica no segundo daqueles filmes, no prosseguimento de um diálogo que vem de trás, pelo menos desde "A Caça", que passa por "O Passado e o Presente" e por "Benilde..." para se explicitar em "Belle toujours", e de que se encontram ecos em filmes como "O Convento" e "Party".

Cineasta enorme, ao nível dos melhores da História do Cinema, Oliveira adquire esse estatuto através de uma inspiração criadora que se move num quadro cultural determinado de que faz parte essencial o próprio cinema. Ele dialoga com os grandes, os maiores cineastas, com os maiores criadores em qualquer arte mas sempre no seu campo específico de criação, que é o cinema (aqui haveria que ressaltar apenas o "De Profundis", peça de teatro da sua autoria, encenada para o Festival de Teatro de Santarcangelo, em Itália, em 1987). Fá-lo nomeadamente com certos clássicos da História do Cinema, como John Ford, Carl Th. Dreyer, Jean Vigo, Robert Bresson ou Luis Buñuel, o que porém não o impede de entrar numa nova modernidade cinematográfica, que até joga bem com a modernidade primitiva dele, nem o coíbe da irreverência.

Dito isto, haverá que reconhecer que há artes que são especialmente importantes nos filmes do cineasta, como o teatro e a música, mas também que toda a obra dele é atravessada por uma poética muito especial que, para além de motivos temáticos, é uma poética puramente cinematográfica, baseada na montagem, na elipse, no tempo, que em "Amor de Perdição", "Francisca" e "Le Soulier..." assumem forma muito especial, menos evidentemente cinematográfica devido à extrema modernidade dos filmes - aí é a palavra dita que assume uma declarada função poética e é da musicalidade dela na voz que nasce um *tom encantatório* mais que a fascinação comum no cinema, o que não é forçosamente a mesma coisa que *distanciação*, pelo menos no sentido comum desta, embora como tal possa ser entendido pelo espectador comum (14).

O que caberia perguntar ainda é se a origem e a vivência portuense de Manoel de Oliveira é um dado indiferente na estatura do criador e da sua criação, e a resposta, a minha e a de outros, é que *não é* (indiferente). O *ser do Porto* do cineasta implica a participação da vida de uma cidade com características próprias bem como da vida da respectiva região, o que o afastou de um cosmopolitismo lisboeta tantas vezes nivelador sem qualquer implicação de singularidade própria. Essa ligação ao Porto, onde tem as suas raízes, implicou a participação no ambiente cultural da cidade (15) e permitiu-lhe manter-se afastado do meio cinematográfico português, com os custos resultantes do afastamento do centro da nossa produção cinematográfica, tradicionalmente centrada na capital.

A Caça - 1964



Há, de facto, algo de solitário e altaneiro no olhar de Manoel de Oliveira que é próprio de quem se mantém fiel a si mesmo e à sua arte e que, para além de se dever a características pessoais, penso que se deve a essas características terem sido moldadas e desenvolvidas numa cidade e numa época como as dele. Talvez se possa dizer mesmo que ao descomprometimento do cineasta com outros motivos que não seja a sua própria criação, se ficará em larga medida a dever também uma certa, e sempre exagerada menor popularidade dos seus filmes em Portugal, o que se justificará por ele, à semelhança de outros tão grandes como (penso em Ingmar Bergman e em Michelangelo Antonioni, agora desaparecidos), não fazer filmes para o grande público mas para o mítico espectador que na sala vai perceber o seu filme.

E se repararmos nas origens intelectuais de Oliveira, que o relacionam com o nosso segundo modernismo, o "presencista" (15), melhor perceberemos que a raiz nortenha e portuense dele não é de todo indiferente para o olhar sobre a vida, o mundo, as gentes e o cinema que nos filmes dele transparece, lícido e agudo, atento e límpido, irónico também (16). Mas a pertença cultural dele é à cultura portuguesa, no que lhe é próprio, no que a liga à cultura europeia e à cultura universal, o que o afasta de qualquer regionalismo mau-grado a pertença regional que referi. No mesmo sentido, de uma pertença regional sem deixar de ser nacional, apontam as relações que a obra do cineasta mantém com as obras de Régio, Agustina e Camilo, as quais, sendo também objectos geograficamente marcados, não perdem um alcance mais vasto na literatura nacional e não cabem, elas também, num conceito de regionalismo. Aliás, e como exemplo da inserção de Oliveira na cultura europeia, pode referir-se a produção e distribuição de filmes fundamentais dele por um produtor de escala europeia como Paulo Branco, o que apenas vem reforçar os laços europeus da modernidade cinematográfica do cineasta.

Agora o ponto de ancoragem fundamental da obra de Manoel de Oliveira, que eu denominaria "a paixão das paixões", esse é retintamente português, no seu lado funesto de frustração e desespero mais cultivado que o de uma eventual e sempre improvável felicidade. Esse culto dos amores funestos assombra os melhores filmes de ficção do cineasta: "Amor de Perdição", "Francisca", "O Dia do Desespero", "Vale Abraão", "O Princípio da Incerteza", "Espelho Mágico" - tal como atravessa os fundamentais "Os Canibais", "A Carta" e "Non ou a Vã Glória de Mandar". Culto que leva a encarar a impossibilidade de satisfação como o que melhor caracteriza um sofrimento português, em contraste com o qual o próprio excesso de felicidade leva à perda, como em "Os Canibais" e "Vale Abraão" (17). O que tudo parte, tal como a importância da palavra dita, de "Acto da Primavera", mesmo nas suas variações em "Mon cas" e "A Divina Comédia", já que mesmo o sofrimento e a morte de Cristo embora necessários surgem como vãos perante a actualidade da vida dos homens, que entre si sofrimento e morte espalham (18). E é da recitação da palavra pela voz que nos mais *modernos* filmes do autor nasce uma *musicalidade poética encantatória própria*, que se trasfere para os mais recentes de forma diferente, mais atenuada (19).

Mas talvez que "Cristóvão Colombo - O Enigma", o seu último filme ainda não estreado quando escrevo, na sua busca das origens, como "Viagem ao Princípio do Mundo" e "Palavra e Utopia", venha a apontar um sentido diferente às paixões portuguesas, até porque essas funestas paixões frustradas dos filmes dele têm também *uma importante dimensão ibérica e mesmo universal na figura do Outro*. E o que é fascinante em Manoel de Oliveira é que nunca podemos estar certos de deter a última palavra, a última verdade sobre a sua obra, pois a última, verdadeira palavra é sempre a dele: o filme seguinte, em que acreditamos sempre. Felizmente, porque a paixão do cineasta pelo cinema, de início contrariada, *não se revelou funesta*, antes se transformou num *amor feliz*, embora sempre marcado pela rebeldia.

Assinale-se, por fim, que com o cineasta começaram a trabalhar no cinema António Reis e Paulo Rocha, o segundo autor de um documentário, "Oliveira, o Arquitecto" (1993), feito para a série "Cinéma de notre temps", que é importante para a *compreensão do homem e da obra* (20).

Mon cas - 1986



Notas

- (1) Sobre "Douro...", cf. Alves Costa, in "Breve História do Cinema Português (1896-1962)", Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1978, págs. 59-68, e Luís de Pina, in "História do Cinema Português", Publicações Europa-América, Mem Martins, 1987, págs. 66-68.
 - (2) O que nem é accidental nem deve ser dissociado da experiência do cineasta com a censura, abundantemente documentada. Encontram-se publicados diversos projectos de filmes que não pôde concretizar, nomeadamente por esse motivo, em "Alguns projectos não realizados e outros textos de Manoel de Oliveira", Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1988, podendo consultar-se a listagem completa deles em "Manoel de Oliveira", de Yann Lardeau, Philippe Tancelin e Jacques Parsi, Éditions DIS, VOIR, Paris, 1988, págs. 118/119. Sobre esta questão, cf. entrevista publicada na mesma obra, designadamente págs 78-82.
 - (3) Entre "Douro, Faina Fluvial" e "Aniki-Bóbo", Manoel de Oliveira filma ainda as curtas-metragens documentais "Já se fabricam automóveis em Portugal" e "Miramar, Praia das Rosas", em 1938, e "Famalição", em 1939, havendo também notícia de outros dois documentários curtos dele, "Hulha Branca" e "Estátuas de Lisboa", ambos de 1932.
 - (4) Sobre "Aniki-Bóbo", veja-se, nomeadamente, "Aniki-Bóbo - 50 Anos", com abertura, selecção e organização de textos de Jorge Neves, Delegação Regional da Cultura do Norte, Câmara Municipal do Porto, Cinemateca Portuguesa e Cineclube do Porto, Porto, 1992.
 - (5) Sobre Manoel de Oliveira têm especial interesse "Introdução à obra de Manuel de Oliveira", de José-Augusto França, Alves Costa e Luís de Pina, Instituto de Novas Profissões, Lisboa, 1981, e "Conversations avec Manoel de Oliveira", de Antoine de Baecque e Jacques Parsi, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996 (edição portuguesa "Conversas com Manoel de Oliveira", Campo das Letras, Porto, 1999). Neste último, e sobre a questão levantada na nota 2., supra, cf. Capítulo III.
 - (6) Não menciono senão nesta nota a versão curta de "O Pão" (1963), "Vilaverdinho" (1964), "A Visita ou Memórias e Confissões" (1982) e "Reflexão de Manuel Casimiro a Propósito da Bandeira Nacional" (1983/84), um curto poema fílmico sob forma documental. Manoel de Oliveira participou também em "En une poignée de mains amis", de Jean Rouch (1996).
 - (7) Sobre as três adaptações de "Amor de Perdição" ao cinema, a de Georges Pallu (1921), a de António Lopes Ribeiro (1943) e a de Manoel de Oliveira, cf. "Narrativa Literária e Narrativa Fílmica - O caso *Amor de Perdição*", de Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, 2005, com Prefácio de Vítor Aguiar e Silva.
 - (8) Uma boa e bem informada leitura recente de "Le Soulier de satin" é a de Ronald Balczuweit, in "O cinema português através dos seus filmes" (coordenação de Carolin Overhoff Ferreira), Campo das Letras, Porto, 2007, págs. 181-190.
 - (9) Cf. Jacques Parsi, in "Manoel de Oliveira", Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Délégation en France, 2002, pág. 26 (a tradução é minha).
 - (10) Cf. Antoine de Baecque e Jaques Parsi na obra citada na nota 5., supra, pág. 156 (pág. 168), o que também deve ser lido no seu contexto, o do início do capítulo IV do livro, em que fala do seu pensamento sobre a religião, com referências à sua relação com José Régio.
 - (11) Idem, ibidem, págs. 84/85 (pág. 92). Mas cf. também, de João Paes, "Entre a Sinfonia e a Ópera: A música dos filmes da maturidade de Manoel de Oliveira", in "Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas", nº 12/13, Instituto Camões, Lisboa, Janeiro-Junho 2001, págs. 90-97.
 - (12) Refiro-me à participação de atrizes e actores como Catherine Deneuve, John Malkovich, Irène Pappas, Michel Piccoli, Chiara Mastroianni e Bulle Ogier em filmes do cineasta a partir de 1995.
 - (13) Uma boa explanação desta questão pelo próprio encontra-se, por exemplo, no "Diálogo com Manoel de Oliveira" publicado no catálogo "Manoel de Oliveira", Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1981, págs. 29-46. E têm todo o interesse a esse respeito as reflexões luminosas de Eduardo Prado Coelho em "Manoel de Oliveira: a vigília Insuportável", in "A Mecânica dos Fluidos - literatura, cinema, teoria", Imprensa Nacional - Casa Da Moeda, Lisboa, 1984, págs. 179-186.
 - (14) José Manuel Costa fala da "perturbação (recolocação) sistemática do espectador" a que leva "(sobretudo desde o *Passado*), um jogo de referências mútuas entre personagens e câmara", em "Construção e reprodução na obra de Manoel de Oliveira: um jogo de tensões", in catálogo citado na nota anterior, págs. 47-56 (52). Eduardo Prado Coelho fala, a propósito de "Amor de Perdição", do "... modo como o filme multiplica protocolos e cautelas de forma a *paralisar* no espectador qualquer movimento de identificação psicológica ou de implicação na trama ficcional..." e "...num mecanismo constante de não-identificação..." num "cinema do *intratável*, e não do *afável*...", in "Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)", Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1983, págs.93-98 (95-96).
 - (15) Também sobre esta questão continua a ser fundamental "Introdução à obra de Manuel de Oliveira", citado na nota 5., supra.
 - (16) A ironia do cineasta tem um dos seus mais exuberantes exemplos em "Rencontre unique", a curtíssima que dirigiu para "Chacun son cinéma", filme encomendado a 33 realizadores para os 60 anos do Festival de Cannes (2007).
 - (17) No prosseguimento da segunda das citações da nota 14., supra, Eduardo Prado Coelho escreve: "... para Oliveira, o afável é um logro, porque constitui uma *solução de facilidade* através da qual os homens se aconchegam sem nunca se forçarem a ir além de si mesmos." (idem, ibidem, pág. 96).
 - (18) É a este nível temático das *paixões* que o universo de Manoel de Oliveira entretece uma miríade de relações com os universos literários de José Régio, primeiro, de Agustina Bessa-Luís, depois, para o que aqui não posso fazer mais que chamar a atenção.
 - (19) Sobre a regulação do olhar em Oliveira, cf. "A boneca na montra", de João Lopes, no catálogo citado na nota 13., supra, págs. 57-59, e Eduardo Prado Coelho, in obra citada na nota 14. supra, págs. 96-98.
 - (20) Para a compreensão do cinema de Manoel de Oliveira é especialmente importante, na bibliografia recente, "O cinema da não-ilusão", de João Mário Grilo, Livros Horizonte, Lisboa, 2006, nomeadamente em "Funções paradigmáticas de *Acto da Primavera* no cinema de Manoel de Oliveira", págs. 127-131 (anteriormente publicado no nº 12/13 da revista "Camões", citado na nota 11, págs. 79-81), e também na entrevista que se lhe segue, "Um grito no deserto", págs. 132-139.
- Em tempo:** O filme de Manoel de Oliveira a que se faz referência na pág. 32, linhas 19 e 20, do nº 2 da 21X21, identificado como "Le Soulier de Satin", de 1985, é de facto "Mon cas", de 1986.