

**MÁRIO RUI MAGALHÃES DA SILVA**

**AS REPRESENTAÇÕES DO RIO DOURO NO  
CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA**

**Dissertação apresentada na Universidade Lusófona do Porto para obtenção  
do grau de Mestre em Comunicação Audiovisual e Multimédia**

Universidade Lusófona do Porto

**Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação**

Porto

2015



**MÁRIO RUI MAGALHÃES DA SILVA**

**AS REPRESENTAÇÕES DO RIO DOURO NO  
CINEMA DE MANOEL DE OLIVEIRA**

**Dissertação apresentada na Universidade Lusófona do Porto para obtenção  
do grau de Mestre em Comunicação Audiovisual e Multimédia**

Orientador científico: Prof. Doutor João Sousa Cardoso

Júri:

Prof. Doutor António Manuel João Preto

Prof.<sup>a</sup> Doutora Cristina Manuela Vaz Rainha Mateus

Prof. Doutor João Sousa Cardoso

Universidade Lusófona do Porto

**Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação**

Porto

2015

## Resumo

Desde a sua primeira obra, *Douro, Faina Fluvial* (1931) que o cineasta Manoel de Oliveira criou um percurso artístico, temático e estético que é a todos os níveis único. A relação entre a paisagem – natural e humana - e o cinema estabelece um campo de complexa construção estética no cinema de Manoel de Oliveira. Ao longo da sua obra, o realizador português filmou o Douro, o rio da cidade onde nasceu, atribuindo a este um conjunto de representações cinematográficas, que exigem uma análise atenta tanto no plano da história e do contexto socio-cultural como no da construção formal.

Delimitando como objecto de estudo o conjunto de filmes de Manoel de Oliveira onde o Douro aparece representado, propomo-nos estudar de modo sistematizado e compreender os modos como o rio se inscreve em toda a sua obra e as consequentes implicações culturais e cinematográficas

**Palavras-chave:** Cinema Português, Manoel de Oliveira , Porto, Representação, Rio Douro.



## **Abstract**

Since his first masterpiece, Douro, Faina Fluvial (1931), the filmmaker Manoel de Oliveira created one artistic, thematic and aesthetic path that is unique at all the levels. The relation between the landscape – natural and human - and the cinema reveals itself as complex aesthetic field in the cinema of Manoel de Oliveira.. Throughout his work, the director filmed the river of the city where he was born, attributing to this a set of cinematographic representations, that require a careful analysis.

Analyzing the Manoel de Oliveira films where Douro appears on the stage, we try to understand the ways in which the river are inserted in all his work and the consequent cultural and cinematic implications.

**Key words:** Portuguese Cinema, Manoel de Oliveira , Oporto, Representation, Douro River.

# Índice

Resumo .....	1
Abstract .....	2
Índice .....	3
Introdução .....	5
1. O Douro de Manoel de Oliveira .....	12
1.1. - Manoel de Oliveira e o rio expressionista .....	16
1.2. - O precursor do neorrealismo .....	20
1.3. - O filme-viagem da cidade do Porto .....	23
1.4. - O rio de Agustina Bessa-Luis e Manoel de Oliveira .....	25
1.5. - O Passado e o Presente do Douro .....	29
1.6. - O espírito de Angélica .....	34
2. Análise cinematográfica do Douro de Manoel de Oliveira .....	36
2.1. - Os planos fixos e longos do Douro .....	37
2.2. - As artes na representação do Douro .....	41
2.3. - A construção da imagem .....	48
Conclusão .....	51
Fichas técnicas .....	56
Douro, Faina Fluvial .....	56
Aniki-Bóbó .....	57

O Pintor e a Cidade .....	58
Vale Abraão .....	59
Porto da minha infância .....	60
O Estranho caso de Angélica .....	61
 Bibliografia .....	 62
Webgrafia .....	65
 Filmografia .....	 66
Filmografia principal.....	66
Filmografia complementar .....	67
 Anexos .....	 68

## Introdução

A presente investigação orienta-se pela ligação entre o rio Douro e o cinema de Oliveira por várias razões. Primeiramente, faz uma homenagem ao rio e desvenda-o enquanto um elemento da paisagem com qualidades muito versáteis. Em segundo lugar, enfatiza a sua presença latente em vários lugares e tempos das nossas vidas. De facto, o rio desempenha um papel importantíssimo no nosso pensamento, mais do que aquele que podemos imaginar. Ele está presente na religião, filosofia e história, envolvendo-se assim, de forma intrínseca na nossa língua e pensamento.

O rio é um elemento de paisagem que acarreta várias camadas consigo. Ao longo da história, tornou-se um símbolo cultural muito valorizado, suportando uma grande número de conotações e significados. Bastando ter em conta o que representa na história do desenvolvimento do mundo real e mitológico. Estas conotações culturais não surgem, naturalmente, do nada. Devem-se, em grande parte, às características físicas dos rios e à forma como as populações circundantes as interpretam.

A estratificação e a tensão manifestadas em relação ao rio surgem do confronto direto com o mesmo, antes de qualquer conotação ou a interpretação. O Homem é confrontado com a sua presença durante a sua vivência, encarando o rio como uma ameaça, como um obstáculo, como um aliado na sua defesa, ou como via de transporte.

O rio é um fornecedor de energia e de alimentos, um irrigador dos seus campos, e em contrapartida pode ser um elemento destruidor, quando transborda, arruinando todo o trabalho do Homem. É então facilmente perceptível que todas as propriedades atribuídas ao rio quase que imediatamente originam uma grande dualidade e se tornam até contraditórias, assumindo-se como um aliado e um inimigo, tendo o poder de dar e tirar vida.

A sua água permite o cultivo e desenvolvimento das produções agrícolas e contribui também para o desenvolvimento das cidades, pese embora, seja muitas das vezes causa de devastação das mesmas.

Importa ter em conta que esta ambiguidade presente no rio moldou o olhar do homem em relação a estes cursos de água.

Além das diversas camadas que possui, assim como do desconforto que ele provoca no ser humano como elemento da paisagem, o rio torna-se uma paisagem cinematográfica por excelência. A montanha, ao contrário do rio, é um elemento estático e imponente e, talvez, por isso pareça possuir uma perfeição intemporal, possuindo características claramente definidas e finitas que permitem ao homem contemplá-las facilmente.

O rio torna-se o oposto de um elemento como uma montanha. Através do seu comprimento, da sua dimensão, da sua velocidade e de uma aparente transitoriedade, este torna-se assim um elemento resistente à velocidade do obturador da câmara fotográfica de um fotógrafo, assim como aos pincéis com que o pintor cria os seus quadros. Um rio torna-se mais difícil de representar, se tivermos uma imagem estática sobre uma montanha, ele apenas se traduz numa nota de rodapé dessa mesma imagem, como o preenchimento da vista de uma cidade costeira, ou um espelho para a luz que incide em obras de artistas impressionistas. A imagem em movimento torna o rio vivo, faz com que ele se curve, acelere e desacelere. A câmara pode assim gravar o seu fluxo, a sua velocidade e pode mesmo balancear nas suas ondas. O que faz com que um curso de água seja um rio é a sua volatilidade, direção bem definida e o movimento.

As artes contribuíram para que cada território criasse a sua própria identidade. Estas permitiram estabelecer uma união entre o que é local e o que é universal, permitindo que uma região seja confrontada com a representação de si mesma, evitando cair em lugares-comuns.

O cinema foi, no século passado, o principal responsável pela criação de um imaginário no Douro, conferindo a esta zona de Portugal, uma representação cinematográfica que não encontra semelhança em nenhuma outra zona do país. Uma imagem que influencia o imaginário dos seus habitantes, ao mesmo tempo que se propaga por todo o mundo. Não causando assim estranheza que alguns dos melhores momentos do cinema Português tenham sido aqui filmados, sendo Manoel de Oliveira um dos precursores deste interesse cinematográfico, iniciando com *Douro, Faina Fluvial* (1931), uma série de incursões de outros cineastas pela região.

A cidade do Porto seria filmada por vários cineastas, destacando-se José Pedro Vasconcelos, Manuel Guimarães, Saguenail e Paulo Rocha (Andrade,

2001: 14). O Douro interior, das encostas vinhateiras, apenas teria paralelo com Paulo Rocha e o seu *Rio do Ouro* (1998). António Reis e Margarida Cordeiro condensariam toda a sua obra a Trás-os-Montes, não esquecendo nomes como João César Monteiro e António Campos.

Ora tomando o Douro como um território mítico, constituído por tradições ancestrais, ora tomando a envolvente ao rio como uma figuração possível do pais real, ora apenas representando uma realidade através de imagens, o cinema construiu do Douro uma imagem muito diversificada e com várias camadas.

Segundo Agustina Bessa-Luís, o Douro “não teve cantores” (Bessa-Luís, 2002: 9), e seria através da própria escritora como pela câmara de Manoel de Oliveira, que este teria representações artísticas e culturais adequadas à sua estatura.

A produção destes dois criadores fez com que as encostas do Douro fossem assoladas por imagens mentais, personagens e intrigas. A colaboração entre ambos, fez com que seja hoje impossível olhar para as encostas de um Douro Vinhateiro, sem que nos lembremos da Ema Paiva, como é também difícil não recordarmos o drama de Francisca através da neblina do rio, passar pela Régua e não nos lembrarmos igualmente de Camila e Vanessa ou, mais recentemente, o fantasma de Angélica a pairar pelos céus da zona envolvente daquela cidade.

O realizador Portuense de certo modo é responsável pela imagem do Porto, uma cidade habitada por trabalhadores que labutam na faina fluvial do Douro, um local habitado por Carlinhos, Eduardinho e Teresinha, crianças que brincam aos polícias e ladrões. É uma cidade de artistas, local onde vive António Cruz, pintor que regista em aguarelas a sua visão da cidade. Estas e outras personagens, bem como as histórias em que surgem, fazem parte da paisagem e explicam a riqueza patrimonial do Douro.

Região e rio, o Douro, constitui-se assim como um tópico que, pela sua repetição, permite analisar alguns dos mais importantes posicionamentos estéticos do realizador.

Ao longo dos seus 80 anos de carreira, o Douro tem marcado presença em muitos momentos da vida e obra de Manoel de Oliveira, desde logo no primeiro dos seus filmes, o documentário, *Douro, Faina Fluvial* (1931). E é nas margens deste rio que a história de Oliveira prossegue com a sua obra mais

popular, *Aniki-Bóbbó* (1942), assim como um refúgio de catorze anos na sua quinta do Douro a preparar projetos futuros, que viria a culminar num outro filme emblemático para o Douro, *O Pintor e a Cidade* (1956). Pouco depois, o realizador estabeleceria uma estética muito própria e a sua carreira ganharia um novo fulgor, mas o rio, apenas voltaria a marcar presença na filmografia de Oliveira em 1993, com *Vale Abraão*.

O estudo que apresentamos visa as relações que se estabelecem entre o cinema de Manoel de Oliveira e o Rio Douro. Apesar de muito se ter escrito sobre a obra deste realizador centenário, a abordagem sobre a presença do Douro na sua filmografia, tem sido realizada de forma muito superficial, tornando aliciante a reflexão em torno desta união.

Tendo em conta o espaço temporal para a realização da dissertação e devido à extensão da obra em causa (que conta com mais de cinquenta filmes), deu-se a necessidade de uma seleção dos filmes a ter em conta como objeto de análise. Numa primeira fase foram selecionados os filmes que estão relacionados com o Porto, o Douro e a zona norte de Portugal. Posteriormente sucedeu-se uma outra fase de seleção, uma vez que filmes como *Inquietude* (1998), *O Principio da Incerteza* (2002), *Amor de Perdição* (1978) e *Francisca* (1981) não possuíam imagens do Douro, ou este não era um elemento preponderante na sua história.

No que diz respeito à obra de Manoel de Oliveira, pudemos constatar que grande porção da produção teórica de vários investigadores, tem sido realizada através da relação entre o cinema oliveiriano e a literatura, a pintura, o teatro, e também entre as fronteiras do binómio documentário/ficção.

Esta investigação assenta ainda, em textos do realizador e informações fornecidas pelo mesmo em entrevistas, assim como em obras de vários teóricos na área do cinema que permitiram a sustentação e interpretação de alguns aspetos dos seus filmes.

As relações entre o cinema e o rio, entre o cinema e a arte em geral, têm sido analisadas por vários autores de diversos ramos do conhecimento, incluindo teóricos e críticos de cinema como, Gilles Deleuze, Jacques Aumont e João Bénard da Costa.

Estes instrumentos que permitem análises sobre as especificidades do cinema, das suas influências e semelhanças com outras formas de expressão,

foram o grande suporte da nossa análise e, por isso, necessariamente abordados ao longo da investigação.

Na elaboração da dissertação privilegiámos uma metodologia de trabalho diversificada, em que o estudo das imagens fílmicas conduziu a uma teorização e respetiva procura do suporte teórico, que permitiu alcançar novos níveis de leitura das imagens.

A multiplicidade de elementos de convergência entre o cinema e a literatura, o cinema e a pintura, o cinema e a paisagem, assim como as características muito próprias que existem na filmografia oliveiriana, levou-nos a usar esta heterogeneidade de disciplinas, que visa respeitar as transformações teóricas que compõem a origem do cinema, da obra de Oliveira e também da paisagem cinematográfica.

Num percurso pessoal, académico e profissional, recheado de eventos, de multidisciplinariedade ou de necessidades teórico-práticas de outras áreas que acabaram por privilegiar uma aproximação a outras disciplinas complementares aos audiovisuais e produção dos média, justifica-se a realização deste estudo como um ato de continuidade, ao mesmo tempo, de um apuro dessas tendências.

O suporte teórico e conhecimento histórico de uma formação inicial que privilegiou as artes visuais, em especial a fotografia, aliados à experiência profissional com o nosso património arquitetónico, arqueológico e artístico, e o facto de o mestrado em Comunicação Audiovisual e Multimédia possuir uma forte componente cinematográfica, permitiram o aprofundamento de noções correntes, e despoletaram uma enorme curiosidade sobre a obra de Oliveira, assim como do cinema Português, acabando por construir um novo olhar sobre uma série de lugares que já conhecia. Este “novo olhar” veio de algum modo enriquecer a perceção geral que possuía das relações qualitativas e espaciais desses mesmos lugares.

O interesse em estudar a obra de um realizador com mais de 80 anos de atividade foi o principal motivo na escolha do tema para este trabalho, colocando a ambição de chegar a “bom porto” a níveis condizentes com o que um estudo do género merece. O elevado número de livros, críticas, artigos, entrevistas, programas televisivos sobre o cinema Português, assim como de Oliveira, para alguns o maior cineasta vivo e em atividade (Costa, 2008b), obrigou-me a alguma consideração sobre a especificidade do assunto a desenvolver. Após algumas



hesitações, e temendo começar uma investigação demasiado generalista, decidi desbravar terrenos pouco explorados, elegendo como objeto principal de análise o cinema de Manoel de Oliveira e o recurso natural que está intimamente ligado à sua filmografia, o Douro.

Das muitas perguntas gerais que se colocaram no início da investigação, tentámos afunilar ao máximo este objetivo para encontrar a essência do nosso estudo. Deste modo, o objetivo geral deste projeto de investigação é relacionar o cinema de Oliveira com o Rio Douro, procurando analisar essa relação de dois objetivos específicos.

Inicialmente, teremos em conta a paisagem inerente ao cinema oliveiriano, em particular, o Douro, um elemento transversal ao longo da sua obra, onde importa perceber como a sua estética e narração foi inscrita nas suas películas através de sequências de imagens, de forma a funcionar como amostragem rítmica ou configuração cultural associada à experiência humana. Passando também pela decomposição de várias imagens do rio Douro que habitam no cinema de Manoel de Oliveira, através da realização de um estudo social, cultural e histórico do Douro. Para isso vão-se analisar temas como a sociedade, a história, a topografia e a arquitetura. Isto deve-se ao facto de o cinema encontrar no Homem e nos seus contextos sociais, a base para as suas matérias narrativas. A película cinematográfica funciona como uma metáfora da passagem do tempo, onde a sua imagem, possui a capacidade de levar o espectador a reagir intelectualmente ao que visiona, influenciando o pensamento humano e contribuindo assim para a evolução do mundo.

O segundo objetivo desta dissertação é procurar perceber as várias formas e princípios estéticos que o realizador utiliza nas imagens do Douro. Estes refletem mudanças ao nível da evolução técnica e de regimes cinematográficos, que estão presentes ao longo dos 80 anos de carreira do cineasta. Esta investigação permitiu assim o inventário de um grande número de obras cinematográficas, televisivas, videográficas e literárias sobre o cinema Português e Manoel de Oliveira, bem como sobre um conjunto de documentos, quer teses, quer artigos científicos, que permitissem uma abordagem mais ampla, sistemática e orientada do tema.

Para acompanhar esta reflexão, cada capítulo é ilustrado com fotogramas da obra de Oliveira, em anexo, no sentido de melhor esclarecer as nossas reflexões.

# 1 - O DOURO DE MANOEL DE OLIVEIRA

Há a paisagem: o rio e os barcos rabelos, as encostas e as vinhas, as uvas e o vinho... Ao longo do século XX, o imaginário do Douro foi sendo fixado em novos suportes gráficos: a publicidade de casas como a Ramos Pinto ou a Sandeman, as fotografias de Domingos Alvão... e os filmes de Manoel de Oliveira.

(Andrade, 2008:57)

Uma região, uma montanha, um rio, uma cidade, uma determinada localidade geográfica, em geral é representada através de diversas formas artísticas como a fotografia, o cinema, a literatura, a arquitetura, a música ou a pintura (Rocha, 2012: 15). Estas representações vão por sua vez criar imagens na mente dos indivíduos.

A imagem mental generalizada do mundo exterior que o indivíduo retém, revela-se como o produto da percepção imediata e da memória da experiência passada (Lynch, 1999: 20). A necessidade de conhecer e estruturar o nosso meio é tão importante e está tão enraizada no passado, que esta imagem assume uma grande importância no indivíduo. O meio ambiente organizado pode servir então como estrutura envolvente de referência, um organizador de atividade e conhecimento. Uma imagem clara do meio ambiente torna-se, assim, um dos pilares para o crescimento do indivíduo.

Das diferentes formas artísticas mencionadas, o cinema, possui a particularidade de conseguir juntar todas as artes, tem a capacidade de unir em simultâneo a ciência e a arte, o real e o ideal. O cinema torna-se arte devido à sua capacidade de registar e fixar o movimento nas imagens por si produzidas. Sendo assim, a arte que melhor representa a realidade é o cinema. Essa realidade corresponde sempre a uma perspetiva do realizador, que vai ser o responsável pela transposição para o grande ecrã sobre os mais variados assuntos da sociedade. O cenário, quer seja artificial ou natural, vai fazer com que o espectador se identifique com o que se passa na tela, sendo para isso necessário que este seja suficientemente realista e adequado à trama que é narrada.

Independentemente de ser um meio urbano ou rural, o local onde decorre a narrativa de um filme, possui elementos facilmente identificáveis pelos espectadores, como montes, encostas, pontes, rios, oceanos, ruas, quartos. Desta forma, o cinema, independentemente da trama dos seus filmes, tem por base um território, que pode ter a dimensão de uma região, de uma cidade, de uma aldeia, que se vem a constituir como habitat natural do ser humano.

Os locais, as personagens e as histórias mais marcantes do cinema são conhecidas por um vasto número de pessoas em todo o mundo e ficam no imaginário coletivo durante décadas. Note-se que existem filmes e cenas dos mesmo que assumem um papel marcante em várias gerações, que transmitem a paixão pelas suas histórias favoritas aos descendentes e assim sucessivamente, fazendo com que muitas histórias e filmes se tornem intemporais.

Os próprios lugares onde decorrem os filmes acabam por revelar características muito próprias sobre a imagem que possuímos dos mesmos, quer seja uma região, uma cidade ou uma rua. Uma região acaba por ser muito mais do que aquilo que nos é visível. Os locais não são representados apenas pelos monumentos, espaços verdes ou edifícios, ou seja, pelos espaços visíveis. Os lugares, além da sua fisionomia, também possuem qualidades de idealização e representação. É frequente que o cinema use zonas internacionalmente conhecidas e identificáveis, devido à sua fotogenia, lugares que possuem uma identidade que atrai os espectadores. Sendo um cineasta oriundo do Porto, cedo começou a filmar a sua cidade, que é impulsionada pelo rio que a atravessa. Ao longo da sua carreira, Oliveira filmou várias vezes o rio, o Porto e a zona a que esse rio dá nome.

O Douro é muito mais do que um rio, é uma região com características topológicas, culturais e sociais muito próprias que se vão manifestando de forma muito diferentes ao longo do seu curso. No cinema oliveiriano, desde logo se destaca um Douro rural versus Douro urbano. Será então necessária uma abordagem aos estudos geográficos e sociodemográficos para se perceber estas designações do Douro. As diferenças entre campo e cidade são definidas por valores numéricos e não necessariamente geográficos.

Entende-se por meio rural o espaço que não é densamente povoado e que se encontra afastado dos centros urbanos. A cidade surge como o espaço onde tudo existe e tudo acontece.

No Douro, assim como na generalidade do país, esta diferença dá-se maioritariamente entre o Interior e o Litoral. Se no primeiro se encontra o Portugal rural, no segundo, abundam os espaços urbanos. O Douro é uma região que possui ambas as designações, açambarcando um Douro transmontano, um douro vinhateiro e um Douro urbano. Existe uma realidade serrana a par com uma realidade citadina, com a cidade do Porto a assistir ao desaguar das águas do Douro no oceano Atlântico. O Porto torna-se assim um local de contrastes culturais que se vê acentuado no choque entre a realidade dos espaços.

O Douro rural, não se difere de outras regiões rurais do país. Como qualquer região, esta possui os seus próprios costumes, estando condicionada pela sua própria geografia, parques acessos, história, crenças, património. As regiões rurais são caracterizadas por estarem afastadas do mundo, devido aos difíceis acessos que ligam as várias aldeias.

Ao falar do Douro, muitas são as imagens que nos vêm à cabeça, em particular, a cidade do Porto onde o rio acaba por se encontrar com o mar, um Douro vinhateiro, carregado de encostas com uvas, e um Douro esquecido, o Douro transmontano. A juntar a estas imagens do senso comum Português, podemos acrescentar a imagem cinematográfica do Douro.

Logo na sua primeira obra, um trabalho realizado durante a juventude de Manoel de Oliveira, a cidade do Porto consegue ganhar a sua imagem cinematográfica.

Portuense de nascimento, de alma e por opção de residência na vida, Manoel de Oliveira começou a sua carreira na sua cidade, com dois filmes que haveriam de marcar ambos: ao realizador, inscrevendo o seu nome nas tendências que marcavam o cinema; ao Porto, que com “Douro, Faina Fluvial” e “Aniki-Bóbó” ganhou uma identidade e um imaginário cinematográficos, que mais tarde viriam a ser reforçados com “O Pintor e a Cidade”, “Inquietude” e “Porto da Minha Infância”. O Porto é a casa cinematográfica de Manoel de Oliveira, e é aqui que o realizador tem também a(s) sua(s) casa(s).

(Andrade, 2008:57)

Sendo o cinema uma arte que possui as qualidades necessárias para a representação da existência humana no seu meio natural de forma visual e cinemática, as zonas urbanas, em especial as cidades, começaram desde cedo a ganhar uma imagem cinematográfica. Isto é possível devido à relação de influência recíproca que existe entre o cinema e a cidade, entre o mundo das

imagens em movimento e a materialidade urbana. As imagens fílmicas contribuem para a nossa imagem e imaginário de cidade, potenciando as condições necessárias para a construção de uma visão da complexidade da paisagem urbana e dos seus territórios. A imagem destaca a fisionomia das cidades, os vários ambientes existentes na mesma, e permite-nos experimentar as atmosferas que se manifestam nos espaços urbanos. Esta capacidade que as imagens possuem de nos fazer sentir as emoções de diversos locais, faz com que seja acionado dentro nosso espaço percetivo, convenções de história, de cultura e de memória visual.

Já a linguagem cinematográfica ajuda-nos a estruturar o nosso imaginário da cidade e, simultaneamente, é a própria realidade que se encontra marcada por essas mesmas imagens, que influenciam a leitura do mundo quotidiano. Assim sendo, é através das imagens cinematográficas que se procura tornar visível a cidade que existe nas fitas cinematográficas. O cinema surgiu simultaneamente com a ideia de cidades modernas, originando um percurso visual que acompanha o quotidiano temporal da paisagem urbana, e, de como reação, esta paisagem estrutura a produção de imagens que perfazem o olhar do espectador.

A cidade é uma construção no espaço em grande escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo. “A cidade não é apenas uma estrutura perceptível (e talvez apreciado) por milhões de pessoas, mas é o resultado de muitas construções que constantemente modificam a estrutura por razões particulares” (Lynch, 1999: 12).

A imagem cinematográfica vai contribuir para a forma como possuímos uma visão de determinado local. Raramente possuímos uma perspetiva global e profunda de um local, mas sim bastante parcial, fragmentária. Quase todos os nossos sentidos estão envolvidos e a imagem que é o resultado de todos eles.

Manoel de Oliveira, retrata o Douro num espaço que vai muito mais além do local. É justo reconhecer à sua obra uma valência documental generalizada da cultura Portuguesa. O Douro Vinhateiro, ou se quisermos, o Douro rural como espaço despovoado, envelhecido, a sofrer com a massificação da emigração, fenómeno que tem sido recorrente no Portugal das últimas décadas.

Esta imagem deve muito a Manoel de Oliveira. Filmes como *Douro, Faina Fluvial* (1931), *Aniki Bóbo* (1942), *O Pintor e a Cidade* (1956), *Inquietude* (1998), e

*Porto da minha Infância* (2001) deram expressão cinematográfica à sua cidade, o Porto. *Vale Abraão* (1993), *O Principio da Incerteza* (2002), *O estranho caso de Angélica* (2010), são filmes que vão dar expressividade a um Douro interior, ou se quisermos mais rural.

Importa analisar nas seguintes páginas, através dos filmes de Oliveira, as qualidades inerentes aos dois pilares do rio, a cidade do Porto e as encostas de um Douro Vinhateiro.

### **1.1- Manoel de Oliveira e o rio expressionista**

*Douro, Faina Fluvial* (1931), é como o próprio nome indica, um documentário sobre a cidade do Porto e o seu recurso natural principal - o rio Douro - e surge associado com o cinema de velocidade de imagem, as "Sinfonias das cidades" (Andrade, 2001: 45)., obras do cinema de vanguarda, que durante a década 20 do séc. XX, viriam a ter uma papel preponderante na afirmação do cinema como arte autónoma, e a definir os parâmetros do género documental. Estes filmes surgem no seguimento de *Manhatta*, obra dos norte-americanos Paul Strand e Charles Sheeler realizada em 1921 e filmada como o título indica em Manhattan. Outras "Sinfonias das cidades" famosas são o *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (1927), que o Alemão Walther Ruttmann filmou em Berlim; *O Homem da câmara de filmar* (1929) que Soviético Dziga Vertov filmou em Moscovo; *A Propos de Nice* (1929/1930) que o Francês Jean Vigo rodou naquela cidade do sul de França; assim como os filmes *A Ponte* (1928) e *A chuva* (1929) que o Holandês Joris Ivens filmou em Roterdão e Amesterdão. No epílogo destas obras, surge o documentário *Douro, Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira, que permite à cidade do Porto, em especial à sua ribeira, ganharem um cenário cinematográfico.

Manoel de Oliveira assume que a ideia de fazer um filme sobre o Porto, surgiu depois de ver a obra de cinema expressionista de Ruttmann porque sentiu que aquilo era uma proposta que apreciava e se sentia capaz. Nessa altura, o próprio Oliveira já lia muito sobre cinema, e estava já relativamente amadurecido

ao que na época se chamava "arte muda" (Oliveira in Andrade, 2001: 25), o que certamente ajudou para que o seu filme tivesse bem marcadas as influências do expressionismo Alemão, como os saberes da montagem soviética de Vertov.

A vontade de Oliveira em produzir para o Porto uma obra semelhante, leva-o a concentrar-se na zona ribeirinha da cidade de forma a construir essa sinfonia urbana.

O Douro, rio Português, possui uma vida própria característica, que justifica a sua paisagem marginal e as atitudes da gente que em sua volta trabalha.

(Oliveira, 1931)

O realizador, através da frase anterior, começa um documentário de vinte minutos que nos mostra várias imagens icónicas como, o quadro arquitetónico da margem direita do Douro, onde sobressaem as torres da Sé; as ruas do centro histórico que se dirigem para a Praça da Ribeira; as duas travessias de ferro e aço que servem de ponte de comunicação entre as duas margens; a locomotiva do comboio, e claro está, o rio, o epicentro da existência de todos eles.

Além das suas características topográficas e arquitetónicas, o filme de Oliveira também gira em torno das pessoas e da sua atividade em torno do Douro, um rio que serve como fonte de sobrevivência para inúmeros homens, mulheres e crianças. A rotina diária da faina transforma-se num organismo vivo coletivo, composto por, animais, pessoas e embarcações, que é formado através do movimento contínuo fornecido pelo ritmo da montagem.

As margens do rio Douro, com as suas casas antigas e recorte sombrio e granítico tornam-se assim no cenário para o realizador Português lançar “o primeiro marco da sua comédia humana, porventura já marcada pelo efémero e pela frustração” (Costa, 1991: 45).

O realizador mostra um grande à vontade no domínio da linguagem cinematográfica com o recurso a um jogo dialético de planos fixos, panorâmicas, *travellings* picados e contrapicados. Oliveira procura assim uma estética sofisticada e rigorosa que vai muito mais além da pontual observação da realidade social, experimentando uma ou outra forma de apresentar o real.

Ao longo do filme, o realizador filma as casas da Ribeira, inicialmente através de planos em picado, debruçando-se da ponte D.Luís, para depois, como



que se atirando para o rio, a razão de todo este cenário envolvente, descer até às calçadas da Ribeira, onde filma algumas cenas do quotidiano local. Alternando a câmara, entre o nível da rua que nos retratam pessoas a conversar sentadas à porta de casa e a roupa a secar nos estendais, e um contrapicado que nos revela o céu por entre o curto espaço entre os beirais das casas. O filme remete para uma complexa composição visual composta por formas humanas e arquitetónicas que se complementam entre si, e, que acabam por atribuir características humanas ao rio. Este torna-se, assim, a referência de um composto orgânico que parece estar em todos os seus elementos, desde a irregularidade dos telhados das casas até às poeiras e fumos que advêm das casas, das máquinas e do trabalho da Ribeira.

Enquanto Oliveira nos revela um olhar sobre a ocupação da encosta do Douro por parte das casas e dos seus habitantes, é impossível não fazer uma analogia entre aquele lugar e o início de uma cidade que surgiu a partir do rio. Durante o filme, surgem vários enquadramentos da ponte D. Luís, revelando o impacto e vigor da modernidade da presença da arquitetura do ferro no Porto<sup>1</sup>.

O crítico de cinema francês da revista “Le Temps”, Émile Vuillermoz escreveu o seguinte:

Nunca o ‘Pathos’ novo da arquitetura do ferro e a poesia eterna da água foram traduzidos com tanta força e inteligência.

(Andrade, 2008:58)

Em *Douro, Faina Fluvial* (1931), a arquitetura do ferro não serve apenas como em elemento presente para ilustração documental, mas o realizador usa-a primeiramente de forma isolada, com imagens de ambas as travessias sobre o Douro, para depois ir estabelecendo um contraponto progressivo com o carácter orgânico da atividade junto ao Cais da Ribeira, enfatizando assim a estética dominante no cinema da altura: o elogio da máquina. Isto pode ser facilmente visível no filme de Ruttmann e Vertov, mas Oliveira vai além da experimentação cinematográfica, e nota-se no seu filme uma preocupação humanista, visível no olhar que a sua câmara lança sobre as personagens existentes<sup>2</sup>. No filme de

---

<sup>1</sup> Ver imagens 1 - 6; Anexo desta dissertação, capítulo 3, p. XI.

<sup>2</sup> Ver imagens 1 - 5; Anexo desta dissertação, capítulo 5, p. XIII.

Oliveira, torna-se “mais próximo de Eisenstein e de Pudovkin do que de Dziga Vertov ou do próprio Ruttman” (Pina, 2012: 13). Os homens, mulheres e crianças são retratados como escravos do trabalho manual de forma a garantirem a sua sobrevivência.

Podemos perceber a passagem do tempo, estranhamente presente na permanência do passado no presente, como na arquitetura do lugar, no envelhecimento dos personagens, ou nas marcas de um corpo fustigado pelo duro quotidiano da altura.

Isto remete para três dimensões: o da faina fluvial, o da vida na labuta e o da natureza; que não se encontram apenas presentes nas pedras, nas máquinas e nas construções, mas acima de tudo nas pessoas.

As pessoas marcam aqui uma diferença, num ciclo que se repete, sob o desígnio de um trabalho repetitivo, mas como um quotidiano recheado de janelas para a repetição da diferença, revelando uma proximidade ao realismo de um Sergei Eisenstein. É o que se nos apresenta, por exemplo, no relacionamento amoroso na hora do almoço, no acidente com o carro de boi ou com a mulher que vende peixe – pois o namoro, a cena do boi e uma nova oportunidade de lucrar financeiramente, por meio da negociação, são as oportunidades que levam a uma novidade no meio da repetição da faina fluvial.

O uso de planos próximos para colocar no quadro a diversidade de pessoas ou os enquadramentos do corpo dos trabalhadores, de modo a acentuar a beleza obtida no ápice da exaustão física, dão um valor acrescido à lida diária.

A montagem de Oliveira não cria a ideia da tomada da consciência por parte dos trabalhadores, quando confrontados com situações injustas ou da exploração do trabalho a que se encontram sujeitos, aponta sim para as diversas mudanças na vida dessas pessoas ao longo de um dia. Assim Oliveira, não nega, nem afirma, a dimensão heroica do trabalhador, simplesmente os apresenta demasiadamente humanos.

José Régio escreveu na revista “Presença”:

A moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspetos 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 de um dia de atividade na margem do Douro, nos é dado com verdadeira grandeza. Precioso como documentário, o ‘Douro’ excede, assim, e em muito, o valor de um mero documentário.

(Andrade, 2006: 58)

O cineasta Portuense mostra a convivência das pessoas com a existência simultânea do mundo tecnológico industrial, com o mundo das técnicas rudimentares de produção da vida. Neste filme, o realizador captura assim a imagem da convivência entre aquilo que é considerado tradicional e aquilo que é visto como avançado, entre o homem e a máquina.

## 1.2 - O precursor do neorrealismo

Importa contextualizar que *Aniki-Bóbo* (1942) surge na obra de Manoel de Oliveira, quando este não tinha realizado nada de muito significativo entre 1931 e 1942, o espaço temporal entre o seu primeiro filme e esta sua longa-metragem. É verdade que nesse período de tempo teve alguns projetos abortados, assim como a realização de alguns documentários que praticamente caíram no esquecimento, sendo o seu trabalho mais relevante nesta altura o filme *Famalicão* (1940). Isto deveu-se ao facto de os anos 30 do século XX, serem dominados pela reorganização política e consequente instalação de um regime autoritário, conservador e extremamente antidemocrático, o denominado “Estado Novo”. Este regime possuía uma variedade de instrumentos repressivos, que iam da polícia política, a uma crescente analfabetização da população, da censura prévia de vários projetos culturais e artísticos, passando mesmo por uma perseguição aos artistas e intelectuais, que ousavam colocar em causa as ideias do regime. Este, representado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, suspeitava de tudo o que fosse inovador, proveniente do estrangeiro e que pudesse envolver temáticas sociais, políticas ou abrir espaços de discussão ou intervenção. Então, o cinema proveniente do regime instaurando devia promover “os valores católicos, os temas da tradição nacional e os do teatro e da literatura populares” (Pina, 2012: 14). Ora, Manoel de Oliveira, com o seu *Douro, Faina Fluvial* (1931), tinha ido contra os princípios defendidos pelo regime, começando a ver os seus projetos posteriores condicionados ou censurados.

Apesar do realizador ter sido reprimido pelo regime, a verdade é que com o seu Douro, este havia conseguido a admiração de António Lopes Ribeiro, amigo pessoal de António Ferro, que era o responsável máximo do Secretariado da Propaganda Nacional.

Numa época em que a produção cinematográfica nacional vivia, através dos dinheiros do Estado e do advento do sonoro nas películas, uma grande fase de prosperidade, onde surgiram filmes como o *Pai Tirano* (1941) e o *Pátio das Cantigas* (1942), entre outros. António Lopes Ribeiro cria a sua própria empresa produtora de filmes, convidando Oliveira para um novo projeto cinematográfico, *Aniki-Bóbbó* (1942).

Este, a nível estético e temático revela-se totalmente diferente dos modelos habituais da produção cinematográfica portuguesa da altura. Com medo que o filme fosse censurado pelo regime, António Lopes Ribeiro usou as suas boas relações com o poder político para fazer ver aprovada, a rodagem do filme.

Uma vez concluído, o filme foi parcialmente bem recebido pela crítica, mas acabou maioritariamente por ser criticado pela imprensa conservadora da época, que o considerou “imoral e subversivo e o chegou a classificar de verdadeira monstruosidade (Pina, 2012: 19), acabando este por ser mais um fracasso de bilheteira. Acabou por estar poucas semanas em exibição, uma vez que o público estava mais “interessado em histórias de casamento de empregadinhas pobres com aristocratas ou industriais” (Pina, 2012: 61).

*Aniki-Bóbbó* (1942), torna-se assim, a primeira longa-metragem e primeiro filme de ficção de Oliveira, fazendo com que este regresse ao Porto ribeirinho de *Douro, Faina Fluvial* (1931). O realizador inspira-se num poema, intitulado de “Os Meninos Milionários”, de Rodrigues de Freitas, onde usa um universo de crianças, como alegoria de temas adultos como a culpa, o crime e o consequente castigo, a oposição entre o bem e o mal, entre a responsabilidade e a irresponsabilidade.

O filme conta a história de amor de Carlitos, por Teresinha. Porém Carlitos tem um rival, Eduardinho que também gosta de Teresinha. Esta longa-metragem retrata a rivalidade entre estes dois miúdos, sendo que um é atrevido e valentão enquanto o outro é tímido e sossegado. A rivalidade entre os dois vai aumentando ao longo do filme, e um certo dia, para tentar atrair a atenção e agradar a Teresinha, Carlitos rouba uma boneca de uma loja, que sabia que a

menina gostava e queria para si. Esta oferta de Carlitos faz com que Teresinha comece a prestar-lhe mais atenção.

No entanto, um dia, a partir de uma brincadeira inocente, Eduardinho escorrega e cai ao lado de um comboio que passa naquele momento, fazendo com que todos, inclusive Teresinha, julguem Carlitos como culpado pelo acidente de Eduardinho.

Sentindo-se sozinho e abandonado, Carlitos pensa fugir num barco ancorado no cais do rio, mas é descoberto. Toda esta situação se esclarece por intervenção do dono da loja onde Carlitos havia cometido o furto, pois este assistira ao acidente de Eduardinho e retira todas as suspeitas que recaiam sobre Carlitos.

Em 1942, Oliveira surge com “*o melhor e mais importante dos filmes da década*” (Costa, 1991: 95), um filme que é representado por crianças e praticamente rodado em cenários naturais da cidade do Porto (as margens do Douro e os bairros ribeirinhos de Gaia e Porto), o que levou a que “alguns dos mais célebres críticos Europeus a considerá-lo um precursor do neorealismo, nomeadamente de filmes como *Ossessione* (1943) e de *Sciusia* (1946), filmes de Visconti e De Sica. *Aniki-Bóbó* (1942), tal como em *Douro, Faina Fluvial* (1931),

guarda o realismo documental da cidade, para além de protagonizar a irrupção da realidade na ficção pelo facto de ser representado predominantemente por crianças originárias das zonas da cidade em que o filme é realizado.

(Fernandes in Museu de Serralves, 2008: 23)

Isto porque, apesar de o filme ter sido rodado nos cenários naturais das margens do Rio Douro, no Porto e em Vila Nova de Gaia, e com atores amadores que eram das zonas ribeirinhas, a verdade é que *Aniki Bóbó* (1942) não é um filme documental, ao contrário da primeira obra do realizador, mas sim de um realismo intuitivamente crítico à sociedade.

Se este fosse um filme com preocupações etnológicas, históricas ou geográficas, a construção teria que ser outra, mas assim, captaram-se os lugares mais interessantes para servirem de cenário cinematográfico à trama<sup>3</sup>. Apesar de o Porto ser facilmente reconhecido no filme, a verdade é que neste nunca se faz menção a um único lugar, fazendo com que a cidade seja uma cidade

---

<sup>3</sup> Ver imagem 3; Anexo desta dissertação, capítulo 1, p. III.

cinematograficamente construída de acordo com as necessidades expressivas, plásticas e dramáticas, do filme com imagens obtidas arbitrariamente de uma margem e de outra do rio, no Porto e em Vila Nova de Gaia, sem qualquer índice de veracidade ou rigor documental.

Caracterizado pelas inúmeras marcas expressionistas, através de bastantes jogos de sombras, este é um filme que também faz referências à sociedade repressiva da altura, através do aparecimento do polícia, agente de ameaça e castigo, da repressão e da prisão<sup>4</sup> (Fernandes in Museu de Serralves, 2008a: 23), assim como todo o espírito do filme, que aborda a “oposição entre o mundo fechado, conformador e repressivo da escola e o universo livre da rua e do rio, territórios abertos das brincadeiras e dos sonhos” (Pina, 2012: 17).

### 1.3 - O filme-viagem da cidade do Porto

No período decorrente entre 1942 (ano da estreia de *Aniki-Bobó*) e 1956, Manoel de Oliveira fez um interregno no seu trabalho enquanto cineasta, marcado por vários projetos recusados e censurados, a que se seguiu um retorno à realização com outras perspetivas sobre o cinema (Baecque e Parsi, 1999:141).

Tendo sido uma época de isolamento determinante para repensar as potencialidades do cinema, tal como foi a marcante experiência de fotografar uma defunta chamada Angélica (prima de sua esposa), que lhe permitiu perceber que o tempo é “o grande mistério”, já que deste modo pôde ver a duplicação do corpo da morta como se de um fantasma se tratasse (Costa e Oliveira, 2008: 60), levando-o a escrever um guião para um filme com o nome da falecida, em 1952 (Baecque e Parsi, 1999: 141).

Neste início de carreira, que se encontrou posto de parte perante o panorama cinematográfico nacional, com projetos não subsidiados (Pina, 1978 : 24), só volta às câmaras em meados da década de 50. O aparecimento da cor no cinema, fez com que em 1955, Manoel Oliveira decidisse fazer um estágio na Alemanha, donde regressou com novos materiais, entre eles a película Agfacolor

---

<sup>4</sup> Ver imagens 1 - 3; Anexo desta dissertação, capítulo 4, p. XII.

que serviu de suporte fotossensível para o seu próximo filme, *O Pintor e a Cidade* (1956). Este é o resultado de um encontro fortuito entre três figuras da vida artística da cidade do Porto, Manoel de Oliveira, o pintor António Cruz e o compositor Luís Rodrigues (Costa e Oliveira, 2008: 65). O filme é uma curta-metragem de vinte e oito minutos, que surge como um trabalho de experimentação da cor associado a um tom documental com um forte cariz estético. O motor narrativo deste terceiro filme são os quadros do pintor António Cruz, o artista que produziu obras através das aguarelas que fazia sobre a cidade do Porto.

Eles são o contraponto de uma viagem pelo Porto em que o realizador ousa sair do grande cenário que é a zona ribeirinha para subir à zona alta da cidade de forma a mostrar todo o seu modernismo. Nesta obra, Oliveira regressa à cidade portuense, filmando as pontes de ferro, a ribeira e certos socacos do Douro que já havia filmado nas suas obras precedentes. Apesar do regresso aos locais geográficos do seu cinema, este filme revela-se muito diferente dos seus antecessores. Existe um prolongamento no tempo dos planos, onde o tempo real irrompe na sua obra. O realizador, enquanto dá então a conhecer as obras de António Cruz, revela-nos o seu ponto de vista sobre as mesmas, através do seu olhar cinematográfico. O filme dá-se entre o diálogo lado a lado das aguarelas do pintor e as filmagens do realizador<sup>5</sup>, conseguindo ir mais além do que António Cruz na sua representação da cidade.

Esta emancipação de Oliveira em relação a um outro autor, já havia sido verificada no seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial* (1931). Se nas aguarelas do pintor, a representação humana era praticamente inexistente, o filme de Oliveira dá-nos uma visão “comovente dos habitantes de uma cidade, dos namorados nos bancos de jardim às crianças que brincam na rua, dos guardas a cavalo aos moradores dos bairros de lata” (Fernandes in Museu de Serralves, 2008b: 13). Apesar desta humanização dos quadros do pintor portuense, Oliveira também faz um registo dos lugares do Porto, desde igrejas, ruas, praças, monumentos, o antigo Estádio das Antas, passando por edifícios modernistas.

Aqui, a arquitetura serve como elemento de confrontação para os olhares mais tradicionais que são colocados na tela por parte do pintor. Nesta produção,

---

<sup>5</sup> Ver imagens 13 - 20; Anexo desta dissertação, capítulo 2, pp. IX-X.

tal como em *Douro, Faina Fluvial* (1931), o realizador tenta dinamizar a imagem através das qualidades rítmicas da arquitetura moderna, originando um filme muito mais pausado que o primeiro (Preto, 2008: 28).

Esta viagem pelo Porto com cores pictoricamente fortes, acaba por contrastar com os dois filmes anteriores. Neste encontro entre o filme e a pintura de António Cruz, o realizador vai passando progressivamente de uma representação suave da toponímia da cidade, para uma visão mais sombria. Das imagens alegres e coloridas do início do filme, passámos para uma noite sombria que se esconde na cidade, que reflete os raios solares durante o dia.

Apesar de o filme ter um tom de reverência e elogio à cor, podemos ainda constatar que o Porto continua a ser uma cidade bem mais incómoda do que a cidade evidenciada nos primeiros minutos do filme. O Porto de *O Pintor e a Cidade* (1956) aproxima-se assim da cidade a preto e branco retratada nos filmes anteriormente apresentados.

#### **1.4 - O rio de Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira**

Em 1993, Oliveira realiza *Vale Abraão*, filme que surge da adaptação do romance com o mesmo nome, de Agustina Bessa-Luís, que teve origem num pedido de Oliveira para que a escritora fizesse uma reescrita da história de Madame Bovary para os dias de hoje no norte de Portugal. A obra de Flaubert revela-se como um ponto de partida, que segundo Oliveira, apenas tem como ponto comum o facto de retratar a história de uma mulher que se chama Ema, que casa com um médico que se chama Carlos, que se entedia com uma vida demasiado provinciana, possuindo muitos amantes e que acaba por se suicidar.

O filme conta-nos a história de Ema Cardenado, a filha de um proprietário de terras em decadência nas margens do Douro, que cresceu no Romesal sob um regime familiar fechado até à puberdade. Desde cedo que a jovem Ema viu-se órfã de mãe, sentindo-se cercada, pelas criadas da propriedade com as suas conversas maliciosas, e pela beata tia Augusta. Ema era dona de uma beleza muito própria, capaz até de provocar acidentes rodoviários quando se expunha na varanda de sua casa. Certo dia, enquanto almoçava com o pai num restaurante,



por ocasião das festas da Nossa Senhora da Agonia, na cidade de Lamego, conhece Carlos Paiva, médico e agricultor. Este ficou encantado com a sua beleza, encetando conversa com o pai de Ema.

Com o passar dos anos, Carlos enviúva e começa a frequentar o Romesal, tornando-se noivo de Ema, uma moça ainda ignorante no que toca a relações amorosas.

Durante o casamento, rapidamente Ema vê-se desiludida com o seu marido. Isto leva-a a querer viver novas experiências, vendo os seus desejos a serem realizados no primeiro evento social a que Carlos a leva, o Baile das Jacas. Este baile vai marcar a sua vida, à medida que lhe dá a dimensão de uma existência que deseja alcançar e que lhe permanece inacessível.

Perante a impossibilidade de ser, ter e possuir segundo os seus próprios desejos, debate-se entre amantes, viagens e fases de desespero. Ema sente uma profunda insatisfação e incompreensão ao longo da sua existência. Tem duas filhas, às quais não se afeiçoa, não encontrando na maternidade qualquer tipo de realização pessoal, ao contrário da maioria das mulheres. Apesar de toda esta insatisfação, dos seus amantes, a verdade é que o seu casamento com Carlos não chega a ser abalado ao ponto de provocar uma separação entre o casal. Esta mulher recorre frequentemente a um dos seus amantes, para se refugiar na sua propriedade, o Vesúvio. Vulcão que se encontra extinto, o Vesúvio simboliza a própria Ema, onde esta irá selar o seu destino nas águas do rio Douro.

Importa analisar a adaptação de Manoel de Oliveira, com o livro de Agustina Bessa-Luís, onde ambos transmitem dois olhares sobre o rio, o Douro das palavras, das imagens, dos planos narrativos e dos planos cinematográficos.

Tal como o romance de Agustina Bessa-Luís, o filme de Oliveira começa com um narrador que não se identifica nem pertence a qualquer personagem da história, mas que situa os espectadores no universo geográfico onde se desenrola a ação do romance.

A margem esquerda dos rios não apetece tanto, seja porque o sol a procura em horas mais solitárias, seja porque a povoa gente mais tristonha e descendente de homiziados e descontentes do mundo e das suas leis. A região demarcada do Douro, que ocupa quase na sua totalidade a margem direita, prova pelo menos que o reflexo solar tem efeito no negócio dos homens e lhes determina a morada.

Porém, há na curva que apascenta o rio pelo rechão areento, ao sair da régua, um vale ribeiro de produção de vinhos de cheiro e que se estende, rumo à

cidade de Lamego, comarca a que pertence, até as águas medicinais de cambres. É o Vale Abraão, com as suas quintas e lugares de sombra...

(Bessa-Luis,1993:7)

No livro este contexto acontece de forma progressiva, já que começa de forma muito vaga “a margem esquerda dos rios”, passando em seguida “ a região demarcada do Douro”, para só então chegar à localidade de Vale Abraão.

Já no filme, o narrador começa a contar-nos a história de Abraão, enquanto é exibido um vale atravessado por um rio.

No Vale Abraão, lugar chamado de um homem inutilmente à consciência de seu orgulho, de vergonha, de cólera, passavam-se e passam-se coisas que pertencem ao mundo dos sonhos, o mundo mais hipócrita que há. O patriarca Abraão tinha um costume arcaico: o de usar a beleza da mulher, Sara, como solução das suas dificuldades. Para isso, intitulava-a sua irmã, o que deixava caminho para o desejo de outros homens.

(Oliveira,1993)

Posteriormente surge o som de um comboio e a vista que se tem desse, introduzindo-nos as casas, as plantações, o rio e todo o cenário envolvente ao filme<sup>6</sup>. Em ambos os casos, livro e filme, o narrador revela conhecer todo o território geográfico da região, bem como o passado das personagens e respetivas famílias, caracterizando-se assim como um narrador onisciente.

Manoel de Oliveira faz uso da metáfora bíblica do Vale Abraão como uma possível visão do paraíso perdido, criando assim uma visão particular em que o Douro é o elemento central. A onipresença do rio em todo o filme, acaba por ser o fio condutor que agarra os lugares que dão forma, reconstituindo o ambiente da época. O rio torna-se assim o elo que une diversos elementos do seu percurso.

Em Vale Abraão, é feita uma reconstrução do ambiente do Douro vinícola, aproximadamente entre as décadas de sessenta e oitenta, através de "vinhedos do vinho do Porto, tão magnificamente filmados..." (Baecque, 1999 : 12), aproximadamente entre as décadas de sessenta e oitenta. Um lugar conservador, onde ainda não existe uma grande inserção de elementos modernos como o automóvel, sendo que o comboio é o grande meio de locomoção, como as primeiras imagens do filme. O barco acaba por ser um meio que é utilizado para

---

<sup>6</sup> Ver imagens 5 - 7; Anexo desta dissertação, capítulo 1, pp. III-IV.

passeios de lazer<sup>7</sup>, uma vez que os barcos rabelos foram perdendo a sua utilidade como forma de transporte do vinho entre as quintas do Douro Vinhateiro para os armazéns situados na foz do rio.

Estas quintas que estruturam o Vale do Douro fazem partes de uma altura em que o Douro se organizava em função da sua atividade vinícola. As casas destas quintas pertencem às famílias ligadas à produção do vinho, assemelhando-se com solares. No outro extremo do espectro social existem construções bastante parcas em condições de alojamento que são destinadas aos trabalhadores vinícolas, assim como anexos às casas das quintas, que servem para os seus empregados, salientando o Douro enquanto rio de trabalho. Oliveira representa ainda, estruturas de apoio a essas quintas como tanques de água para lavar a roupa<sup>8</sup>, caminhos que tomam a direção dos socalcos das vinhas, revelando um subsistema muito próprio e característico.

Perante isto, o realizador adota técnicas próprias do cinema clássico, antecipando todas as mudanças de cena com imagens do exterior das casas de quinta em que a sequência se desenrola, ou então, filmando através de *travellings* laterais o trajeto correspondente à deslocação dos personagens de um local para o outro, quase sempre com a presença do Douro<sup>9</sup>.

No filme, o rio intromete-se, até nas cenas de interiores, observando várias vezes as personagens através de janelas abertas para o vale<sup>10</sup>. O Douro possui, deste modo, um magnetismo que força as casas do vale a olhar para ele, através de varandas ou divisões com grandes janelas de vidro.

Todos estes parâmetros que envolvem estas construções visuais, vão marcar a paisagem do Douro no cinema Português, seja através dos "socalcos, quintas e ancoradouros" (Oliveira, 2004:1), da linha férrea que liga a cidade da Régua à cidade do Porto, quer seja das características da luz naquela região do país.

A relação de Ema com o Douro dá-se no ancoradouro da Quinta do Vesúvio, um local que prenuncia a morte desta, devido a um grande plano de uma tábua podre e da escuridão das águas do rio. António Barreto considera o Douro,

---

<sup>7</sup> Ver imagens 15 - 17; Anexo desta dissertação, capítulo 5, p. XV.

<sup>8</sup> Ver imagem 7; Anexo desta dissertação, capítulo 5, p. XIII.

<sup>9</sup> Ver imagens 5 - 14; Anexo desta dissertação, capítulo 1, pp. III-IV.

<sup>10</sup> Ver imagens 1 - 5; Anexo desta dissertação, capítulo 6, p. XVI.

uma mulher. A morte de Ema representará uma comunhão total entre esta e o rio, porque Ema é o próprio Douro. (Oliveira, 2004 : 6).

## 1.5 – O Passado e o Presente do Douro

Em 2001, a cidade do Porto foi nomeada para Capital Europeia da Cultura, sendo-lhe proposta a realização de um documentário sobre a cidade, onde viria a surgir, o filme *Porto da Minha Infância* (2001).

Oliveira considerou que não seria a melhor altura para se fazer o filme, devido às obras que estavam a decorrer por toda a cidade relativas ao evento, optando por fazer um cruzamento entre imagens captadas da cidade do Porto para este projeto, juntamente com imagens do Porto dos tempos em que era criança, com cenas de ficção gravadas para este filme e ainda excertos dos seus filmes nas margens do Rio Douro, culminando num trabalho que vive da montagem, evocando assim as primeiras escolas russas.

Oliveira regressa assim à sua cidade natal. Ela já o tinha inspirado para o seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial* (1931), e para o que marca o seu regresso atrás da câmara em 1956, *O Pintor e a Cidade*. Nas duas obras referidas, o realizador portuense havia filmado aquilo que prendia o seu olhar. Nesta obra de 2001, o autor escolhe filmar aquilo que já não existe e que só os olhos da sua memória, podem ainda ver.

*Porto da Minha Infância* (2001), é assim, um filme que invoca uma ideia de transcendente, dualismos entre real e ficção, as origens do cinema e a memória humana.

Este pode ser considerado um filme auto biográfico urbano, dado que o realizador constrói o seu próprio “eu”, na sua relação com a cidade Natal e de adoção. Nestas películas, o espaço está sempre mediatizado pelas experiências pessoais, que os diretores têm vivido ali, representando um lugar de memória.

Oliveira, documenta também a sua relação com a cidade, fundada com a sua memória, o que John Grieson define como “A falsificação criativa da realidade”. (Alvarez, 2014: 123). Assim, mais do que as recordações sobre a

paisagem urbana que desaparecera, os acontecimentos do passado, importa a forma como as recorda.

Um filme autobiográfico, é um género que pretende situar o seu autor no centro do seu discurso sem necessariamente possuir uma lógica narrativa.

De certo modo, a memória converteu-se, num dos temas principais da obra de Manoel de Oliveira, onde o realizador a vê como uma grande fonte de inspiração para explorar o seu próprio ser, passado e o próprio imaginário histórico de um país. A memória passa a ser muito mais do que um conjunto de vivências que se podem reproduzir com um elevado nível de detalhe.

Uma película marcada pela saudade, pela emoção, distinta da melancolia e nostalgia de um passado vivido pelo realizador, porém com a consciência profunda destes sentimentos (Alvarez, 2014: 124).

Recordar momentos dum passado longínquo é viajar fora do tempo. Só a memória de cada um o pode fazer. É o que vou tentar.

(Oliveira, 2001)

Logo na primeira declaração do filme, Oliveira revela que pode não atingir o seu objetivo de usar a memória como fonte de inspiração criativa, dado que tudo o que a memória não recordar, deve transformar-se em ficção.

O comentário na primeira pessoa, vai sofrendo alterações, com breves passagens de música clássica, assim como canções populares que reforçam a dimensão emocional das imagens. O conjunto de todas estas estratégias trata de representar a lógica da memória, assumindo que nem as imagens, nem a narração são suficientes por si mesmas para evocar as imagens mentais do cineasta (Alvarez, 2014: 124).

Em vários momentos, o documentário recorre ao contraste entre as vistas antigas e contemporâneas da paisagem urbana de forma a criticar as suas transformações, pese o facto de o realizador, não estar interessado em recuperar o passado, mas sim em criar um elo de ligação entre os dois tempos.

A associação constante entre lugares e recordações, leva o espectador a visitar lugares da memória do cineasta, assim como permite que estes viagem também pelo passado dos lugares de uma cidade que já não existe mais. Assim,

o realizador representa ao passado e o presente de forma simultânea, bem como a sua própria evolução enquanto indivíduo ao longo do tempo.

Oliveira, no decorrer do filme, revela uma desconfiança sobre a sua capacidade de recordar, fazendo com que o filme se dirija para a autoficção, através de imagens reconstruídas que possuem o mesmo valor documental que as imagens de arquivo. Estas não pretendem reproduzir a aparência real do passado, mas construir a sua imagem desde o presente.

Nas cenas recriadas, por vezes, as personagens ajudam o realizador a recordar alguns detalhes da sua memória, sussurrando determinadas palavras antes que este as pronuncie. Esta ideia pretende mostrar que é a própria ficção que guia o relato das próprias vivências, e não o contrário. Importa referir que os atores que encarnam Manoel de Oliveira, enquanto jovem, são os seus netos, Jorge e Ricardo Trêpa, reforçando a ficção sobre a memória, ou o presente sobre o passado.

É de notar que o filme não promove apenas as memórias de infância ou de juventude de um Manoel de Oliveira, mas uma representação sociocultural da cidade do Porto, dos anos 20 e 30, servindo também como um guia da cidade e da sua história, passando por teatros, cafés, estátuas e placas toponímias.

Esta união entre o passado e o presente desenrola-se em termos temporais e espaciais. O realizador faz uso da inserção de imagens de ficção com imagens de arquivos histórico, de forma a inserir as suas recordações num determinado tempo histórico. Um bom exemplo disso, é na cena onde um homem sobe ao alto da Torre dos Clérigos, onde vários planos contrapicados do ator que representa Manoel de Oliveira, olha para cima e vê as imagens do acontecimento real que se passou na primeira metade do século XX, criando a sensação que a imagem do homem a subir a torre está a ser vista pelo jovem Oliveira. Esta estratégia será usada em diversas cenas, revelando o cuidado com que o realizador coloca as suas recordações nos espaços reais onde decorrem. Uma exceção, é a cena que se passa no café Majestic, café histórico da cidade do Porto, e que ainda hoje conserva a beleza dos seus interiores. Manoel de Oliveira filma o local exato onde em jovem escreveu o argumento do filme *Os Gigantes do Douro*, filme que nunca chegou a ser exibido.

Importa salientar a refilmagem do filme de Aurélio paz dos Reis, *Saída do Pessoal operário da fábrica confiança* (1896), no mesmo local onde antes se

situava essa fábrica de camisas, onde os trabalhadores desse tempo são substituídos por trabalhadores contemporâneos que estão a laborar nas obras para o Porto 2001.

Esta homenagem a Paz dos Reis sugere que o cinema é um elemento essencial para conservar a memória da cidade e do cineasta. As referências diretas a três filmes anteriores, *Douro Faina Fluvial* (1931), *Aniki Bóbo* (1942) e *O Pintor e a Cidade* (1956) contribuem para dar a ideia que o realizador recorda o passado da sua cidade através dos filmes que filmou ali. Estas quatro obras, rodadas no Porto, e tal como a cidade, intrinsecamente ligadas ao Douro, mostram uma evolução da paisagem urbana e das suas representações ao longo do tempo, estabelecendo uma história visual da cidade a partir de imagens que pertencem a diversos períodos cinematográficos.

Oliveira assume que o cinema só pode conservar pequenos fragmentos de memória, o que não o impede de criar novas recordações

Graças ao cinema, podemos ver e rever estes bocados, mas recordar coisas que só em nós viveram, só a memória de cada um o pode fazer. E fazê-lo não será a melhor maneira de nos dar a conhecer? Porém, com a passagem do tempo, muitas memórias ficaram sepultadas.

(Oliveira, 2001)

Com isto, o realizador não pretende apenas recuperar lembranças do passado, mas também criar novas memórias para o futuro. O filme invoca a ideia de transcendente logo no seu início, começando numa espécie de prólogo, com um maestro de música contemporâneo em plano contrapicado, iluminado de baixo para cima, fazendo com que pareça estar acima de algo. A cena seguinte contém imagens do mar, no local onde o rio Douro acaba o seu percurso, onde o mar mostra toda a sua energia e força, representando simbolicamente a passagem para um outro lado.

Neste filme, existe um *travelling* que conduz o rio ao longo do viaduto do Cais de Pedra, situado na margem direita do Douro, acompanhado com música contemporânea. O desenho deste viaduto, permite que tenhamos uma perspetiva sobre a cidade, semelhante à que os marinheiros, no passado, tinham da cidade

e do rio, rumo ao desconhecido. O *travelling* vai terminar num grande plano de um azulejo onde se encontra o Infante D. Henrique<sup>11</sup>. Esta conclusão, é uma metáfora, que relaciona a foz do rio com o relato de Oliveira, assim como, os descobrimentos ultramarinos Portugueses com o descobrimento da vida através do cinema.

Num dos últimos planos do filme, surge uma panorâmica sobre as lombadas de escritores do Porto, tal como Arnaldo Gama, Sampaio Bruno, Camilo Castelo Branco e António Nobre, detendo-se algum tempo mais sobre a capa da obra do ultimo, intitulada de “Só”<sup>12</sup>.

Sinaliza a solidão do próprio Oliveira, um autêntico corredor de fundo que, a cada passo, olha para trás e se vê irremediavelmente só na sua caminhada de quase um século – praticamente o mesmo tempo que tem a história do cinema.

(Andrade, 2008: 66)

Como os autores anteriormente referidos, como o Infante, também Manoel de Oliveira partiu do Porto e conquistou o futuro.

Partiu das margens-imagens do rio Douro-Faina-Fluvial. Partiu dessas águas e agora a elas volta, águas já de noite, águas já do mar. As águas do Douro repousam no escuro do mar da Foz e fundem-se com as outras obras, as da estante, dos outros autores ilustres do Porto.

(Torres, 2001)

Na última cena do filme vê-se um farol a piscar ao longe, surgindo então a música aquando da lembrança de Manoel de Oliveira sobre seu pai.

Uma imagem simbólica que une as possibilidades infinitas que podem ser encontradas no horizonte, com as possibilidades infinitas que se podem obter no cinema. Este farol, o farolim de Felgueiras, é o mesmo que aparece na primeira cena do primeiro filme de Oliveira, *Douro Faina Fluvial* (1931), estabelecendo-se deste modo um elo de ligação com o seu passado cinematográfico, permitindo-o viajar através do tempo:

A cidade está a ser renovada, mas por muito que lhe façam, é sempre o meu Porto de Infância, com um fio de ouro a correr a seus pés.

(Oliveira, 2001)

---

<sup>11</sup> Ver imagens 3 - 4; Anexo desta dissertação, capítulo 9, p. XXI.

<sup>12</sup> Ver imagens 7 - 12; Anexo desta dissertação, capítulo 9, p. XXII.



## 1.6 - O espírito de Angélica

O *Estranho Caso de Angélica*, é um projeto que Manoel de Oliveira levou quase seis décadas a concretizar, sendo um dos planos que o cineasta se viu impossibilitado de realizar, durante os longos períodos de tempo que esteve sem filmar por causa do clima de censura existente no país.

Durante o interregno fílmico vivido entre 1942 e 1956, Oliveira inspirou-se para escrever o argumento de Angélica, que partiu de uma vivência pessoal: um dia, quando estava numa aldeia do Douro com a a sua mulher, ambos foram chamados a visitar, numa casa próxima, uma prima que se encontrava muito doente e que viria a falecer pouco tempo depois. Foi-lhe pedido então que, fotografasse para a posterioridade o rosto da jovem.

Esta história, surge assim de base para O Estranho Caso de Angélica, que nos conta a história de Isaac, um jovem fotógrafo que se encontra na Régua a registar os trabalhadores da zona. Uma noite ele é chamado para ir fotografar uma rapariga morta de seu nome Angélica. Numa das fotografias que Isaac regista da defunta, esta abre os olhos e sorri-lhe. Este evento deixa Isaac nervoso e obcecado pela rapariga. Angélica começa a fazer aparições ao jovem fotógrafo, acabando por se enamorar, fazendo com que o jovem fotógrafo vá perdendo gradualmente a sua ligação ao real.

Apesar de se estar a desligar do real, Isaac nunca deixa de fotografar os trabalhadores nas vinhas da margem do Douro, como que à procura de algo que se prende com a terra e que espera encontrar através da fotografia. Este ciclo de loucura, leva o personagem a um ponto que termina com a morte no seu quarto.

Neste filme, o protagonista age como projeção do realizador no filme, pela ligação à terra e ao passado. Ambos retratam o trabalho rural da mesma forma, existindo planos subjetivos da câmara que correspondem ao olho de Isaac. Neste momento de registo do real, os trabalhadores do Douro fundem-se com a paisagem, tornando-se num só elemento. O facto de ainda serem trabalhadores que usam a força braçal, em detrimento da maquinaria<sup>13</sup>, faz com que pareçam ainda mais contíguos à terra de Oliveira.

---

<sup>13</sup> Ver imagens 9 - 12; Anexo desta dissertação, capítulo 5, p. XIV.

Protagonista e realizador procuram algo que parece estar escondido na paisagem, na vida que existe nela.

Isaac preocupa-se em retratar algo de um tempo que já passou, enquanto que, Oliveira encena um universo cheio de anacronismos, não definindo de forma concreta a temporalidade da ação. São usadas roupas, adereços e interiores de um tempo que não se compadecem com o mundo de camiões e viadutos, apesar de os mesmos conviverem em harmonia entre si.

Ambos encontram na contemplação da terra, a temporalidade que lhes importa, pois o espaço é a condição crucial da paisagem, daquilo que esta representa, daquilo que ela corporaliza, o tempo (Rosário, 2014: 117).

## **2. Análise Cinematográfica do Douro de Manoel de Oliveira**

Neste capítulo vamos realizar uma análise aos elementos existentes na composição das imagens no cinema de Oliveira, direcionando a pesquisa para as cenas onde o Douro marca a sua presença. Propomo-nos a perceber a composição estrutural destes planos e a forma como estes resultam num estilo muito pessoal do realizador Português. De forma a cumprirmos este objetivo, orientámos a nossa investigação para a identificação e explicação dos vários elementos que entram na criação artística de Manoel de Oliveira para, ao mesmo tempo, estabelecer ligações entre eles.

É de focar que existe uma evidente relação com o tempo cinematográfico na obra de Manoel de Oliveira, o que lhe confere uma importante dimensão interior e afetiva inerentes à fixação do real que as imagens transportam. O cinema oliveiriano, é um cinema pobre no que se refere a técnicas de comunicação como a montagem, originando imagens que possuem elementos conceptuais que fazem a mediação entre os planos, apelando à imaginação humana. Esta capacidade de imaginação só é possível através de um esforço de respiração fílmica capaz de nos levar para um patamar transcendente da espiritualidade cinematográfica.

Ao evitar o uso de meios técnicos de expressão, o realizador pressupõe que o cinema moderno se reencontra nos princípios dos seus primórdios. Sendo assim, assenta a sua obra em imagens que mais do que serem observadas, necessitam de uma leitura atenta e crítica. Imagens que possuem uma elevada carga pictórica, que são construídas a partir de enquadramentos frontais e rigorosos. Oliveira concentra as suas intenções artísticas nas relações que estabelece com o espectador, evitando que este se coloque numa posição passiva durante o filme.

A forma demorada como a voz, os gestos e os movimentos são usados no cinema de Oliveira, cria uma sensação de artificialidade que fortalece a narrativa numa imagem que se revela como um ato puro de cinema.

Apesar de a filmografia de Manoel de Oliveira constituir diversos contributos de várias dimensões artísticas, estas não se introduzem de forma aleatória e incoerente nos seus filmes, sendo a sua inserção realizada de forma muito precisa e cuidada por parte do autor.

Apesar da idade, Oliveira continua na vanguarda de uma forma de fazer cinema que se recusa a ser dominada pelas fórmulas cinematográficas assentes nos critérios de um cinema mais comercial. Apesar dos seus 106 anos, o realizador ainda consegue apontar para novas formas de fazer cinema.

A forma como o realizador compõe os elementos existentes nos seus filmes, revela uma ideia de cinema bem definida e uma capacidade de implementar a teorização desses conceitos com a operacionalização dos mesmos. A capacidade que Manoel de Oliveira tem em articular estes conceitos, faz com que os mesmos sejam complementares entre eles.

## **2.1 - Os planos fixos e longos do Douro**

O percurso cinematográfico do realizador foi desde sempre marcado por uma procura pela objetividade que, derivada das suas experiências iniciais envoltas no campo do documentário, se refletiu por muito tempo numa recusa em escrever argumentos originais. O realizador não sentiu a necessidade de inventar histórias e personagens falsos, pois a literatura obrigava-o a enfrentar a impossibilidade de tradução cinematográfica do texto. Foi através deste confronto entre literatura e cinema que Oliveira desenvolveu o seu pensamento sobre as imagens, criando assim a sua própria estética cinematográfica. As imagens construídas pelo realizador são então uma arte, que simula a vida real, tornando os seus filmes em exercícios contemplativos sobre a vida, num cinema que é capaz de reviver o tempo perdido e simultaneamente lembra o futuro.

O cineasta evita usar a montagem, por entender que esta se afasta da objetividade, ao mesmo tempo que entende o plano fixo como única forma de registar a realidade. Conforme o próprio afirma:

A verdade é fixa, ou seja, o plano fixo é o mais próximo da objetividade. A montagem, ou seja, a mesma cena em vários planos, é o afastamento da objetividade, porque esta é como um globo forrado de espelhos. A objetividade teria a sua representação numa visão total, impossível de captar, seria a apresentação levada ao infinito de todos os espelhos possíveis em cada cena.

(Machado, 2005: 29).

Para Oliveira, a câmara fixa é a melhor forma para se conseguir alcançar a objetividade, pois a mudança de planos coloca o espectador exposto a um elevado nível de subjetividade. Esta perda de objetividade deve-se ao facto de a realidade variar em função do local onde se filma a cena, revelando múltiplas verdades cinematográficas.

A obra de Manoel de Oliveira possui uma austeridade que é imposta à câmara, de forma a que esta sirva unicamente para registar o que lhe é colocado perante a objetiva. O cinema de Oliveira procura modelar a imagem em função da qualidade estética do que é filmado, fazendo com que as suas imagens possuam uma carácter fortemente fotogénico.

O realizador português executa um cinema que se identifica com a linguagem dos primórdios cinematográficos, evitando as técnicas de movimento de câmara. As emoções que são registadas pelo olho do cineasta, são blindadas por um sistema do real, no qual a câmara serve de meio intermediário numa complexa representação artística. Manoel de Oliveira diz que o movimento da câmara faz sentir a presença de alguém que a faz mexer (Araújo, 2010: 8), o que revela um certo desconforto entre o realizador e as relações que possam surgir com o público através desses exercícios de linguagem cinematográfica.

Considera ainda que, o movimento da câmara distrai o público, retirando protagonismo à riqueza das cenas, quer sejam diálogos, quer sejam paisagens. Apesar de ser uma estratégia que coloca o cinema como um espetáculo, um elemento de diversão, acaba por ser uma estratégia artística pobre.

Oliveira cria assim, um estilo muito próprio que rompe com a tradição e estratégia de montagem existentes no cinema dos cineastas contemporâneos, de forma a deslocar os princípios do cinema moderno para “uma passagem ou uma pontuação puramente ótica entre imagens, operando diretamente, sacrificando todos os efeitos sintéticos” (Deleuze, 2006: 27).

Para Gilles Deleuze, a montagem encontra-se na própria imagem diretamente captada, e nos elementos que a compõe, retirando os elementos que

se encontram por trás da câmara. Manoel de Oliveira aborda estas ideias de Deleuze quando diz que “o ideal seria que o realizador se escondesse inteiramente por detrás das imagens e que não se mostrasse pela manipulação da câmara” (Oliveira in Baecque e Parsi, 1999:69).

É através desta quase ausência de movimentos de câmara, que o cinema de Oliveira vai-se concentrar nas variações compositivas do plano, focando a sua atenção para o mistério da vida, desconstruindo assim a presença da câmara através do seu olhar. Perante isto, o cinema torna-se numa arte que regista o que é colocado em frente da câmara.

Para o realizador, a câmara estática revela-se o único veículo intelectualmente correto para usufruir da alma humana, usando a película como forma de registo da existência do Homem. Os planos fixos assumem-se elementos fulcrais para um cinema que procura registar a vida, existindo uma “consciência-câmara que não se define pelos movimentos que é capaz de seguir ou de realizar, mas pelas relações mentais em que é capaz de entrar” (Deleuze, 2006:39).

Apesar de pequenas incursões nos seus filmes prévios, Manoel de Oliveira acentua o uso da câmara fixa a partir de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), mas só irá filmar o Douro, o rio, nos momentos iniciais de *Vale Abraão* (1993).

Nesta cena, o realizador, fixa a câmara no plano geral de um vale cortado pelo Douro, permanecendo imóvel durante quarenta e dois segundos. Este é o espaço onde se desenrola toda a trama do filme, apresentando-se como cenário do filme e como figura sobrenatural que domina todos os acontecimentos e destino das personagens<sup>14</sup>.

É neste momento que o narrador em voz off introduz a história do local, mostrando-se como alguém que sabe tudo o que se passa com as personagens. Esta dimensão permite-nos tirar algumas conclusões a respeito do filme, começando pela posição em que coloca o narrador em relação ao universo apresentado no filme. A posição superior e o enquadramento da câmara coloca o narrador numa posição superior e de distanciamento do universo da diegese. Ao longo do filme, o Douro vai sendo várias vezes filmado pela câmara fixa de Oliveira, servindo como elemento de transição e evolução das personagens<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Ver imagem 5; Anexo desta dissertação, capítulo 1, p. III.

<sup>15</sup> Ver imagens 9 - 14; Anexo desta dissertação, capítulo 1, p. IV.

Além de *Vale Abraão* (1993), o realizador usa um plano fixo e muito geral do Douro, no plano inicial de *O Estranho caso de Angélica* (2010), através de uma imagem da cidade da Régua e do Douro durante a noite<sup>16</sup>. Esta técnica surgirá várias vezes ao longo do filme, de dia e de noite, de forma a desenvolver a trama, contudo é da varanda do quarto de Isaac que o rio é representado com serenidade e delicadeza. O quarto é filmado de frente para a varanda, que na maioria das vezes se encontra aberta e por isso permite ao espectador ver a paisagem rural daquela zona do Douro<sup>17</sup>.

A câmara fixa enquanto opção estética, torna o tempo e a ação similares, o que regista uma realidade que é uma dimensão teatral, como forma de substituir o plano. Esta surge nos filmes de Oliveira como uma figura sobrenatural que comanda tudo o que se passa.

Quanto ao Douro, este volta a ter um papel preponderante no modo do realizador português fazer cinema, pois é com o filme, *O Pintor e a Cidade* (1956), que este opta pelo prolongamento dos planos, descobrindo um novo tempo para os seus filmes. Isto permite que os espectadores se envolvam com a matéria fílmica, onde os planos contêm uma materialidade expressiva capaz de provocar experiências e emoções no espectador. Oliveira cria imagens que são suportadas pela estabilidade do seu movimento que só a longa duração dos planos consegue garantir. António Preto afirma que o realizador estrutura o equilíbrio dos seus planos através da multiplicação dos planos fixos e a amputação sistemática das imagens e de ligações. (Araújo, 2010: 58).

O realizador pretende que o seu cinema esteja absorvido pela realidade, recusando prender o espectador através de um ritmo acelerado que se deve a constantes acontecimentos que não têm uma correspondência com a realidade. Sendo assim, o espectador começa a substituir uma necessidade de que aconteça sempre algo, por uma relação de afeto com um acontecimento absorvido de realidade, começando a existir um envolvimento emocional com a narrativa.

Manoel de Oliveira diz que “a imagem quando persiste ganha outra forma” (Costa, 2008: 57), permitindo que o espectador adquira sensações e emoções que a fixação do real necessita, enquanto que a imagem rápida não o

---

<sup>16</sup> Ver imagem 19; Anexo desta dissertação, capítulo 1, p. V.

<sup>17</sup> Ver imagens 9 - 10; Anexo desta dissertação, capítulo 6, p. XVII.

permite. Esta opção estratégica do realizador, de permitir ao espectador contemplar e refletir sobre o que é disponibilizado pela imagem, é a principal razão, para que uma parte do público apelide os seus filmes, caracterizando-os como lentos, aborrecidos ou desinteressantes.

*O Pintor e a Cidade* (1956), está assente em três grandes pilares: as imagens da cidade, as aguarelas do pintor e a atmosfera sonora da cidade. Para se conseguir experienciar este três elementos, o realizador sente a necessidade de introduzir um ritmo que leve o espectador a uma proximidade afetiva com a matéria fílmica. O som desempenha a função de narrador, na medida em que este conta as histórias da cidade, funcionando como elemento mediador na passagem de planos, estabelecendo o movimento imagético através do fluxo sonoro.

Numa busca continua por processos estéticos, o uso de longos planos começa a ser uma imagem de marca no cinema oliveiriano, permitindo que o espectador se aperceba de determinados movimentos e pormenores que apenas a longa duração do plano permite.

## **2.2 - As artes na representação do Douro**

O cinema, tal como a fotografia, desde os seus primórdios que o cinema tem provocado várias reflexões sobre o seu teor artístico. Se uma corrente defende a autonomia do cinema como meio de expressão, outra insiste no seu carácter híbrido, defendendo que no filme existe um encontro de elementos que provêm de múltiplas expressões artísticas.

Existe ainda, a corrente que não considera o cinema como uma arte, por este derivar de um processo mecânico que apenas serve para imitar a realidade. Contudo, outros rejeitam o cinema como simples automatismo e defendem que a transposição da consciência e emoções do realizador para a película são muito similares ao ato de pintar.

O cinema tem acompanhado as vanguardas estéticas do modernismo, resultando em filmes que valorizavam os elementos plásticos da imagem, o seu grafismo e os seus contrastes de luz. Segundo Aumont e Marie, são vários os



autores do cinema moderno que usam incursões através da pintura através do sentido da cor, de uma superfície, de um quadro, de uma modulação. Essa entrada no mundo da pintura surge da necessidade de transpor para o cinema a vida de pintores, de reconstituir de ambientes históricos através de representações do passado, ou como forma de renovação dessa expressão artística (Miranda, 2009 : 13).

Manoel de Oliveira entende o cinema como algo que vai muito além da contaminação da pintura, mas como a síntese de todas as artes, como o próprio afirma:

Síntese de todas as artes é o cinema e era-o já o teatro. Síntese que dá, quer num quer noutro, uma nova forma às diferentes matérias.

(Costa, 2001:22)

A valorização das outras artes no cinema oliveiriano deve-se ao contexto social em que o próprio cresceu. A frequência como aluno interno de um colégio de Jesuítas, um local que apesar de possuir uma forte doutrina religiosa, valorizava muito o ensino das artes. Já idade adulta, a sua vida social será marcada pelo convívio com várias personalidades que se vão tornar relevantes na vida intelectual Portuguesa, o que resultará automaticamente numa forte influência na sua obra. Pessoas como José Régio, Agustina Bessa-Luís e Alves Costa privarão com Oliveira. Devido a todas estas experiências, o cineasta achará o cinema como o veículo preferencial para representar a vida, como o próprio afirma:

Tudo o que não é vida é teatro, mesmo um quadro. O teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que [dá] ao teatro no cinema é o da representação da vida. Graças ao cinema tudo pode ser representado

(Baecque e Parsi, 1999:70).

Os filmes de Manoel de Oliveira revelam uma preocupação estética que deriva do resultado de uma análise, onde entram todas as artes, originando imagens que invocam qualidades pictóricas e se apoiam em princípios da pintura e da literatura. Isto origina uma visão do realizador que se exprime pela

plasticização da imagem e pela procura de uma representação da realidade que se vai inspirar diretamente na pintura.

As imagens das suas produções demonstram um cuidado plástico semelhante ao de um pintor. Este assume a imagem cinematográfica como um plano bidimensional, na qual irá inserir características qualitativas inerentes ao seu trabalho. Características essas que são transversais ao cinema, como o cenário, cor, som e atores.

A câmara do realizador funciona como um prolongamento da alma do realizador, que pretende transformar o mundo material em mundo imaterial. Para tal, Oliveira procura encontrar pontos de convergência em aspetos relacionados com a pintura como os enquadramentos, escalas, jogos de luz, composição de planos, sombras e tonalidades da cor.

Como vimos anteriormente, o realizador ao recusar a montagem nos seus filmes, em favorecimento de uma construção da imagem que surge a partir de um único ponto de vista, resultando um elevado sentido estético na distribuição das qualidades que promovem a imagem. O uso da câmara fixa, assim como os enquadramentos frontais, assemelham-se à superfície plana da tela de um pintor.

Desde o seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial* (1931), que Oliveira começou a relacionar o seu cinema com a pintura, constituindo um prenúncio de uma ligação constante na obra deste realizador centenário. O próprio Oliveira sustenta que neste filme existe uma “plasticização em imagem” (Oliveira, 2008: 33), através de jogos de luzes, sombras, geometria de corpos e imagens refletidas que rodeiam o rio Douro, um rio de labuta diária, um rio que influência e é influenciado pelo Homem moderno.

Num documentário carregado de realismo, através de figuras humanas que possuem uma carga física e social<sup>18</sup>, sendo mais do que meros figurantes, o realizador dá especial atenção a valores atmosféricos como a água e a luz, de forma a trabalhar o modo como vê a realidade. Isto faz com que Manoel de Oliveira se aproxime das correntes impressionistas da altura. Existindo uma procura pelo registo do momento presente através de imagens que registam movimentos, a partir de ponto de vistas aparentemente aleatórios e, uma organização espacial que envolve elementos como céu, mar e rio a preencherem

---

<sup>18</sup> Ver imagens 1 - 2; Anexo desta dissertação, capítulo 2, p. VII.

todo o enquadramento, dando textura ao espelho de água onde se reflete toda vida retratada<sup>19</sup>.

Seguindo as tendências do impressionismo, o realizador procura captar o instante de uma realidade em constante movimento, em que o aspeto e a verdade se encontram em permanente mutação, transmitindo uma forma muito pessoal de ver e exprimir a realidade. Oliveira presta especial atenção aos efeitos maleáveis da luz e sombras, envolvendo as imagens refletidas de objetos físicos<sup>20</sup>. Consciencializa-se também, que a máquina tem um papel entre o seu olhar e o real, através de vários focagens e desfocagens. Neste processo assistimos por vezes a uma abstratização do real, como o inverso. O rio é filmado, juntamente com as suas gentes e as suas casas, a partir de ângulos agudos e elevados, numa referência ao impressionismo e as suas vistas através de uma janela. (Miranda, 2009 : 26).

Pormenores da ponte, texturas de cestas, cascos, disposição de plataformas para o peixe e o acordeão possuem sombras fortes e claramente demarcadas. Estas imagens fazem com que os objetos retratados existam tal como os do mundo real. Além do movimento impressionista, este filme possui características próprias do movimento futurista, ao criar um equilíbrio a partir das forças humanas, animal e mecânica.

Em 1956, naquela que foi uma das primeiras incursões da cor pelo cinema Português, *O Pintor e a Cidade* (1956), um documentário onde o realizador revela um certo fascínio pelo Porto através do uso da cor e da luz, efetuando um registo de uma cidade que muda constantemente de plasticidade. Oliveira “procura a melhor luz, o melhor ângulo para cada plano” ( Baecque & Parsi, 1999:314).

*O Pintor e a Cidade* (1956) é mais que um documentário sobre o Porto, mas uma revisitação da cidade através dos olhos do pintor António Cruz. O interesse do realizador por esta arte é mais do que evidente devido às constantes ligações entre as aguarelas pintadas pelo criador e as suas próprias imagens. Através de enquadramentos semelhantes, o realizador consegue transformar os valores qualitativos das telas do pintor para as suas imagens. Existem até cenas onde verifica uma sobreposição entre o que é filmado, salientando este jogo

---

<sup>19</sup> Ver imagens 3 - 6; Anexo desta dissertação, capítulo 2, p. VII.

<sup>20</sup> Ver imagens 4 - 12; Anexo desta dissertação, capítulo 2, pp. VII-VIII.

imagético entre pintor e realizador, nas quais Oliveira coloca a câmara no mesmo sentido que António Cruz coloca o seu cavalete, devolvendo-nos a realidade com uma impressão pessoal<sup>21</sup>. O filme pretende invocar o processo de imagens pictóricas, aludindo a várias visões da realidade, realçando o significado e as implicações do exercício de figuração e delimitação imagética.

Como vimos anteriormente, a longa duração dos planos faz com que este filme seja uma oposição ao, *Douro, Faina Fluvial* (1931), e ao cinema que se fazia na altura, que privilegiava a ação e o movimento. Oliveira pretende assim, valorizar o tempo que recai sobre um objeto filmado, permitindo ver coisas que seriam impossíveis de ver com movimentos apressados ou com uma montagem rápida (Costa e Oliveira, 2008:56, 57).

O realizador estabelece assim, um paralelismo entre o ato de pintar e o de filmar e é, através do confronto entre os “pincéis de luz que pintam a película cinematográfica” e a alternância entre os quadros do pintor. Nesta montagem que vive das ligações entre o olhar do pintor e do realizador destacam-se as filmagens de pontos de vista e atmosferas retratados nas telas, a atribuição de qualidades sonoras nas pinturas, de forma a representar os ambientes descritos nos quadros. Ao longo do filme, somos acompanhados pelos barulhos da rua, de comboios e até dos sinos da igreja.

Muitas vezes, Oliveira recorre aos planos subjetivos de forma a transmitir a visão do pintor. Nos momentos em que António Cruz pinta os seus quadros, Manoel de Oliveira nunca se preocupa com a técnica deste, propiciando o confronto entre a realidade que o pintor retrata e a imagem pictórica que surge na sua tela de forma mais genuína. Desta análise podemos concluir que o pintor Portuense a representação não é a cópia da matéria, pois vemos as suas aguarelas diluírem os contornos das figurações representadas, dando a ideia que os quadros se estão a desfazer em água (Miranda, 2009 : 29)

Oliveira afirma que “ A cor é muito sensual, torna as coisas mais próximas, mais fortes” (Costa e Oliveira, 2008: 80 , 81), e por essa mesma razão que não voltou a filmar mais nenhum filme a preto e branco. A cor assume o papel preponderante nos quadros do pintor, sendo a principal qualidade no processo de representação. Através da criação de diversos tons cromáticos, o autor tem a

---

<sup>21</sup> Ver imagem 13 - 22; Anexo desta dissertação, capítulo 2, pp. IX-X.

capacidade de colocar a sua intenção estética nas obras, afastando-se da realidade. A estética incutida por Oliveira é, em grande parte, definida pela manipulação da cor, explorando os calores cromáticos a partir da escolha de objetos a filmar, hora do dia, e a própria revelação da película.

Ao representar a realidade, pintor e realizador, são confrontados com dificuldades que são centrais ao resultado pretendido (enquadramento, ângulo e distância em relação aos objetos retratados), e é a forma como elas são ultrapassadas que resultam numa representação do real com o seu cunho pessoal.

Apesar de muitos teóricos recusarem o cinema como arte, pois este apenas reproduz mecanicamente a realidade, o realizador mostra-nos o contrário, tal como o pintor pinta a realidade nas telas, ele representa na tela cinematográfica a sua visão, com as suas qualidades estéticas e emocionais, transformando o processo de filmagem em algo que não é único e puramente mecânico.

O Douro acabou por servir de alicerce para que a representação da realidade no cinema oliveiriano fizesse uso da gramática da pintura, de facto, esta e a história das artes visuais encontram-se transversais a toda a sua obra.

O cinema de Oliveira, também foi marcado por uma forte presença do teatro. O espaço de ação teatral é considerado uma unidade fechada. As mudanças de cena produzem uma modificação do lugar, o palco não perde, por isso, o seu carácter original de espaço real. O espectador torna-se uma testemunha presencial da ação através da partilha de um mesmo espaço e um mesmo tempo. O cinema consegue coordenar ações e lugares distanciados no tempo e no espaço, através de técnicas de montagem, e a partir de um jogo de ângulos, distâncias e escalas, modificações profundas a nível da metaforização, da constituição de símbolos, ligações e transições entre cenas. O que no teatro é trama, no cinema é estrutura. Embora não abandone as possibilidades de recontextualização do espaço e do tempo, inerentes ao cinema, Manoel de Oliveira aproveita algumas formas teatrais, agora envolvidas num ponto de vista cinematográfico.

Nas ligações entre cenas, o autor converte em imagens a distância que separa os diferentes locais de rodagem. As viagens entre a Régua e o Porto são permanentemente convocadas em o *Principio da Incerteza* (2002), assim como as

quintas do Douro de Vale Abraão, são frequentemente apresentadas como forma de identificação de lugares ou personagens, assinalando a passagem de tempo e as ações que não são representadas.

Especialmente, o cinema oliveiriano organiza-se através das ações em lugares fechados, que podem ser uma casa, uma rua, uma cidade ou uma região. Este modelo de organização permite que se enquadre o drama em universos estruturados. A região do Douro e a ribeira do Porto, ganharam uma forte presença dramatológica em filmes como *Vale Abraão* (1993) e o *Principio da Incerteza* (2002), enquanto que *Douro, Faina Fluvial* (1931) e *Aniki Bóbo* (1942) definiram a ribeira do Porto.

Desta forma, qualquer que seja a natureza do lugar, este apresenta-se sempre como um palco, evidenciando a uma profunda afinidade do cinema com teatro. Numa altura em que as produções de cinema se deslocam do espaço fechado para o estúdio na procura de um maior realismo, transitando do espaço fechado do estúdio para o exterior, o realizador português faz o percurso inverso.

Porque o cinema quanto mais manipulado for, quanto mais artificial for, mais autêntico é. Porque é essa a sua realidade intrínseca. O espectador tem de saber que aquilo não é. Mas que é como se fosse. É salutar e é bom que o saiba. Porque, de contrário, estamos a querer iludir, a dar como realidade o que o não é.

(Oliveira *in* Costa, 2008:83)

Oliveira assume o cinema enquanto instrumento de ilusão, usando espaços e cenários artificiais que nos remetem para os princípios teatrais. Surgindo assim um regresso de técnicas cenográficas teatrais ao seu cinema, pelo recurso a cenários pintados, criando uma correspondência com os primórdios do cinema. A ideia de realismo passa a situar-se no nível simbólico, sendo apenas uma referência para a narrativa.

O cinema de Oliveira tem a tendência de colocar num só plano a totalidade do cenário, fazendo muitas vezes uso de enquadramentos simétricos da generalidade da cena, construindo uma perspetiva semelhante à que temos no teatro.

O palco da vida e o palco do teatro diluem-se num único espaço cénico de representação, que se ergue com o único objetivo de prestar serventia à câmara.

Assim sendo, Manoel de Oliveira dará protagonismo a princípios cinematográficos como os valores visuais e a conceção plástica do espaço diegético.

(Araújo, 2010: 40)

Em o *Estranho Caso de Angélica* (2010), o rio torna-se um espaço artificial através da janela da varanda do quarto de Isaac, onde este aparenta calma e sossego. Em grande parte das cenas, o quarto é filmado de frente para a varanda, que se encontra quase sempre aberta, permitindo “ao espectador ver a paisagem rural a que aquela moldura dá acesso” (Rosário, 2014: 118). como um quadro, funcionando como ponto de fuga da imagem cinematográfica.

Após a morte de Isaac, quando a senhora Justina, dona da pensão onde este está instalado, fecha as portadas da varanda do quarto de Isaac, a história fica encerrada, numa clara referência ao teatro.

### **2.3 - A construção da imagem**

Manoel de Oliveira procura novos processos estéticos que permitam explorar tempos do cinema, a partir de uma relação entre o seu cinema e o espectador. Esta tem características muito próprias, que se afastam da relação entre o espectador e outros tipos de arte, como o teatro, pintura, e fotografia.

A imagem cinematográfica é delimitada por um quadro, o que nos faz contestar o real e o tempo que se desenrola na tela. A realidade existe em contínuo, e contém diversos quadros e limitações visuais, como as janelas, mas a verdade é que o espectador sabe que a realidade continua para além desses, algo que pode ser constatado através da mudança de um ponto de vista. No cinema, assim como na pintura ou na fotografia, a imagem será sempre a mesma, independentemente da posição do espectador para a visionar.

O quadro torna-se assim no elemento que delimita e define o que não é imagem, tornando-se elemento fundamental no modo como o espectador vê cinema. Numa pintura, o quadro é facilmente perceptível, assim como os seus limites. No cinema, ao olharmos para o ecrã, entramos numa realidade paralela que é transformada numa realidade que nos pertence, atravessando inconscientemente os limites do quadro.

Se na pintura temos a moldura que permite definir bem os limites do quadro, o mesmo já não encontramos no cinema. Neste caso, os limites do quadro dão-se entre a luz projetada e escuridão que envolve toda a sala. Sem a luz projetada, o espectador não tem limites, não tem o quadro nem a sua imagem.

As imagens no cinema de Manoel de Oliveira, assumem-se como uma tela onde este preenche com luz, cor, figurações humanas e som. Estas cenas surgem através de uma montagem de uma cena que é meticulosamente captada pela câmara fixa. Já a transição de imagens é definida pela dinâmica criada pelos vários planos onde a sua duração depende da estruturação de quadros cinematográficos, que se tornam a unidade fixa de um pedaço narrativo com significado próprio. E quanto à sequência de planos que perfazem a narrativa, estas assumem a função de criar uma correspondência entre eles permitindo que cada plano deixe de se identificar com uma sequência para passar a fazê-lo com uma cena.

O realizador cria imagens que possam ser apreciadas de forma pormenorizada e profunda, sendo construídas “como um autêntico quadro” (Preto, 2008:162). Estes quadros cinematográficos vão criar a aparência de dinâmica lenta, fazendo a narrativa evoluir de forma suave, apelando ao acompanhamento intuitivo do espectador, de modo a que este acompanhe as sugestões que o realizador fornece nas transições dos quadros-cinematográficos.

Como vimos anteriormente, a câmara estática, permite entrar em várias relações mentais do espectador, atribuindo uma contextualização afetiva no território narrativo, originando imagens que possuem a capacidade de fixar a imaterialidade do mundo, “projetando na tela um cinema de carácter espiritual capaz de esculpir o tempo” (Araújo, 2007:63). Estas possuem características que estabelecem uma relação direta com o tempo e o pensamento, que podem ser definidas pelo conceito de Gilles Deleuze de imagem-tempo (Deleuze, 2006:7). Surge assim uma imagem-cristal que une a imagem, o pensamento e a câmara conjugando o domínio real e virtual, a lembrança do passado com o presente. Oliveira, imprime nas suas imagens a capacidade de fixar o tempo, criando um relação entre as memórias de um tempo passado e o factos do presente.

No filme, *Porto da Minha Infância* (2001), o realizador consegue congelar o tempo na película, através de um esquema que une diversos materiais, pouco



prováveis de se juntarem numa obra, como fotografias, imagens em movimento de filmes antigos e imagens criadas para o filme.

A criação de uma imagem através de uma cuidada composição do dentro de campo “onde todos os pormenores significam” (Preto, 2008:61), na qual alguns elementos potenciam o carácter significativo e descritivo das obra do realizador, tornando-se fulcral eliminar tudo o que é supérfluo, de forma a se obter o aperfeiçoamento da imagem cinematográfica.

O realizador Manoel de Oliveira não costuma utilizar movimentos de câmara nas suas imagens, mas nas raras vezes que os usa, estes são justificados pelo enquadramento narrativo. O Douro, o rio, consegue justificar estes movimentos de câmara. *Vale Abraão* (1993) começa com um *travelling* a partir do ponto de vista de um passageiro de um comboio que circula na linha do Douro, de forma de transportar o espectador para o local do enredo, o vale do Douro. Esta técnica é usada no filme, *O Principio da Incerteza* (2002) como forma de levar o espectador entre as cidades da Régua e do Porto<sup>22</sup>. A paisagem que surge emoldurada na janela perde a sua espessura, surgindo como imagens cinematográficas em estado puro, por simularem uma projeção do cinema dentro do filme (Preto, 2008 : 142).

Em *O Estranho Caso de Angélica* (2002), no sonho de Isaac, ele e Angélica sobrevoam o Douro, tocam na água e partem em direção ao céu, de onde observam a paisagem duriense noturna, a composição da terra, curso de água e margens. Esta paisagem é apresentada num plano aéreo, muito semelhante a uma imagem técnica, onde a câmara se desloca da esquerda para a direita, como que efetuando um *travelling* ao rio. O casal de amantes contempla assim o mundo visto de cima, numa cena que invoca o cinema de George Méliès, correspondendo a uma viagem sem retorno de Isaac<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Ver imagens 15 - 18; Anexo desta dissertação, capítulo 1, p. V.

<sup>23</sup> Ver imagens 1 - 6; Anexo desta dissertação, capítulo 8, p. XX.

## Conclusão

A presente investigação acaba por girar em torno de um curso de água que atravessa o norte de Portugal, o rio Douro e, que se torna um dos elementos centrais da obra de Manoel de Oliveira. O rio dá o seu nome a uma região e, pela forma como recorrentemente surge nos seus filmes, ajudou a construir uma estética muito própria nos seus filmes.

O Douro, ao longo da carreira de Oliveira, tem surgido em vários momentos do seu percurso cinematográfico (e de vida), desde logo no primeiro dos seus filmes, *Douro, faina fluvial*.

A sua estreia como realizador, deu-se com uma obra associada ao cinema de velocidade de imagem, que era inerente à corrente vanguardista da terceira década do século XX, conhecida como “Sinfonias das Cidades”, que fez com que o rio e a cidade do Porto ganhassem a sua primeira imagem cinematográfica. Esta obra, que coincide com o epílogo de uma forma de fazer cinema como construção e montagem rítmica da realidade. Este filme acaba por se afastar dos seus antecessores sinfónicos, devido a uma humanização da cidade por parte do realizador.

A cidade de Douro, *faina fluvial*, é uma construção geométrica que é evidenciada através de uma articulação de perspetivas e pontos de vista. O Porto também é um espaço dinâmico que se encontra envolvido pela arquitetura do ferro, com especial destaque para a ponte de D. Luís, mas é sobretudo um espaço humanizado. É sobre o Homem, o trabalhador da faina fluvial que recai o interesse do realizador, revelando a imagem de um Porto proletário, que vive do rio para trabalhar, um rio de trabalho. Existe aqui uma forma de pensar o cinema através do cinema, que é invocada pelos planos do farol no início e no fim do filme. Na sua primeira obra, o realizador revela uma grande atenção ao plano social e humano, assim como começa a refletir sobre a linguagem cinematográfica.

O rio Douro voltaria a ser enquadrado pela objetiva de Oliveira na sua primeira obra de ficção, *Aniki-Bóbo* (1942), um filme que é uma antecipação do neorrealismo, misturando atores com não atores, usando crianças dos bairros pobres da cidade, assim como a prevalência por cenários naturais e exteriores em

detrimento das cenas de estúdio. Aqui prevalece o real da cidade, uma grande vontade documental, onde o rio surge mais deserto que o habitual, com poucos barcos, devido à Segunda Guerra Mundial. Em *Aniki-Bóbo* (1942), o rio está presente no cenário natural que é a zona ribeirinha do Porto, surgindo como companhia e local de brincadeiras entre os protagonistas, assumindo também o papel de veículo de fuga para Carlitos.

Entre 1942 e 1956, o realizador vê-se impedido de realizar qualquer filme, devido à política cultural do Estado Novo. Neste período, o mesmo refugia-se numa quinta da família perto da zona da Régua. Este período revela-se determinante para Oliveira refletir sobre o cinema e determinar princípios estéticos e artísticos a implementar nos seus filmes.

Em 1956, com o *Pintor a Cidade* (1956), Oliveira volta a recorrer à sua cidade Natal, o Porto, através da deambulação de um pintor pela cidade. Num filme que sobe a encosta até ao coração da cidade e, explora a arquitetura moderna que existe na cidade do Porto, uma cidade bem diferente da que filmara nos filmes anteriores. Neste, o Douro possui cor, a cor barrenta das águas que fazem lembrar a cor do ouro, sendo provável que seja esta a responsável pelo seu nome. O rio volta a assumir-se como rio de trabalho, mas um trabalho menos sujo e exigente fisicamente que o Douro de faina fluvial. Este filme surge em oposição à predominância de um cinema de ação e movimento, através de um filme sem montagem, assente no prolongamento dos planos que se estendem no tempo a cada tomada de vista.

Manoel de Oliveira adaptou para cinema, algumas obras de Agustina Bessa-Luis, uma das mais respeitadas escritoras portuguesas, que representa recorrentemente a sociedade de Entre o Douro e Minho nas suas obras. Com *Vale Abraão*, versão cinematográfica de um romance homónimo de Agustina. A fusão entre os textos do livro e as imagens do filme, fazem do Douro um local encantado, situando a ação e o espaço num tempo indeterminados. Todo o filme, imagens e personagens, vivem uma ligação de fascínio com o rio. O rio marca presença ao longo de todo o filme, como a personagem principal, Ema, que aqui se funde com o próprio rio.

*Porto da Minha Infância* (1956) é um filme sobre as memórias do cineasta, embora este faça questão de explicar que este não é uma autobiografia (Andrade, 2008: 66). Neste filme, Oliveira termina um ciclo cinematográfico ligado

com a cidade do Porto, a cidade que viu o cinema nascer em Portugal e, curiosamente termina-o com a recriação da primeira cena do seu primeiro filme, a imagem do farol de Felgueiras, que nos remete para a proveniência das imagens no cinema.

O Douro, o rio, voltaria a perfilar na obra de Oliveira, com *O Estranho Caso de Angélica* (2010). Um filme que foi escrito nos anos 50 e, que salienta uma componente auto biográfica que tem existido no seu trabalho. A personagem principal do filme, Isaac, interpretada pelo seu neto, Ricardo Trêpa, é um alter-ego de Oliveira, simultaneamente descendente do realizador e a sua encarnação do passado.

Em *Angélica*, temos o Douro Vinhateiro, um Douro de trabalho, onde a força braçal tem vindo a ser substituída por uma força mecânica. O rio surge como uma paisagem próxima das personagens e dos lugares onde estas se encontram, onde é possível visualizar a presença do seu leito e as suas margens. Este surge como um elemento “angular, distante e sereno” (Rosário, 2014: 120), transmitindo uma força alegórica fatal para a personagem de Isaac.

Ao longo desta investigação, tornou-se evidente que na obra de Manoel de Oliveira, existe um estilo pessoal e uma coerência estética muito própria. Isto é o resultado de uma visão muito pessoal de pensar o cinema, assim como a capacidade de integrar nas suas obras o seu conhecimento em outras áreas, como a pintura, teatro e literatura. O Douro inevitavelmente foi abarcado por esse estilo muito próprio de fazer cinema, que consiste numa elevada preocupação com a imagem, capaz de exprimir diversos valores significativos.

A câmara, seja pela sua presença, seja pelo enquadramento, consegue condicionar tudo o que Manoel de Oliveira filma, levando-o a tentar desmontar o artificialismo do cinema através da encenação do momento da filmagem no filme (Preto, 2008: 133). Oliveira imprime no seu cinema uma visão cinematográfica objetiva que pressupõe o uso de planos fixos. O rio Douro não poderia deixar de ser filmado sobre esse pressuposto, pois a multiplicação de planos leva-nos a uma subjetividade na imagem.

O realizador parte desse conceito para se recusar a implementar movimentos de câmara nas imagens do rio Douro, remetendo para a câmara o papel de registar a paisagem, teatro da localização dos seus filmes. Esta opção cria uma imagem forte e estática que é compensada com o movimento que é

criado pelas águas do rio, como pelas palavras que possam existir de um narrador ou personagem. São estes movimentos que funcionam como fio condutor do fluxo narrativo dos seus filmes, ficando a seu cargo a responsabilidade da deslocação temporal e rítmica.

O cinema oliveiriano resulta num processo de análise, para o qual todas as artes participam, surgindo nas suas imagens, uma apropriação dos princípios da pintura, referências pictóricas e um profundo respeito pela literatura e sua narratividade original. Todo este processo de criação, possui princípios teatrais que nos alertam para a natureza artificial do cinema.

O Douro propõe-nos várias vezes o regressos ao cinema primitivo, seja através *travelling* do comboio que surge em *O Principio da Incerteza* (2002), onde o rio e a paisagem duriense surge como uma projeção dentro do próprio filme, ou o Farol de Felgueiras, que fica situado na foz do rio e que serve de figura inaugural do cinema de Manoel de Oliveira. Este farol faz a relação com a origem das imagens, colocando o cinema sob o signo da projeção. O que se encontra diante da câmara possui uma existência efetiva, mas quando esta é projetada, é uma “imagem de alguma coisa que já decorreu e que, forçosamente, já não existe da mesma maneira” (Preto, 2008:142). O próprio rio, devido ao movimento das suas águas, nunca chega a perder esta fantasmagoria.

Para Manoel de Oliveira, habitante do Porto, o apego pelo rio é tão grande que este passa a ser "o rio da sua aldeia". O rio torna-se uma paisagem cultural que está impregnada nas suas raízes. Para compreender a obra oliveiriana, torna-se necessário subir o rio, até às encostas onde surgiram muitas das suas realizações mais originais. O rio torna-se assim um espelho multifacetado, que se encontra em constante mutação e transformação, tal como o ser humano perante a sua linha temporal de vida que define a sua condição terrena.

O rio acaba assim por ser uma metáfora da vida humana porque segundo Oliveira "a vida corre por dentro da gente como as águas nos cursos talhados para os rios até chegar ao seu finamento" (Oliveira, 2001 : 56).

Por todos estes motivos, a presente investigação procura demonstrar que o Douro representa muito mais que uma paisagem ou um elemento de cenário na obra do realizador, este representa uma região e a sua cultura. É um elemento visual que alberga e projeta algo invisível e misterioso, como uma força

transcendente que atrai os homens e controla todo o seu destino. Podemos pois considerar o rio Douro como o cenário, a paisagem e a personagem de uma parte muito importante da obra de Manoel de Oliveira.

## Fichas Técnicas

### ***Douro, Faina Fluvial***

Junto à zona ribeirinha todos trabalham, na alçada do rio Douro que irrompe todo o filme. Os três clarões de luz do farol anunciam o dia que nasce de forma brusca tal como o mar está agitado. Vemo-lo pelas ondas fortes que se assemelham à força dos pescadores a deslocar o peixe que não de vender, ou não fosse aquele o seu sustento. Assoma de resto, alheia a quem tanto trabalha, a cidade. Um autêntico poema filmado que Manoel de Oliveira nos oferece e onde, a par do rio Douro que parece erguer-se majestoso, imponente, está uma classe trabalhadora que tão bem o acolhe, que está de acordo com aquela vastidão, como se estivessem já destinados àquele encontro.

**Origem:** Portugal

**Ano:** 1931

**Formato:** 35 mm (pb)

**Duração:** 21 minutos

**Realização:** Manoel de Oliveira

**Produção:** Manoel de Oliveira

**Argumento:** Manoel de Oliveira

**Fotografia:** António Mendes

**Montagem:** Manoel de Oliveira

**Distribuição:** Agência Cinematográfica H. da Costa, Sociedade Portuguesa Atualidades Cinematográficas/SPAC

## **Aniki-Bóbó**

A infância, o primeiro amor e o que estamos dispostos a fazer para o cumprir. Nas crianças de Aniki-Bóbó, a primeira longa-metragem de ficção de Oliveira, vemos espelhados os problemas do homem e a sua conceção sobre o bem e o mal, o ódio e o amor, a amizade e a ingratidão, como explicou, anos passados, o realizador.

Teresinha (Fernanda Matos), a menina dos olhos de Carlitos (Horácio Silva) e Eduardinho (António Santos) tem como seu desejo maior receber a boneca que permanentemente apreciava na montra da Loja das Tentações. Os apaixonados tudo faziam por Teresinha até que Carlitos, não tendo dinheiro que chegue, resolve roubar a boneca para oferecer à sua amada sendo que o seu rival, numa inocente brincadeira, vai parar ao hospital.

Um filme que transmite uma mensagem de amor e compreensão do semelhante à luz da infância pura e inocente de um grupo de amigos de escola.

**Origem:** Portugal

**Ano:** 1942

**Formato:** 35 mm (pb)

**Duração:** 70 minutos

**Realização:** Manoel de Oliveira

**Produção:** António Lopes Ribeiro

**Argumento:** Manoel de Oliveira, inspirado na obra de Rodrigues de Freitas Os Meninos Milionários

**Fotografia:** António Mendes

**Montagem:** Manoel de Oliveira, Vieira de Sousa

**Intérpretes:** Nascimento Fernandes, Fernanda Matos, Horácio Silva, António Santos, António Morais Soares, Feliciano David, Manuel de Sousa, António Pereira, Américo Botelho, Rafael Mota, Vital dos Santos, Manuel de Azevedo, António Palma, Armando Pedro, Pinto Rodrigues

**Produção executiva:** António Lopes Ribeiro, Manoel de Oliveira

**Distribuição:** Lisboa Filme, Exclusivos Triunfo



## ***O Pintor e a Cidade***

Filme que antecede em largos anos o *Porto da Minha Infância* (2001), é igualmente um filme-viagem pela cidade do Porto, o Porto de Oliveira, o Porto do Cinema. A companhia será com certeza a melhor: António Cruz, considerado o melhor aquarelista português na altura, que caminha connosco ao longo desta viagem. Oliveira, homem das imagens em movimento, filma; o pintor retrata a imagem estática de um Porto em movimento. A banda sonora não poderia ser melhor: é o som da cidade, captado na sua essência. É a essência da vida, de facto, do dia a dia das gentes.

Há ainda a arquitetura, o contraponto entre o novo e o degradado, entre o que a cidade tem de mais histórico e o que construiu no decorrer dos últimos anos, apresentada em vertiginosos planos.

A luz do dia apaga-se. E entre pinturas e deambulações pelas ruas, o Porto continua bem vivo.

**Origem:** Portugal

**Ano:** 1956

**Formato:** 35 mm (cor)

**Duração:** 28 minutos

**Realização:** Manoel de Oliveira

**Produção:** Manoel de Oliveira

**Argumento:** Manoel de Oliveira

**Fotografia:** Manoel de Oliveira

**Montagem:** Manoel de Oliveira

**Distribuição:** Doperfilme

## **Vale Abraão**

Descrito por Agustina Bessa-Luís como “uma aliança entre duas obras que são diferentes”, *Vale Abraão* surge baseado no romance homónimo da escritora, o mesmo baseado no romance do Realismo francês *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert.

Ema (Leonor Silveira), uma mulher de uma inegável beleza que se torna, simultaneamente, num infortúnio. Se, por um lado, era desejada por aquela beleza causadora de desejo, ao mesmo tempo tornava-se vítima desse desejo. Era a extremidade de qualquer coisa. Com uma infância vivida praticamente dentro de casa, Ema conhece Carlos de Paiva (Luís Miguel Cintra) aos 14 anos. Por entre encontros e desencontros, é aquando a morte de sua tia Augusta que ambos se tocam – a partir deste primeiro encontro, a narrativa desenvolve-se em torno da relação entre ambos.

**Origem:** Portugal / França / Suíça

**Ano:** 1993

**Formato:** 35 mm (cor)

**Duração:** 187 minutos

**Realização:** Manoel de Oliveira

**Produção:** Madragoa Filmes, Gemini Films, Light Night

**Argumento:** adaptação de Manoel de Oliveira a partir da obra original de Agustina Bessa-Luís, *Vale Abraão*

**Fotografia:** Mário Barroso

**Montagem:** Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux

**Intérpretes:** Luís Miguel Cintra, José Pinto, Isabel Ruth, Leonor Silveira, Diogo Dória, Ruy de Carvalho, João Perry, Filipe Cochofel, Luis Lima Barreto, António Reis, Cecile Sanz Alba, Micheline Larpin, Glória de Matos

**Produção executiva:** Paulo Branco

**Distribuição:** Atalanta Filmes

## ***Porto da Minha Infância***

Em 2001, quando o Porto é Capital Europeia da Cultura, Manoel de Oliveira conduz as suas memórias em forma de filme para nos apresentar o Porto da sua infância. Misturando fotografias suas, que acarinhava (como, por exemplo, a fotografia da casa onde crescera) com imagens de outros dos seus filmes e com a atualidade do que filmava, nesse ano, compôs um documentário-ficção sobre a cidade do Porto que era – e continua a ser - a cidade de Oliveira e que é também um retrato sócio-cultural da época a que se refere (décadas de 20 e 30).

Um rememorar do que de mais significativo aconteceu na cidade (e na sua vida nesta cidade) aos seus olhos e que faz recordar ou dar a conhecer ao espectador todo o esplendor do passado e do presente. Os sítios que foram e já não o são, os sítios que eram e continuam a sê-lo. Há um Porto que atravessamos e contemplamos, entre passado e presente, sabendo hoje em dia qual o futuro que lhe foi concedido.

**Ano:** 2001

**Formato:** 35 mm (cor)

**Duração:** 21 minutos

**Realização:** Manoel de Oliveira

**Produção:** Madragoa Filmes, Radiotelevisão Portuguesa/ RTP.

**Argumento:** Manoel de Oliveira

**Fotografia:** Emmanuel Machuel

**Montagem:** Valérie Loiseleux

**Intérpretes:** Ricardo Trêpa, Jorge Trêpa, Rogério Samora, Agustina Bessa-Luís, José Wallenstein, Maria de Medeiros, Leonor Silveira, Leonor Baldaque, Duarte de Almeida, João Bénard da Costa, Peter Rundel

**Produção executiva:** Paulo Branco

**Distribuição:** Atalanta Filmes

## ***O Estranho Caso de Angélica***

Na década de 50, quando era hábito perpetuar a imagem dos entes queridos falecidos numa fotografia, Isaac (Ricardo Trêpa) é incumbido dessa tarefa, enquanto único fotógrafo das redondezas.

Vão chamá-lo à pensão onde habita para uma última fotografia que o aprisionou tanto quanto a beleza da jovem falecida Angélica (Pilar López de Ayala) por quem se apaixona.

Como se diz, a alma transcende o corpo. O espírito de Angélica sai das fotografias que se encontram espalhadas pronto a invadir a "realidade do sonho" de Isaac. Juntos sobrevoam as belas paisagens do Douro Vinhateiro que emolduram este filme. Várias dualidades são-nos apresentadas neste filme: vida e morte, físico e espiritual, o infinito e o transitório.

**Ano:** 2010

**Formato:** 35 mm (cor)

**Duração:** 132 minutos

**Realização:** Manoel de Oliveira

**Produção:** Madragoa Filmes, Gemini Filmes, Radiotelevisão Portuguesa/ RTP.

**Argumento:** Manoel de Oliveira

**Fotografia:** Renato Berta

**Montagem:** Valérie Loiseleux, Catherine Krassovsky

**Intérpretes:** Luis Miguel Cintra, Isabel Ruth, Leonor Silveira, Diogo Dória, Leonor Baldaque, Júlia Buísel, Duarte de Almeida, António Fonseca, Ricardo Tropa, Cecília

**Produção executiva:** Paulo Branco

**Distribuição:** Atalanta Filmes

## Bibliografia

Alvarez, I. (2014), *El Autoretrato Urbano de Manoel de Oliveira: Porto da Minha Infância como Autoficción*, em Atas –III Encontro Anual AIM , Coimbra, 122-131.

Andrade, S. C. (2001), *O Porto na História do Cinema*, Porto, Tripé da Imagem.

Andrade, S. C. (2008), *Ao correr do tempo. Duas décadas com Manoel de Oliveira*, Porto, Portugália Editora.

Araújo, N. (2010), *A Arquitetura do Plano Oliveiriano*, Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Baeque, A., Parsi, J. (1999), *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto, Campo das Letras.

Bessa-Luís, A. (1991), *Vale Abraão*, Lisboa, Guimarães Editores.

Bessa-Luís, A. (2002), *Fanny Owen*, Porto, Coleção Mil Folhas.

Coelho, S. (1999), *A adaptação em Vale Abraão – do romance de Agustina Bessa-Luís ao filme de Manoel de Oliveira*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

Costa, J. B., (1991), *Histórias do cinema*, Lisboa, Coleção Sínteses da Cultura Portuguesa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Costa, J. B., & Oliveira, M. (2008a), *Manoel de Oliveira*, Cem Anos, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Costa, J. B. (2008b, 28 de novembro). *Singularidade de um Cineasta Português*. Público.

Deleuze, G. (2006), *A Imagem-Tempo*, Lisboa, Assírio & Alvim

França, J., Costa, A., & Pina, L. (1981), *Introdução à Obra de Manoel de Oliveira*, Lisboa, Instituto de Novas Profissões

Lavrador, G. (1983), *Estudos de Semiótica Fílmica - Introdução Geral e Prolegómenos*, Edições Afrontamento, Porto.

Lopes, C. (2010), *O Bovarismo ou a busca do absoluto no filme Vale Abraão de Manoel de Oliveira*. Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta, Lisboa, Portugal.

Lynch, K. (1999), *A Imagem e a Cidade*, Lisboa, Edições 70.

Machado, A. (2005), *Manoel de Oliveira*, São Paulo, Cosacnaify.

Martin, M. (2005), *A Linguagem Cinematográfica*, Lisboa, Dinalivro.

Museu Serralves (2008a), *Manoel de Oliveira 1/3*, Porto, Civilização Editora

Museu Serralves (2008b), *Manoel de Oliveira 2/3*, Porto, Civilização Editora

Miranda, A. I. (2009), *A Pintura na Obra Fílmica de Manoel de Oliveira*. Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.

Oliveira, M. (2001), *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas – número 12-13*, Lisboa, Instituto Camões.

Pina, L. P. (1978). *Panorama do Cinema Português*, Lisboa, Terra Livre.

Pina, M. A. (2012), *Aniki Bóbbó*, Porto, Assírio & Alvim.

Preto, A. (2008), *Manoel de Oliveira, o Cinema Inventado à Letra*, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, 11, Público e Fundação de Serralves.

Rocha, A. (2012), *Tramas Imagéticas e Simbólicas: Cinema e Atratividade dos lugares*, Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Rosário, F. (2014), *Paulo Rocha, Manoel de Oliveira e o Douro: dois realizadores e um rio só*, em Atas –III Encontro Anual AIM , Coimbra, 115-121.

Torres, M. J. (2008), *O Livro de Manoel de Oliveira*, Madrid, Público.

Vijver, S. (2011), *De Verbeelding Van De Rivier In Film: Transitoir Landschap En Ervaren Metafoor*. Dissertação de Mestrado, Universiteit Antwerpen, Antuérpia, Bélgica.

## Webgrafia

Andrade, S. C. (2013), *O cinema de Manoel de Oliveira também mora na arquitectura*.

Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-cinema-de-manoel-de-oliveira-tambem-mora-na-arquitectura-1616222>

Bello, M. R. (2009), *A instável estabilidade : aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira*.

Disponível em:

<http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1309/1/Oliveira%20e%20Dreyer.pdf>

Oliveira, A. B. (2004), *Socalcos do olhar, O Douro de Oliveira e de Agustina*, II Encontro Internacional História da Vinha e do Vinho no Vale do Douro.

Disponível em: [http://home.utad.pt/~aoliveir/lc\\_socalcos.pdf](http://home.utad.pt/~aoliveir/lc_socalcos.pdf)

Rosenbaum, J. (s.d.), *The Classical Modernist: Manoel de Oliveira*.

Disponível em: <http://www.filmcomment.com/article/the-classical-modernist-manoel-de-oliveira>

Simão, J. (2006), *Manoel de Oliveira – Uma História do Cinema Português*.

Disponível em:

[https://comunicamos.files.wordpress.com/2008/03/manoeldeoliveira\\_cinema-portugues\\_joaosimao.pdf](https://comunicamos.files.wordpress.com/2008/03/manoeldeoliveira_cinema-portugues_joaosimao.pdf)

Torres, E. (s.d.), *Douro, Faina Manoel*.

Disponível em: <http://static.publico.pt/tvzine/critica.asp?id=1482>



## Filmografia

### Filmografia principal:

Branco, P. (Produtor) & Oliveira, M., (Realizador). (Realizador). (1981). *Francisca* [DVD]. Portugal: Rank Filmes de Portugal.

Branco, P. (Produtor) & Oliveira, M., (Realizador). (1993). *Vale Abraão* [DVD]. Portugal: Atalanta Filmes.

Branco, P. (Produtor) & Oliveira, M., (Realizador). (Realizador). (1998). *Inquietude* [DVD]. Portugal: Atalanta Filmes.

Branco, P. (Produtor) & Oliveira, M., (Realizador). (2001). *Porto da Minha Infância* [DVD]. Portugal: Atalanta Filmes.

Branco, P. (Produtor) & Oliveira, M., (Realizador). (2002). *O Principio da Incerteza* [DVD]. Portugal: Atalanta Filmes.

Branco, P. (Produtor) & Oliveira, M., (Realizador). (2010). *O Estranho Caso de Angélica* [DVD]. Portugal: Atalanta Filmes.

MAOM (Produtor) & Oliveira, M., (Realizador). (1939). *Famalicão* [DVD]. Portugal: Lisboa Filme.

Oliveira, M., (Produtor) & Oliveira, M., (Realizador). (1931). *Douro, Faina Fluvial* [DVD]. Portugal: Agência Cinematográfica H. da Costa, Sociedade Portuguesa de Atualidade Cinematográficas/SPAC.

Oliveira, M., (Produtor) & Oliveira, M., (Realizador). (1956). *O Pintor e a Cidade* [DVD]. Portugal: Doperfilme.

Ribeiro, A. L., Oliveira, M. (Produtor) & Oliveira, M., (Realizador). (1942). *Aniki-Bóbó* [DVD Video]. Portugal: Lisboa Filme, Exclusivos Triunfo.

### **Filmografia Complementar:**

Helástre (Produtor) & Guimarães, R., Sagueñail, (Realizador). (2001). *O Nosso Caso: Livro I - Génese* [Video na Web: em <http://lugardoreal.com/video/o-nosso-caso--livro-i-genese/>]. Portugal: Helástre.

Helástre (Produtor) & Guimarães, R., Sagueñail, (Realizador). (2002). *O Nosso Caso: Livro II - A Terra Prometida* [Video na Web: <http://lugardoreal.com/video/o-nosso-caso--livro-ii-a-terra-prometida/>]. Portugal: Helástre.

Oliveira, P., Lobo, G. (Produtor) Gomes, R. A., (Realizador). (2005). *A 15ª Pedra. Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa em Conversa Filmada* [Video na Web: <https://www.youtube.com/watch?v=IzZhWM7iArl#t=24>]. Portugal: Lx Filmes.

Panavideo (Produtor) Almeida, A. J., (Realizador). (2005). *Agustina Bessa-Luís – Nasci Adulta e Morrerei Criança* [Video na Web: <http://www.youtube.com/watch?v=BrvDXCBtPlo>]. Portugal: Panavideo.

Suma Filmes (Produtor) & Rocha, P., (Realizador). (1993). *Oliveira, O Arquiteto* [DVD]. França/Portugal: LA SEPT, AMIP, RTP, INA.

# **ANEXOS**

# Índice

1 – O cenário

2 – A pintura

3 – O ferro

4 – A censura

5 – O trabalho e lazer

6 – A atratividade

7 – A fusão

8 – O sonho

9 – O rio, a vida, o cinema

## 1 – O cenário



Imagem 1 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 2 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 3 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 4 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 5 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 6 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 7 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 8 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 9 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)

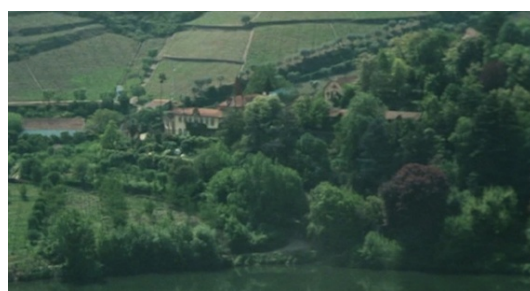


Imagem 10 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)

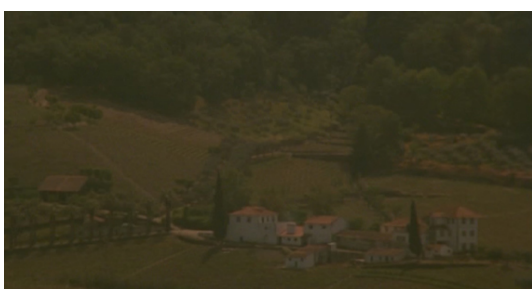


Imagem 11 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 12 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)

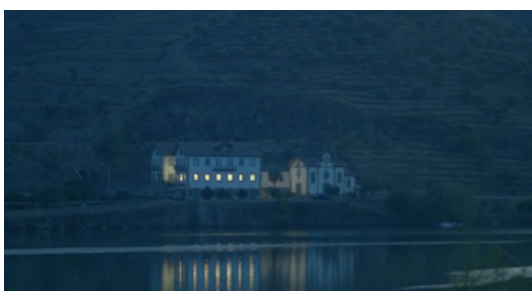


Imagem 13 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 14 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)





Imagem 15 – *O Princípio da Incerteza*,  
Manoel de Oliveira (2002)



Imagem 16 – *O Princípio da Incerteza*,  
Manoel de Oliveira (2002)



Imagem 17 – *O Princípio da Incerteza*,  
Manoel de Oliveira (2002)



Imagem 18 – *O Princípio da Incerteza*,  
Manoel de Oliveira (2002)

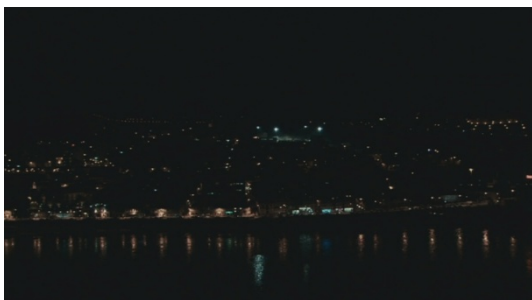


Imagem 19 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 20 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 21 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)

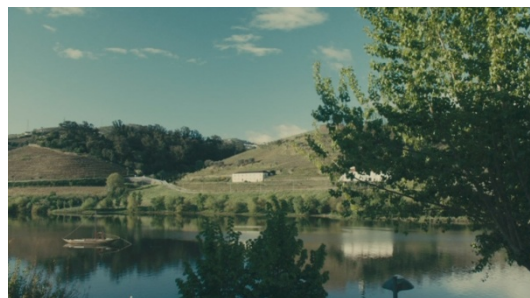


Imagem 22 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 23 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)

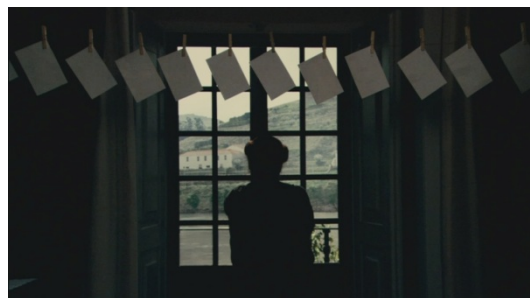


Imagem 24 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)

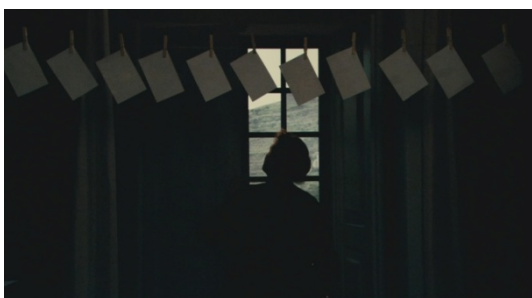


Imagem 25 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)

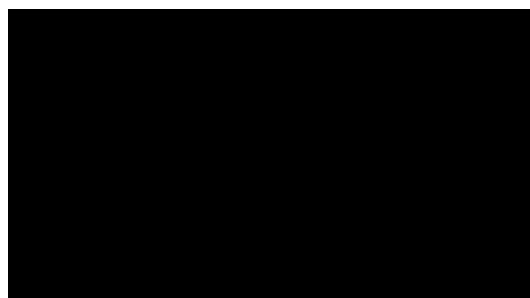


Imagem 26 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



## 2 – A pintura



Imagem 1 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 2 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 3 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)

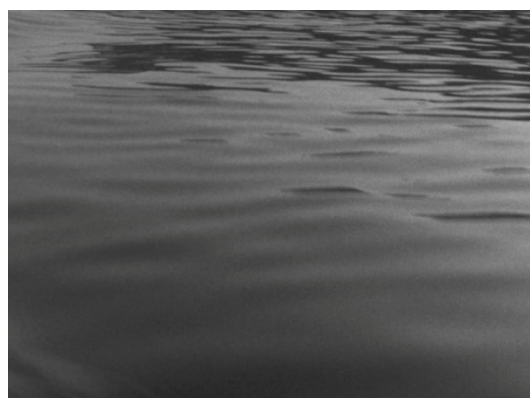


Imagem 4 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 5 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)

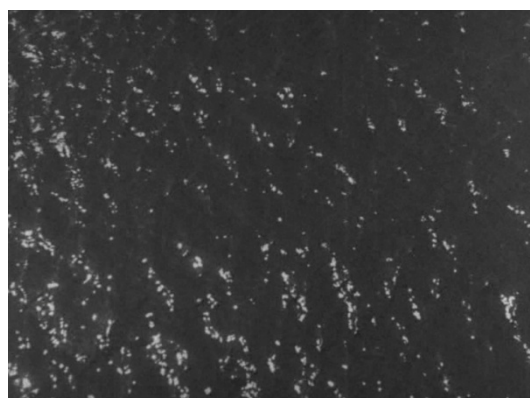


Imagem 6 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 7 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)

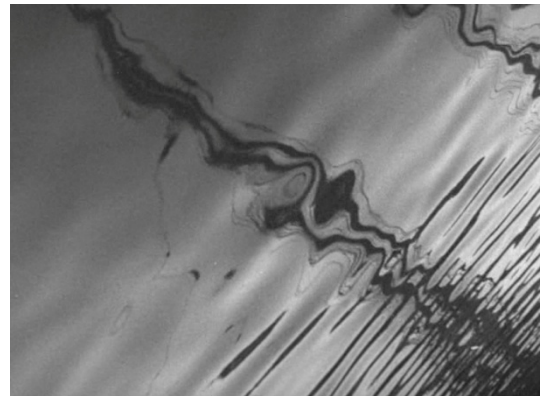


Imagem 8 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 9 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 10 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)

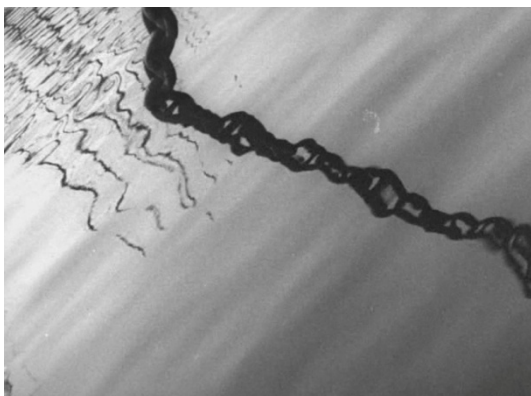


Imagem 11 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 12 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 13 – *O Pintor e a Cidade*,  
Manoel de Oliveira (1956)

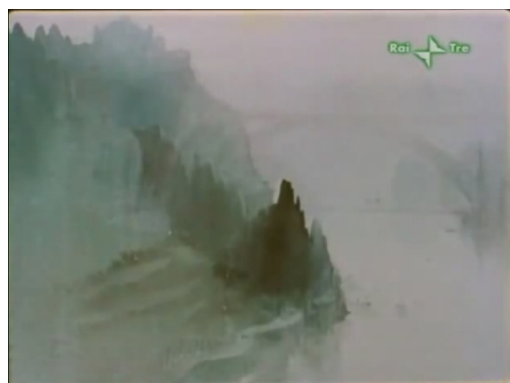


Imagem 14 – *O Pintor e a Cidade*,  
Manoel de Oliveira (1956)



Imagem 15 – *O Pintor e a Cidade*,  
Manoel de Oliveira (1956)

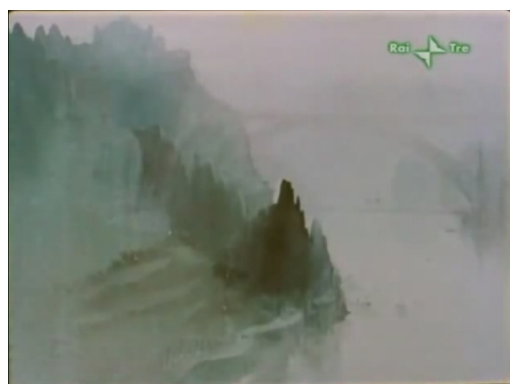


Imagem 16 – *O Pintor e a Cidade*,  
Manoel de Oliveira (1956)



Imagem 17 – *O Pintor e a Cidade*,  
Manoel de Oliveira (1956)



Imagem 18 – *O Pintor e a Cidade*,  
Manoel de Oliveira (1956)



Imagem 19 – *O Pintor e a Cidade*,  
Manoel de Oliveira (1956)



Imagem 20 – *O Pintor e a Cidade*,  
Manoel de Oliveira (1956)



Imagem 21 – *O Pintor e a Cidade*,  
Manoel de Oliveira (1956)



Imagem 22 – *O Pintor e a Cidade*,  
Manoel de Oliveira (1956)



### 3 – O ferro



Imagem 1 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 2 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 3 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 4 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 5 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 6 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)

#### 4 – A censura

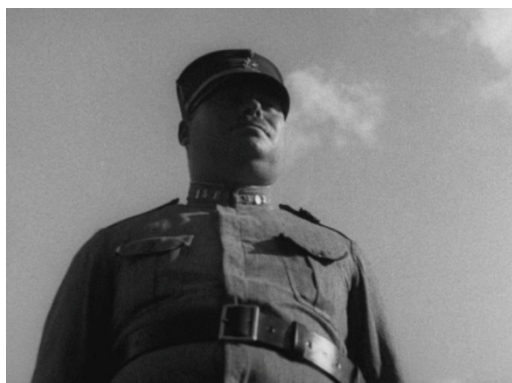


Imagem 1 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 2 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 3 – *Aniki - Bóbo*,  
Manoel de Oliveira (1942)

## 5 – O trabalho e lazer



Imagem 1 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 2 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 3 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 4 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 5 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 6 – *O Pintor e a Cidade*,  
Manoel de Oliveira (1956)





Imagem 7 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 8 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 9 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 10 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 11 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 12 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)





Imagem 13 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 14 – *Douro, Faina Fluvial*,  
Manoel de Oliveira (1931)



Imagem 15 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 16 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 17 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)

## 6 – A atratividade



Imagem 1 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 2 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 3 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 4 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 5 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 6 – *O Princípio da Incerteza*,  
Manoel de Oliveira (2002)



Imagem 7 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 8 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 9 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 10 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)

## 7 – A fusão



Imagem 1 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 2 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 3 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 4 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 5 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 6 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)





Imagem 7 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)



Imagem 8 – *Vale Abraão*,  
Manoel de Oliveira (1993)

## 8 – O sonho

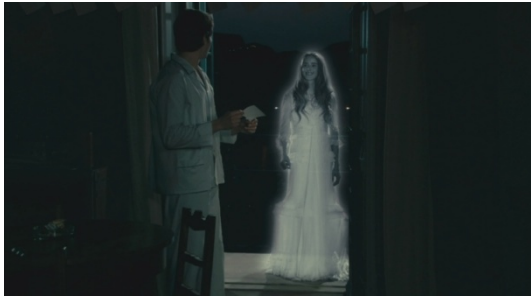


Imagem 1 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 2 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 3 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)

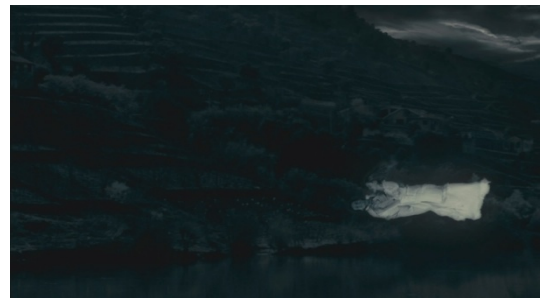


Imagem 4 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)



Imagem 5 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)

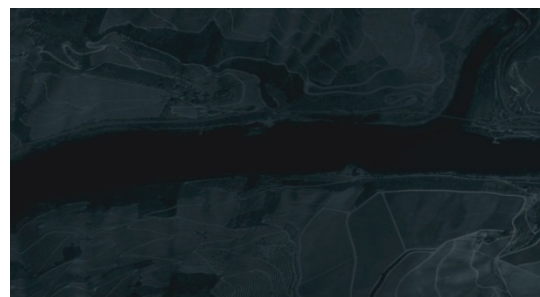


Imagem 6 – *O Estranho Caso de Angélica*,  
Manoel de Oliveira (2010)

9 – O rio, a vida, o cinema.

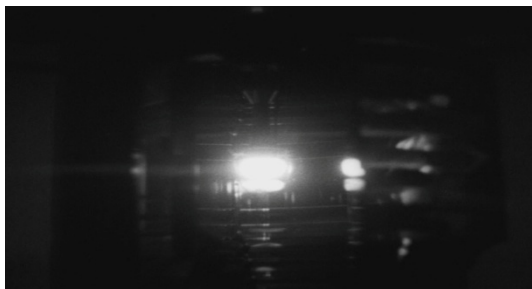


Imagem 1 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)

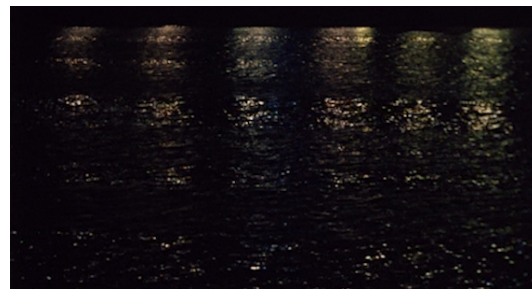


Imagem 2 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)



Imagem 3 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)



Imagem 4 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)

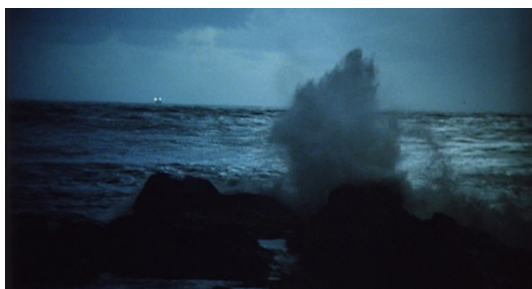


Imagem 5 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)

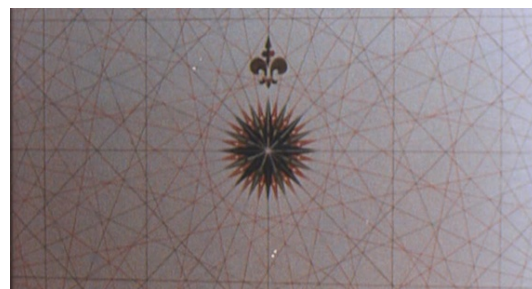


Imagem 6 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)





Imagem 7 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)



Imagem 8 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)



Imagem 9 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)

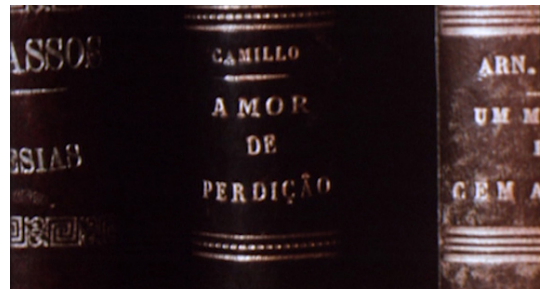


Imagem 10 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)

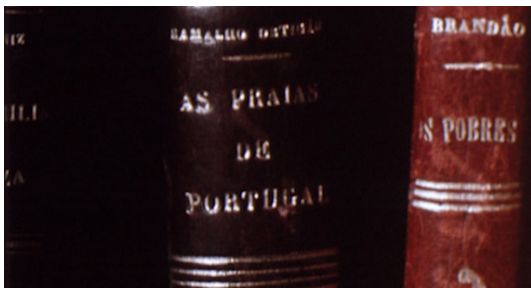


Imagem 11 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)

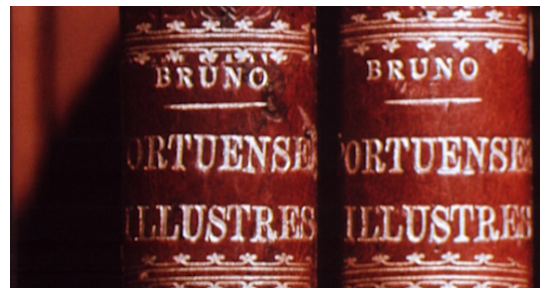


Imagem 12 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)

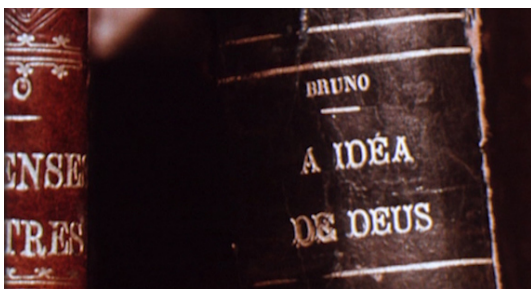


Imagem 13 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)



Imagem 14 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)





Imagem 15 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)

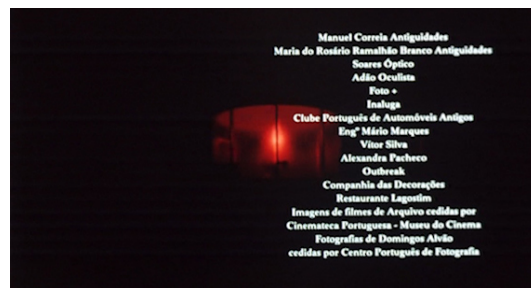


Imagem 16 – *Porto da Minha Infância*,  
Manoel de Oliveira (2001)