

2º CICLO DE ESTUDOS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

**“Não é só da memória do Porto. É de tudo
quanto o Porto me tocou...”**

**Uma leitura de “Porto da minha Infância” (2001)
enquanto filme de apropriação**

Maria Miguel Neves Mata de Carvalho

M

2023



Maria Miguel Carvalho

**“Não é só da memória do Porto. É de tudo
quanto o Porto me tocou...”**

**Uma leitura de “Porto da minha Infância” (2001)
enquanto Filme de Apropriação**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e
Cultura Visual, orientada pelo Professor Doutor Hugo Barreira

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2023

Sumário

Declaração de honra	7
Agradecimentos	8
Resumo.....	9
Abstract	10
Índice de Figuras (ou Ilustrações) [se aplicável].....	11
Índice de Tabelas (ou Quadros) [se aplicável].....	Erro! Marcador não definido.
0.Introdução.....	14
0.1. Estado da Arte.....	16
0.2. Estrutura e Metodologia.....	20
1. Manoel de Oliveira: documentarista ou ficcionista?	27
1.1. O olhar documental em Manoel de Oliveira: De “Douro, Faina Fluvial” a “Porto da minha Infância”	29
1.1.1. Douro, Faina Fluvial: A primeira experiência cinematográfica de Manoel de Oliveira 29	
1.1.2. Depois de um primeiro filme tão notável ...Ora, não se encontram senão algumas raras curtas-metragens, das quais nunca falou e que estão perdidas...”: os anos 30 na obra de Manoel de Oliveira	34
1.1.3. De “Aniki-Bóbó” (1942) ao “O Pintor e a cidade” (1956)	37
1.1.4. “O Pão” e o “Acto de Primavera”	43
1.1.5. “As Pinturas do Meu Irmão Júlio” (1965).....	47
1.1.6. Anos 80: O Regresso ao Documentário.....	50
2.Porto da minha Infância”: Análise de um filme que “Não é propriamente o apelo do documentário, é o apelo da evocação...”	55
2.1. “Porto da minha Infância”: o seu cariz autobiográfico	57
2.2. Espaços da cidade e as suas transformações.....	62
2.3. História da Cidade.....	66
2.4. História do Espetáculo e do Cinema.....	69
3. O “Filme de Apropriação”: uma recontextualização das imagens	72
3.1. “Porto da minha Infância” enquanto filme de apropriação: da citação à autocitação... 76	
3.1.1. Fotografias.....	78

3.1.2. Filmes de Arquivo.....	81
3.1.3. Filmes de Manoel de Oliveira: “Douro, Faina Fluvial”, “Aniki Bóbó”, “Pintor e a Cidade” e “Inquietude”	84
4. Roteiro	88
4.1. Identificação dos locais do Roteiro	90
Conclusão ou Considerações Finais.....	98
Referências Bibliográficas	104
Apêndices	108
Apêndice 1.....	Erro! Marcador não definido.

Declaração de honra

Declaro que o presente trabalho/tese/dissertação/relatório/... é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 17 de setembro 2023

Maria Miguel Carvalho

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao meu orientador, o Professor Hugo Barreira, pela sua disponibilidade e o incentivo que sempre me deu ao longo desta investigação, inclusive na escolha do tema.

Agradeço à Casa do Cinema pela ajuda e pela possibilidade, não só de poder visualizar os filmes, que de outra forma não seria possível, como pelas visitas que fiz à exposição temporária e permanente.

Agradeço também à minha família e amigos que sempre me apoiaram, me ouviram e dedicaram o seu tempo, sempre que possível, em ajudar nos momentos mais decisivos.

Resumo

A presente Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual pretende tem como objeto o filme de Manoel de Oliveira, “Porto da minha Infância” (2001) entendido nestas três vertentes. Para tal, o seu objetivo principal é desenvolver uma leitura enquanto filme de apropriação, o que resultará igualmente na criação de um roteiro que permite uma experiência diferente do filme e da sua relação com a cidade.

A partir das reflexões de Manoel de Oliveira sobre os seus filmes, sobre o cinema e a arte em geral foi possível desenvolver uma leitura sobre os lugares do documentário na sua obra. Explorando assim de que forma o seu pensamento se altera desde o seu primeiro filme “Douro, Faina Fluvial”(1931), até ao filme que se tornou o nosso objeto de estudo, “Porto da minha Infância”(2001), ambos associados ao documentário. Tal permitiu concluir que ao longo da sua carreira Oliveira multiplicou as formas de interpretação dos seus filmes e que, ainda antes de “Porto da minha Infância”, já teria sentido por diversas vezes a uma necessidade de revisitar, tanto os seus filmes, como a cidade do Porto.

Por fim, a complexa construção narrativa de “Porto da minha Infância”, bem como as suas diversas camadas de leitura concedidas pelo realizador a cada um dos filmes e fotografias de arquivo, associada à sobreposição de sons e imagens de origem diversa, tornam este filme num exemplo bastante completo do que é o filme de apropriação e da importância do seu estudo para a valorização do património cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema, Documentário, filme de apropriação, Manoel de Oliveira, Porto da minha Infância

Abstract

This dissertation intends to have as its object the film by Manoel de Oliveira “Porto da minha Infancia” (2001). It will develop a reading of it as a “Found Footage” film, with the aim of creating an itinerary.

it was possible to develop an understanding about the place of the documentary on his cinematographic work. Thus exposing how his thinking has changed since his first film “Douro, Faina Fluvial” (1931) up until the movie that as become the object of our dissertation, “Porto da minha Infância” (2001). This allowed us to conclude that through his career Oliveira multiplied the forms of interpretation of his films and that, even before “Porto da minha Infância”, he would have felt several times the need to revisit both his films and the city of Porto. ´

Finally, the complex narrative construction of “Porto da minha Infância”, as well as its various layers of reading granted by the director to each of the films and archival photographs, associated with the overlapping of sounds and images of diverse origin, makes this movie a very complete example of what a “found footage film” is.

Key-words: Cinema, Documentary, Found Footage, Manoel de Oliveira, Porto da minha Infância

Índice de Figuras (ou Ilustrações) [se aplicável]

FIGURA 1 FOTOGRAMA DE “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001)	59
FIGURA 2 VISTA AÉREA ATRAVÉS DO GOOGLE MAPS DA RUA 9 DE JULHO	59
FIGURA 3 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA”	60
FIGURA 4 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001)	64
FIGURA 5 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001)	64
FIGURA 6 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001)	65
FIGURA 7 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001)	65
FIGURA 8 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001)	66
FIGURA 9 FOTOGRAMA DE “DOURO, FAIXA FLUVIAL” (1934)	66
FIGURA 10 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001)	72
FIGURA 11 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001).....	78
FIGURA 12 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001).....	78
FIGURA 13 FOTOGRAFIA DO JARDIM DA CORDOARIA (CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA)	79
FIGURA 14 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001).....	79
FIGURA 15 GISA, CONFEITARIA OLIVEIRA (DISPONÍVEL EM HTTPS://GISAWEB.CM-PORTO.PT/UNITS-OF-DESCRIPTION/DOCUMENTS/620691/?Q=CONFEITARIA+OLIVEIRA , CONSUTADO A 16 DE MAIO)	80
FIGURA 16 CONFEITARIA OLIVEIRA, ATUAL MR PIZZA (11/05/2022	80
FIGURA 17 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DAMINHA INFÂNCIA” (2001).....	80
FIGURA 18 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA”, “A CIDADE DO PORTO” (1913) IN <i>CINEMATECA DIGITAL</i>	81
FIGURA 19 FOTOGRAMA DO FILME “PORTO DA MINHA INFÂNCIA”, “A CIDADE DO PORTO” (1913) IN <i>CINEMATECA DIGITAL</i>	81
FIGURA 20 FOTOGRAMA DE “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001), “EXPOSIÇÃO DE ROSAS NO PALÁCIO DE CRISTAL”, IN CINEMATECA DIGITAL.....	83
FIGURA 21	85
FIGURA 22 FOTOGRAMA DE “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001)	85
FIGURA 23 FOTOGRAMA DE “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001)	85
FIGURA 24 FOTOGRAMA DE “PORTO DA MINHA INFÂNCIA” (2001), “ANIKI-BÓBÓ”	86
FIGURA 25 MAPEAMENTO DOS LOCAIS MENCIONADOS NO MY MAPS, GOOGLE MAPS	89
FIGURA 26 MAPEAMENTO DOS LOCAIS ESCOLHIDOS PARA O ROTEIRO	90
FIGURA 27 CAMISARIA CONFIANÇA, ATUAL BENETTON RUA DE SANTA CATARINA	91

FIGURA 28 CAFÉ CENTRAL, ATUAL BPI AVENIDA DOS ALIADOS	92
FIGURA 29 CAFÉ MAJESTIC	92
FIGURA 30 CINEMA BATALHA	93
FIGURA 31 CINEMA BATALHA (DISPONÍVEL EM.....	93
FIGURA 32 TEATRO SÃO JOÃO	94

0. Introdução

A presente dissertação têm como objetivo realizar um estudo sobre o filme de Manoel de Oliveira “Porto da minha Infância” (2001). Este filme foi produzido no contexto do Porto Capital Europeia da Cultura 2001, sendo que este facto naturalmente terá influenciado a escolha do tema e o conseqüente regresso, por parte de Oliveira, à cidade, esta que não serve apenas de pano de fundo, mas que acaba por se tornar a personagem principal. A partir de um só filme, foi ainda possível explorar e compreender a complexidade inerente ao discurso que Manoel de Oliveira constroi ao longo da sua carreira enquanto cineasta.

O interesse pelo cinema foi algo que sempre se encontrou presente e que escolhi explorar ao longo do primeiro ano do mestrado. Defini desde cedo, depois do visionamento do filme de Manuela Serra “O movimento das coisas” (1986), que o foco do meu trabalho seria o documentário em Portugal, mais precisamente na sua vertente etnográfica. Depois de uma pesquisa compreendi que este era um campo que se encontrava pouco explorado e que, por isso, poderia ser um excelente ponto de partida. Na unidade curricular de Metodologia de Projeto e Investigação I, o tema que defini recaía sobre a questão do documentário televisivo de cariz etnográfico, focado na temática da pesca, com uma possível cronologia de 1974 até meados dos anos 80, recorrendo aos Arquivos da RTP. Durante o segundo semestre alterei de uma forma radical o rumo do meu trabalho, no entanto, mantendo a questão do documentário e do arquivo bastante presentes, tendo sido num artigo, realizado no âmbito da unidade curricular de Imagem e Contexto II, que entrei pela primeira vez em contacto com o filme que acabaria por ser o principal objeto de estudo da minha dissertação. Esta alteração esteve relacionada com a possibilidade da realização um estágio ou um projeto na Casa do Cinema Manoel de Oliveira. Inicialmente este seria o objetivo, contudo, após alguns contactos com a instituição, por questões burocráticas, não foi possível continuar com nenhum dos formatos mencionados anteriormente. Contudo, será importante mencionar que me permitiram, com bastante facilidade, visitar a exposição temporária intitulada de “A Bem da Nação” que se encontrava patente desde 4 de março de 2023 no espaço da Casa do Cinema. Nesta exposição podíamos encontrar

uma parte do arquivo de Manoel de Oliveira referente aos filmes produzidos entre 1929 e 1969, uma cronologia importante para o trabalho que vim a desenvolver. Foi-me ainda possibilitada a visualização de dois filmes, mais precisamente “Visita ou memórias e Confissões” e “Inquietude”, que de outra forma não teria como o fazer, estes que foram parte essencial da leitura que apresento. Esta exposição ganha importância no sentido em que explica, não só o percurso até chegar a este filme, mas também a opção pela leitura escolhida.

Manoel de Oliveira, assim como ele próprio afirma em 2001, foi possivelmente o cineasta que mais filmes fez sobre o Porto e sobre o Douro. A sua importância no panorama do cinema português é inegável, assim como a dos seus filmes enquanto documentos históricos, algo de que o próprio demonstra clara consciência ao longo de “Porto da minha Infância”. Para além das reconhecidas qualidades artísticas passíveis de identificar em qualquer um dos filmes de Manoel de Oliveira, este apresenta-se ainda como um registo essencial da cidade e das mudanças que o realizador acompanhou durante toda a sua vida. Somos confrontados com um filme repleto de camadas, bastante complexo e que nos é apresentado quase como um compendio do pensamento de Oliveira sobre o cinema e, mais importante, sobre os seus filmes. Por outro lado, há um outro fator que devemos ter em consideração perante um cineasta como Manoel de Oliveira, a sua longevidade, tanto a nível da produção cinematográfica, como da sua vida. Entre “Douro, Faina Fluvial” e “Porto da minha Infância” há uma diferença de setenta anos, quando um deles estreou Oliveira é um jovem de apenas vinte e três anos, enquanto que no outro já teria noventa e dois anos. Naturalmente que a idade terá um peso grande na forma como este interpreta o cinema, algo iremos desenvolver no ponto 1.1.

Deste modo, defini um conjunto de objetivos aos quais esta dissertação teria de responder, ou pelo menos, contribuir para o seu esclarecimento. O primeiro seria confrontar a definição de documentário de Manoel de Oliveira, com os diferentes pontos de vista de outros autores sobre esta questão, apresentando deste modo uma visão ampla sobre aquilo que é o documentário. Foi possível constatar que, por vezes, a sua forma de entender o documentário modifica-se tanto, que este acaba por se

contradizer. O segundo objetivo passou por definir as diferentes fases da carreira de Manoel de Oliveira enquanto realizador, traçando um contexto social, político e cultural que nos levará a entender determinadas escolhas, por exemplo, no que diz respeito aos temas dos seus filmes. Por exemplo, no período pos “Douro, faina fluvial” este viu-se obrigado a aceitar realizar um conjunto de curtas-metragens, bastante mal amadas, pois não tinha outra maneira de arranjar financiamento para os seus filmes. Oliveira, como sabemos, irá ainda escrever vários filmes que nunca poderão ser realizados, tendo em conta o contexto de Ditadura em que viveu durante mais de quarenta anos da sua vida enquanto cineasta, do qual é exemplo “Gigantes do Douro”, mencionado em “Porto da minha Infância”.

O terceiro, e último, objetivo consiste em apresentar o conceito de filme de apropriação, e como este poderá ser aplicado a uma nova leitura do filme de Manoel de Oliveira “Porto da minha Infância” (2001). O filme é muitas vezes apresentado na sua vertente documental, no entanto, nunca é explorada com a devida importância a questão da apropriação e da autocitação. Estes filmes e fotografias, de outros tempos, tornam-se quase como o dispositivo mais fundamental de recuperação de um passado que de outra forma estaria perdido, como o próprio menciona em “Porto da minha Infância”, “Graças ao cinema podemos ver e rever estes bocados...”. Sendo assim, a reflexão sobre o uso destas imagens e sons, bem como, as suas opções estéticas que facilmente associamos ao “Filme de apropriação” são, sem dúvida, imprescindíveis para um melhor entendimento do nosso objeto. Até porque este facto acaba por expor, de uma maneira bastante clara, a consciência por parte do realizador que, tanto os seus filmes, como o cinema em geral tinham esta capacidade de resgatar imagens do passado que de outra forma estariam para sempre perdidas, sem possibilidade de serem revividas, ainda que num contexto diferente.

0.1. Estado da Arte

Tendo em conta a multiplicidade de temas que esta dissertação aborda, o levantamento do estado da arte recaiu sobre diversas áreas do conhecimento. Começando com temas ligados ao cinema de Manoel de Oliveira, tentar compreender e expor a complexidade

de uma obra cinematográfica tão vasta, diversificada e ainda abrangendo uma cronologia de mais de 80 anos. Alarguei a minha a minha pesquisa para a questão do documentário, mais precisamente, do documentário em Portugal, com todas as suas nuances e especificidades, passando por questões ligadas ao filme de apropriação ou “Found Footage”. A pesquisa bibliográfica foi realizada através do catálogo da Biblioteca Municipal Rocha Peixoto na Póvoa de Varzim e da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no repositório aberto da Universidade do Porto e através dos meios que a Fundação Serralves dispõe.

Como sabemos Manoel de Oliveira é um dos nomes mais marcantes do cinema português do século XX e ainda do século XXI, este viveu mais de cem anos, tendo iniciado a sua carreira no cinema com pouco mais de vinte anos, em 1931 com “Douro, Faina Fluvial”. Neste longo percurso enquanto realizador, de praticamente 80 anos, Manoel de Oliveira irá refletir longamente sobre os seus filmes, sobre cinema e sobre a arte em geral. Deste modo, estas reflexões, escritas ou faladas, acabam por se tornar, a meu ver, uma das fontes mais valiosas para o estudo dos seus filmes. Apesar de ser necessário ter sempre em consideração, quando analisamos grande parte destes textos ou entrevistas, que estes são concebidos com um distanciamento temporal longo relativamente à produção de alguns dos filmes em questão, querendo com este aviso realçar o carácter mais retrospectivo, lembrando que, por vezes, aquilo que ele posteriormente pensa sobre os seus filmes não tem necessariamente de espelhar o que ele pensava na altura em que estes foram produzidos. No entanto, este facto não retira a pertinência destes registos que, por sua vez, serão das fontes mais valiosas, assim como já foi referido, para melhor compreendermos o pensamento enigmático e, por vezes, até contraditório de Manoel de Oliveira, bem como, a forma como a sua visão sobre os seus filmes se modifica à medida que o tempo avança. Neste sentido, ressalvo três livros, o primeiro intitulado de “Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira”¹ publicado pela Fundação Serralves em 2021, onde podemos encontrar compilados vários textos e reflexões do realizador em diferentes períodos da sua vida sobre diversos temas que

¹ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira, Porto

vão desde a Arquitetura até à literatura. O segundo livro será o “Conversas com Manoel de Oliveira”² de Jacques Parsi e Antoine Baecque. Neste é-nos apresentada a transcrição de uma longa entrevista realizada a Manoel de Oliveira em 1994. Por fim, destaco o livro “O Porto na História do Cinema”³ de Sérgio C. Andrade, este que foi concebido no mesmo contexto que “Porto da minha Infância”, na altura em que o Porto foi apontado como Capital Europeia da Cultura em 2001. Neste livro Sérgio Andrade entrevista Manoel de Oliveira e, apesar de esta ser evidentemente anterior à estreia do filme em questão, conseguimos depreender que Oliveira já se encontrava a produzir o filme e dessa forma algumas das suas respostas tornam-se importantes para compreender algum do pensamento por detrás de “Porto da minha Infância”.

Quanto à bibliografia específica sobre o Manoel de Oliveira há muita informação, tanto a nível biográfico, como a nível da análise fílmica. Assim como já foi mencionado Serralves tem um conjunto de obras bastante significativas para este trabalho, com especial menção ao primeiro volume do Catálogo da Exposição sobre o cineasta que esteve patente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves em 2008⁴. Neste está presente um texto que diz respeito à forma como Manoel de Oliveira encontra, nos seus filmes, uma simbiose entre documentário e ficção demonstrando que estas duas realidades não são de todo dicotómicas, muito pelo contrário elas convivem e misturam-se entre si tornando a linha que as separa cada vez mais ténue. No livro “O Cinema Inventado à Letra”⁵, também publicado pela Fundação Serralves, é-nos apresentado um percurso da obra e da vida do realizador, analisando estes filmes a um nível mais técnico, fazendo uma breve passagem pela própria história do cinema criando paralelos entre o cinema de Manoel de Oliveira e outros filmes produzidos na mesma cronologia. Foram ainda utilizados outros catálogos de exposições, como o da primeira realizada no espaço

² BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A

³ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. *O Porto na História do Cinema*. Porto: Porto Editora

⁴ SERRALVES (2008). *MANOEL DE OLIVEIRA, M.O (1/3)*, FUNDAÇÃO SERRALVES, PORTO. JUL-SET

⁵PRETO, ANTÓNIO (2008). *MANOEL DE OLIVEIRA: O CINEMA INVENTADO À LETRA*, FUNDAÇÃO SERRALVES, PORTO;

da galeria da Casa do Cinema, “A Casa”⁶ (2019), e o de outra exposição que decorreu este ano (2023) intitulado de “A Bem da Nação”.

Sobre “Porto da minha Infância” (2001) não existe praticamente informação nenhuma. Normalmente este filme é mencionado em paralelo a outros como acontece no artigo de Pedro Alves, “A cidade como cenário de significados: Manoel de Oliveira e o Porto em “Douro Faina Fluvial” (1931) e “Porto da Minha Infância” (2001)”⁷ publicado em 2016, em que este refere as diferenças entre estes dois filmes ao nível da visão documental. Neste ele destaca que em “Douro, Faina Fluvial” Oliveira filma uma realidade que não é necessariamente a dele, existindo uma distância entre o realizador e a ação que está a ser filmada, no entanto, em “Porto da minha Infância” este, não só, é parte integrante da ação, como ator, narrador e, ainda, substituindo-se na figura dos netos, como a própria ação é construída a partir das suas vivências. No entanto, neste seu texto Pedro Alves explora sobretudo a relação entre os filmes, o realizado e a cidade. Destaco também o já mencionado texto de António Preto em “O Cinema Inventado à Letra”⁸, uma publicação de Serralves, em que o filme é brevemente analisado.

No que diz respeito ao documentário em Portugal destaco a publicação, de 2021, que resultou da tese de Doutoramento de Catarina Alves Costa intitulado de «Cinema e Povo- Representações da Cultura Popular no Cinema». Neste ela realiza uma leitura de três filmes de Manoel de Oliveira, nomeadamente, “Douro, Faina Fluvial”, “O Pão” e “Ato de Primavera”, na sua vertente antropológica. Por outro lado, esta explica a sua metodologia de análise destes filmes, bem como, o porquê da sua seleção. Destaco ainda a obra de Saguenail e Regina Guimarães, publicada em 2008, “Documentira: A Construção do Real”⁹ de onde retirei reflexões sobre a validade do termo documentário enquanto representação estrita da realidade, algo que se demonstrou bastante útil para fundamentar o meu estudo.

⁶ SERRALVES (2019). MANOEL DE OLIVEIRA: A CASA, FUNDAÇÃO SERRALVES, PORTO.

⁷ ALVES, Pedro (2016). A cidade como cenário de significados: Manoel de Oliveira e o Porto em “Douro Faina Fluvial” (1931) e “Porto da Minha Infância” (2001), IV Congreso Internacional Ciudades Creativas, 01/2016, ASOCIACIÓN DE COMUNICACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS, Madrid

⁹ Saguenail & Guimarães, R. (2008). *Documentira: A construção do real*. Profedições

A bibliografia relativa ao Filme de Apropriação, ou “Found Footage”, não é muito abundante, no entanto, destaco o livro do autor canadiano William C Wees “Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films”¹⁰ publicado em 1993, sendo uma obra pioneira na forma como aborda o tema. Por outro lado, temos também autora Jamie Baron que escreve sobre o conceito de “Found Footage” em “The archive effect”¹¹ este publicado em 2013, colocando algumas questões particularmente interessantes para este trabalho, nomeadamente o impacto que a utilização descontextualizada de imagens de arquivo tem no público e na sua perceção da História e do cinema. Esta questão é também explorada por Tiago Baptista no seu artigo de 2017 intitulado de “Mentiras Sãs: Sobre dois filmes de Apropriação ‘Falsos’”¹².

0.2. Estrutura e Metodologia

Apesar de ter desta mudança de estágio ou projeto para dissertação, o tema e a forma como organizei o trabalho não sofreram alterações significativas. Deste modo, passo a apresenta de que forma decidi dividir o mesmo. O primeiro capítulo irá contextualizar “Porto da minha Infância” na filmografia de Manoel de Oliveira. Aqui propomo-nos a confrontar as reflexões do realizador sobre o documentário, com diferentes pontos de vista de outros autores sobre esta questão, demonstrando deste modo uma visão ampla sobre aquilo que é o documentário. Tenciona-se ainda, através de uma breve análise do seu percurso compreender, de que forma é que a visão de Oliveira sobre o documentário se modifica desde “Douro, Faina Fluvial” (1931) até “Porto da minha Infância” (2002). Este primeiro capítulo irá desenvolver-se a partir de uma questão, ainda que retórica, colocada no 1 Volume do “MO”, catálogo da exposição patente no Museu da Fundação de Serralves em 2008, mais precisamente, se Manoel de Oliveira se trata de um documentarista ou ficcionista. O objetivo seria exatamente demonstrar que

¹⁰ WEES, William C. (1993). Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films, Anthology *Film Archives*. New York City

¹¹ Baron, Jamie (2013). The archive effect, Routledge

¹² BPTISTA, Tiago(2017). Mentiras Sãs: Sobre dois filmes de Apropriação ‘Falsos’, Instituto de História Contemporânea da Universidade de Lisboa, Lisboa

estas duas realidades, não só podem, como efetivamente coexistem em toda a obra de Oliveira. Mais uma vez reforço a importância deste capítulo como forma de explicar o aparcimento de um filme como “Porto da minha Infância”, este que podemos concluir que é naturalmente o resultado de todo este percurso.

No segundo capítulo realizar-se-á uma análise do filme, o que permitirá enquadrá-lo no pensamento de Oliveira, bem como, compreender de que forma a narrativa do mesmo é construída. Optei, com a finalidade de facilitar a leitura do trabalho, dividir este capítulo por temas que, por sua vez, irão permitir uma melhor compreensão da complexidade narrativa deste filme. Os temas em questão são: o seu cariz autobiográfico, os espaços da cidade e as suas transformações, história da cidade e história do espetáculo e do cinema. Sendo assim, o terceiro capítulo terá como principal foco apresentar o conceito de filme de apropriação, e como este poderá ser aplicado ao “Porto da minha Infância” (2001) de Manoel de Oliveira. Como forma de apresentar e justificar esta nova leitura será necessário identificar as imagens e sons dos quais Manoel de Oliveira se serve para evocar um Porto que já não existe (e que talvez nunca tenha existido). Oliveira irá utilizar filmes da sua autoria, e outros que podemos encontrar atualmente na Cinemateca digital, bem como fotografias do Centro Português de Fotografia, concebendo-lhes novos significados através das associações criadas ao longo do filme. O capítulo encontra-se ainda subdividido pelos diferentes suportes, mais concretamente fotografias e filmes e, por fim, terá ainda um ponto dedicado especificamente às imagens e sons dos seus filmes citados em “Porto da minha Infância”.

Por fim, o último capítulo será dedicado ao desenvolvimento e justificação de roteiro que terá como principal propósito exemplificar, de forma prática, como é construída a narrativa de um filme como “Porto da minha Infância”. Tenciona-se desta forma aplicar neste projeto a ideia de percurso proposta no filme. Aplicando o conceito de “Expanded Cinema”, este que se baseia exatamente na ideia de se transportar o filme da sala de cinema, para um outro espaço que consideraríamos menos convencional, e que por isso teria como principal objetivo o de alterar a relação entre o público e o filme em questão. Os locais escolhidos para fazerem parte do Roteiro foram: A Benetton de Santa Catarina

(antiga Fábrica Confiança); Café Majestic; Café Palladium; Cinema Batalha; Teatro São João; Avenida dos Aliados; Torre dos Clérigos; Jardim da Cordoaria e Jardins do Palácio de Cristal.

Antes de chegar à ideia do Roteiro, foram consideradas outras opções como forma de encontrar uma aplicação prática para a nossa investigação. Deste modo, ao longo do ano letivo realizei algumas visitas, duas delas no contexto da unidade curricular Gestão Cultural e Patrimonial, a museus dedicados à imagem em movimento, de modo a compreender que tipo de ferramentas de apresentação e análise fílmica poderia encontrar e posteriormente aplicar ao filme em estudo. O primeiro foi o Museu da RTP. Apesar deste se focar sobretudo na vasta coleção de peças relativas, tanto à televisão, como à rádio, apresenta alguns dispositivos interativos que pretendem dar a conhecer a existência de um arquivo audiovisual e sonoro. Contudo, esta passagem pelo Museu da RTP provou-se sem êxito, no sentido, de o que foi utilizado para transpor esses elementos audiovisuais para o ambiente museológico demonstraram ser antiquados e muitos deles já não funcionavam. O segundo foi Cinemateca Museu do Cinema, no entanto, a exposição permanente encontrava-se em remodelação, o que impossibilitou a sua visualização. O terceiro espaço expositivo, como não poderia deixar de ser, foi naturalmente a Casa do Cinema Manoel de Oliveira que visitei algumas vezes ao longo da realização deste trabalho. Como já foi mencionado, durante este período a exposição temporária tinha o título de *A Bem da Nação* (título que denota alguma ironia, remetendo para uma expressão bem conhecida do fascismo português e plasmada em centenas de documentos oficiais mais ou menos coercivos de que Manoel de Oliveira foi destinatário¹³) é a primeira de um ciclo de três exposições intitulado Manoel de Oliveira e o cinema português. Tendo como objetivo principal dar a conhecer o já referido espólio documental que foi doado à Fundação em 2008 pelo realizador, podemos à entrada observar na parede uma cronologia (Fig.4) (esta que inclui algumas datas fundamentais para o cinema português e consequentemente o cinema de Manoel de Oliveira) que se inicia nos anos 20 e que nos acompanha ao longo do nosso percurso

¹³ SERRALVES (2023). Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação, Porto , pág.14

tendo o seu fim em 1969, mas que se prolonga até 2015 (sendo que estas datas posteriores a 1969 já não apresentam qualquer tipo de informação), deixando claro a ideia de continuidade da exposição no futuro. Para além da cronologia ser pertinente para a investigação a forma como espaço estava organizado pareceu-me bastante cativante. Na primeira sala que visitamos podemos observar alguns documentos, bem como ecrãs, contando uma história dos primeiros anos de Manoel de Oliveira, realçando a sua ligação com o desporto e com o automobilismo. No entanto, na minha opinião, é na segunda sala que verdadeiramente somos confrontados com o tema da exposição e que podemos ver o arquivo (ainda que uma pequena parte dele). Através das estantes de metal bastante elevadas, colocadas no meio da sala com diversos elementos desde livros a camaras de filmar, juntamente com os múltiplos ecrãs e telas (Fig.5) que passam documentos referentes à produção de sete filmes, nomeadamente *Douro, Faina Fluvial, Aniki-Bobó, O Pintor e a Cidade, Acto de Primavera* e as *Pinturas do Meu Irmão Júlio*¹⁴, é que nos é possível compreender de uma forma bastante clara a dimensão e a importância deste arquivo e sobretudo o volume de informação que detém, essencial para se abrirem novas leituras sobre o cinema de Oliveira. Esta organização pretende plantar no visitante a ideia de que este se trata de um trabalho inacabado, sendo o próprio António Preto, a identifica como um *Work in progress*. No que diz respeito à exposição permanente, que se encontra localizada no primeiro piso da Casa do Cinema, destaco as cinco telas¹⁵, onde nos é possível ver diferentes pontos de vista de uma mesma cena de um filme, uma vista panorâmica do mesmo, mais um dispositivo de análise fílmica que nos permite experienciar as imagens em movimento de uma forma diferente, tendo sido uma das possibilidades de introduzir “Porto da minha Infância” nesse dispositivo. Por fim, o último local que visitei foi Solar Galeria de Arte Cinemática (Vila do Conde), dedicado sobretudo ao cinema de animação. Ressalto para uma parte específica da exposição em que para se aceder a ela era necessário descer umas escadas, e quando chegamos ao fim dessa escadaria somos confrontados com um chão de terra

¹⁴ SERRALVES (2023). Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação, Porto , pág.9

¹⁵ Site de Serralves- Casa do Cinema Manoel de Oliveira Exposição Permanente (disponível em <https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/1906-manoel-de-oliveira-exposicao-permanente/> a 12 de maio de 2023)

e um poço no centro deste espaço acompanhando uma projeção em todas as paredes de uma parte do filme *Garrano* (2022). Neste espaço chamou-me particular atenção esta forma de criar relações entre o cinema e público. Estas visitas e esta fase da investigação foi importante para compreender as soluções que tinha a meu dispor de modo a transportar o filme para um qualquer espaço, sendo que acabei por optar pelo espaço da cidade.

A base metodológica que decidi aplicar para análise do filme e consequente realização desta dissertação, como foi enunciado anteriormente, foi a proposta por Hugo Barreira na sua tese de “Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões”¹⁶. Neste são identificadas as quatro componentes da imagem em movimento, sendo a primeira a componente “profílmica, dizendo respeito aos elementos que existem diante da câmara”¹⁷, a segunda componente fotográfica, a terceira componente será a cinematográfica em que “estamos a entrar na especificidade do meio da imagem em movimento e na sua problematização mais estrita”¹⁸ e, por último, a componente sonora onde se questiona “os efeitos sinestéticos da relação entre a banda sonora e a banda imagem”¹⁹. A partir desta identificação é sugerida “um conjunto de indicações”²⁰ para se desenvolver o estudo nesta área, tendo sido exatamente a partir destas que elaborei a análise do filme “Porto da minha Infância”. Numa primeira fase, assim como foi sugerido, mostrou-se fundamental o visionamento do filme, processo que repeti por diversas vezes, tanto num DVD, no computador, como projetado na Casa do Cinema,

¹⁶ BARREIRA, Hugo Daniel (2017). *Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões*. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto

¹⁷ BARREIRA, Hugo Daniel (2017). *Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões*. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pág.52

¹⁸ BARREIRA, Hugo Daniel (2017). *Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões*. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pág.53

¹⁹ BARREIRA, Hugo Daniel (2017). *Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões*. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pág.53

²⁰ BARREIRA, Hugo Daniel (2017). *Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões*. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pág-56

tendo em conta que este fez parte da programação de um dos ciclos de cinema. Através destas múltiplas visualizações, na sua maioria num ambiente em que me era permitir parar, avançar ou recuar sempre que necessário. De seguida passei à documentação relativa ao objeto, sendo que compreendi que existia pouca informação sobre “Porto da minha Infância”, apenas dois artigos e aquilo que foi possível encontrar nas publicações de Serralves. Deste modo, o filme em si e a entrevista que Manoel de Oliveira concebeu em 2000 a Sérgio C. Andrade revelaram-se as fontes mais importantes para o estudo de “Porto da minha Infância”.

Depois de completados os primeiros dois passos, passei para “a decomposição plano-a-plano”²¹ do objeto, sendo o plano entendido “no sentido físico, como uma tomada de vistas compreendida entre dois cortes”²² Para isso foi criada uma tabela, que se encontra em anexo, de modo a tornar o nosso trabalho mais compreensível. Essa tabela encontra-se dividida em quatro colunas, sendo que cada uma delas desempenha funções diferentes: a primeira coluna contém informação sobre a duração do plano; a segunda apresenta um fotograma referente a esse plano; a terceira diz respeito à duração do som (ou sons, tendo em conta as sobreposições) e, por fim, uma quarta em que transcrevi os diálogos do filme, sempre em associação com o fotograma. Depois foi necessário encontrar uma forma de simplificar a identificação dos diferentes suportes utilizados e a sua origem. Sendo assim, ficou definido que cada um deles teria uma cor, os filmes da autoria de Manoel de Oliveira seria o azul, os filmes da cinemateca o amarelo e as fotografias a cor de laranja. Tendo em consideração a escassa bibliografia referente a este filme a realização desta tabela desempenhou um papel bastante determinante na forma como realizei a leitura a que me propus, compreendendo de forma bastante clara as relações que Oliveira desenvolveu entre imagens e, principalmente, entre o som e a imagem. Esta acabou por servir como forma de

²¹ BARREIRA, Hugo Daniel (2017). *Imagens na Imagem em movimento*. Documentos e Expressões. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pág.60

²² BARREIRA, Hugo Daniel (2017). *Imagens na Imagem em movimento*. Documentos e Expressões. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pág. 61

fundamentar muitas das propostas de interpretação do filme, e ainda permitiu identificar possíveis de outra forma, através de um visionamento único e em que não existiam pausas não seria possível.

1. Manoel de Oliveira: documentarista ou ficcionista?

O cinema, desde o seu nascimento, apresentou-se como um meio em que é especialmente difícil de identificar a linha entre o documentário e a ficção sendo que este facto lhe confere um carácter particular, tornando as suas possibilidades narrativas ínfimas. Como iremos ter oportunidade de constatar ao longo dos vários capítulos Manoel de Oliveira não será uma exceção e irá por sua vez aproveitando-se de forma minuciosa desta qualidade da sétima arte. Deste modo, neste primeiro capítulo é necessário começar por expor aquilo que Manoel de Oliveira refletiu sobre o documentário, que é o documentário, e como se posicionava relativamente ao mesmo. No entanto, antes de embarcarmos nesta longa viagem é necessário tomar consciência de que Oliveira terá uma longa carreira cinematográfica que o acompanha durante toda a sua vida, e que por isso, se torna especialmente importante compreender esta evolução do seu pensamento e como de “Douro, Faina Fluvial” chegamos, 70 anos depois, a “Porto da minha Infância”.

Manoel de Oliveira refere que, com os avanços tecnológicos e formais do cinema o documentário se torna cada vez menos propício a existir em pleno, no seu estado mais puro, sendo que na ótica do realizador “O documentário é um género que vem sendo cada vez mais difícil de realizar e até mesmo definir...”²³. Este é-nos apresentado como algo que deveria ser um “prolongamento das atualidades” e que esse facto impossibilitava automaticamente os “atores” de ter consciência de que o eram, pois, caso contrário, as suas atitudes tornar-se-iam premeditadas e seriam adulteradas e adaptadas pela simples presença de uma câmara. A função dos documentaristas, nas palavras de Manoel de Oliveira, é, portanto, escolher “a posição que mais lhe convém para a tomada de vistas, o ângulo e o enquadramento”, contudo, não deve em momento algum intervir “nas pessoas que filma, ou lhes dá marcas, ou lhes diz o que devem

²³ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira, In Panorama- 1º mostra do Documentário Português, Apordoc- Associação pelo documentário e Videoteca Municipal de Lisboa (org.), Lisboa: Apordoc e Videoteca Municipal de Lisboa, 2006, pág 50

dizer”²⁴. Clarifica ainda que a diferença fundamental entre um documentário e uma ficção reside exatamente na intervenção do realizador na direção dos atores²⁵. No entanto, num dos textos presentes no livro “Documentira: A construção do Real”, somos confrontados com o facto de que estas distinções, entre cinema documental e cinema de ficção, se tornam discutíveis, ao ponto de nos fazer questionar a pertinência e a necessidade das mesmas²⁶. Estas questões colocam-se naturalmente desde os primórdios do cinema, em que muitas vezes os “filmes-reportagem dos operadores Lumière se opunham aos filmes espetáculo de Georges Méliès (que era ilusionista de formação)”²⁷, isto já não seria necessariamente verdade tendo em conta que “L’Arroseur Arrosé” foi realizado pelos Lumière e Méliès reconstitui cenas, como a da coroação do Rei da Inglaterra²⁸. Podemos concluir que “a distinção profunda situar-se-ia pois mais concretamente entre um cinema de estúdio e um cinema de exteriores-entre um cinema tradicional de papelão e um «neo-realismo» ou uma estética de «nova-vaga» - do que entre géneros que se interpenetram”²⁹.

Não obstante do que foi mencionado no parágrafo anterior, para Manoel de Oliveira “o documentário resvala naturalmente para o aspeto ficcionado, ao servir-se das realidades concretas do quotidiano para com elas formular uma estética e desenvolver ideias”³⁰. Sendo assim, defende que “A tendência a introduzir partes ficcionais é mais frequente em realizadores muito criativos...como “quem conta um conto acrescenta um ponto”, o realizador documentarista ou ficcionista tende ao mesmo, tanto mais quanto mais imaginativo”³¹. A partir dos filmes que nos foram legados e das palavras do próprio

²⁴ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira. “Documentaire et fiction- À propos de Dans la chambre de Vanda de Pedro Costa” in Catálogo do festival Filmer à Tout Prix, Bruxelas, novembro de 2003, reeditado em Imagens Documentaires, nº 47-48,2003, pág 52

²⁵ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira. “Documentaire et fiction- À propos de Dans la chambre de Vanda de Pedro Costa” in Catálogo do festival Filmer à Tout Prix, Bruxelas, novembro de 2003, reeditado em Imagens Documentaires, nº 47-48,2003, pág 52

²⁶ Saguenail & Guimarães, R. (2008). *Documentira: A construção do real*. Profedições, p.15

²⁷ Saguenail & Guimarães, R. (2008). *Documentira: A construção do real*. Profedições, p.15

²⁸ Saguenail & Guimarães, R. (2008). *Documentira: A construção do real*. Profedições, p.15

²⁹ Saguenail & Guimarães, R. (2008). *Documentira: A construção do real*. Profedições, p.15

³⁰ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira. Porto 10 de abril 1985, pág 48

³¹ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira. In Panorama- 1ª mostra do Documentário Português, Apordoc- Associação pelo documentário e Videoteca Municipal de Lisboa (org.), Lisboa: Apordoc e Videoteca Municipal de Lisboa, 2006, pág 50

realizador, podemos facilmente admitir que a questão colocada no título recebe um sentido retórico, pois o cinema de Manoel de Oliveira é, sem dúvida, uma mistura destas duas realidades que, apesar de antagónicas, convivem harmoniosamente no mundo artístico. Aliás, este chega mesmo a afirmar que é a introdução de um lado mais imaginativo na narrativa aparentemente documental de um filme que lhe confere o estatuto de obra de arte³². Já em 1934 José Régio, na sua crítica ao filme “Douro, Faina Fluvial” publicada na revista Presença, partilha desta ideia referindo que “Nem um documentário se volve em obra de arte senão na medida em que, sem deixar de documentar o que pretende documentar, é, também, documento dum temperamento de artista”³³. Régio compreende que aquilo que distingue Douro, apesar de conseguir ainda identificar aspetos que necessitam de ser melhorados a nível técnico, é sem dúvida a sua capacidade de “criar êsse halo poético, e transmitir essa vibração humana, que revelam realmente artista (tão artista como o mais sincero cultor de outra arte)”³⁴.

Em 1995, recordando “A saída dos operários das oficinas Lumiere em Lion” (1895), Manoel de Oliveira identifica neste filme uma realidade concreta que acabou por resultar numa primeira expressão artística. “As oficinas Lumiere já não existem, os operários que de lá se veem sair também já morreram há muito... Não obstante, estes filmes podem ser vistos hoje em qualquer momento... Porém, como uma realidade outra...O que faz com que o cinema tenha algo de mágico... um substrato artístico”³⁵.

1.1. O olhar documental em Manoel de Oliveira: De “Douro, Faina Fluvial” a “Porto da minha Infância”

1.1.1. Douro, Faina Fluvial: A primeira experiência cinematográfica de Manoel de Oliveira

³² SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira, In Panorama- 1º mostra do Documentário Português, Apordoc- Associação pelo documentário e Videoteca Municipal de Lisboa (org.), Lisboa: Apordoc e Videoteca Municipal de Lisboa, 2006, pág 50

³³ SERRALVES (2023). Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação, Porto , José Régio. “Douro, Faina Fluvial” in Presença-Coimbra, n.º43 XII -1934, pág.80

³⁴ SERRALVES (2023). Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação, Porto , José Régio. “Douro, Faina Fluvial” in Presença-Coimbra, n.º43 XII -1934, pág.80

³⁵ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira. Porto 10 de abril 1985, pág 48

“Douro, Faina Fluvial”, apresentado em 1931, foi, como sabemos, o primeiro filme de Manoel de Oliveira, apenas com a colaboração de António Mendes. Este filme baseia-se num outro chamado de “Berlim, Sinfonia de uma Capital” (1927). Manoel de Oliveira afirma, numa entrevista a Sérgio C. Andrade, que “Quando vi o filme de Ruttmann, pensei em fazer uma coisa semelhante no Porto”³⁶, no entanto, chega à conclusão de que a cidade da sua juventude “era uma cidade pobre em relação a Berlim”³⁷. Chegou ao Douro depois de ter visto a imagem de um barco e uma âncora “...num filme, parece-me que de Jacques Feyder,”³⁸. Tornando-se evidente que Manoel de Oliveira procurou desta forma uma realidade que lhe era próxima e que poderia, por sua vez, ser facilmente adaptada ao tipo de projeto de vanguarda que este pretendia desenvolver, como ele próprio admite “Não fui encontrar nada. Aquilo estava lá e eu filmei o que lá estava.”³⁹.

“A moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspectos e nuances, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia- tudo ao longo dum dia de atividades na margem do Douro...”⁴⁰

RÉGIO, José *in* Presença-Coimbra, n.º43 XII -1934

Á primeira vista, através da descrição de José Régio citada anteriormente, “Douro, Faina Fluvial”, aparenta ser um retrato fidedigno de um dia na vida dos trabalhadores, homens, mulheres e crianças, que desde cedo se dedicam afincadamente às suas funções claramente definidas. Contudo, entre essa representação de uma realidade concreta, que terá como pano de fundo a cidade do Porto mais precisamente a zona da

³⁶ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p. 28

³⁷ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p. 28

³⁸ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p. 28

³⁹ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p. 28

⁴⁰ SERRALVES (2023). Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação, Porto, José Régio. “Douro, Faina Fluvial” in Presença-Coimbra, n.º43 XII -1934, pág.80

Ribeira, vemos irromper um conjunto de momentos caricatos, que parecem relembrar o espectador de que se encontra perante um filme, uma narrativa ficcionada. Manoel de Oliveira, quando questionado sobre este assunto numa entrevista concebida em 1994 a Antoine de Bacque e Jacques Parsi, diz o seguinte “Sim, faço do cinema um meio de expressão”⁴¹⁴². Contudo, é fundamental compreender que para Manoel de Oliveira só se torna possível alcançar este lado mais imaginativo e criativo se primeiro existir um lado factual, pois, “Mesmo a ficção assenta na realidade. A realidade é a grande inspiradora da ficção”⁴³, chegando mesmo a referir que “Foucault dizia: o que resta, é a estrutura. A substância, essa, perde-se.”⁴⁴ Numa entrevista, realizada em 2001 por Sérgio Andrade, denotamos a vocalização, por parte do realizador, das suas preocupações humanistas. Numa das suas reflexões este clarifica que entende o humanismo como o “conhecimento da natureza do homem através da sua vivência e das suas reações”⁴⁵. Uma preocupação, ainda que conotada de forma consciente posteriormente através de uma revisitação do filme, mas que não deixa de se encontrar claramente visível ao longo de “Douro, Faina Fluvial”, tendo em consideração que a figura humana obtém um lugar de destaque. Este torna-se um exemplo bastante ilustrativo do que é a visão documental de Manoel de Oliveira, esta que se vai construindo e evoluindo de forma bastante orgânica ao longo da sua carreira. Isto poderá ser facilmente atestado através da seguinte afirmação do realizador:

“Curiosamente não penso hoje o que pensava nesse momento crucial do cinema mudo. O pensamento do artista segue com o tempo e as suas circunstâncias. Assim eu fui ou vou evoluindo”⁴⁶

⁴¹ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 96

⁴² BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 96

⁴³ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 48

⁴⁴ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 49

⁴⁵ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira, pág. 156

⁴⁶ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira, pág.194

Porto, 22 de fevereiro de 2010

“Douro, Faina Fluvial” será um dos filmes que escolhe revisitar acrescentando, como nos foi possível comprovar, novas camadas de leitura que se modificam consoante o período da sua vida artística. Em todo o caso, nunca é demais lembrar que qualquer documentário resulta de uma seleção, o que implica “a escolha de um ponto de vista”⁴⁷ e em que a “«mise-en-image” consiste em elaborar uma realidade distinta da rotina, na qual atos e ações perderam o seu sentido”⁴⁸, ações estas que através da visão do documentarista ganham uma nova força, visibilidade e desenvolvem um caráter quase excepcional⁴⁹. Inclusive, em 2017, Hugo Barreira na sua tese de Doutoramento “Imagens na Imagem em Movimento. Documentos e Expressões” menciona que esta cidade é feita de seleções, não só geográficas (privilegiando a zona ribeirinha), como “estamos também perante uma leitura da sua dimensão social... veículo para a expressão de uma tese sobre a condição humana...”⁵⁰. Para o autor estes trabalhadores encontram no “olhar de Oliveira um cúmplice... nem os celebra como heróis vazios, nem os expõe como objeto de pitoresco e piedade.”⁵¹

Em “O cinema inventado a letra”, é-nos apresentada um ponto de vista particularmente interessante no que diz respeito ao “Douro, Faina fluvial”, expondo que neste se torna difícil compreender se se trata de “um documentário sobre a vida dos trabalhadores da zona ribeirinha do Porto ou um documentário sobre o cinema e o que este poderá ter de específico”⁵². Esta junção entre a técnica e o tema, desaparecendo praticamente uma ideia de hierarquia, sendo deste modo que “se fundam o discurso do autor e o caráter

⁴⁷ Saguenail & Guimarães, R. (2008). *Documentira: A construção do real*. Profedições, p.16

⁴⁸ Saguenail & Guimarães, R. (2008). *Documentira: A construção do real*. Profedições, p.17

⁴⁹ PRETO, António(2008). *O Cinema Inventado à Letra: Porto*,: Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág.19

⁵⁰ BARREIRA, Hugo Daniel (2017). *Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões*. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Pág.140

⁵¹ BARREIRA, Hugo Daniel (2017). *Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões*. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Pág.140

⁵² PRETO, António(2008). *O Cinema Inventado à Letra: Porto*,: Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág.19

modernista do filme. Em “Douro, Faina Fluvial” a montagem “parece partir da noção de que cada plano é válido como uma imagem independente, sendo delas exploradas, com diferentes intuítos narrativos, quer as possibilidades intrinsecamente narrativas, quer as possibilidades plásticas”⁵³

Catarina Alves Costa consegue, na sua tese de doutoramento intitulada de “Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português”, identificar em “Douro, Faina Fluvial” aquilo que João Grilo “chama já de uma *etnografia*”⁵⁴. Esta explica que “o uso da palavra *etnografia* aparece conotada com o cinema, não tanto no sentido de se tratar de um filme que transporta uma análise, mas sim que transporta um universo, um mundo próprio”⁵⁵. A autora menciona o sentido inovador de Douro através da união entre a representação do povo, do trabalho e da pobreza, com uma linguagem e um modo de filmar que facilmente se adapta a esta narrativa⁵⁶.

Recuperando a ideia enunciada anteriormente da revisitação do filme, penso que seja de extrema importância mencionar que este irá ter, pelo menos, três versões. Como já foi mencionado a primeira versão foi apresentada em 1931, após um longo processo de filmagem e montagem que se iniciou em 1929⁵⁷. Esta primeira versão era muda e veio a sofrer, até à data da sua estreia comercial, diversas alterações incluindo a introdução da banda sonora da autoria de Luís Freitas Branco. Mais tarde, nos anos 90, Manoel de Oliveira procede a uma remontagem do filme remetendo para a versão original de 1931, onde aproveitou “para realizar algumas correções”, admitindo que “Não sei se fiz bem, mas corrigi.”⁵⁸ Na mesma entrevista, este reforça a ideia de que a primeira versão se

⁵³ BARREIRA, Hugo Daniel (2017). *Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões*. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Pág.134

⁵⁴ COSTA, Catarina Alves (2021). *Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português*, Lisboa; Edições 70, pág.102

⁵⁵ COSTA, Catarina Alves (2021). *Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português*, Lisboa; Edições 70, pág.102

⁵⁶ COSTA, Catarina Alves (2021). *Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português*, Lisboa; Edições 70, pág.102

⁵⁷ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 48

⁵⁸ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 48

trata de algo amador e que nesta mais recente, com as devidas correções, “As ideias são diferentes, a concepção cinematográfica é diferente”⁵⁹. Este facto e a revistação destas imagens por parte do realizador, em diferentes fases da sua vida, vai permitir ao mesmo acrescentar leituras e significados a “Douro, Faina Fluvial”, como teremos oportunidade de aprofundar no segundo ponto.

1.1.2. Depois de um primeiro filme tão notável ...Ora, não se encontram senão algumas raras curtas-metragens, das quais nunca falou e que estão perdidas...”⁶⁰: os anos 30 na obra de Manoel de Oliveira

Nos anos 30, Manoel de Oliveira irá desenvolver um conjunto de projetos, nomeadamente curtas-metragens, nos quais podemos facilmente destacar um carácter documental. Através das suas entrevistas conseguimos ter a perceção de que o realizador não sentia um especial apressamento pelas mesmas, afirmando que se trata de “uma obra menor do ponto de vista cinematográfico”⁶¹. Muitos destes filmes eram inclusive assinados com um outro nome de Cândido Pinto.

Nesta época, pós “Douro, Faina Fluvial”, Manoel de Oliveira confessa que “Depois das críticas vindas do estrangeiro... uma vez que elas eram publicadas nos jornais portugueses...”⁶². poderia surgir a possibilidade de um distribuidor-produtor que lhe proporia fazer filmes. Contudo, como sabemos, não foi isso que se sucedeu, criando deste modo uma necessidade de o realizador procurar outras formas de seguir a sua vocação, sem ter de “continuar a dispendir dinheiro sem parar.”⁶³.No entanto, refere a existência de um projeto para um filme sobre a região vinícola do Douro que não chegou

⁵⁹ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 97

⁶⁰ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 97

⁶¹ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 22

⁶² BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 97

⁶³ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 97

a concretizar-se, visto que “os comendatários não lhe deram seguimento”⁶⁴. Sendo assim, este explica que surgiu a oportunidade de um amigo que tinha “num laboratório em Lisboa” que lhe dava a película, revelava-as e Manoel de Oliveira montava.

Em 1932 irá realizar dois filmes, nomeadamente: “Estátuas de Lisboa” e “Hulha Branca”. Fala dos dois, anos mais tarde, de uma forma extremamente crítica no que diz respeito às suas qualidades cinematográficas. O primeiro foi comercializado sem o consentimento do realizador, que viu neste uma obra inacabada⁶⁵, e no segundo, o objetivo era documentar a inauguração da empresa hidroelétrica do pai, contudo, no ponto de vista de Manoel de Oliveira, “Não se via quase nada das cenas da inauguração que se desenrolava no interior da central elétrica, porque entardecia”⁶⁶.

Sobre o filme “Hulha Branca” António Preto escreve que este “reflete sobre o impacto do processo de industrialização na reconfiguração da paisagem, traduzindo, cinematograficamente, uma oposição entre a aparente irregularidade da paisagem tradicional e a angulosidade retilínea da paisagem moderna”⁶⁷. Ou seja, é visível este diálogo entre o velho e o novo, a tradição e a vanguarda, o passado e o futuro, algo que já se encontrava presente em “Douro, Faina Fluvial” e que se torna uma preocupação facilmente identificada nesta primeira vaga de documentários que Manoel de Oliveira assina.

Um outro exemplar do fenómeno referido anteriormente é “Portugal já faz automóveis”, título este que viria a ser alterado mais tarde para “Já se fabricam automóveis em Portugal”. Este foi reposta à sugestão de Eduardo Ferreirinha, este que para além de acompanhar Manoel de Oliveira nas corridas de carros, paixão bem

⁶⁴ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 99

⁶⁵ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 97

⁶⁶ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 22

⁶⁷ PRETO, António(2008). O Cinema Inventado à Letra: Porto, : Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág.21

patente na vida do jovem realizador, era também representante da Ford em Portugal⁶⁸. Oliveira “Gostava do automóvel pela velocidade, pela beleza plástica, como um tipo de arte industrial”⁶⁹, em 1994 numa entrevista chega mesmo a mencionar que se sentia muito atraído “por todo aquele movimento experimental que se seguiu à Primeira Guerra Mundial”⁷⁰ e que “Estava...muito próximo daquilo que escrevia Marinetti”⁷¹. Será fundamental mencionar que se perdeu o primeiro filme, sendo que deste último, que teve a sua estreia comercial em 1938 (voltaria a ser exibido sessenta anos mais tarde em 1998), apenas conhecemos uma versão sem a “banda de som que o deveria acompanhar, concretamente um comentário off, dito pelo popular radialista Fernando Pessa”⁷². Novamente recorrendo às palavras de António Preto, sabemos que neste filme “o florescimento da indústria automóvel é... confrontado com a construção de novas vias de comunicação e com a modificação urbanística”⁷³. Apesar da maioria destes trabalhos surgirem como resposta a circunstâncias muito específicas, como foi explicado inicialmente, este teor de inovação encontra-se inevitavelmente presente, acabando por refletir a visão cinematográfica vanguardista de Oliveira e, neste caso particular podemos sentir ainda uma forte conexão, com um toque de admiração pela velocidade e pela máquina⁷⁴ aliada de toda a modernidade que esta representava à época. Ainda neste período Oliveira irá realizar, com a colaboração de António Mendes, “Famalicão” (1940). Nesta curta-metragem, narrada por Vasco Santana, somos transportados para a pequena e aparentemente moderna, Vila de Famalicão. Este é-nos apresentado quase

⁶⁸ PRETO, Casa do Cinema- Já se Fabricam Automóveis em Portugal, 1938(disponível em <https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/ assets/ncragd6tkpnrnrmfgzmryu7.pdf> , consultado a 7 de junho de 2023)

⁶⁹ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.28

⁷⁰ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.28

⁷¹ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.28

⁷² PRETO, Casa do Cinema- Já se Fabricam Automóveis em Portugal, 1938(disponível em <https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/ assets/ncragd6tkpnrnrmfgzmryu7.pdf> , consultado a 7 de junho de 2023)

⁷³ PRETO, António(2008). O Cinema Inventado à Letra: Porto,; Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág.24

⁷⁴ PRETO, António(2008). O Cinema Inventado à Letra: Porto,; Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág.24

como um filme promocional da cidade destacando todas as suas qualidades, não só para quem a habita, mas também para quem tiver a sorte de a visitar. Pelas palavras de António Preto neste filme “o progresso e o mundo industrial (que o cineasta, oriundo da burguesia fabril do Porto, conhece bem) serão, portanto, alguns dos parâmetros que servirão para fazer o retrato económico e social da pequena vila minhota, distribuindo os pontos de interesse entre os setores de produção...e de comércio”⁷⁵. Destaco ainda o tom cómico que as palavras proferidas por Vasco Santana conferem a este breve documentário.

Nas suas conversas com Jacques Parsi e Antoine de Baecque, Oliveira admite que, muitos destes projetos realizados durante este período pós “Douro, Faina Fluvial”, “Foram amigos que ...pediram para filmar para eles”⁷⁶. Chega mesmo a afirmar que “os assuntos vinham por acaso”⁷⁷, este facto acaba por explicar de certo modo aquilo que foi referido anteriormente no que diz respeito ao distanciamento e quase indiferença do realizador perante este conjunto de curtas-metragens. Oliveira admite que “Montei o filme, dei-lhe a cópia e nunca mais me interessei.”⁷⁸.

1.1.3. De “Aniki-Bóbó” (1942) ao “O Pintor e a cidade” (1956)

Se os anos 30 se mostraram inevitavelmente complicados na carreira do realizador, com a escassez de meios e dinheiro para produzir os seus filmes, nos anos 40 contámos apenas com um filme com a assinatura de Oliveira que será “Aniki-Bóbó”. A adaptação cinematográfica do conto “Os meninos milionários”, da autoria de João Rodrigues de Freitas, de facto, contrariamente ao que podemos verificar atualmente, esta demonstrou ser um insucesso comercial quando estreou a 18 de dezembro de 1942 ⁷⁹, sendo que a reação do público e da critica não foi favorável. Este facto acaba por conduzir Manoel

⁷⁵ PRETO, António(2008). O Cinema Inventado à Letra: Porto,; Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág.26

⁷⁶ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 101

⁷⁷ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 101

⁷⁸ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 101

⁷⁹ SERRALVES (2023). Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação, Porto , pág.20

de Oliveira a uma pausa de catorze anos, em que apesar de não lhe faltarem possíveis projetos e ideias para filmar estes acabarão por nunca se concretizar devido ao ambiente de censura que se vivia no país, deixando de lado projetos como “Pedro e Inês” e “Angélica”⁸⁰. Contudo, Manoel de Oliveira irá vocalizar ao longo da sua vida a admiração e o quanto achava magnífica o conto de Rodrigues de Freitas, sendo que “Este conto era uma coisa muito viva, que... (o) tinha sensibilizado bastante”⁸¹. O realizador admite que realizou “uma coisa simbólica. O filme é uma representação da humanidade...”⁸² e que apesar de na época, como já foi referido, este ter sido alvo de duras críticas “⁸³dizendo que não era conveniente apresentar crianças que desobedecem, que mentem...”⁸⁴ estas acabam por “proceder como os homens, do mesmo modo que os homens procedem como as crianças”⁸⁵. Apesar de “Aniki-Bóóbó” ser assumidamente um filme de ficção com intenções mais filosóficas e baseadas num universo do pecado e posterior absolvição, este encontra grande parte da sua inspiração na vida e em específico numa realidade que Oliveira já nos tinha introduzido, anos antes, com “Douro, Faina Fluvial”. Vemos também aqui um regresso à cidade, remetendo para uma revisitação do espaço que pode ser facilmente explicado pelo próprio Oliveira tendo em consideração que “Quando pego num novo tema, preciso de conhecer os atores, tirar fotografias, conhecer as casas, tudo isso a fim de me familiarizar. Ora aí, eu já estava familiarizado com o Porto e as margens do rio.”⁸⁶. Este regresso constante à cidade onde viveu praticamente durante toda a sua vida, e aos espaços que conseqüentemente serviram

⁸⁰ PEREIRA, Gaspar Martins ; SILVA, Francisca Gil (coord.) (1997). Manoel de Oliveira: A Paixão do Cinema, Porto, ICEP, pág.12

⁸¹ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 135

⁸² BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 135

⁸³ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 135

⁸⁴ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 135

⁸⁵ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 135

⁸⁶ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 131

de pano de fundo aos seus filmes será algo que Manoel de Oliveira fará de forma recorrente durante toda a sua carreira enquanto realizador, algo que podemos facilmente comprovar. Este facto acaba por permitir traçar uma evolução no seu olhar e a forma como este em diferentes momentos da sua vida percebe a cidade e a importância que esta tem na construção da narrativa. Entre “Douro, Faina Fluvial” e “Aniki-Bóbó” o que foi anteriormente enunciado torna-se obvio, pois apesar de em “Aniki-Bóbó” ainda conseguirmos identificar resquícios dos trabalhos árduos realizados na ribeira, este local passa a ser o “«recreio» das brincadeiras” de Teresinha, Carlitos e Eduardito⁸⁷.

Em “Aniki-Bóbó” identificamos facilmente uma grande preocupação escolha dos atores, estes que são crianças que vivam naquele local e que, antes de serem escolhidos para os papéis naquele filme não tinham qualquer experiência na área da representação, quase como se estivessem a fazer delas mesmas, contribuindo para a busca de autenticidade. Manoel de Oliveira relativamente a isso diz o seguinte “Chamo a atenção... para a frescura dos pequenos e improvisados atores que são, afinal, todo o pequeno encanto que o filme possa conter”⁸⁸. Contudo, alguns anos mais tarde Manoel de Oliveira quando questionado sobre “Aniki-Bobo” ser o primeiro filme neo-realista menciona que este “precede, com efeito, o neo-realismo”⁸⁹ e que “As pobres condições de que dispunha para fazer o filme, impuseram-(lhe) a procura de cenários naturais, de atores não profissionais e de gente da rua para interpretar os diferentes papéis”⁹⁰. Ou seja, ao analisar um filme como este, produzido durante um período de guerra e de ditadura, temos sempre de contar com fatores externos, que naturalmente fogem do controle do realizador pois, na maioria dos casos, estes condicionam e alteram

⁸⁷ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p. 46

⁸⁸ SERRALVES (2023). Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação, Porto, pág.21

⁸⁹ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 137

⁹⁰ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 137

forçosamente aquilo que podemos denominar de produto final. Aqui a falta de dinheiro e meios acabou por ser determinante para o carácter mais realista do filme.

Como já foi mencionado, “Aniki-Bbobo” antecede uma pausa de 14 anos na carreira de Manoel de Oliveira, durante esse período, este irá dedicar-se sobretudo à indústria e à agricultura, mais concretamente, à produção de vinho do Porto, nas propriedades da família na região do Douro”⁹¹. Em 1955 decide prosseguir o seu caminho enquanto cineasta ao ir para Alemanha realizar um estágio nos laboratórios AGFA, de modo a familiarizar-se com as películas e fotografia a cor⁹². Depois de terminar este estágio de um mês, segue para Munique onde realiza um outro estágio, mas desta vez em cinema na fábrica de Arnold Ritchter, que fabricava câmaras Arriflex. Foi nesse local onde conheceu “um alemão que falava bem português”⁹³ que o ajudou a comprar material de filmagem a um preço razoável, material este com o qual irá, quando volta a Portugal, em 1956, realizar o seu primeiro filme a cores, “O Pintor e a cidade”, regressando mais uma vez, à “sua” cidade que é o Porto. Como é possível ler na ficha técnica este assume o papel de realizador, produtor, argumentista, da sequência cinematográfica, de diretor de fotografia, de operador de câmara e da montagem do filme⁹⁴ esta forma ambivalente de olhar para a sua função durante a produção do filme é algo que irá marcar o percurso de Manoel de Oliveira em o “Pintor e a Cidade” e que se tornará ainda mais evidente em “O Pão” com a “introdução do suporte magnético para a captação do som”⁹⁵. É também com este filme que Oliveira passa a preocupar-se com a distribuição internacional, começando a produzir sinopses e fichas técnicas em inglês e francês, a enviar os filmes para festivais internacionais e a estabelecer contactos com críticos ⁹⁶, como é o caso de José Augusto-França que nos anos 50 “reviu Aniki-Bóbó e descobriu o

⁹¹ PEREIRA, Gaspar Martins ; SILVA, Francisca Gil (coord.) (1997). Manoel de Oliveira: A Paixão do Cinema, Porto, ICEP, pág.12

⁹² PEREIRA, Gaspar Martins ; SILVA, Francisca Gil (coord.) (1997). Manoel de Oliveira: A Paixão do Cinema, Porto, ICEP, pág.13

⁹³ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 144

⁹⁴ SERRALVES (2023). Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação, Porto , pág.23

⁹⁵ SERRALVES (2023). Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação, Porto , pág.23

⁹⁶ SERRALVES (2023). Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação, Porto , pág.23

valor do filme.”⁹⁷. Todo este trabalho conduziu à apresentação de “O Pintor e a Cidade” no festival de Veneza, onde lhe foi possível conhecer Bazin e Langlois que desempenharam papéis fundamentais na disseminação da obra do realizador no estrangeiro⁹⁸. Todas estas ligações são importantes para compreender a obra de Manoel de Oliveira e o caminho que esta tomou a partir dos anos 50.

“O Pintor e a Cidade” será financiado pelo próprio Manoel de Oliveira, uma experiência a cores que nos transporta, como já referimos, para o local de sempre, para a sua cidade predileta que é o Porto. Neste filme contemplamos um jogo “com o tempo através de planos longos...” algo que, de certo modo se opõe à conceção de montagem que havíamos visto, por exemplo, em “Douro, Faina Fluvial”⁹⁹. Manoel de Oliveira chega mesmo a menciona, numa das entrevistas que deu alguns anos mais tarde, “descobri... que o plano ganha outro sentido com a duração... Vê-se a luz, o enquadramento e o efeito emocional...começava... a gostar de deixar o tempo correr...Não se passa nada, mas passou-se alguma coisa.”¹⁰⁰. É então possível identificar uma nova sensibilidade a nível da montagem e uma forma totalmente renovada de entender qual a sua função neste “novo” olhar de Manoel de Oliveira. Numa carta a Boros Haralámbie, Oliveira explica que o que pretendia com o “Pintor e a Cidade” não tinha “nada em comum com a *Berlim, Sinfonia de uma Cidade*, de Ruttman, queria imprimir ao documentário um ritmo musical...semelhante a uma sinfonia”¹⁰¹, procurando através da montagem “sugerir um certo número de ideias de caráter religioso e social”¹⁰². Ao longo do filme Oliveira seleciona e intercala as aguarelas do pintor português António Cruz (e gravuras do Porto oitocentista), com filmagens da cidade levando o espectador numa viagem por diversas zonas do Porto que, desde 1929 data do começo das filmagens de “Douro, Faina Fluvial”, se encontravam inevitavelmente diferentes. Em “O Pintor e a Cidade” a figura

⁹⁷ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 139

⁹⁸ SERRALVES (2023). *Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação*, Porto, pág.23

⁹⁹ PEREIRA, Gaspar Martins ; SILVA, Francisca Gil (coord.) (1997). *Manoel de Oliveira: A Paixão do Cinema*, Porto, ICEP, pág.13

¹⁰⁰ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 141

¹⁰¹ SERRALVES (2023). *Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação*, Porto, pág.24

¹⁰² SERRALVES (2023). *Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação*, Porto, pág.24

de António Cruz aparece como um “mero acessório narrativo”¹⁰³, que através dos seus passos quase que dá corpo ao movimento da camara, tornando evidente o percurso e a ligação entre as aguarelas e as filmagens, não era um filme sobre o pintor nem as suas pinturas, mas sim sobre a cidade¹⁰⁴. Contudo, há um evidente confronto entre a pintura e o cinema, onde se demonstra a capacidade que o cinema tem de “reproduzir movimento, dando conta das mais subtis transformações da paisagem, numa permanente reconfiguração da paisagem” algo que é “tanto mais notório em *O Pintor e a Cidade...*a camara esta pousada num tripé, na maioria das vezes, tao estático quanto o cavalete do pintor”¹⁰⁵. Neste filme podemos observar António Cruz a passar para a tela a saída de u comboio a sair do túnel das Fontainhas, o mesmo que em “*Douro, Faina Fluvial*” serve como “meio de transporte e apoteose da máquina, e em *Aniki-Bobo* é a um tempo objeto de fascínio das crianças e um perigoso polo de atração para o abismo”¹⁰⁶. Somos confrontados com um filme que apesar de apresentar um conjunto de novas técnicas, referidas anteriormente, e de um aparente rompimento com o passado e com os anteriores filmes de Oliveira, cita de forma sistemática os mesmos, principalmente o Douro e “*Aniki-Bobo*”, repescando e reinventando, consequentemente dando uma nova vida aos locais que outrora serviram de tela para esses mesmos filmes. Podemos ainda realçar algo que se encontra bastante presente ao longo da carreira de Manoel de Oliveira que reside na sua visão humanista. Enquanto nos deslumbra com a modernidade presente no centro da cidade, desde as ruas povoada por automóveis até aos edifícios modernistas, imagens estas que contrastam de forma quase violenta com uma das sequências finais do filme em que somos confrontados com o bairro de lata conhecido como Xangaia “que ilustra a outra face de uma modernização que, afinal, servia só alguns”¹⁰⁷. Esta sequencia torna-se

¹⁰³ SERRALVES (2023). *Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação*, Porto , pág.24

¹⁰⁴ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. *O Porto na História do Cinema*. Porto: Porto Editora, p. 47

¹⁰⁵ PRETO, António(2008). *O Cinema Inventado à Letra*: Porto,: Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág.30

¹⁰⁶ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. *O Porto na História do Cinema*. Porto: Porto Editora, p. 47

¹⁰⁷ SERRALVES (2023). *Manoel de Oliveira e o Cinema Português: A Bem da Nação*, Porto , pág.24

particularmente importante quando Oliveira decide escrever um projeto para um longa-metragem de ficção que se iria intitular de “O Bairro de Xangaia”, cujo argumento data de 1956, sendo que o realizador confessa que se tinha inspirado no que as pessoas, que tinha filmado no “Pintor e a Cidade” lhe “tinham contado das suas vidas” e que o seu percurso seria a partir do real, “e não de submeter o real aos imperativos de uma tese”¹⁰⁸. Neste projeto que não se chegou a concretizar, o que apelava a Manoel de Oliveira, à semelhança de “Aniki-Bóbó”, era “trabalhar com atores não profissionais, em cenários naturais”¹⁰⁹, considerando esta uma história “autêntica”¹¹⁰. Com escreveu Alves Costa “Um mundo de coisas num filme de vinte e cinco minutos”¹¹¹.

1.1.4. “O Pão” e o “Acto de Primavera”

“O pão de cada dia obriga a um esforço constante, de que o homem sai dignificado...

O ciclo da semente: fecundação, nascimento, recolha, transporte do grão, moagem industrial, panificação moderna; distribuição e consumo do pão; regresso da semente à terra.

Um novo ciclo se inicia...”¹¹²

Em 1959 Manoel de Oliveira irá realizar um filme que se afasta da cidade regressando a um tema que também não lhe é estranho, inclusive António Preto define-o como “o último ... do que podemos considerar o «ciclo industrial» do cinema de Manoel de Oliveira”, encontrando-se presente, mais uma vez, a dualidade entre a máquina e o homem, algo já tínhamos visto noutros filmes do realizador como “Douro, Faina Fluvial”,

¹⁰⁸ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 138

¹⁰⁹ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 138

¹¹⁰ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 138

¹¹¹ COSTA, Alves (1978). Breve História do Cinema Português- 1896-1962, Lisboa: Instituto de cultura portuguesa, pág.114

¹¹² CINEMATECA (2023).Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, Com a linha da Sombra: O Pão, um filme de Manoel de Oliveira (disponível em[https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/REV-O-Pao-\(2-versao-curta\)-\(JA\).pdf](https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/REV-O-Pao-(2-versao-curta)-(JA).pdf), Consultado a 15 de julho de 2023)

“Famalicão” e “Hulha Branca”. Encomendado pela Federação Nacional de Industriais de Moagem (FNIM), deste documentário “promocional” sobre o processo de produção do pão conhecem-se duas versões, uma longa (1959) e uma curta (1963). Mais uma vez é colocada em evidência o confronto entre o trabalho árduo artesanal e os processos mecânicos de transformação¹¹³. A primeira versão, a longa, foi apresentada pela primeira vez no ano de 1959 na Feira das Indústrias Portuguesas, já a segunda, significativamente mais curta e remontada por Manoel de Oliveira em 1963, foi exibida pela primeira vez três anos mais tarde em 1966 na Casa da Imprensa em Lisboa¹¹⁴. O realizador admite numa entrevista concedida em 2008 a João Bénard da Costa para o catálogo da *Cinemateca Portuguesa- Cem anos*, que prefere a versão curta, pois entende que esta demonstra o objetivo do filme de forma mais clara, afirmando que “a ideia do filme é a ideia de que o pão é como uma corrente de um rio que passa por vários lugares, passa por diferentes mãos, por diferentes hábitos ou fardas (é melhor chamar-lhes fardas para facilitar).”¹¹⁵ Em contrapartida, segundo Oliveira, a versão longa acaba por “a misturar muita coisa: a cooperativa, os trabalhos no campo, as fábricas dos operários do pão, muitas particularidades daquela época e daquele tempo, meios muito diferentes e variados”¹¹⁶. Alves Costa escreve em 1972 que Oliveira troca “A força e o ritmo palpitante” de Douro por “uma serenidade refletida e um pouco amarga, mas de onde emerge... a dignificação do homem no esforço árduo de ganhar no trabalho, o pão

¹¹³ PRETO, António(2008). O Cinema Inventado à Letra: Porto,: Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág.

¹¹⁴ CINEMATECA (2023).Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, Com a linha da Sombra: O Pão, um filme de Manoel de Oliveira (disponível em [https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/REV-O-Pao-\(2-versao-curta\)-\(JA\).pdf](https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/REV-O-Pao-(2-versao-curta)-(JA).pdf), Consultado a 15 de julho de 2023)

¹¹⁵ CINEMATECA (2023).Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, Com a linha da Sombra: O Pão, um filme de Manoel de Oliveira. Entrevista concedida a João Bénard da Costa para o catálogo da Cinemateca Portuguesa, Manoel de Oliveira – Cem Anos (2008) (disponível em [https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/REV-O-Pao-\(2-versao-curta\)-\(JA\).pdf](https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/REV-O-Pao-(2-versao-curta)-(JA).pdf), Consultado a 15 de julho de 2023)

¹¹⁶ CINEMATECA (2023).Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, Com a linha da Sombra: O Pão, um filme de Manoel de Oliveira. Entrevista concedida a João Bénard da Costa para o catálogo da Cinemateca Portuguesa, Manoel de Oliveira – Cem Anos (2008) (disponível em [https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/REV-O-Pao-\(2-versao-curta\)-\(JA\).pdf](https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/REV-O-Pao-(2-versao-curta)-(JA).pdf), Consultado a 15 de julho de 2023)

de cada dia”¹¹⁷. Catarina Alves Costa, em “Cinema e Povo”, menciona que no seu ponto de vista consegue identificar um maior fascínio da parte do realizador pelas práticas industriais, que segundo ela se devem a duas razões, nomeadamente, o passado familiar de Oliveira e “o trabalho de montagem muito elaborado vive neste filme da passagem de um tempo lento, o do pão feito manualmente, para a velocidade industrial, conotada com o urbano”¹¹⁸. A autora identifica ainda em “O Pão” “uma verdadeira preocupação por parte do realizador em transmitir através do filme uma crítica social, esta que ultrapassa a simples dicotomia entre o campo e a cidade, recorrendo a um alimento que irá pertencer à dieta, tanto do rico, como do pobre”¹¹⁹. Para justificar este seu ponto de vista a Catarina Alves Costa recorda quando o espectador é confrontado com um plano de um homem que ela adjectiva de “obeso, rico e cheio de anéis” que come num restaurante, seguido de um outro onde uma criança, visivelmente pobre, observa o pão que se encontra exposto na montra de uma padaria¹²⁰. Oliveira, nas palavras de Costa Alves a partir deste filme “medita sobre os mistérios da vida e as contradições da condição humana, sem perder a ocasião de assumir, com extrema subtileza, uma posição crítica (e por vezes irónica) perante aquilo que observa.”¹²¹

Durante o decorrer das filmagens de “O Pão”, Manoel de Oliveira irá deparar-se com a aldeia de Curalha, onde teve a possibilidade de ver pessoas vestidas para o Auto que se realizava neste local todos os anos pela Semana Santa¹²². Deste modo, “O Pão” e o “Acto de Primavera” foram realizados ao mesmo tempo¹²³, tendo o último sido o único filme

¹¹⁷ COSTA, Alves (1978). Breve História do Cinema Português- 1896-1962, Lisboa: Instituto de cultura portuguesa, pág.116

¹¹⁸ [COSTA, Catarina Alves \(2021\). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70, pág.134](#)

¹¹⁹ COSTA, Catarina Alves (2021). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70, pág.134

¹²⁰ COSTA, Catarina Alves (2021). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70, pág.134

¹²¹ COSTA, Alves (1978). Breve História do Cinema Português- 1896-1962, Lisboa: Instituto de cultura portuguesa, pág.116

¹²² COSTA, Catarina Alves (2021). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70, pág.133

¹²³ COSTA, Catarina Alves (2021). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70, pág.133

que Oliveira terá recebido apoio do Estado¹²⁴. Este recebeu apoio através do Fundo do Cinema e a verba concebida (segundo declaração do SNI à revista «Plateia»- nº de 20-1-64) incluía o custo de quatro cópias normais e uma legendada em francês¹²⁵. Em “O Acto de Primavera” Oliveira irá enveredar por um caminho diferente daquele que teria vindo a traçar até então, sobretudo no que diz respeito aos temas e consequentemente à forma como constrói a narrativa, abrindo portas para aquilo que Luís Miguel Cintra entende como a sua “entrada clara na produção de ficções”¹²⁶ com o “Acto de Primavera” (1963), realizando uma leitura deste filme na sua relação com o teatro. O autor chega mesmo a afirmar que Oliveira olhou para o teatro como ele “o entendia: a representação da vida”¹²⁷. No entanto, Catarina Alves Costa olha para esta longametragem também como um filme de rutura, mas no sentido de como se fazia o documentário em Portugal, argumentando que a partir deste “momento o gesto de filmar o povo se altera, e de que este passa a radicar no olhar etnológico e no registo documental”¹²⁸, acrescentado que “O Acto de Primavera” influenciou os filmes sobre a Cultura Popular¹²⁹. Na perspetiva da autora, podemos observar que Oliveira “ao filmar os camponeses que atuam na paisagem natural o seu Auto de Paixão tradicional”, este se distancia da ideia neorrealista de não atores¹³⁰. Contudo, a autora compreende que “Oliveira não reitera em nada a propensão do etnólogo para o registo puro e objetivo, mas em tudo reproduz a sua propensão para pensar o real a partir desse registo, transformando-o e dando-lhe uma visibilidade particular, corpórea e sensorial”¹³¹. A

¹²⁴COSTA, Catarina Alves (2021). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70, pág.135

¹²⁵ COSTA, Alves (1978). Breve História do Cinema Português- 1896-1962, Lisboa: Instituto de cultura portuguesa, pág.119

¹²⁶ SERRALVES(2008). MANOEL DE OLIVEIRA, M.O (2/3), FUNDAÇÃO SERRALVES, PORTO. JUL-SET

¹²⁷ SERRALVES(2008). MANOEL DE OLIVEIRA, M.O (2/3), FUNDAÇÃO SERRALVES, PORTO, PÁG.32

¹²⁸ COSTA, Catarina Alves (2021). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70, pág.131

¹²⁹ COSTA, Catarina Alves (2021). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70, pág.131

¹³⁰ COSTA, Catarina Alves (2021). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70, pág.131

¹³¹ COSTA, Catarina Alves (2021). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70, pág.145

frase citada anteriormente parece-me definir de forma bastante clara um filme como “Acto de Primavera”, e a visão de Manoel de Oliveira enquanto cineasta, de que o filme deve conter sempre um lado histórico, e que como já foi mencionado, “Mesmo a ficção assenta na realidade”¹³². Antes de Catarina Alves Costa, já o seu avô, Henrique Alves Costa, teria, em 1973, destacado a forma inovadora como este filme olha para as tradições e para o povo, “filmando nos locais onde decorre normalmente a representação, conservando as barracas que na «encenação» popular representam o Templo, a Casa de Pilatos, o palácio... servindo-se dos mesmos «atores» e respeitando a sua declamação”¹³³.

A partir desta breve exposição já será possível concluir a diversidade e complexidade das leituras que podem surgir a partir de um só filme, fundamentando a ideia expressa ao longo do texto de que o olhar e a formação de quem escreve sobre um determinado objeto, que neste caso serão os filmes de Manoel de Oliveira, acabam por destacar nele aquilo que melhor se adequa aos seus interesses. No entanto, será importante referir que para Catarina Alves Costa a questão teatral não se torna de todo secundária ou menos importante, esta é vista como mais uma camada num filme que à época da sua estreia primava pela novidade, não só em comparação com a restante obra do realizador, bem como com o que tinha sido produzido em território Nacional nos anos anteriores.

1.1.5. “As Pinturas do Meu Irmão Júlio” (1965)

“Lembra-me as suas pinturas. Sempre me comprazi a contemplar os seus cartões pintados a cores muito puras. Lembra-me as suas cabeças de mulheres abrindo como flores exóticas.”

In José Régio *in* As Pinturas do meu Irmão Júlio (1965)

¹³² BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 49

¹³³ COSTA, Alves (1978). Breve História do Cinema Português- 1896-1962, Lisboa: Instituto de cultura portuguesa, pág.117

Penso que seja necessário começar por contextualizar um filme como as “Pinturas do Meu irmão Júlio” na produção cinematográfica de Manoel de Oliveira, bem como a relação de longa data entre este e José Régio. As palavras, num tom retrospectivo, do próprio realizador acabam por resumir de uma forma bastante clara como estes colaboraram ao longo da vida. Esta cumplicidade, que não se refletiu apenas a um nível profissional, mas também pessoal, sendo possível identifica nas palavras de Oliveira ao longo do tempo uma profunda amizade e admiração por Régio.

“A minha intimidade com Régio pode resumir-se assim a uma longa conversa, principiada em dezembro de 1931, em que a minha curiosidade procurava um melhor saber, aprofundando o meu conhecimento sobre o que representa a arte na vida e que significado poderia ter isso que chamamos expressão artística.

Com a sua morte, o diálogo não parou. E como poderia parar um diálogo com um espírito tão rico como o de José Régio?”

In Jornal de Letras, Artes e Ideias, nº623, 31 de agosto de 1994, p.9

O nome de José Régio surge pela primeira vez na filmografia de Manoel de Oliveira, em 1963, na ficha técnica de “Acto de Primavera”, enquanto colaborador especial ao lado de José Carvalhais, António Reis e Paulo Rocha, apesar destes já se conhecerem, segundo o próprio Manoel de Oliveira, desde 1931 por intermédio de Adolfo Casais Monteiro. Dois anos depois, em 1965, vemos Régio ser apresentado como autor dos versos e comentário de “As Pinturas do meu Irmão Júlio”, documentário que a partir desse texto se centra nas pinturas do irmão de Régio, Saúl Dias (Júlio) e é contemporâneo das filmagens que estão na base do projeto de “A Vida e a Morte”, estreado anos mais tarde em 2008, este que se torna quase como um regresso de Oliveira a Régio¹³⁴. Deste modo torna-se imprescindível, para uma total compreensão, não só do próprio filme, mas também da sua denominação enquanto documentário,

¹³⁴ CINEMATECA (2022). Romance de Vila do Conde/2008, um filme de Manoel de Oliveira (disponível em https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2022-03-21_ROMANCE-DE-VILA-DO-CONDE_1.pdf consultado a 22 de junho de 2023)

mencionar o seu contexto, nomeadamente que este teria sido planeado como parte integrante de um ciclo biográfico dedicado a Régio¹³⁵.

Os primeiros dois versos de “O Romance de Vila do Conde”, integrado no volume de poesia Fado, obra em que Régio colaborou com Júlio, e imagens próximas do travelling inicial do Romance abrem “As Pinturas do meu irmão Júlio”¹³⁶. Régio, este que também abraça a função de ator, inicia assim o seu percurso percorrendo as ruas familiares da cidade onde nasceu guiando o espectador até à casa de família¹³⁷. No interior somos confrontados com as pinturas, “como se de janelas se tratassem, em aproximações, zooms, rodopios, vistas em diagonal, nas quais participa a música de Carlos Paredes”¹³⁸. Servindo-me das palavras de Rui Maia “O pintor, aparentemente ausente do documentário, é o centro da ação, recuperado pela memória de José Régio, dentro do espaço e de um tempo comum, o da infância e juventude, de onde partem para terras alentejanas, até ao regresso à cidade natal”¹³⁹, este filme ganha assim uma camada íntima e evidentemente biográfica, não só pelo espaço em que este se desenrola, como pelas palavras de Régio que em conjunto com a música e as pinturas do seu irmão nos apresentam um outro lado do escritor. Conseguimos identificar facilmente que quase todo o filme é constituído pelas pinturas do irmão de José Régio, sendo possível perceber que atendendo a esse facto o olhar de Oliveira encontrar-se-á focado “numa recomposição das imagens, ora rompendo unidades formais para propor novas ligações entre elementos ou quadros, revelando pormenores e desenhos percursos narrativos, ora animando as figuras, conferindo movimento às imagens pictóricas, por

¹³⁵ MAIA, Rui (2021), “[re]criação individual do mundo: – conceitos, expressões e formas nas obras plásticas de Julio/Saúl Dias e José Régio”, pág.356

¹³⁶ CINEMATECA (2022). Romance de Vila do Conde/2008, um filme de Manoel de Oliveira (disponível em https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2022-03-21_ROMANCE-DE-VILA-DO-CONDE_1.pdf consultado a 22 de junho de 2023)

¹³⁷ MAIA, Rui (2021), “[re]criação individual do mundo: – conceitos, expressões e formas nas obras plásticas de Julio/Saúl Dias e José Régio”, pág.356

¹³⁸ MAIA, Rui (2021), “[re]criação individual do mundo: – conceitos, expressões e formas nas obras plásticas de Julio/Saúl Dias e José Régio”, pág.356

¹³⁹ MAIA, Rui (2021), “[re]criação individual do mundo: – conceitos, expressões e formas nas obras plásticas de Julio/Saúl Dias e José Régio”, pág.356

definição estática.”¹⁴⁰. Assim como aconteceu em “O Pintor e a Cidade”, aqui a câmara irá manter-se fixa limitando-se a “registar a variação dos objetos: neste caso os quadros, estrategicamente colocados e movidos em frente”¹⁴¹.

1.1.6. Anos 80: O Regresso ao Documentário

1.1.6.1. Nice... A propôs de Jean Vigo” (1983), “Lisboa Cultural” (1983) e “A Propósito da Bandeira Nacional” (1987)

Após o “As Pinturas do meu Irmão Júlio” Manoel de Oliveira irá regressar ao documentário quase 20 anos mais tarde, com um conjunto de três filmes bastante diferentes. O primeiro, cronologicamente falando, será “Nice... A propôs de Jean Vigo” (1983), “inversão sintática do título do primeiro filme de Jean Vigo”¹⁴², este que se encontrava integrado numa série intitulada de “Regards sur France” na qual Oliveira foi convidado a participar¹⁴³. O nome deste filme advém, como explica o próprio e como já foi mencionado, por uma clara admiração da parte de Oliveira por “Á propos de Nice” (1930) da autoria de Jean Vigo, afirmando que “...gostei muito desse filme de Vigo”¹⁴⁴. Neste documentário é relatado um encontro com o artista Manuel Casimiro, filho de Oliveira, que se encontrava a viver na cidade desde 1975¹⁴⁵, este facto torna-se interessante na medida em que este será, em 1987, o protagonista do filme “A Propósito da Bandeira Nacional” que acabava por se centrar na exposição do mesmo que decorria em Évora¹⁴⁶. Ainda sobre a ligação entre Oliveira e Jean Vigo, esta que vale a pena referir, este explica que “Na idade, como na história do início da nossa atividade

¹⁴⁰ PRETO, António(2008). O Cinema Inventado à Letra: Porto,: Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág. 30

¹⁴¹ PRETO, António(2008). O Cinema Inventado à Letra: Porto,: Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág. 30

¹⁴² PRETO, António(2008). O Cinema Inventado à Letra: Porto,: Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág. 30

¹⁴³ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.102

¹⁴⁴ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.102

¹⁴⁵ CinePT. Cinema Português. Nice... À propos de Jean Vigo (1987), Manoel de Oliveira (disponível em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/516/Nice...+%C3%80+Propos+de+Jean+Vigo> , consultado a 2 de agosto de 2023)

¹⁴⁶ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.101

cinematográfica, há qualquer coisa de comum”¹⁴⁷, colocando em evidência as semelhanças nas suas trajetórias profissionais, este fator de identificação que Oliveira explica o porquê do surgimento de um documentário como “Nice... A propôs de Jean Vigo” (1983). Neste filme de 1983, Oliveira procura reenquadrar o “esquema delineado por Vigo” procurando “perceber as modificações ocorridas na cidade para, desse modo, reinterpretar as proposições fundamentais do filme de 1929.”¹⁴⁸ Depois de “Nice... A propôs de Jean Vigo”, Oliveira irá realizar “Lisboa Cultural” (1983), um documentário encomendado por Giacomo Pezzali que visava integrar uma série de Televisão intitulada de “Capitais Culturais da Europa”, uma coprodução da RTP e da RAI¹⁴⁹. Oliveira refere que este filme não era “uma visão particular sobre a cidade de Lisboa”¹⁵⁰, definindo-o não enquanto um documentário, mas como “uma crónica da história cultural portuguesa centrada em Lisboa e desenvolvida por dezassete intervenientes das suas áreas, segundo uma distribuição por séculos”¹⁵¹. Neste filme, segundo Antoine Bacque, Oliveira simbolizou o 25 de abril através da figura de uma mulher soldado que carregava nas mãos uma espingarda e dois cravos, nesta mesma entrevista, realizada quase dez anos depois desta curta-metragem ter sido concebida, o realizador identifica nesta escolha uma ideia muito clara de que “uma revolução quando se trata de uma convulsão como aquela, sem batalhas, adquire um espírito feminino”¹⁵².

Por fim, regressamos a “A Propósito da Bandeira Nacional” filme que, nas palavras do pintor que o idealizou se foca numa “pintura de intervenção”¹⁵³. Manuel Casimiro, nas palavras do seu pai, “entendeu sublinhar, assim, que o seu trabalho era uma intervenção

¹⁴⁷ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira, In Carlos Augusto Calil(org.), Obras Completas de Paulo Emilio- Jean Vigo, vol.5, São Paulo: Cosac Naify,2009, pp.437-439, 2006, pág 50

¹⁴⁸ PRETO, António(2008). O Cinema Inventado à Letra: Porto,: Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág. 30

¹⁴⁹ BAECQUE, Antoine de; PARISI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.101

¹⁵⁰ BAECQUE, Antoine de; PARISI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.102

¹⁵¹ BAECQUE, Antoine de; PARISI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.102

¹⁵² BAECQUE, Antoine de; PARISI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.40

¹⁵³ BAECQUE, Antoine de; PARISI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.101

sobre a bandeira nacional portuguesa e não uma interpretação desta”¹⁵⁴. Oliveira denota ainda que este se trata de um filme sobre especial, sobre arte, onde o realizador seguiu as sugestões do pintor¹⁵⁵.

1.1.6.2. “Visita Ou Memórias e Confissões” (1982): Um filme testamento

“A sua liberdade é a do ficcionista, o espectador é guiado numa mise-en-scène sofisticada e irónica, feita tanto do tal desejo de fixação de factos e ideias (o antídoto contra a perda) como do jogo de representação, ou do jogo de níveis de representação, que marcou todo o cinema do autor.”

COSTA, José Manuel (2021) in CINEMATECA “Visita ou memórias e Confissões”

Em 1981, entre a produção de Francisca e o que deveria ter sido Non, Oliveira, que já tinha setenta e três anos, irá rodar o filme “Visita ou Memórias e Confissões”, este que se diferencia dos restantes pelo facto de apenas ter sido apresentado ao público, a pedido do mesmo, após a morte do realizador em 2015, por ser “revelador de certos acontecimentos íntimos e pessoais...”¹⁵⁶. “Visita ou Memórias e Confissões”, que teria como título original “memórias e reflexões”¹⁵⁷, a narrativa deste filme desenvolve-se sobretudo no espaço da casa, localizada na Rua da Vilarinha, que Manoel de Oliveira habitou durante mais de 40 anos casa esta que, segundo o mesmo foi obrigado a abandonar¹⁵⁸. Oliveira em 1994, na entrevista concebida a Antoine Bacque, quando questionado sobre este filme, este começa por referir o nome do “arquiteto amigo”, José Porto, este que “tinha uma formação muito boa”¹⁵⁹ e curiosamente acabaria, na mesma época, por colaborar com o realizar mais uma vez ao ser o autor dos cenários da

¹⁵⁴ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.101

¹⁵⁵BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.101

¹⁵⁶ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p.40

¹⁵⁷ SERRALVES (2019), A Casa- Manoel de Oliveira, Porto, Serralves, pág.19

¹⁵⁸ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p.40

¹⁵⁹ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.18

primeira longa-metragem do realizador “Aniki-Bóbó”¹⁶⁰. Este acaba por demonstrar, ao longo da entrevista, uma ligação forte com esta casa, que inevitavelmente associa às suas raízes, que a partir desta “Pode-se partir da noção de identidade”¹⁶¹, tendo educado lá os seus filhos e os seus netos, Oliveira adiciona todos estes significados à sua primeira casa. Este menciona ainda a forma como seguiu “de perto desenvolvimento do traçado que foi recomeçado três vezes”¹⁶². Através das palavras demoradas do realizador conseguimos facilmente identificar este sentimento nostálgico que mais tarde inunda “Porto da minha Infância”, a preocupação em salvaguardar, através da imagem em movimento um espaço que de outra forma estaria perdido para sempre. Através deste filme o realizador “recorda o seu passado, pessoal e familiar, as suas visões do cinema”¹⁶³, segundo José Manuel Costa, autor do texto distribuído numa das sessões deste filme na Cinemateca Portuguesa em abril de 2021, visita é descrito como “um gesto autobiográfico sem ser uma autobiografia”¹⁶⁴. Neste, e assim como sucede com “Porto da minha Infância”, a visita-guiada a que Oliveira se propões a conduzir-nos “pela sua vida de forma assumidamente lacunar, de acordo com um padrão seletivo cuja estrutura é já todo um programa”¹⁶⁵, é feita também através dos espaços, desde as casas que este e os seus antepassados habitaram, bem como, a fábrica do seu pai ou a casa dos avós da sua mulher Maria Isabel. Após o visionamento do filme, foi possível constatar algumas semelhanças, no que diz respeito à construção da narrativa, com “Porto da minha Infância”. Quando em “Visita ou memórias e Confissões”, Oliveira aparece no seu escritório, pronto para nos transportar para o passado, este recorre a filmes e fotografias do seu arquivo pessoal, na mesma lógica de “Porto da minha

¹⁶⁰ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.18

¹⁶¹ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.19

¹⁶² BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.18

¹⁶³ SERRALVES (2019), *A Casa- Manoel de Oliveira*, Porto, Serralves, pág.19

¹⁶⁴ COSTA, José Manuel (2021). *Visita ou memórias e confissões* (disponível em http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2021-04-26_VISITA-OU-MEMORIAS-E-CONFISSEES_1.pdf ,consultado a 22 de junho de 2023)

¹⁶⁵ COSTA, José Manuel (2021). *Visita ou memórias e confissões* (disponível em http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2021-04-26_VISITA-OU-MEMORIAS-E-CONFISSEES_1.pdf ,consultado a 22 de junho de 2023)

Infância”. Numa tentativa de resgatar um passado, que para ele claramente teria um grande valor sentimental, neste Oliveira interpela à compreensão de que este espaço não seria uma mera casa, mas sim o local em que criou duas gerações, os filhos e os netos. Esta ideia aparece aqui destacada quando Oliveira escolhe passar de uma filmagem de arquivo dos seus filhos a brincar no jardim, para um plano daquilo que presumivelmente seriam os seus netos a andar de bicicleta no jardim da sua casa. Esta procura de deixar um registo da sua vida é despoletado, como o próprio indica, pela perda da casa onde criou os seus filhos e, por outro lado, da sua casa de infância, algo que podemos também relacionar com “Porto da minha Infância”, sendo que neste a casa é evidentemente substituída pela cidade do Porto. A nostalgia e a sua busca por um passado que a seu ver de outro modo seria irrecuperável, em ambos os filmes, movem Oliveira e permitiram-lhe chegar a estas soluções cinematográficas.

O diálogo que compõe a introdução desta visita-guiada foram escritos por Agustina Bessa-Luís especificamente para este filme¹⁶⁶, a escritora que, como sabemos, que integrou diversos projetos de Oliveira, aliás algo que podemos observar também em “Porto da minha Infância”, tendo sido nesse filme a sua única participação à frente da câmara.

¹⁶⁶ SERRALVES (2019), A Casa- Manoel de Oliveira, Porto, Serralves, pág.20

2. Porto da minha Infância”: Análise de um filme que “Não é propriamente o apelo do documentário, é o apelo da evocação...”

“Decorreram os anos. Mudaram os tempos, tudo levaram. Tudo ficou esquecido, só em minha triste memória tudo continua vivo”

Manoel de Oliveira *in* “Porto da minha Infância” (2001)

O Porto que Manoel de Oliveira nos proporciona no filme “Porto da minha Infância” não é, segundo o próprio, o da sua infância ou juventude, pois esse, já não existe, encontrando-se “vivo” apenas nas suas memórias. Deste modo, Manoel de Oliveira transporta o espectador para o espaço dessas recordações a partir da já mencionada utilização de imagens de arquivo em diversos suportes, desde o filme até à fotografia. A proveniência destas imagens é diversa, incluindo alguns filmes da sua autoria. Aqui Oliveira transforma o “contexto de uso e o significado das imagens de arquivo, reconfigurando as relações entre imagem e som, para sugerir uma interpretação alternativa do passado”¹⁶⁷.

Nos momentos iniciais de “Porto da minha Infância”, podemos ler as seguintes frases:

“Recordar momentos dum passado longínquo, é viajar fora do tempo.

*Só a memória de cada um o pode fazer. É o que vou tentar”*¹⁶⁸

Penso que estas palavras definem e resumem de forma bastante clara a essência do filme, remetendo para a ideia de que este se trata de uma visão pessoal e puramente

¹⁶⁷ BPTISTA, Thiago(2017). Mentiras Sãs: Sobre dois filmes de Apropriação ‘Falsos’, Instituto de História Contemporânea da Universidade de Lisboa, Lisboa, pág.60;

¹⁶⁸ *In* «Porto da Minha Infancia» (2001), Manoel de Oliveira [03:34-03:43]

comprometida com aquilo o realizador considera importante, o que naturalmente irá de encontro com a seleção das imagens, dos textos e dos sons. Como ele próprio afirma:

“Este jogo da memória é muito estranho e caprichoso. Ficam algumas coisas que aparentemente não tem importância nenhuma e esquece outras que eventualmente teriam grande importância.”

Manoel de Oliveira *in* Manoel de Oliveira & Porto da Minha Infância, 2001

Estas imagens da cidade serão evidentemente associadas a momentos da vida de Oliveira, servindo tanto como forma de auxiliar a sua memória, como para tecer comentários sobre esses mesmos momentos, adicionando novos significados e leituras às mesmas. A título de exemplo, quando Manoel de Oliveira recorda a exposição de flores no Palácio de Cristal este cria uma narrativa fictícia em torno de duas personagens que Oliveira identifica como sendo José Régio e Fernando Pessoa.

A partir deste filme podemos observar uma clara consciência por parte do realizador da importância Histórica dos seus filmes e do cinema de uma forma geral. Nem o progresso, nem a mudança são negados neste filme, muito pelo contrário encontrámos nesta obra, uma aceitação e integração destas ideias na sua narrativa. Assim, os filmes e as fotografias de arquivo são aqui utilizados, não só para evocar a cidade e acontecimentos da juventude do mesmo, mas também servem a função de demonstrar que a cidade se encontra significativamente diferente.

Manoel de Oliveira reconhece à partida a impossibilidade de se fazer um “documentário” sobre o Porto em 2001, justificando essa posição com o facto da cidade se encontrar em obras, chegando mesmo a afirmar que «é cousa que poderei fazer depois»¹⁶⁹. Deste modo, ao longo de 62 minutos, este conduz o espectador através duma aparente revisitação das memórias da sua juventude, memórias estas que se fundem com acontecimentos Históricos, com a história da cidade e até com a própria história do cinema em Portugal. Como tivemos oportunidade de demonstrar, a ideia de

¹⁶⁹ Cinecartaz, Publico (disponível em http://www.cinecartaz.publico.pt/Filme/28419_porto-da-minha-infancia , consultado a 10 de junho de 2022)

um documentário ficcionado, ou pelo menos com a introdução de elementos que podemos considerar ficcionais, não é algo novo no cinema de Manoel de Oliveira. No entanto, em “Porto da minha Infância” o realizador opta por dar “expressão à sua memória afetiva”¹⁷⁰, assumindo a ficção, pois “O cinema não é vida, logo não é coisa que a possa substituir”¹⁷¹

2.1. “Porto da minha Infância”: o seu cariz autobiográfico

A primeira sequência de imagens de arquivo que podemos ver são fotografias da casa, já bastante degradada, onde nasceu Manoel de Oliveira, acompanhada pelas palavras narradas pelo próprio, “Isto já não é se não o fantasma da casa onde nasci”¹⁷². A ideia da casa onde nasceu o realizador, que na verdade já não é, aparece aqui quase como uma metáfora para o próprio Porto e a impossibilidade de regressar à cidade que este outrora conheceu¹⁷³. É também bastante curioso a forma como esta aparece quase enquanto elemento inaugural do filme, ou seja, esta torna-se simultaneamente o local onde começou a vida do realizador, mas também o ponto de partida para a “viagem” em que Oliveira pretende conduzir o espectador. Esta não seria a primeira aparição de uma casa de família nos filmes de Oliveira, tendo em conta que a casa onde morou com a sua mulher durante mais de 40 anos, casa esta que ele acompanhou a sua construção, teria servido como elemento principal, em 1982, de um outro filme intitulado de “Visita ou memórias e Confissões”, este que segundo o próprio seria “revelador de certos acontecimentos íntimos e pessoais...”, razão pela qual, como já foi mencionado, só foi apresentado ao público após a morte do realizador. A questão nostálgica, de alguma forma preservar e recordar o passado, tão fundamental em “Porto da minha Infância”, já se encontrava claramente na lista das preocupações do realizador, quanto este revela

¹⁷¹ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira. In José de Monterroso Teixeira (coord.), A magia da imagem: a arqueologia do cinema através das coleções do Museu Nacional de Cinema de Turim, Lisboa: Fundação das Descobertas; Museo Nazionale del Cinema di Torino; Comissão para o Centenário do Cinema; Cinemateca Portuguesa; Companhia de Seguros Lusitânia, 1996, pág 58

¹⁷² In «Porto da Minha Infância» (2001), Manoel de Oliveira [03:53]

¹⁷³ PRETO, Casa do Cinema- Porto da Minha Infância, 2001 (disponível em https://assets.bondlayer.com/nsa343pdf/_assets/ndug6kcthsnqo8uium4tm.pdf , consultado a 15 de junho de 2022)

que “Visita ou memórias e confissões” “era um filme que tinha de fazer”¹⁷⁴. Para Oliveira este elemento da casa torna-se fundamental em muitos dos seus filmes, chegando mesmo a afirmar que “Uma casa é uma relação íntima, pessoal onde se encontram as raízes”¹⁷⁵, inclusive quando, em 1994, é questionado sobre o seu filme “O Passado e o Presente” este demonstra a importância que o local onde se desenvolve a ação têm na construção da narrativa confessando que “Outra casa teria dado outro filme”¹⁷⁶. No entanto, na mesma linha de “Porto da minha Infância”, a memória da casa em que nasceu, torna-se essencial de imortalizar e que melhor maneira de o fazer se não através do cinema. Assim transmite a ideia de que a casa já não é a mesma, de que o tempo também por ela passou e que tudo o que resta são as suas ruínas, sendo que esta apenas continua “viva” através da memória do realizador. Intercalando entre as palavras do narrador e uma voz feminina que canta o poema de Guerra Junqueiro intitulado de “Regresso ao Lar”, conseguimos depreender uma saudade por parte do realizador ao recordar um tempo que já passou. Este será o tom do filme quando Manoel de Oliveira recorda os espaços de família e os locais que frequentou com os seus amigos, algo que foi inclusive expresso por ele, como podemos comprovar através da seguinte citação:

“...Mas há muita tristeza nesta longevidade, porque todos os amigos da minha juventude, gente querida, os amigos desse tempo, tudo desapareceu, tudo vai, e a gente vive realmente numa profunda mágoa daqueles que nós amámos e que se perderam no tempo...”

Manoel de Oliveira *In* Arquivos da RTP, primeira apresentação pública do filme "Porto da Minha Infância" (16/09/2001)

¹⁷⁴ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p.40

¹⁷⁵ BAECQUE, Antoine de; PARISI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.18

¹⁷⁶ BAECQUE, Antoine de; PARISI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.51



Figura 1 Fotograma de “Porto da minha Infância” (2001)

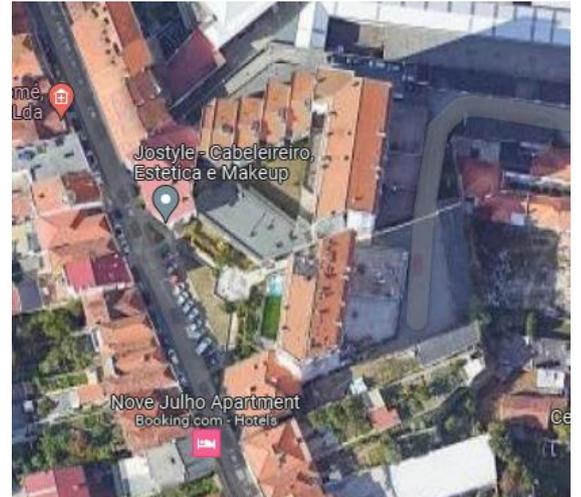


Figura 2 Vista aérea através do Google maps da Rua 9 de Julho

Vale a pena refletir sobre a escolha da pessoa que entoava os versos de Guerra Junqueiro, Maria Isabel, mulher e companheira do cineasta ao longo 75 anos. Este facto facilmente passará despercebido, no entanto, serve mais uma vez para corroborar o ambiente familiar, o cariz autobiográfico e o peso sentimental que um filme como este carrega para o realizador. Por outro lado, o facto de esta ter sido a primeira imagem selecionada demarca ainda mais este carácter pessoal do filme, bem como a questão da metáfora entre o Porto que este considerava também ser a sua casa, o sítio que escolheu para viver durante toda a sua vida¹⁷⁷. A ideia de que a casa é o local onde podemos encontrar as nossas raízes encontra-se claramente reforçada numa das sequências finais, quando esta é apresentada como o local em que ali Oliveira escreveu “Douro, Faina Fluvial”, o primeiro filme que realizou. Foi também na casa do seu pai que, com alguma mágoa, o narrador explica que escreveu e imaginou muitos filmes que não pode realizar. A casa na rua 9 de julho, onde nasceu Oliveira, foi também o local onde nasceu a sua atividade enquanto cineasta.

¹⁷⁷Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p.40



Figura 3 Fotograma do Filme “Porto da minha Infância”

Oliveira prossegue a sua narrativa avançando no tempo, passando do local em que ele nasceu, para as noites que passava nos teatros, mais precisamente no Sá da Bandeira e no Teatro São João, na companhia de seus pais. Esta transição é feita quando, ainda sob a presença da casa ouvimos o realizador a entoar uma canção a qual pertence ao repertório de “Carmen”, passando em seguida para um plano em que podemos observar um enorme cartaz com o nome da ópera sob a porta principal do Teatro São João. Esta recordação, por sua vez, faz com que o realizador se lembre, através da reconstituição, da opereta “Miss Diabo”¹⁷⁸, da autoria dos autores portuenses Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa, que teria assistido do Camarote dos seus pais no Teatro Sá da Bandeira. No entanto, neste ponto o que se pretende realçar será exatamente como Manoel de Oliveira, se faz representar duplamente enquanto parte integrante da ação. Primeiro através da figura do neto (a desempenhar o papel de Manoel de Oliveira durante a sua juventude, Ricardo Tropa), que teria uma idade aproximada à que ele tinha quando viu a opereta pela primeira vez, e depois através dele próprio ao desempenhar o papel de ladrão, em que interpreta o tema “O fado das mãos”. Quando questionado, em 2001, sobre a sua participação no filme o realizador afirmou o seguinte “Empurraram-me um

¹⁷⁸PRETO, Casa do Cinema- Porto da Minha Infancia, 2001 (disponível em https://assets.bondlayer.com/nsa343pdf/_assets/ndug6kcthsnqo8uium4tm.pdf , consultado a 15 de junho de 2022)

pouco para o fazer e eu acabei por... quase não ter consciência de que estava ali”¹⁷⁹, tendo sido “...uma coisa natural e espontânea”¹⁸⁰. Apesar de aparentemente esta escolha ter sido algo que aconteceu de forma espontânea, transmite ao espectador “... um complexo ponto de vista subjetivo em que o futuro se cruza com o futuro do passado, um movimento de diálogo e de reconciliação em que só a ficção pode corrigir a memória”¹⁸¹. É ainda importante mencionar que, como iremos ter oportunidade de constatar, esta não será a única vez ao longo do filme em que Oliveira se faz representar pelo neto, brincando com elementos do passado e do presente, colocando-os lado a lado, frente a frente, de modo criar uma rutura temporal atestando uma das ideias principais do filme de que o presente fará inevitavelmente parte do passado. Este facto torna-se flagrante quando se coloca lado a lado com Paz dos Reis a filmar a saída dos operários do Porto 2001.

Para concluir, conseguimos depreender de forma bastante nítida como as memórias do narrador se encontram intrinsecamente ligadas aos espaços da cidade, como os elementos biográficos surgem em conformidade com as localizações geográficas escolhidas. Aqui não são as memórias que evocam os espaços, mas sim o contrário. O realizador recorda o passado através ambiente que o rodeia, este utiliza a cidade quase como um auxiliar de memória e como forma de se localizar temporalmente. Um exemplo bastante elucidativo daquilo que referi anteriormente será quando Oliveira se alonga ao recordar o desaparecido Palácio de Cristal. Nestes jardins o seu Tio Casimiro teria uma casa onde este e o seu irmão viriam a passar algum tempo enquanto os seus

¹⁷⁹ Primeira apresentação pública do filme "Porto da Minha Infância" no teatro Rivoli, uma encomenda da Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura ao realizador. Depoimentos de Manoel de Oliveira e da sua esposa, entre outras personalidades, Arquivos da RTP (disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/estreia-de-porto-da-minha-infancia/> , consultado a 5 de agosto de 2023)

¹⁸⁰ Primeira apresentação pública do filme "Porto da Minha Infância" no teatro Rivoli, uma encomenda da Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura ao realizador. Depoimentos de Manoel de Oliveira e da sua esposa, entre outras personalidades, Arquivos da RTP 00:02:37-00:02:38(disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/estreia-de-porto-da-minha-infancia/> , consultado a 5 de agosto de 2023)

¹⁸¹ PRETO, Casa do Cinema- Porto da Minha Infancia, 2001 (disponível em https://assets.bondlayer.com/nsa343pdf/_assets/ndug6kcthsnqo8uium4tm.pdf , consultado a 15 de junho de 2022)

pais faziam uma viagem pelo estrangeiro. Esta casa, e estes jardins tornam-se uma ponte para a memória do primeiro beijo do realizador, este que, segundo o mesmo, teria sido partilhado com a sua prima Guilhermina.

2.2. Espaços da cidade e as suas transformações

Ao longo do filme o espectador será confrontado com imagens de arquivos de alguns locais seguidas de filmagens atuais (quando o filme foi realizado) dos mesmos. Neste sentido, “Imagens de arquivo, situações encenadas e imagens documentais, fotografias, gravuras, sequências dos seus próprios filmes, tudo serve para sedimentar este trajeto pela memória, para restituir, em toda a sua espessura, a fugacidade.”¹⁸² No entanto, ainda que por vezes de forma subtil, durante os 62 minutos somos levados a estabelecer relações entre o passado e o presente. Manoel de Oliveira mostra-nos alguns dos locais da cidade do Porto que preencheram o seu imaginário ao longo da sua infância e da sua juventude e de que forma é que estes se alteraram, mudando de função ou desaparecendo totalmente, como é o caso da sua casa ou do Palácio de Cristal.

Depois de mencionar a “perdida” tradição de se contruir casas em pedra o realizador avança para um tema que aparenta ser mais do seu agrado, o da Confeitaria Oliveira, esta seria a sua preferida, como o próprio indica, e que apesar de ser considerada “a mais chique” o que lhe interessava eram os doces, Oliveira presenteia-nos com uma fotografia da fachada da Confeitaria Oliveira no início do XX (Fig.3), mencionando que “a confeitaria foi-se e com ela os pasteis”, seguido da filmagem daquilo que podíamos encontrar neste mesmo local em 2001 (Fig.4), mais uma vez rebatendo sobre a ideia de que tudo é temporário. Durante este seu discurso compreendemos que o que resta desse passado distante é apenas a memória de quem frequentou estes espaços e os escassos registos fílmico e fotográficos que o realizador resgata neste seu filme. A partir deste exercício que, como iremos ter possibilidade de demonstrar, se repete ao longo de quase todo o filme, o realizador aceita a mudança, e revela-a em “Porto da minha

¹⁸² PRETO, Casa do Cinema- Porto da Minha Infancia, 2001 (disponível em https://assets.bondlayer.com/nsa343pdf/_assets/ndug6kcthsnqo8uium4tm.pdf , consultado a 15 de junho de 2022)

Infância” como algo natural, levando o espectador a refletir sobre a importância que estes registos da cidade em tempos distintos terão para as gerações futuras. Ao assumir esta necessidade de mostrar o antes e o depois, o passado e o presente, ele propõe que mais uma vez a cidade irá mudar, tornando-se importante imortalizar o Porto de 2001 através da imagem, assim como já o teria feito em 1956 com “O Pintor e a Cidade” e, ainda em 1931 com “Douro, Faina Fluvial, mesmo que essa consciência tenha surgido apenas algum tempo mais tarde. Esta Confeitaria, ou melhor, uma sucursal da mesma que abriu “já bastante mais tarde”, localizada na Rua 31 de Janeiro. Como viríamos a descobrir esta também não resistiu à passagem do tempo, e em 2001, seria uma loja de roupa. Um outro edifício mencionado, como já tivemos oportunidade de analisar, mesmo que numa outra perspetiva, será o Palácio de Cristal. Oliveira demonstra ter ainda uma ideia do mesmo e do seu espaço envolvente. No entanto, já em 2001 este espaço se encontrava, por razões que todos conhecemos, francamente diferente daquele que constituía as recordações do menino que frequentava a casa do Tio. Novamente Oliveira encontra no cinema, mais precisamente nos filmes da cinemateca, uma forma de corroborar as suas memórias, pois para o realizador “o teatro e o cinema serão sempre presentes pela necessidade do homem recriar a vida e de fixar-lhe memória”¹⁸³.

¹⁸³ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira. “Os Realizadores do Futuro”, in Skrien, nº159, abril-maio de 1988, p.4; reeditado em Alguns projetos não realizados e outros textos de Manoel de Oliveira, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1988, p.115



Figura 5 Fotograma do filme “Porto da minha Infância” (2001)



Figura 4 Fotograma do filme “Porto da minha Infância” (2001)

Por outro lá, no meio de tanta mudança existe uma exceção claramente assinalada pelo narrador do filme que é a do Café Majestic. Este, segundo Manoel de Oliveira, encontra-se “conservado tal qual como era quando abriu” (Fig.5). Esta aparente estagnação ganha força pela forma como aparece integrada na narrativa, este que é apresentado entre dois cafés que, naquela época, já não existiam enquanto tal, nomeadamente o Café Central (localizado nos Aliados) e o Café Palladium (localizado, também na Rua de Santa Catarina, nos antigos Armazéns Nascimento).



Figura 6 Fotograma do filme “Porto da minha Infância”
(2001)



Figura 7 Fotograma do filme “Porto da minha Infância”
(2001)

Por fim, Oliveira, como já foi mencionado, irá utilizar alguns dos seus filmes como forma de regressar a este Porto inevitavelmente perdido. Na sua entrevista com Sérgio Andrade, pouco antes da estreia de “Porto da minha Infância”, quando questionado sobre “Visita ou Memórias e Confissões”, Oliveira destaca o papel importante que os seus filmes desempenharam no registo de um Porto que atualmente já não existe, pelo menos nos mesmos moldes¹⁸⁴. Manoel de Oliveira define e demarca assim a sua importância enquanto um dos grandes documentadores da cidade do Porto, algo que só é reforçado através de “Porto da minha Infância”. A escolha destes filmes e a forma como nos são apresentados é algo que deve ser devidamente explorado, tendo em consideração que esta autocitação do seu trabalho é essencial para a construção da narrativa do filme. Conseguimos identificar um elemento comum a todos os filmes mencionados anteriormente que é, evidentemente, a cidade do Porto como pano de fundo, no entanto, cada um destes filmes irá desempenhar uma função distinta no desenrolar da história. Contudo, no caso de “Douro, Faina Fluvial”, somos capazes de observar algo curioso que é a revisitação, quase setenta anos depois em “Porto da minha Infância”, do farolim que podemos ver representado na cena inicial e final do filme.

¹⁸⁴ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p.40

Segundo António Preto, este pode ser associado a uma “revelação da proveniência das imagens, entendível como um genérico onde se explicita o modo como se produz a ilusão e se coloca o cinema sob o signo da projeção”¹⁸⁵. A sua repescagem na sequência final de “Porto da minha Infância”, como podemos ver nas figuras 7 e 8, pode por isso ser entendida “com essa mesma advertência à origem das imagens em movimento e do cinema do autor”¹⁸⁶. Neste caso específico não se trata, de todo, de uma tentativa de mostrar o que mudou, mas sim do que se manteve criando uma ligação entre o primeiro e o último filme à data.

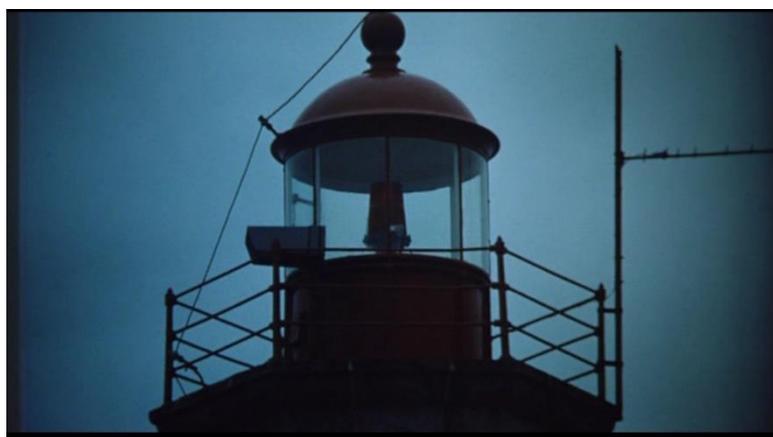


Figura 8 Fotograma do filme “Porto da minha Infância” (2001)



Figura 9 Fotograma de “Douro, Faina Fluvial” (1934)

2.3. História da Cidade

Á primeira vista, pela forma assertiva como narrador apresenta os acontecimentos e lhes concede um estatuto factual, torna-se praticamente impossível ao espectador detetar pequenas incongruências entre o que lhe está a ser apresentado e o que realmente sucedeu. As lendas que Manoel de Oliveira ouviu, ou que porventura leu em algum lugar, sobre a cidade e figuras proeminentes da mesma tornam-se mais um mecanismo importante da evocação de memória. Estas evidentemente povoaram o seu

¹⁸⁵ PRETO, António(2008). O Cinema Inventado à Letra: Porto,: Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág. 139

¹⁸⁶ PRETO, António(2008). O Cinema Inventado à Letra: Porto,: Coleção de Arte Contemporânea Publico, Serralves, pág.139

imaginário juvenil e ajudam a recordar o que era o Porto, até antes do seu próprio nascimento. Esta questão torna-se particularmente interessante se pensarmos que efetivamente a veracidade daquilo que ouvimos, tendo em consideração o objetivo principal do filme, não tem qualquer tipo de valor, sendo mais relevante a partilha de elementos de uma memória coletiva, quase geracional. Isto acontece, a título de exemplo, quando se refere à árvore da força que se encontrava no jardim da cordoaria e que, desde sempre Manoel de Oliveira a conheceu assim, no entanto, nunca ninguém lhe soube dizer se realmente alguém chegou a conhecer o seu destino final naquele local. Provando, mais uma vez, que o essencial é a lenda que se foi desenhando em torno desta concedendo, quase como acontece com as imagens neste filme, todo um novo significado e uma nova interpretação a algo que previamente seria uma mera árvore, igual a tantas outras que existiam naquele mesmo jardim. Os acontecimentos são aparentemente expostos de forma difusa e cronologicamente dispersa, saltando com uma facilidade imensa entre passado, ou daquilo que reconhecemos como tal, e o presente. A própria ordem em que estes são mencionados não corresponde necessariamente à ordem em que estes sucederam. Inclusive alguns dos acontecimentos mencionados decorreram antes do nascimento de Manoel de Oliveira, do qual é exemplo a saída dos operários da Camisaria Confiança, captados pela câmara de Paz dos Reis, em 1896, sendo que o próprio confessa não ter chegado se quer a assistir ao filme durante a sua juventude¹⁸⁷. De repente, um filme que à partida teria um cariz autobiográfico e documental ganha um outro sentido.

Ao longo de “Porto da minha Infância” Oliveira irá evocar o nome e os feitos de um conjunto de personalidades históricas cujos nomes se encontram associados à cidade do Porto. Estes nomes, ligadas às artes, à literatura, à política e, evidentemente ao cinema, serão claramente selecionados através das preferências de Oliveira e da admiração que o realizador sentia por eles, como é possível depreender a partir da seguinte citação:

¹⁸⁷ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p.18

“Não é só da memória do Porto. É de tudo quanto o Porto me tocou como... o Garrett que tanto amou o Porto e tanto desamado dele foi enquanto foi vivo, e enfim... os nossos escritores desde o Camilo até ao Nobre”

Manoel de Oliveira *In* Arquivos da RTP, primeira apresentação pública do filme "Porto da Minha Infância" (16/09/2001)

Desta forma, Manoel de Oliveira declara mais uma vez a subjetividade deste filme e desta narrativa, funcionando como um exercício pessoal de recordar a sua infância e a sua juventude, bem como a cidade que outrora conheceu. Sendo assim, este começa por mencionar D. Pedro IV, conectando este nome ao da rua onde se localizava a sua casa de família, a Rua 9 de Julho, que o recebe “...por terem por ali passado em 9 de julho de 1832 as tropas de D Pedro IV. Desembarcadas na praia de Mindelo no dia anterior...”. Assim torna-se perceptível a forma subtil como o realizador conduz a narrativa do filme, saltando de um tema para o outro, encontrando ligações entre elementos autobiográfico e a história da cidade, entrelaçando a sua vida com a do Porto. No plano seguinte, alterando a sua localização geográfica para a atual Avenida dos Aliados, numa gravação atual (à época em que foi produzido o filme), através da estátua equestre de “D. Pedro IV, O Libertador”, Oliveira prossegue a sua estória, e é exatamente no momento que segue este plano que é utilizado, pela primeira vez no filme, um excerto de “O Pintor e a Cidade”, assunto que iremos desenvolver no capítulo seguinte, mas que não deixa de ser pertinente de referir.

As já mencionadas exposições que tinham lugar no Palácio de Cristal, no início do século, tornam-se claramente um dos temas-chave deste filme. Oliveira recorda assim as exposições de Flores e a de Automóveis. Como sabemos, o realizador revelou desde o início da sua carreira um gosto por carros, chegando mesmo a participar em algumas corridas, tendo parado em 1938, antes de se casar com Maria Isabel¹⁸⁸. Este facto ajuda a compreender a seleção de um tema como este em “Porto da minha Infância”. Ainda durante esta sequência do filme o narrador indica o ano de 1922, data “do feito, pela

¹⁸⁸ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.31

primeira vez na aviação mundial, da travessia do Atlântico, Lisboa-Rio de Janeiro, com o sextante de Gago Coutinho e Sacadura Cabral a pilotar este avião”.

O espectador é conduzido aquilo que podemos concluir como sendo o espaço do Museu Nacional Soares dos Reis onde somos confrontados com “a escultura mais célebre arte portuguesa do século XIX”¹⁸⁹ da autoria de Soares dos Reis, o “Desterrado”. O narrador recorda-se desta pois facilmente consegue detetar semelhança entre o “Desterrado” e o seu amigo Casais Monteiro, este que depois de ser perseguido e preso durante o período do Estado Novo acaba por ser forçado ao exílio no Brasil, local onde viria a morrer. Oliveira observa ainda que esta escultura de Soares dos Reis “expressa saudade no sentido do irrecuperável”¹⁹⁰. Segundo José-Augusto França, o escultor retirou inspiração da poesia de Herculano datada de 1831, “Tristezas do Desterro”, esta que explora exatamente este sentimento saudade da “terra cara da pátria”¹⁹¹. Oliveira faz um comentário curioso respeitando a escultura anteriormente referida, mencionando que esta terá sido injustamente comparada ao pensador de Rodin, algo que também José-Augusto França faz questão de relevar em “A Arte em Portugal no século XIX”, publicada em 1966, sendo esta uma possível fonte para esta interpretação¹⁹².

2.4. História do Espetáculo e do Cinema

Quem se encontra relativamente familiarizado com a obra de Oliveira desde meados dos anos 60, não terá sido surpreendido pela importância dada ao teatro durante um filme como “Porto da minha Infância”, tendo em conta que, como já foi mencionado, depois de uma longa visita pela casa que o viu nascer, procurando as suas raízes, este acaba por nos colocar num outro local com a sua devida importância, o Teatro São João. As idas ao teatro com a sua família, mais precisamente ao Teatro São João e ao Sá da Bandeira, tornam-se assim quase como uma parte essencial do seu percurso e da sua

¹⁸⁹ FRANÇA, José-Augusto (2004). História da Arte em Portugal: O Pombalismo e o Romantismo. Lisboa: Editorial Presença, pág.128

¹⁹⁰ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira, pág.37

¹⁹¹ FRANÇA, José-Augusto (2004). História da Arte em Portugal: O Pombalismo e o Romantismo. Lisboa: Editorial Presença, pág.128

¹⁹² FRANÇA, José-Augusto (1966). A Arte em Portugal no século XIX (Vol.1), Lisboa: Livraria Bertrand, pág.452

formação artística. Oliveira irá servir-se de textos de teatro para oito dos seus filmes, nomeadamente “Acto de Primavera”, “O Passado e o Presente”, “Benilde ou a Virgem-Mãe”, “Le Soulier de Satin”, “Mon Cas”, “A Caixa”, “Inquietude” e o “Quinto Império”, para outros, como é o caso de “Porto da minha Infância”, introduz o teatro na sua narrativa. Nas palavras de Luís Miguel Sintra “O teatro é mesmo um tópico dos seus filmes e foi presença dominante de certa fase da sua obra, os anos 1970 e 1980.”¹⁹³

Desde cedo o cinema e o teatro tornar-se-ão uma parte importante da formação do realizador, exercendo, como podemos ver, uma grande influencia na sua obra. Oliveira em 2010 chega mesmo a dizer o seguinte:

“A minha cultura ficou sempre limitada à de quem nunca fora um bom aluno e esteve circunscrita ao cinema desde que meu pai, a partir dos meus seis ou sete anos, me começou a levar a ver filmes e, um pouco mais tarde, o circo, o teatro e a opera. Os meus pais tinham assinatura no camarote 16 no Teatro Sá da Bandeira e no 14 do Teatro São João, este para a opera, o que muito contribuiu para alguma da minha formação intelectual.”¹⁹⁴

Porto, 22 de fevereiro de 2010

A partir de citação anterior torna-se mais fácil de depreender o espaço fundamental que os locais dedicados a este tipo de atividades ocuparão na construção narrativa de “Porto da minha Infância”, desde o Teatro Sá da Bandeira ao High-Life (local onde atualmente podemos encontrar o cinema Batalha). Oliveira presumivelmente vê neles também as raízes da sua atividade artística e intelectual, esta que posteriormente se amplia através das suas relações de amizade com Adolfo Casais Monteiro ou José Régio. O realizador assume claramente a impressão que estas obras, a que assistiu quando era jovem, tiveram ao longo da sua carreira enquanto realizador. Por outro lado, o próprio Manoel de Oliveira assume numa entrevista, concebida em 1994, que lhe interessava particularmente ser detentor de uma vida boémia, tendo em conta que ele e o seu irmão

¹⁹³ SERRALVES(2008). MANOEL DE OLIVEIRA, M.O (3/3), FUNDAÇÃO SERRALVES, PORTO, PÁG.32

¹⁹⁴ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira, pág.194

saíam “para ir ao teatro antes de o... pai chegar...”¹⁹⁵. Na sua visão o teatro e o cinema serviram de inspiração para essa vida, chegando a afirmar que pretendia imitar “William Duncan, um ator americano da época”¹⁹⁶.

Oliveira começa no teatro, passa pela sua vida de frequentador de cafés e clubes noturnos, para terminar a sua viagem com a produção do seu primeiro filme “Douro, Faina Fluvial”. A partir daqui este regressa aos primórdios do cinema em Portugal, resgatando a figura de Santa Catarina que, como indica o narrador, se trata da “Santa padroeira das costureirinhas, que foram as intérpretes involuntárias do primeiro filme português”. Localizava-se então na Rua de Santa Catarina a Camisaria Confiança, local onde Aurélio da Paz dos Reis, comerciante e fotógrafo, em setembro de 1896, viria a filmar a saída dos operários da fábrica tornando-se assim o autor do primeiro filme português. Apesar deste ser um filme que Oliveira não viu durante a sua juventude, este consegue compreender a importância, tanto de Paz dos Reis, como do seu cinema. Esta ideia acaba por ser reforçada quando, como já mencionei, Oliveira se coloca (através da figura de um dos netos, Jorge Trepá) ao lado de Paz dos Reis, interpretado pelo seu assistente de realização José Maria Vaz da Silva, a filmar a saída dos operários do Porto 2001, no mesmo local onde mais de um século antes teriam saído os da Camisaria Confiança.

¹⁹⁵ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.26

¹⁹⁶ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág.27



Figura 10 Fotograma do filme “Porto da minha Infância” (2001)

3. O “Filme de Apropriação”: uma recontextualização das imagens

Alguns autores desde os anos 80 refletiram sobre o termo “Found Footage Film”, o que era e de que forma é que este se integrava na cultura cinematográfica. Um dos autores mais importantes neste campo será William C. Wees, um professor de inglês canadiano, que em 1993 escreve “Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films”. Nesta sua obra o autor começa por afirmar que existem várias formas de se produzir um filme de apropriação, inclusive, é possível simplesmente o realizador juntar um conjunto de filmes, que não são da sua autoria, sem lhe fazer qualquer tipo de alteração, de modo a construir uma narrativa¹⁹⁷, contudo este explica que a prática mais comum será a de modificar de alguma forma a filmagem de modo a realçar o tipo de ideia que pretendem transmitir a partir da mesma associado a esta nova narrativa¹⁹⁸. A prática do “Found

¹⁹⁷ WEES, William C. (1993). Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films, Anthology *Film Archives*. New York City, pág.6

¹⁹⁸ WEES, William C. (1993). Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films, Anthology *Film Archives*. New York City, pág.8

footage” baseia-se assim na reinterpretação das imagens e dos sons concebendo-lhes uma função diferente da que originalmente teriam. Willam C. Wees clarifica esta questão através da seguinte citação:

“Whether they preserve the footage in its original form or present it in new and different ways, they invite us to recognize it as found footage, as recycled images, and due to that self-referentiality, they encourage a more analytical reading (which does not necessarily exclude a greater aesthetic appreciation) than the footage originally received.”¹⁹⁹

WEES, C. William in *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, *Anthology Film Archives.*, 1993,pá.11

Estes filmes podem ter todos a mesma fonte ou, como acontece em grande parte dos filmes de apropriação, estas imagens têm origens distintas, podendo nem ter o mesmo tema. Segundo William C. Wees essas imagens provem dos locais mais distintos como:

“Newsreels, documentaries, propaganda films, educational films, industrial films, travelogues, stock shots, archival footage, cartoons, pornographic films, early silent films, Hollywood feature films, T V ads, game shows, news programs, and the rest of the detritus of the film and television industries”²⁰⁰

WEES, C. William in *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, *Anthology Film Archives.*, 1993,pág.12

Neste sentido, os realizadores são obrigados a criar associações entre as mesmas encontrando várias soluções para tal, contudo, em qualquer um dos casos a montagem explora quase sempre a discrepância entre o sentido original das imagens e as suas presentes funções. Em todo o caso, este novo contexto não advém apenas da montagem, mas também, dos sons que as acompanham²⁰¹. Por norma estes sons, a

¹⁹⁹ WEES, William C. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, *Anthology Film Archives*. New York City, pág.11

²⁰⁰ WEES, William C. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, *Anthology Film Archives*. New York City, pág.12

²⁰¹ WEES, William C. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, *Anthology Film Archives*. New York City, pág.17

quem William C. Wees refere como “Found Sounds”²⁰², assim como o “Found Footage” têm uma matriz diferente das imagens, frequentemente resultando num impressionante trabalho de compilação. Por outro lado, existe ainda, segundo Willam C. Wees um outro tipo de filme de apropriação em que em que as filmagens sofrem alterações físicas, como por exemplo:

“films with footage that has been scratchcd, scraped, perforated, painted, dyed bleached, chemically altered, or subjected to various techniques of optical printing that radically change its appearance. The content of the original footage may continue to be recognizable, but its impact depends principally on its new visual aspect, and in the most extreme cases only hints or fragments of the original images may remain within a kind of filmic palimpsest created by the filmmaker’s erasures and additions.”

WEES, C. William in *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology *Film Archives.*, 1993, pág.26

Em 2013 Jamie Baron inicia o seu extenso texto ao tentar expor a diferença entre *found footage* e *compilation film*, *archival footage* e *found footage* que, na opinião da autora necessita de ser clarificada. Enquanto os termos *archival footage* e *compilation films* são associados sobretudo com os documentários e por isso tornam-se mais facilmente interpretados com representações de acontecimentos históricos, *found footage* e *found footage films* acabam por implicar uma leitura mais reflexiva sobre a construção de factos através do recurso a este tipo de imagens²⁰³.

“...the terms “fond footage” and “found footage film” have been associated with experimental films that, rather presenting realiy or history and using the footage they appropriate as historical “evidence”, problematize the construction of “facts” through a reflexive interrogation of media images”

²⁰² WEES, William C. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology *Film Archives*. New York City, pág.17

²⁰³ Baron, Jamie (2013). *The Archive Effect*. Routledge, pág.8

BARON, Jamie in The Archive Effect: Found Footage and The Audiovisual Experience of History, pág.8

Contudo, segundo a visão da autora, tendo em conta a introdução do digital e a diversificação de meios de busca de imagem e som, a distinção entre *found footage* e *archival footage*, assumida e defendida por teóricos no passado, como é o caso de William C. Wees, torna-se cada vez menos evidente²⁰⁴.

Penso que, dado o que foi mencionado anteriormente, torna-se importante expor alguns fatores que nos ajudam a perceber a multiplicação de filmes de apropriação desde finais do século XX. Somos assim capazes de perceber que “o trabalho dos arquivos audiovisuais e a disponibilidade de ferramentas digitais de visionamento, montagem e circulação de imagens em movimento”²⁰⁵ se tornaram parte fundamental da multiplicação deste tipo de filmes, este fenómeno torna-se ainda mais complexo com as bases de dados online e a proliferação de arquivos privados, tendo em conta que atualmente qualquer um de nós pode facilmente documentar o nosso dia-a-dia tornando-se cada vez mais difícil distinguir o que é importante e deve ser preservado daquilo que não é²⁰⁶. Desta forma, este trabalho “dos arquivos audiovisuais traduziu-se em processos de prospeção e conservação que aumentaram consideravelmente o número de obras acessíveis pelo público”²⁰⁷. Segundo Tiago Baptista, “Tal como sucedeu noutros países, verificou-se uma influência recíproca entre a disponibilização de mais imagens e o aumento da pressão pública para dilatar ainda mais a sua quantidade, bem como para melhorar as suas condições de visionamento e reutilização”²⁰⁸. Em Portugal agilizaram-se estes processos através da “abertura, em 1996, do Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM, o centro de conservação da Cinemateca Portuguesa-

²⁰⁴ Baron, Jamie (2013). *The Archive Effect*. Routledge, pág.17

²⁰⁵ BPTISTA, Tiago(2017). *Mentiras Sãs: Sobre dois filmes de Apropriação ‘Falsos’*, Instituto de História Contemporânea da Universidade de Lisboa, Lisboa, pág.60

²⁰⁶ Baron, Jamie (2013). *The Archive Effect*. Routledge, pág.16

²⁰⁷ BPTISTA, Tiago(2017). *Mentiras Sãs: Sobre dois filmes de Apropriação ‘Falsos’*, Instituto de História Contemporânea da Universidade de Lisboa, Lisboa, pág.60

²⁰⁸ BPTISTA, Tiago(2017). *Mentiras Sãs: Sobre dois filmes de Apropriação ‘Falsos’*, Instituto de História Contemporânea da Universidade de Lisboa, Lisboa, pág.60

Museu do Cinema), e a recuperação do arquivo histórico da televisão pública portuguesa (a RTP), em meados de 2000.”²⁰⁹

Por outro lado, Tiago Baptista, refere uma outra questão que me parece pertinente de acrescentar nesta discussão, mais precisamente de que os “filmes de apropriação possuem, pois, a capacidade de proporcionar ao espectador uma experiência em segunda mão do passado, em que se torna claro o carácter construído não só da imagem cinematográfica, mas também do próprio conhecimento histórico tal como é mediado pelo cinema”²¹⁰. Esta ideia já teria em 2013 sido expressa por Jamie Baron, pois a autora explica que aquilo que pretende é exatamente compreender qual o impacto que esta utilização dos arquivos tem no público e na sua perceção da História e do cinema²¹¹.

3.1. “Porto da minha Infância” enquanto filme de apropriação: da citação à autocitação

“O cinema é, pode dizer-se, uma síntese de todas as artes, e os seus realizadores imprimem, através da sua imaginação, imagens e sons com que constroem os seus próprios filmes, fazendo-se eles, do cinema, seus autênticos criadores.”

In “Os Realizadores do Futuro”, Skrien, nº159, abril-maio de 1988, p.4; reeditado em Alguns projetos não realizados e outros textos de Manoel de Oliveira, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1988, p.115

António Preto, num dos seus textos sobre “Porto da minha Infância”, colocou em evidência as três questões fundamentais às quais este filme se propõe responder, nomeadamente: “A que nos referimos exactamente quando falamos do passado? Como filmar e mostrar, através do cinema, uma coisa que já não existe e que, em boa verdade,

²⁰⁹ BPTISTA, Tiago(2017). Mentiras Sãs: Sobre dois filmes de Apropriação ‘Falsos’, Instituto de História Contemporânea da Universidade de Lisboa, Lisboa, pág.60

²¹⁰ BPTISTA, Thiago(2017). Mentiras Sãs: Sobre dois filmes de Apropriação ‘Falsos’, Instituto de História Contemporânea da Universidade de Lisboa, Lisboa, pág.60

²¹¹ Baron, Jamie (2013). *The Archive Effect*. Routledge, pág.9

talvez nunca tenha existido (pelo menos do modo como a posteriori se recorda)? Como fixar imagens de um mundo que só se deixa definir na permanente transformação?”²¹²

Uma das formas utilizadas em “Porto da minha Infância” por Oliveira de modo a tentar reconstituir os fragmentos da sua memória será recorrendo a sons, imagens de arquivo e, inclusive, aos seus próprios filmes. A partir destes o realizador acrescenta toda uma nova camada de leitura estas imagens e sons integrando-os na sua proposta narrativa. Desta forma, este filme encaixa-se plenamente na definição de filme de apropriação descrita anteriormente. Apesar de Oliveira se servir de filmes da sua autoria, penso que este acaba por reinterpretar essas imagens, dando-lhes um novo propósito, o que cumpre, como tivemos oportunidade de exemplificar, o objetivo principal do Filme de Apropriação. Sendo assim, o seguinte ponto irá passar por identificar, sempre que possível, esses filmes, fotografias e, evidentemente, todos os elementos sonoros dos quais Manoel de Oliveira se apropria de modo a evocar a cidade presente nas suas recordações, determinando que tipo de função é que desempenham em concordância com a narrativa que o realizador pretende transmitir. Deste modo, tornar-se-á mais clara a leitura deste filme à luz do conceito de “Found Footage”. Penso que seja ainda indispensável por lembrar que em 2001 o acesso a este tipo de arquivos ao público seria algo consideravelmente recente, significando que grande parte destas imagens que Oliveira selecionou seriam “novidade” para um grupo grande de pessoas que viriam a assistir a “Porto da minha Infância”. Este facto torna-se importante na medida em que o realizador teria consciência desta questão e, sendo esse o caso, a escolha das mesmas seria certamente influenciada por este fator.

Foi então possível depreender, através da informação que nos é apresentada nos créditos finais do filme, que os locais que proporcionaram acesso a estas imagens foram praticamente os mesmos. No que diz respeito aos filmes estes encontravam-se quase

²¹² PRETO, António. Casa do Cinema- “Porto da minha Infância” (2001) disponível em https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nlwhm4w3jcnixv2msacbj.pdf, consultado a 7 de junho de 2023)

todos na Cinemateca Portuguesa e, quanto às fotografias na sua maioria pertenciam a coleções do Centro Português de Fotografia (CPF).

3.1.1. Fotografias

A primeira fotografia que nos é apresentada, como já foi mencionado anteriormente, será a da casa onde Oliveira nasceu. Serão apresentadas três fotografias da casa em ângulos diferentes, sendo que uma dessas fotografias encontrar-se-á alterada ao nível da luz, como podemos comprovar a partir das figuras 11 e 12, enquanto numa outra será realizado um recorte de modo a destacar a janela de onde o narrador observava a cidade. Isto serve para demonstrar que estas imagens foram alteradas pelo realizador de modo a corroborar a sua narrativa, exemplificando assim uma das principais características do filme de apropriação. Foi ainda possível concluir que esta se trata de fotogramas retirados de filmagens de “Visita ou memórias e confissões”, este que só foi apresentado após a morte do realizador em 2015.



Figura 11 Fotograma do Filme “Porto da minha Infância” (2001)



Figura 12 Fotograma do Filme “Porto da minha Infância” (2001)

A fotografia serve aqui o propósito quase de testemunho, não só do que mudou, mas do que desapareceu por completo. Primeiro a casa de Oliveira e, de seguida, após a sequência referente à ida ao teatro Sá da Bandeira, vemos uma fotografia que nos remete para o espaço do Jardim da Cordoaria, apesar de ser possível identificar que esta remete para um tempo anterior, não conseguimos localizar-nos temporalmente.

Oliveira, ou o narrador, recorda a Árvore da Forca a qual este, sem obter resposta, perguntava se também eram ali enforcados ladrões. A fotografia que o realizador utilizou para ilustrar o seu pensamento, assim como aparece descrita na sua ficha, poderá ter sido produzida entre 1920 e 1960. Assim como a história que Oliveira nos conta, esta é ambígua, pouco precisa, no entanto, percebemos que esta terá sofrido um recorte de modo a realçar o ramo da árvore, assim como podemos observar a partir das figuras 12 e 13. Aqui Oliveira conseguiu identificar na árvore presente na fotografia aquela que pertence à sua estória, apesar de não existir nenhuma indicação de tal. Este despiu a fotografia do seu sentido original e deu-lhe um novo, para além das alterações físicas, este acrescentou uma nova leitura que, de certa forma, verifica a sua narrativa.



Figura 14 Fotograma do Filme “Porto da minha Infância” (2001)



Figura 13 Fotografia do Jardim da Cordoaria (Centro português de fotografia)

A já referida Confeitaria Oliveira, a primeira, cujos bolos povoam a memória infantil do realizador, é aqui também resgatada, primeiro através da fotografia e, mais tarde, pela reconstituição. A fotografia selecionada sofre também um recorte, assim como conseguimos facilmente comprovar através da figura 14 e 15. Esta apresenta, assim

como a fotografia anterior, uma data pouco precisa, no entanto, é certamente da primeira década do século XX.

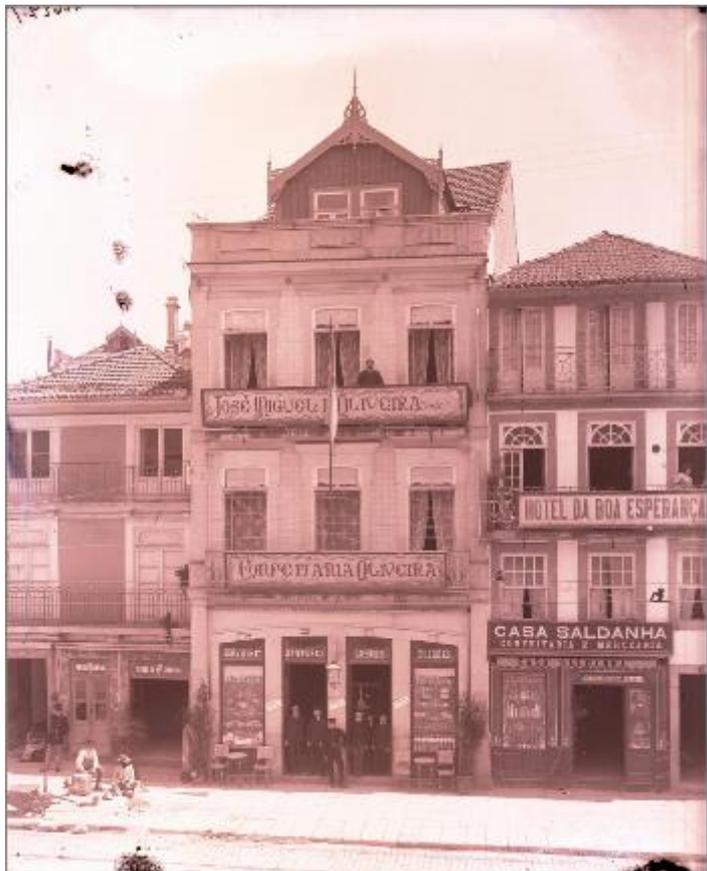


Figura 15 GISA, Confeitaria Oliveira (disponível em <https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/620691/?q=Confeitaria+Oliveira>, consultado a 16 de maio)



Figura 17 Fotograma do filme “Porto daminha Infância” (2001)



Figura 16 Confeitaria Oliveira, Atual Mr Pizza (11/05/2022)

Durante o filme Oliveira irá recorrer a mais fotografias das quais não foi possível identificar a sua origem, no entanto, servem o mesmo propósito das anteriores. Uma delas referente ao Avião de Sacadura Cabral, referindo-se ao seu feito que “pela primeira vez na aviação mundial, da travessia do Atlântico, Lisboa-Rio de Janeiro, com o sextante de Gago

Coutinho e Sacadura Cabral a pilotar este avião.” Uma outra fotografia diz respeito ao edifício dos antigos Armazéns Nascimento, de modo a evocar o Café Palladium. Por fim, penso que seja importante mencionar a fotografia refere te ao High-Life, sendo que esta se encontra bastante alterada, tendo sido adicionado o “leiteiro” com o seu nome.

3.1.2. Filmes de Arquivo

A primeira vez que somos confrontados com um filme, que não é da autoria de Oliveira, este tem como objetivo localizar espacialmente a Confeitaria Oliveira, esta que se situava na Praça de Carlos Alberto . O filme em questão é datado de 1913 e foi produzido pela Invicta Film. Oliveira irá utilizar por duas vezes fragmentos deste filme em “Porto da minha Infância” em momentos distintos, nomeadamente, o que foi mencionado anteriormente e um outro que mostra uma vista para o rio Douro (Fig.16). Aqui será importante explicar o que era a Invicta Film demonstrando de que forma é que esta se enquadra no panorama da história do cinema em Portugal, tornando-se um possível motivo de seleção por parte do realizador. Fundada em 1910 por Alfredo Nunes de Matos, esta começou por dedicar-se «à produção de “filmes panorâmicos” e documentais, mostrando-se atento aos “eventos mediáticos” da época»²¹³, dos quais este faria parte.



Figura 19 Fotograma do filme “Porto da minha Infância”, “A Cidade do Porto” (1913) in *Cinemateca digital*

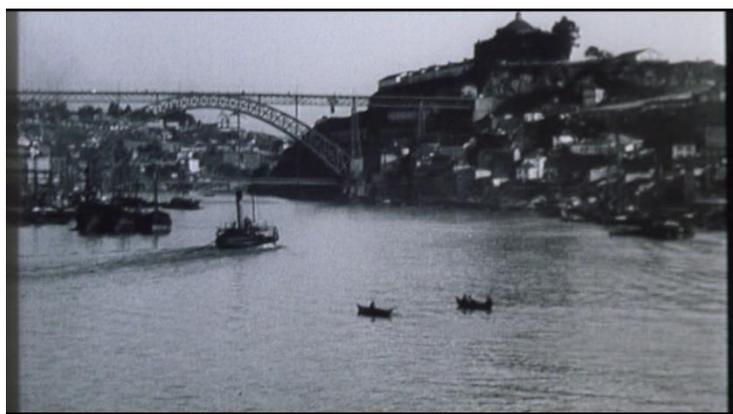


Figura 18 Fotograma do filme “Porto da minha Infância”, “A Cidade do Porto” (1913) in *Cinemateca digital*

²¹³ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Porto: Porto Editora, p.56

Lembrando-se, quase por acaso, de “uma facécia curiosa” à qual tinha assistido o narrador conduz-nos até à Torre dos Clérigos, onde podemos observar três homens bem vestidos na escadaria aos pés da mesma. Esta imagem inicial, em nada faria prever aquilo a que acabamos por assistir. Dois, dos três homens anteriormente mencionados, escalam a torre. Após uma breve pesquisa na Cinemateca Digital foi possível identificar de que filme se tratava. Este é datado de 1917 e apresenta uma história igualmente curiosa. Os acrobatas galegos terão sido contratados para realizar uma ação promocional de uma marca de bolachas. O filme foi produzido por Raul de Caldevilla²¹⁴ que aparece no início do filme a passar um cheque aos acrobatas. Muita gente assistiu a este acontecimento, algo que podemos confirmar a partir do excerto selecionado, existindo ainda registos fotográficos do mesmo. No entanto, penso que aqui será necessário destacar a forma como ao intercalar a figura do neto com a imagem de arquivo, ou seja, recorrendo à montagem e à associação de duas imagens que à partida não pertencem ao mesmo universo, este coloca duas realidades distintas em diálogo, algo que como nos foi possível demonstrar é uma da característica do filme de apropriação. Isto torna-se ainda mais claro na tabela presente em apêndice, em que plano a plano compreendemos esta relação de forma bastante eficaz.

Ao relembrar o desaparecido Palácio de Cristal, Oliveira detém-se na questão das exposições que se realizavam todos os anos neste espaço. O primeiro filme que vemos diz respeito à exposição de “Rosas e outras flores”, como aparece na descrição da Cinemateca Digital, tendo sido produzido pela Filmes Castello Lopes em 1919. Neste podemos observar um conjunto de pessoas que se passeiam elegantemente pelo espaço. Contudo, o realizador interrompe o filme com uma legenda de modo a explicar ao espectador o que iria ver a seguir, e que na sua interpretação, as duas figuras “Pela semelhança e por estarem parados a posar, são por certo os poetas Fernando Pessoa à esquerda e José Régio” (Fig.18). Novamente, sem qualquer tipo de verificação de factos, Oliveira constrói uma narrativa em torno de uma imagem que inicialmente não seria se

²¹⁴ Site da Cinemateca Digital, “Escalada á Torre dos Clérigos (disponível em <https://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3070&type=Video> , consultado a 8 de setembro)

não um simples registo da exposição. A outra exposição que este menciona será a de Automóveis.



Figura 20 Fotograma de “Porto da minha Infância” (2001),
“Exposição de Rosas no Palácio de Cristal”, *in* Cinemateca
Digital

“Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança” (1896) de Aurélio da Paz dos Reis, muitas vezes referido como o primeiro realizador do cinema português, é-nos apresentado em “Porto da minha Infância” na sua totalidade e no seu silêncio original. Oliveira em 1995 refere mesmo que o cinema “nasceu certo: sem COR, sem SOM”²¹⁵. E é assim que o realizador nos mostra um dos primeiros filmes portugueses, este que nasce no Porto, mais precisamente na Rua de Santa Catarina à porta da Fábrica Confiança. Penso que é exatamente com este objetivo, o de iniciar o percurso pelo cinema no Porto e sobre o Porto, que Oliveira escolhe referenciar este filme. Como já tivemos oportunidade de constatar Manoel de Oliveira brinca com esta ideia do primeiro e do último (até à data) filme sobre a cidade, quando se coloca ao lado de Paz dos Reis a filmar a saída dos operários do Porto 2001, no mesmo edifício em que se localizava a Camisaria Confiança.

²¹⁵ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira. Porto. dezembro de 1995, pág 48

3.1.3. Filmes de Manoel de Oliveira: “Douro, Faina Fluvial”, “Aniki Bóbó”, “Pintor e a Cidade” e “Inquietude”

Oliveira, como já foi referido, irá recorrer aos seus próprios filmes sobre o Porto de modo a visitar a cidade em que sempre considerou como sendo a sua casa²¹⁶. Penso que o realizador utiliza os seus próprios filmes, como já tinha feito com “Aniki-Bóbó” e o “Pintor e a Cidade”, no sentido de perceber o que mudou e de que forma mudou. Este indica assim, como já foi referido, os seus próprios filmes como “verdadeiros documentos históricos”²¹⁷, colocando-os ao mesmo nível de significância no que toca ao registo do Porto do seu tempo, que os filmes que encontrou na Cinemateca Portuguesa que por sua vez, para Oliveira, tratavam um tempo anterior ao seu. Este assume que estes seus filmes, mais concretamente, “Douro, Faina Fluvial” (1931), “Aniki- Bóbó”(1942) e “O Pintor e a Cidade” (1956), “marcam três épocas diferentes”²¹⁸. Durante a sua entrevista concebida a Sérgio C. Andrade, em 2001, Manoel de Oliveira expressa a forma como os seus filmes acompanharam também o seu crescimento, enquanto pessoa e artista, que nestes “a passagem da juventude para a maturidade estava condizente com essa época”²¹⁹. Esta consciência por parte do realizador acaba por justificar, de certa forma, a sua necessidade de fazer um filme como “Porto da minha Infância”, bem como o porquê da utilização de excertos destes filmes para resgatar aquele período da sua vida sendo que ele identifica neles essa passagem do tempo.

O primeiro filme a ser citado será o “Pintor e a Cidade” (1956), quando o narrador nos localiza na Avenida dos Aliados em frente à estátua equestre de D. Pedro IV. O mesmo local, ainda que num ângulo diferente, revisitado quarenta e cinco anos mais tarde. De seguida, consoante as palavras do narrador, e ainda com imagens referentes ao “Pintor e a Cidade”, vemos a estátua de Almeida Garrett, localizada na mesma Avenida em

²¹⁶ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p.40

²¹⁷ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p.40

²¹⁸ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p.40

²¹⁹ Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”. Entrevista com Manoel de Oliveira. Andrade, Sérgio C. O Porto na História do Cinema. Porto: Porto Editora, p.40

frente ao Edifício da Câmara. Resquícios do “Pintor e a Cidade” vão sendo reclamados ao longo de todo o filme. O Porto, pela primeira vez a cores, torna-se uma presença inegável em “Porto da minha Infância” e, por isso, também na memória que Oliveira pretendeu construir da sua cidade. Compreendemos que aquilo que Oliveira pretende será muito mais do que resgatar o passado, aqui este assume claramente que a função dos seus filmes será a de registar a mudança, aceitando-a e, inclusive, incorporando-a na sua obra. Contudo, este não se irá apropriar apenas da parte visual do “Pintor e a Cidade”, o seu som fará igualmente parte deste “puzzle” complexo que é “Porto da minha Infância”. A subida da trupe de acrobatas à Torre dos Clérigos, mencionada no ponto anterior, é acompanhada de uma música repetitiva que realça o suspense da cena. Após algumas visualizações do filme foi possível identificar que esse som pertencia ao universo de “O Pintor e a Cidade”, tendo sido retirado da cena em que a banda tocava no coreto. Oliveira, não só descontextualizou o som, como praticamente criou um novo que se adaptava melhor à imagem que nos foi apresentada e ao tipo de sentimento de antecipação que Oliveira pretendia transmitir, algo que se tornou mais evidente com a alternância entre esse filme e a reconstituição do seu neto a “observar” este acontecimento.



Figura 23 Fotograma de “Porto da minha Infância” (2001)



Figura 22 Fotograma de “Porto da minha Infância” (2001)

Enquanto “O Pintor e a Cidade” mostrava aqui um lado mais maduro, remetendo para a passagem do tempo e das implicações que isso teria no Porto, “Aniki-Bóbo” aparece

numa nota mais leve, mas também mais intimista. Dois trechos de “Aniki-Bóbó” que podemos observar durante todo o “Porto da minha Infância” dizem respeito à relação entre Carlitos e Teresinha. O narrador recorda ternamente e com um tom de infantilidade, que tão bem casa com o de “Aniki-Bóbó”, o seu romance fugaz com a sua prima Guilhermina. Todo o secretismo em que foi envolvido este acontecimento é perfeitamente captado pela cena em que Carlitos sobe ao telhado para dar a boneca roubada a Teresinha. Desde o silêncio, para que os adultos não acordem, até ao “cândido beijo” que eles trocaram, a imagem e as palavras do narrador parecem uma só. Assim como acontece com “Pintor e a Cidade”, também partes do som de “Aniki-Bóbó” serão descontextualizados. Quase no fim do filme, depois o narrador menciona que “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”. Após esta frase ser proferida o plano muda para uma filmagem da água do rio em que podemos ouvir a banda sonora desta seguida da inconfundível fala proferida por Carlitos “Queres brincar comigo?”.



Figura 24 Fotograma de “Porto da minha Infância” (2001), “Aniki-Bóbó”

“Douro, Faina Fluvial”, o primeiro filme de Oliveira, não poderia deixar de ser citado em “Porto da minha Infância”, este que, de todos os filmes de Oliveira, é aquele que

apresenta a imagem mais próxima do Porto da sua infância e juventude. Este é quase citado duplamente, por parte da apropriação do próprio filme e pelas palavras do narrado, ele próprio admite que associa este filme a esse período da sua vida. As imagens de “Douro, Faina Fluvial” são aqui acompanhadas pela música de Luís Freitas Branco, no entanto, será importante mencionar que esta encontra-se dessincronizada, tendo em conta que aquela parte da música, na versão sonorizada de 1934, não corresponde aquela imagem. Parece-me pertinente retomar a ideia enunciada anteriormente sobre as diferentes versões do “Douro, Faina Fluvial”, no sentido em que demonstra que Oliveira revisitou este filme várias vezes e que já o viu de formas muito diferentes ao longo da sua carreira, o que conseqüentemente o levou a realizar leituras diferentes do mesmo. Hugo Barreira, em 2017, na sua tese de Doutoramento “Imagens na Imagem em Movimento. Documentos e Expressões” refere exatamente esta questão, mais precisamente, no que diz respeito à forma como o som altera significativamente a leitura do filme²²⁰. Como sabemos, este será primeiramente apresentado enquanto filme mudo, versão que não se conhece, tendo em conta que a que foi disponibilizada ao público será a de 1934 esta que se move ao ritmo da música de Freitas Branco. Contudo, existe uma terceira versão, na qual Oliveira tenta, ainda que como este próprio indica com algumas correções, para a versão de 1931²²¹, no entanto, esta será acompanhada pela música de Emmanuel Nunes. Deste modo, seguindo a lógica do que é um filme de apropriação e no quê que esta prática consiste, a de alterar propositadamente o sentido narrativo e a função original das imagens, mesmo que de forma subtil, será que não podemos considerar a versão de 94 de Douro enquanto tal? Ao que consegui apurar esta realmente, através das correções e da música que lhe é adicionada, encontra-se, ainda que apenas em alguns planos, ligeiramente diferente²²².

²²⁰ BARREIRA, Hugo Daniel (2017). Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Pág.135

²²¹ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 48

²²² BARREIRA, Hugo Daniel (2017). Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Pág.135

Por fim, Oliveira irá utilizar apenas uma vez imagens de “Inquietude” (1998), mais concretamente no momento em nos mostra o suposto interior da Confeitaria Oliveira. A escolha deste filme pode parecer à primeira vista um pouco insólita, principalmente se tivermos em consideração os filmes mencionados anteriormente. Estes eram filmes cuja produção se inseria entre os anos de 1930 e 1960, já “Inquietude” foi apresentado ao público em 1998. No entanto, penso que fará todo o sentido a sua presença em “Porto da minha infância”, primeiro pela cronologia que se insere plenamente na sugerida por Oliveira, e depois por ser o último filme de Oliveira, antes de “Porto da minha Infância”, em que a ação se desenrolava na cidade. Oliveira evoca os interiores “chiques” da sua confeitaria de eleição através de imagens que não tem nenhum tipo de ligação com este espaço, a não ser aquela criada através das palavras do narrador.

4. Roteiro

Neste último ponto pretende-se apresentar o resultado da investigação, esta acabou por se materializar no projeto para um Roteiro que tem por base o filme “Porto da minha Infância” de Manoel de Oliveira. Tendo em consideração a forma como a narrativa do filme é construída, expondo um percurso pelas memórias do narrador, e consequentemente pela cidade que viu nascer, a si e aos seus filmes, parece-me pertinente transpor essa mesma narrativa para a forma de um “passeio” pelo Porto.

A ideia apresentada no parágrafo anterior, será baseada de certa forma no conceito, cunhado nos anos 60 pelo realizador Norte Americano Stan Van der Beek, “Expanded Cinema”, ou em português Cinema Expandido, que como podemos constatar através da definição apresentada no site da Tate, serve para descrever “a film, video, multi-media performance or an immersive environment that pushes the boundaries of cinema and rejects the traditional one-way relationship between the audience and the screen”²²³. Ou seja, o que se pretende com este roteiro será exatamente explorar esta capacidade que o cinema tem de se reinventar, transportando o filme, da sala de cinema (local ao

²²³ Site TAtE, *Art Terms- Expanded Cinema* (disponível em <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/expanded-cinema> , consultado a 14 de setembro)

qual supostamente estaria limitado), para, neste caso, a cidade. Consequentemente, esta transição irá de forma inevitável alterar a relação e a receção entre o público e um filme como “Porto da minha Infância”.

Por fim, será importante mencionar que os espaços e edifícios que são referidos no filme, tirando a rua onde se localizava a casa de infância de Oliveira e o Farolim, encontram-se relativamente próximos uns dos outros geograficamente. O facto mencionado anteriormente facilitou a seleção, tanto do percurso, como dos locais que fariam parte deste. Algo que podemos atestar através do mapeamento dos mesmos presentes na Figura 22.



Figura 25 Mapeamento dos locais mencionados no My Maps, Google Maps

Pela razão referida anteriormente o percurso escolhido contém os seguintes pontos: Edifício da antiga Camisaria Confiança; Café Majestic e Café Palladium; Cinema Batalha (High-Life); Teatro São João; Avenida dos Aliados; Torre dos Clérigos; Jardim da Cordoaria e Jardins do Palácio de Cristal. O percurso encontra-se assinalado no seguinte mapa:



Figura 26 Mapeamento dos locais escolhidos para o Roteiro

4.1. Identificação dos locais do Roteiro

Ponto 1-Edifício da Camisaria Confiança (Benetton da Rua de Santa Catarina)

Este roteiro tem como objetivo principal, como já foi exemplificado anteriormente, demonstrar a construção narrativa de “Porto da minha Infância”, bem como, de que forma o cinema se torna uma fonte importantíssima de registo de uma cidade que se encontra num estado de mudança constante. Sendo esta a ideia base do filme e passada agora para o nosso roteiro penso que será pertinente este iniciar-se na Rua de Santa Catarina, no local onde atualmente se encontra uma loja da Benetton, mas que em tempos foi a Camisaria ou Fábrica Confiança, representada num dos primeiros filmes portugueses da autoria de Aurélio da Paz dos Reis. Será interessante iniciar a nossa visita pelo mesmo edifício onde “nasceu” o cinema em Portugal. Oliveira em “Porto da minha Infância” oferece uma particular atenção a este espaço colocando-se figurativamente lado a lado a Paz dos Reis a filmar os operários, não da Camisaria Confiança, mas do Porto 2001. Aqui torna-se perfeitamente identificável a ideia de progresso e a ligação +entre o cinema de Oliveira e o de Paz dos Reis, estes que se dedicaram a registar essas mesmas mudanças, e a cidade do Porto.



Figura 27 Camisaria Confiança, Atual Benetton Rua de Santa Catarina

Autor: Maria Miguel

Ponto2- Café Majestic e Café Palladium

Seguindo pela Rua de Santa Catarina, continuamos para um outro local mencionado por Oliveira no qual, segundo o mesmo, este desenvolveu grande parte do seu pensamento artístico, que foram os Cafés, mais precisamente o Café Majestic. Este terá importância, por ser dos únicos locais mencionados que Oliveira assume que se manteve praticamente igual desde que abriu e por ter sido neste espaço que o realizador trabalhou no seu projeto “Gigantes do Douro”, o qual nunca chegou a concretizar. Assim como é apresentado pelo narrador, trata-se de um projeto do arquiteto João Queirós, fundado em 1921²²⁵. Mais dois Cafés serão mencionados, nomeadamente o Café Central e o Café Palladium. Nenhum deles, assim como foi deixado bem explícito durante o filme, sobreviveu ao teste do tempo sendo que ambos desapareceram para dar lugar a espaços que nada teriam a ver com a sua antiga função. O primeiro, localizado na

²²⁵ MENDES, Nuno Fernando Ferreira (2012). Cafés Históricos do Porto: Na demanda de um Património Ignoto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pág.148

Avenida dos Aliados no edifício onde atualmente podemos encontrar o BPI, foi inaugurado em 1933, tendo encerrado nos anos 60²²⁶. Neste Oliveira encontrava-se com “o Casais e o Freitas... os pintores Boaventura, Porfírio, Camarinha, Augusto Gomes, Alvarez e o arquiteto Januário Godinho”. Penso que seja importante referir, tendo em conta os nomes mencionados anteriormente, o breve filme de 25 minutos datado de 1963 da autoria de Manuel Guimarães em que podemos observar António Cruz, Guilherme Camarinha e Augusto Gomes no estúdio²²⁷. O segundo, o Palladium, foi inaugurado em 1939, no edifício dos antigos Armazéns Nascimento cujo projeto é da autoria “do notável arquiteto Marques da Silva”, e fechou as portas em 1974. Atualmente podemos encontrar no seu lugar a loja da FNAC e a C&A. O narrador menciona estes cafés através uma ordem cronológica, relatando que primeiro frequentaram o Café Central, depois passaram para o Café Majestic e acabaram no Café Palladium. Em “Porto da minha Infância” Oliveira associa, naturalmente, estes espaços à vida boémia que levou durante a sua juventude, até ao seu casamento nos anos 40.



Figura 28 Café Central, atual BPI Avenida dos Aliados

Autor: Maria Miguel



Figura 29 Café Majestic

Autor: Maria Miguel

²²⁶ MENDES, Nuno Fernando Ferreira (2012). Cafés Históricos do Porto: Na demanda de um Património Ignoto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pág.148

²²⁷ Cinemateca Digital. O Porto escolha de artista, Manuel Guimarães 1963 (disponível em <https://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=2843&type=Video> , consultado a 17 de setembro)

Ponto3- Cinema Batalha (High-Life)

Na Praça da Batalha, seguindo uma lógica geográfica, podemos também encontrar o Cinema Batalha, antigo High-life, que Oliveira define como “o bastião histórico do cinema aqui no Porto”. Como explica Diana Ferreira, na sua tese de 2018 intitulada de “Cinema Batalha: Memória, Conhecimento e Inovação”, segundo Henrique Alves Costa o High-life começou, no ano de 1906, por ser um barracão de madeira e zinco, com o chão de terra batida, que por sua vez se localizava no lugar da Feira de São Miguel (atual Rotunda da Boavista)²²⁸. Apenas dois anos mais tarde, em 1908, é que este terá sido transferido para o novo edifício, esse sim localizado na Praça da Batalha, tendo sido demolido em 1944 para dar lugar ao atual edifício do Cinema Batalha²²⁹.



Figura 30 Cinema Batalha



Figura 31 Cinema Batalha (disponível em

²²⁸ FERREIRA, Diana (2018). Cinema Batalha: Memória, Conhecimento e Inovação. Proposta de um Sistema de Identidade dinâmico, Projeto de Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais — Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, pág.19

²²⁹ FERREIRA, Diana (2018). Cinema Batalha: Memória, Conhecimento e Inovação. Proposta de um Sistema de Identidade dinâmico, Projeto de Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais — Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, pág.22

Ponto4- Teatro São João

Ainda na Praça da Batalha podemos encontrar ainda o Teatro São João (Fig.27), um dos teatros mencionados pelo realizador neste filme, sendo que o outro será o Teatro Sá da Bandeira, no qual este se alonga ao reencenar parte de uma opereta chamada “Miss Diabo” que terá assistido com os pais quando era adolescente. Como sabemos num determinado ponto da carreira, mais precisamente desde 1963, Manoel de Oliveira irá criar uma ligação profunda entre os seus filmes e o teatro, explorando esta relação. Este irá servir-se de textos de teatro para muitos dos seus filmes, ou criar momentos para que cenas teatrais sejam introduzidas, como acontece em “Porto da minha Infância”.

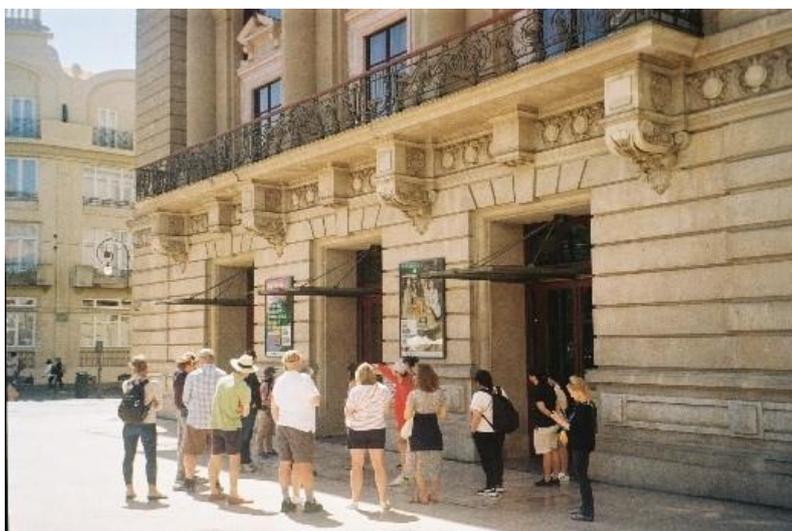


Figura 32 Teatro São João

Autor: Maria Miguel

Ponto5- Avenida dos Aliados

No sentido de preservar uma lógica geográfica, mas também narrativa, descemos até à Avenida dos Aliados, onde podemos visitar cenários, tanto de “Porto da minha Infância”, como de “O Pintor e a Cidade”, analisando a possibilidade de “regressar ao passado” através do cinema. Aqui podemos também mencionar outros locais dos seus filmes que o realizador decide visitar em 2001 como, por exemplo, o Farolim de “Douro, Faina Fluvial” (1931).

Ponto 6-Torre dos Clérigos

O próximo ponto que assinala para este roteiro foi a Torre dos Clérigos onde, em 1917, o realizador aparentemente assistiu à subida de uma dupla de acrobatas galegos até ao cimo da mesma. Nesta cena Oliveira apropria-se e descontextualiza partes de sons de “Pintor e a Cidade”, servindo de exemplo para como a autorreferenciação não se reflete apenas na imagem. Aqui Oliveira demonstra mais uma vez a forma como o cinema serve para imortalizar este tipo de acontecimentos únicos e que provavelmente de outra forma teriam caído no esquecimento.

Ponto 7-Jardim da Cordoaria

De seguida passamos ao Jardim da Cordoaria, colocada sobre o antigo Campo do Olival perto de uma das antigas portas da muralha²³⁰, espaço que apesar de ser brevemente referido acaba por se tornar importante pela introdução da história da Árvore da força. À primeira vista, pela forma assertiva como narrador apresenta os acontecimentos e lhes concede um estatuto factual, torna-se praticamente impossível ao espectador detetar pequenas incongruências entre o que lhe está a ser apresentado e o que realmente sucedeu. As lendas que Manoel de Oliveira ouviu, ou que porventura leu em algum lugar, sobre a cidade e figuras proeminentes da mesma tornam-se mais um mecanismo importante da evocação de memória. Estas evidentemente povoaram o seu imaginário juvenil e ajudam a recordar o que era o Porto, até antes do seu próprio nascimento. O mesmo acontece quando Manoel de Oliveira nos apresenta o “Desterrado”, este que surge quando o narrador encontra semelhanças entre este e o seu amigo Casais Monteiro, este que durante o período da Ditadura se viu obrigado a ir para o Brasil.

Ponto 8-Jardins do Palácio de Cristal

Por fim, o último destino deste roteiro seria os Jardins do Palácio de Cristal. Oliveira dedica uma parte significativa de “Porto da minha Infância” a este local. O narrador

²³⁰ ANDRESEN, TERESA; MARQUES, Teresa Portela (2001). Os Jardins Históricos do Porto, Lisboa, Edições INAPA, pág.127

refere, tanto os passeios na Avenida das Tílias, esta que teria 300 metros de comprimento²³¹, até às exposições que decorriam no interior do desaparecido edifício, nomeadamente a de flores e a de automóveis. Penso que esta última deve ser destacada, tendo em consideração que Manoel de Oliveira terá participado em corridas de carros, paixão que este não esconde e inclusive menciona em “Porto da minha Infância”, admitindo que estas o teriam “roubado à boémia”. A casa do Tio de Oliveira também se localizava aqui, casa esta onde o realizador passou parte da sua infância na companhia das suas primas. Este resgatar das suas memórias de infância é-nos apresentado através das imagens de “Aniki-Bóbó”, mais uma vez Manoel de Oliveira recorre aos seus filmes, no entanto, desta vez com o objetivo de resgatar o sentimento juvenil da sua paixoneta pela prima que, por sua vez, conduziu ao seu primeiro beijo.

²³¹ ANDRESEN, TERESA; MARQUES, Teresa Portela (2001). Os Jardins Históricos do Porto, Lisboa, Edições INAPA, pág.124

Conclusão ou Considerações Finais

Penso que posso afirmar que as considerações finais serão a parte mais importante desta investigação, sendo que será aqui que atesto se realmente me foi possível responder a todos os objetivos a que me propus quando inciei este percurso, bem como, quais as principais conclusões a que cheguei através do estudo deste objeto.

Primeiro gostaria de começar por refletir sobre o quão complexa é a questão do filme documental, e de como a definição de um filme como documentário ou ficção acaba por limitar a nossa leitura e compreensão do objeto. Dou como exemplo o filme de Manoel de Oliveira “Ato de Primavera” (1963). Como tivemos oportunidade de verificar, este é muitas vezes entendido como a entrada de Manoel de Oliveira no universo teatral e, por isso, da ficção, no entanto, através da análise de Catarina Alves Costa conseguimos perceber que a realidade é bastante mais rica do que isso. Muitas das características deste filme, por exemplo a integração da população de Curalha na representação de algumas cenas, a autora indentifica-as como sendo de um filme documental, com um cariz etnografico, algo que para ela seria inédito em Portugal neste formato²³². A partir do que foi exposto depreendemos que estas “caixas”, em que por vezes sentimos necessidade de colocar os objetos em estudo, tornam-se rapidamente numa limitação e a obra cinematográfica de Oliveira será um exemplo muito claro disso. Foi exatamente neste sentido que senti a necessidade de iniciar o primeiro capítulo com uma pergunta retórica “documentarista ou ficcionista?”, sendo que rapidamente compreendi que o Oliveira se integra facilmente nas duas categorias, sendo que o próprio admite que o seu cinema é um misto destas duas realidades, que aparenentemente são antagónicas.

O mesmo se aplica a “Porto da minha Infância”, este que muitas vezes é intrepertado e visto enquanto um documentário sobre o Porto. Contudo, a meu ver esta leitura não representa de maneira alguma um filme tão complexo como este, que em algum momento tentou apresentar um conjunto de curiosidades sobre a cidade. Em “Porto da minha Infância”, na minha perspetiva, Oliveira explora de uma forma bastante explicita

²³² COSTA, Catarina Alves (2021). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70, pág.131

o seu lado mais imaginativo, e para mim o exemplo mais claro disso será a sua “sorte de magia” ao colocar-se lado a lado a Paz dos Reis, através da figura do neto. Neste segmento, que dura pouco mais de um minuto, Oliveira assume que este filme não passa de isso mesmo, de um filme, e que este é um mundo repleto de possibilidades. Assume que através do cinema não só é possível regressar ao passado, como também altera-lo criando situações anacrónicas e por isso impossíveis de alguma vez terem sucedido. Mesmo nos momentos em que Oliveira decide utilizar filmagens de arquivo, o realizador vê neles algo que não existe, e que provavelmente nunca existiu, como podemos atestar pela identificação de José Régio e Fernando Pessoa, no filme da Cinemateca sobre a exposição de Rosas no Palácio de Cristal. No entanto, aquilo que pude concluir foi que realmente o que é factual pouco interessa a Oliveira e, apesar dele se basear nesses factos, como ele próprio referiu «“quem conta um conto acrescenta um ponto”, o realizador documentarista ou ficcionista tende ao mesmo, tanto mais quanto mais imaginativo”²³³».

A análise do percurso de Oliveira pelo mundo do documentário, desde “Douro, Faina Fluvial”, revelou-se de uma extrema importância na compreensão da escolha dos filmes que viriam a fazer parte de “Porto da minha Infância”, bem como, no entendimento que temos do próprio filme. Compreendemos ainda de que forma este pensamento se modifica, dando como exemplo “Douro, Faina Fluvial” que Oliveira irá visitar por diversas vezes e, inclusive, nos anos 90, o realizador remonta o filme remetendo para a versão original de 1931. Contudo, este admite que o fez “para realizar algumas correções”²³⁴. Em 1994, para Oliveira a primeira versão era entendida como algo amador e que nesta mais recente, com as devidas correções incluindo a música de

²³³ SERRALVES(2021), Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira. In Panorama- 1ª mostra do Documentário Português, Apordoc- Associação pelo documentário e Videoteca Municipal de Lisboa (org.), Lisboa: Apordoc e Videoteca Municipal de Lisboa, 2006, pág 50

²³⁴ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 48

Emmanuel Nunes, “As ideias são diferentes, a concepção cinematográfica é diferente”²³⁵.

Assim como tivemos oportunidade de demonstrar “Douro, Faina Fluvial”, “Aniki-Bóbó”, “Pintor e a Cidade”, “Inquietude” e “Visita ou memórias e confissões” serviram, em conjunto com outras imagens de arquivo, para construir a narrativa de do filme em estudo. A seleção destes não foi por acaso sendo que o que tinham todos em comum seria a o facto da sua ação se desenvolver na cidade do Porto. Na utilização dos seus “filmes antigos”, foi também interessante perceber que o próprio realizador identificava neles a importância de um Documento Histórico, este que retratava a cidade, cujas mudanças ele acompanhou através dos mesmos. Oliveira chega mesmo a afirmar que foi ele quem mais filmes fez sobre o o Porto e o Douro. Este facto acaba por justificar a seleção tanto de “Douro, Faina Fluvial”, “Aniki-Bóbó” e o “Pintor e a Cidade”, nestes vemos a cidade em três momentos distintos e que agora em “Porto da minha Infância”, devido às obras do Porto 2001, nos apreça, mais uma vez diferente.

Penso que seja relevante relembrar que “Visita ou memórias e confissões”(1981), apesar de ter sido realizado antes, só estreou após a morte do realizador em 2015. Isto permite-nos concluir que seria impossível a quem viu “Porto da minha Infância”, em 2001, identificar as imagens da casa que inauguram o filme como sendo fotogramas do filme de 1981. Torna-se particularmente interessante pensar nesta questão no ponto de vista do filme de apropriação, sendo que apenas Oliveira sabia que esta era uma imagem pertencente a um outro filme, pelo menos até 2015. Por outro lado, e ainda sobre a relação entre estes dois filmes, após o visionamento de “Visita ou memórias e confissões”, não pude deixar de identificar semelhanças na construção narrativa destes dois filmes. Assim como em “Porto da minha Infância”, Oliveira recorre a fotografias do seu arquivo pessoal como forma, não de recuperar, mas registar o seu passado e deixar um testemunho da sua existência e da dos seus antepassados, bem como da casa que ajudou a projetar, nos anos 40 quando casou, e agora teria sido obrigado a abandonar.

²³⁵ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1999). Conversas com Manoel de Oliveira, Porto: Campo das Letras-Editores, S.A., pág. 97

Algo que é acentuado pelo facto do filme só ter sido exibido ao público após a morte do realizador. Ou seja, foi possível concluir que não foi em “Porto da minha Infância” que Oliveira recorre pela primeira vez aos arquivos como forma de recordar o passado, sendo que já em “Visita ou memórias e confissões” o tinha feito. Por outro lado, o facto do realizador recorrer aos espaços como forma de se remeter para passado, e não ao contrário, acaba por ser bastante semelhante ao que acontece em “Porto da minha Infância”. Em Visita Oliveira utiliza a casa dos pais da sua mulher para recordar os artistas e realizadores que lá recebeu, dos quais Régio é um exemplo, a forma como as arquiteturas o fazem estabelecer ligações com as pessoas que as frequentavam é algo bastante presente em “Porto da minha Infância”, a título de exemplo, e um exemplo bem semelhante, é o de quando o realizador menciona alguns cafés do Porto que frequentava e conseqüentemente associa-os ao conjunto de artistas, poetas, filósofos e arquitetos com os quais se encontrava. Confirmar as suspeitas de que estes filmes teriam mais em comum do que aquilo que inicialmente previa, foi também um dos grandes objetivos cumpridos desta investigação. Compreender que existe um antecedente para um filme como “Porto da minha Infância” é fundamental para compreender que este ambiente nostálgico em que Oliveira nos coloca já seria uma preocupação sua há pelo menos duas décadas.

O outro objetivo, que penso que cumpri, foi o de demonstrar de que forma o conceito de filme de apropriação, não só, se aplica como valoriza “Porto da minha Infância”. Como foi apurado ao longo desta investigação aquando da realização deste filme, os documentos dos quais Oliveira se apropria não seriam de fácil acesso, incluindo os seus próprios filmes. Como foi mencionado por Tiago Batista, a abertura destes arquivos tratava-se de algo relativamente recente²³⁶, o próprio Oliveira refere que recorreu a “atualidades” da Cinemateca, o que nos permite fundamentar que este procurou nestes filmes imagens inéditas da sua cidade, de locais que já não existem, ou sofreram alterações significativas. No entanto, penso que estes teriam uma outra função que era

²³⁶ BPTISTA, Tiago(2017). Mentiras Sãs: Sobre dois filmes de Apropriação ‘Falsos’, Instituto de História Contemporânea da Universidade de Lisboa, Lisboa, pág.60

a de traçar uma breve história do Porto no cinema, apresentando alguns filmes em que esta cidade era tida como o elemento principal, esta interpretação acaba por surgir através dos últimos minutos do filme em que o realizador reflete sobre a importância que o cinema desempenhou na sua vida e na sua juventude, ou seja, nos seus anos formativos. Pelas palavras do narrador: “a paixão pelo cinema roubou-me ao desporto, como este me tinha roubado à boémia. De paixão em paixão, me fiz o cineasta que hoje sou e serei até ao fim”. Por outro lado, as reintepertações, o acrescentar de novos significados, leituras e funções concedidas a estes sons e imagens, que resultam muitas vezes na mutilação ou alteração da própria imagem, por exemplo a nível da luminosidade, são tudo características do filme de apropriação. Estas são facilmente identificar ao longo de “Porto da minha Infância”. Este filme é ainda um ótimo exemplo dos diferentes tipo de filme de apropriação enunciados no ponto 3 deste trabalho, algo que demonstramos a partir do ponto 3.1.

O Roteiro foi também um ponto alvo de muita reflexão, no sentido em que foi necessário compreender de que forma, e até se seria possível, transportar o filme para o espaço da cidade, respeitando a narrativa de Oliveira. No entanto, compreendi rapidamente que sim, inclusive seria talvez a melhor maneira de o fazer. A ideia do percurso encontra-se bem patente durante todo o filme, Oliveira conduz-nos pela sua memória usando os espaços da cidade. Acrescentar o conceito de “Expanded Cinema” na realização do roteiro serviu, como podemos comprovar, para justificar a sua existência e a sua pertinência, sendo que este tem como principal objetivo modificar a dinâmica entre o público e o cinema, o que resulta na sua valorização. Penso, que era exatamente essa valorização o principal objetivo desta investigação.

Por fim, “Porto da minha Infância” não tem por isso pretensões de ser o espelho de uma realidade objetiva e puramente factual, muito pelo contrário, aquilo que somos capazes de perceber através do visionamento do mesmo é já uma outra coisa, mesmo sendo construída a partir dessa. Numa primeira vista este parece ser um filme meramente autobiográfico, ou um filme sobre a cidade, pois, na minha opinião a complexidade deste reside exatamente no seu pormenor. Na sobreposição de sons, imagens, canções,

poemas, de factos, estórias e, acima de tudo, da marca permanente que esta cidade, os seus espaços e as suas vivências deixaram em Manoel de Oliveira.

Referências Bibliográficas

- ANDRESEN, TERESA; MARQUES, Teresa Portela (2001). Os Jardins Históricos do Porto, Lisboa, Edições INAPA
- Andrade, Sérgio C. (2001). “O Porto é a minha casa”, Porto: Porto Editora
- BAEQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. Conversas com Manoel de Oliveira, Campo das Letras, Porto. 1999
- BPTISTA, Tiago (2017). Mentiras São: Sobre dois filmes de Apropriação ‘Falsos’, Instituto de História Contemporânea da Universidade de Lisboa, Lisboa
- BARON, Jamie (2013). The Archive Effect. Routledge
- BARREIRA, Hugo Daniel (2017). Imagens na Imagem em movimento. Documentos e Expressões. Tese realizada no âmbito do Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto
- COSTA, Alves (1978). Breve História do Cinema Português- 1896-1962, Lisboa: Instituto de cultura portuguesa
- FERREIRA, Diana (2018). Cinema Batalha: Memória, Conhecimento e Inovação. Proposta de um Sistema de Identidade dinâmico, Projeto de Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais — Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
- FRANÇA, José-Augusto (1966). A Arte em Portugal no século XIX (Vol.1), Lisboa: Livraria Bertrand
- WEES, William C. (1993). Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films, Anthology *Film Archives*. New York City
- COSTA, Catarina Alves (2021). Cinema e Povo: Representações da Cultura Popular no Cinema Português, Lisboa; Edições 70
- MAIA, Rui (2021), “[re]criação individual do mundo: – conceitos, expressões e formas nas obras plásticas de Julio/Saúl Dias e José Régio”
- MENDES, Nuno Fernando Ferreira (2012). Cafés Históricos do Porto: Na demanda de um Património Ignoto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto

- PEREIRA, Gaspar Martins ; SILVA, Francisca Gil (coord.) (1997). *Manoel de Oliveira: A Paixão do Cinema*, Porto, ICEP
- SERRALVES(2008). *MANOEL DE OLIVEIRA, M.O (1/3)*, FUNDAÇÃO SERRALVES, PORTO. JUL-SET
- SERRALVES (2014). *Manoel de Oliveira, M.O (3/3)*, Fundação Serralves, Porto. Dez;
- SERRALVES. *Manoel de Oliveira: A Casa* (2019), Fundação Serralves, Porto;
- SERRALVES (2021). *Ditos e Escritos: Manoel de Oliveira*, Fundação Serralves, Porto.
- SERRALVES (2023). *Manoel de Oliveira e o cinema português: A Bem da Nação*, Porto
- SAGUENAIL & Guimarães, R. (2008). *Documentira: A construção do real. Profedições*,

Sites consultados

- Site TAtE, *Art Terms- Expanded Cinema* (disponível em <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/expanded-cinema> , consultado a 14 de setembro)
- Site da Cinemateca Digital, “Escalada á Torre dos Clérigos (disponível em <https://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=3070&type=Video> , consultado a 8 de setembro)
- PRETO, António. *Casa do Cinema- “Porto da minha Infância”* (2001) disponível em https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nlwhm4w3jcnixv2msacbj.pdf, consultado a 7 de junho de 2023)
- Cinecartaz, *Publico* (disponível em http://www.cinecartaz.publico.pt/Filme/28419_porto-da-minha-infancia , consultado a 10 de junho de 2022)

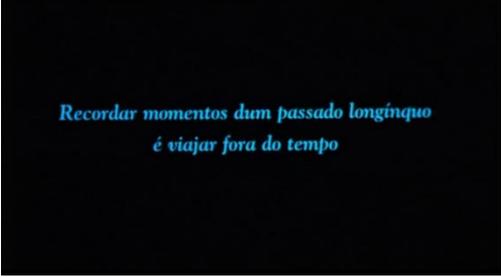
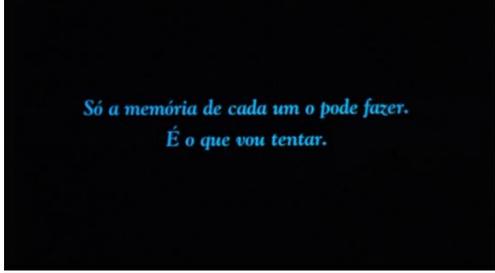
- COSTA, José Manuel (2021). Visita ou memórias e confissões (disponível em http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2021-04-26_VISITA-OU-MEMORIAS-E-CONFISSOES_1.pdf ,consultado a 22 de junho de 2023)
- CinePT. Cinema Português. Nice... À propos de Jean Vigo (1987), Manoel de Oliveira (disponível em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/516/Nice...+%C3%80+Propos+de+Jean+Vigo> , consultado a 2 de agosto de 2023)
- Site de Serralves- Casa do Cinema Manoel de Oliveira Exposição Permanente (disponível em <https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/1906-manoel-de-oliveira-exposicao-permanente/> a 12 de maio de 2023)
- CINEMATECA (2023).Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, Com a linha da Sombra: O Pão, um filme de Manoel de Oliveira (disponível em [https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/REV-O-Pao-\(2-versao-curta\)-\(JA\).pdf](https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/REV-O-Pao-(2-versao-curta)-(JA).pdf) , Consultado a 15 de julho de 2023)
- PRETO, Casa do Cinema- Já se Fabricam Automóveis em Portugal, 1938(disponível em <https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/assets/ncragd6tkpnrnrmfgzmryu7.pdf> , consultado a 7 de junho de 2023)
- CINEMATECA (2022). Romance de Vila do Conde/2008, um filme de Manoel de Oliveira (disponível em https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2022-03-21_ROMANCE-DE-VILA-DO-CONDE_1.pdf consultado a 22 de junho de 2023)

Apêndices

Tabela 1

A presente tabela encontra-se dividida em quatro colunas, sendo que cada uma delas desempenha funções diferentes: a primeira coluna contém informação sobre a duração do plano; a segunda apresenta um fotograma referente a esse plano; a terceira diz respeito à duração do som (ou sons, tendo em conta as sobreposições) e, por fim, uma quarta em que transcrevi os diálogos do filme, sempre em associação com o fotograma. Depois foi necessário encontrar uma forma de simplificar a identificação dos diferentes suportes utilizados e a sua origem. Sendo assim, ficou definido que cada um deles teria uma cor, os filmes da autoria de Manoel de Oliveira seria o azul, os filmes da cinemateca o amarelo e as fotografias a cor de laranja. O que aparece sublinhado de amarelo será dito pelo neto de Oliveira (ao representar o avô)

Tempo1	Plano	Tempo 2	Som
00:00:27- 00:00:28		00:0:28- 00:03:04	Emmanuel Nunes Nachtmusik I

<p>00:03:04- 00:03:32</p>		<p>00:03:04- 00:03:42</p>	<p>Som das ondas</p>
<p>03:32-03:45</p>	 	<p>03:32-03:42</p>	<p>Som das ondas</p>

00:03:46- 00:04:51	 <p>Fotograma “Visita ou memórias e confissões” (1982)</p>	00:03:48- 00:04:11	<p>“Isto não é senão o fantasma da casa onde nasci. Foi nesta ruína, visão derradeira? Ma para quem fora berço onde crescera, onde tomara consciência de si e do mundo, fica em sua alma uma magoada saudade”</p> <p>Narrado pelo realizador</p> <p>“Ai, há quantos anos que eu parti chorando Deste meu saudoso, carinhoso lar!... Foi há vinte?...há trinta? Nem eu sei já quando!... 00:04:12- 00:04:51 Minha velha ama, que me estás fitando, Canta-me cantigas para eu me lembrar!...”</p>

			<p>Dei a volta ao mundo, dei a volta à Vida...</p> <p>Só achei enganoso, decepções, pesar...</p> <p>Oh! a ingénua alma tão desiludida!...</p> <p>Minha velha ama, com a voz dorida, Canta-me cantigas de me adormentar!..."</p>
<p>00:04:52- 00:05:25</p>	 <p>Fotograma "Visita ou memórias e confissões" (1982)</p>	<p>00:04:53- 00:05:04</p> <p>00:05:05- 00:05:24</p>	<p>"Frente à altiva casa, erguiam-se três ??? protetoras de um belo jardim. Éden da minha meninice."</p> <p>Narrado pelo realizador</p> <p>"Trago damargura o coração desfeito...</p> <p>Vê que fundas mágoas no embaciado olhar! Nunca eu saíra do meu ninho estreito!...</p> <p>Minha velha ama que me deste o peito, Canta-me cantigas para me embalar!..."</p>

<p>00:05:26- 00:05:40</p>	 <p>Fotograma “Visita ou memórias e confissões” (1982)</p>	<p>00:05:26- 00:05:32</p> <p>00:05:32- 00:06:34</p>	<p>“Lá do alto das janelas desfrutava-se da cidade, um vasto panorama”</p> <p>“Pôs-me Deus outrora no frouxel do ninho Pedrarias dastros, gemas de luar..., descanso,</p>
<p>00:05:40- 00:05:53</p>			<p>Tudo me roubaram, vê, pelo caminho!...</p> <p>Minha velha ama, sou um pobrezinho...</p> <p>Canta-me cantigas de fazer chorar!</p>
<p>00:05:53- 00:06:13</p>	 <p>Fotograma “Visita ou memórias e confissões” (1982)</p>		<p>Como antigamente, no regaço amado, (Venho morto, morto!...) deixa-me deitar!</p> <p>Ai, o teu menino como está mudado!</p> <p>Minha velha ama, como está mudado!</p> <p>Canta-me cantigas de dormir, sonhar!...</p>

00:06:13- 00:06:37			<p>Cante-me cantigas, manso, muito manso...</p> <p>Tristes, muito tristes, como à noite o mar...</p> <p>Canta-me cantigas para ver se alcanço</p> <p>Que a minha alma durma, tenha paz, descanso,</p> <p>Quando a Morte, em breve, me vier buscar!..."</p>
00:06:38- 00:07:12	 <p>Fotograma "Visita ou memórias e confissões" (1982)</p>	00:06:38- 00:07:00	<p>"Em tempos que já lá vão, ali houve um só nascimento. O meu. Ali houve uma só morte. A do meu pai. Decorreram os anos. Mudaram os tempos. Tudo levaram. Tudo ficou esquecido. Só em minha triste memória tudo continua vivo"</p>

		<p>00:07:05- 00:07:13</p>	<p>Manoel de Oliveira começa a cantar a música “Toreador” de Carmen</p>
<p>00:07:13- 00:07:37</p>		<p>00:07:13- 00:07:41</p>	
<p>00:07:37- 00:08:02</p>		<p>00:07:39- 00:08:01</p>	<p>“Os pais tinham assinatura num camarote para a ópera e outro no Teatro Sá da Bandeira. Lembro-me desta cena da opereta Miss Diabo dos ? autores portuenses Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa. Lembro-me como quando a vi lá do camarote dezasseis”</p> <p>Narrado por Manoel de Oliveira</p>

<p>00:08:03- 00:08:07</p>			
<p>00:08:08- 00:08:47</p>	 	<p>00:08:35- 00:12:31</p>	<p>“Miss Diabo: As mãos no ar! As mãos no ar! Ladrão: E o pé atrás. Caí como um pato. Miss Diabo: As mãos no ar! Ladrão: Pronto Madame. Vire para lá essa coisa que pode tar carregada. Eu não quero marchar para os anjinhos. É servida Madame? Não se assuste. Isto de longe não mata ninguém. Estes são de fumar. Guarde-me lá essa coisa e deixe-me chupar esta rabetta sossegado.</p>

		<p>Esse estojo não se fez para dedo de mulher. Pousa lá isso. Pousas ou não pousas? Quem mora aqui?</p> <p>Miss Diabo: Eu, meu PAI E OS CRIADOS.</p> <p>Ladrão: Mais o cão, que me ia espatifando as calças. E agora? Vai chamar a polícia?</p> <p>Miss Diabo: Não, não vou. Até lhe agradeço ter vindo, finalmente vi um...</p> <p>Ladrão: Um gatuno! Pode dizer, eu não sou de cerimónias. Mas então, temos aqui pianinho!</p> <p>Miss Diabo : Sabe tocar?</p>
--	--	---

		<p>Ladrão: Esgadanha-se. É da ordem. Nasci na Mouraria.</p> <p>“Mãos criminosas Tristes mãos escorraçadas Caprichosas Desoladas Mãos de fome e de amargor</p> <p>Mãos de Severa Que jamais um beijo doce vos buscou... Mãos a quem dou Toda a minha intensa dor</p> <p>Mãos friorentas Pobres mãos espavoridas. Agoirentas, doloridas, já cansadas de sofrer</p> <p>Mãos de miséria Que um fadinho na guitarra soluçais Mãos que gelais E que a morte há-de aquecer (esquecer?)”</p>
--	--	---

00:08:48- 00:08:54			
00:08:54- 00:09:54			
00:09:54- 00:09:57			
00:09:57- 00:10:13			

<p>00:10:14- 00:10:21</p>			
<p>00:10:22- 00:10:24</p>			
<p>00:10:24- 00:10:28</p>			
<p>00:10:28- 00:10:32</p>			
<p>00:10:32- 00:10:37</p>			

<p>00:10:37- 00:10:41</p>			
<p>00:10:41- 00:10:43</p>			
<p>00:10:43- 00:10:45</p>			
<p>00:10:45- 00:10:52</p>			

<p>00:10:52- 00:11:09</p>			
<p>00:11:09- 00:11:33</p>			
<p>00:11:33- 00:11:38</p>			
<p>00:11:39- 00:11:52</p>			

<p>00:11:52- 00:12:16</p>			
<p>00:12:16- 00:12:32</p>		<p>00:12:30- 00:13:40</p>	<p>“Lembro-me da árvore da forca.</p>
<p>00:12:33- 00:12:42</p>	 <p>Fotografia Centro português de Fotografia (CPF)</p>		<p>Que então existia no jardim da Cordoaria. (Manoel de Oliveira)</p> <p>E até perguntava se os ladrões eram ali enforcados. Nunca obtive resposta.</p> <p>Tinha medo. (Manoel de Oliveira)</p>

		00:12:41- 00:13:12 (som dos cascos do cavalo)	
00:12:43- 00:13:12			E pela noite escura, tomado de medo. Dava- me segurança ouvir passar a guarda a cavalo.
00:13:12- 00:13:29			Não sei se para distrair o medo dos gatunos. Se pelo gosto de percorrer de noite as ruas desertas, pedi para darmos uma volta maior. Minha mão acedeu ao meu capricho. E ? ao ? para o fazer.

<p>00:13:30- 00:15:29</p>		<p>00:13:39- 00:15:48 (Emmanue Nunes- Nachtmusik I)</p>	<p>O ? chamava-se... chamava-se (Manoel de Oliveira) Lamas, o ? chamava-se Lamas. Lamas, é isso! Chamava- se Lamas.”</p>
<p>00:15:30- 00:15:44</p>			
<p>00:15:45- 00:16:07</p>		<p>00:15:47- 00:16:16</p>	<p>“Esta é a rua onde existiu a minha desaparecida Casa. Chamava-se 9 de julho, por terem por ali passado em 9 de julho de 1832 as tropas de D Pedro IV. Desembarcadas na praia de Mindelo no dia anterior.</p>

<p>00:16:08- 00:16:16</p>			<p>Eis D. Pedro IV, o Libertador, que deixou o seu coração à cidade que foi berço da liberdade da Nação.</p>
<p>00:16:17- 00:16:36</p>			
<p>00:16:37- 00:16:40</p>	 <p>Fotograma "Pintor e a Cidade" (1956)</p>		
<p>00:16:40- 00:16:43</p>	 <p>Fotograma "Pintor e a Cidade" (1956)</p>		

<p>00:16:43- 00:16:50</p>	 <p>Fotograma "Pintor e a Cidade" (1956)</p>	<p>00:16:48- 00:17:37</p>	<p>"Com as Tropas de D. Pedro desembarcou</p>
<p>00:16:51- 00:16:54</p>			<p>Almeida Garrett, portuense liberal e</p>
<p>00:16:55- 00:17:38</p>			<p>Poeta. Cantava assim: Quando eu sonhava, era assim Que nos meus sonhos a via; E era assim que me fugia, Apenas eu despertava, Essa imagem fugidia Que nunca pude alcançar. Agora, que estou desperto, Agora a vejo fixar... Para quê? - Quando era vaga,</p>

			<p>Uma ideia, um pensamento, Um raio de estrela incerto No imenso firmamento, Uma quimera, um vão sonho, Eu sonhava - mas vivia: Prazer não sabia o que era, Mas dor, não na conhecia ...”</p>
<p>00:17:39- 00:17:52</p>	 <p>Fotograma “Visita ou memórias e confissões” (1981)</p>	<p>00:17:40- 00:20:19</p>	<p>“Com a cabeça encostada ao vidro duma daquelas janelas, olhando a cidade, lembrava por vezes os pobres que pediam esmola à saída da missa de domingo.</p>

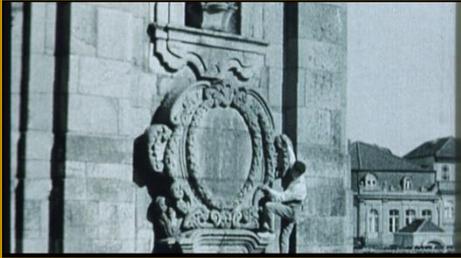
<p>00:17:52- 00:17:59</p>	 <p>Fotograma "Pintor e a Cidade" (1956)</p>		<p>E já me via de mão estendida a mendigar como eles ao lado de minha mãe.</p>
<p>00:17:59- 00:18:13</p>			<p>E via-me com a mesma naturalidade com que via representar os atores no teatro.</p>
<p>00:18:14- 00:18:48</p>		<p>00:18:19- 00:18:23 (voz do neto)</p>	<p>Também ouvia falar de alguém que caíra em desgraça e ficara na miséria e pensava: E se nos vai acontecer igual desgraça? Juntava outros males possíveis que me embaciavam a mente, como o bafo no vidro. Pensei então que talvez pudesse trabalhar como aprendiz de pedreiro. Pedreiro era tradição que passava de pais a filhos. Gostava de os ver</p>

		<p>trabalhar. Mas seria eu capaz?</p>
<p>00:18:48- 00:19:04</p>		<p>Lembro ainda o ? que entoavam para arrastar uma pedra grande, moviam-na com ferros compridos com dois homens de cada lado. A modos de quem rema e a ritmo cadenciado</p>
<p>00:19:04- 00:19:29</p>		<p>Pedrinha oh, Pdrinha eh, Pdrinha oh. Pedrinha eh</p> <p>Profissão bem humilde e nobre a desses honestos pedreiros. Todas as casas eram construídas em pedra. Tradição perdida, como são testemunho as velhas casas e palácios,</p>

<p>00:19:30- 00:19:35</p>			<p>e o que resta da antiga muralha que protegia a cidade.</p>
<p>00:19:36- 00:19:39</p>			
<p>00:19:40- 00:19:42</p>	 <p>Filme da Cinemateca “A cidade do porto” (1913)</p>		<p>Guloso como era, quando aos fins de tarde me levavam às confeitarias, escondia-me na esperança de me deixarem esquecido e poder deliciar-me com toda aquela doçaria.</p>
<p>00:19:43- 00:20:04</p>	<p>Fotografia de Arquivo</p> 		<p>A Confeitaria Oliveira era a minha preferida e era tida como a mais chique. Mas não era o luxo que me atraia,</p>

<p>00:20:04:00: 20:19</p>		<p>00:20:05 (Neto de Manoel de Oliveira, Jorge Tropa)</p>	<p>Eram os doces. Eram os doces. Havia as Bábás e outros, mas os folhados com recheio de ovos, os patéis a que chamávamos ?, esses é que eram muito bons.</p>
<p>00:20:20- 00:20:32</p>	 <p>Fotograma "Inquietude" (1998)</p>		
<p>00:20:32- 00:20:35</p>			<p>Uma delicia esses pasteis.</p>
<p>00:20:36- 00:20:28</p>	 <p>Fotograma "Inquietude" (1998)</p>		<p>Mas a confeitaria foi-se, e com ela os pastéis.</p>

<p>00:20:38- 00:20:50</p>			<p>Hoje é isto. Estou agora a lembrar-me de uma facécia curiosa a que assisti.”</p>
<p>00:20:51- 00:20:56</p>	 <p>Filme da Cinemateca “Escalada à Torre dos Clérigos” (1917)</p>	<p>00:20:51 (repetição de um som de “Pintor e a Cidade” que acompanha a subida á torre dos clérigos)</p>	
<p>00:20:57- 00:21:00</p>			

<p>00:21:01- 00:21:40</p>	 <p>Filme da Cinemateca “Escalada à Torre dos Clérigos” (1917)</p>		
<p>00:21:41- 00:21:43</p>			
<p>00:21:44- 00:22:00</p>	 <p>Filme da Cinemateca “Escalada à Torre dos Clérigos” (1917)</p>		
<p>00:22:00- 00:22:03</p>			

<p>00:22:03- 00:22:20</p>	 <p>Filme da Cinemateca “Escalada à Torre dos Clérigos” (1917)</p>		
<p>00:22:20- 00:20:40</p>	 <p>Filme da Cinemateca “Escalada à Torre dos Clérigos” (1917)</p>	<p>00:20:20- 00:20:40 (som do sino)</p>	
<p>00:20:40- 00:22:45</p>		<p>00:20:</p>	<p>“Por esse tempo, era tradição duas exposições no palácio de Cristal:</p>
<p>00:22:45- 00:22:49</p>	 <p>Filme da Cinemateca “Exposição de Flores no Palácio de Cristal”</p>		<p>a de automóveis e a de flores.</p>

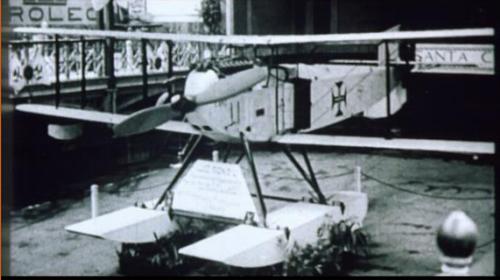
<p>00:22:49- 00:22:54</p>	 <p>Filme da Cinemateca “Exposição de Flores no Palácio de Cristal” (1919)</p>	<p>00:22:50- 00:23:35</p>	
<p>00:22:55- 00:23:07</p>	<p><i>Pela semelhança e por estarem parados a posar, são por certo os poetas Fernando Pessoa à esquerda e José Régio</i></p>		
<p>00:23:07- 00:23:22</p>	 <p>Filme da Cinemateca “Exposição de Flores no Palácio de Cristal”</p>		
<p>00:23:22- 00:23:35</p>	 <p>Filme da Cinemateca “Exposição de Flores no Palácio de Cristal”</p>		<p>Outra tradição era o passeio depois do jantar. Um vaivém na Avenida das ?, onde era chique as senhoras da sociedade mostrarem</p>

			os seus vestidos de última moda.”
00:23:35- 00:23:55		00:23:38- 00:25:32	“Havia umas casas frentes ao Jardim do Palácio de Cristal. Uma delas, que era do meu tio Casemiro, ficamos eu e meu irmão, seu afilhado a viver com os primos, enquanto meus pais viajavam pelo estrangeiro.
00:23:55- 00:24:18			Os primos eram o António (eram o António) e as suas irmãs : A Virginia (A Virginia), A Alice (A Alice), A Amélia (A Amélia, A Maria (A Maria), A Guilhermina (A Guilhermina) e a Helena (Helena). Das mais novas (das mais novas) e mais próximas da

			<p>minha idade (as mais próximas da minha idade), a mais romântica era Guilhermina (a mais romântica era Guilhermina) e estávamos enamorados (e estávamos enamorados)</p>
00:24:18-00:24:31	 <p>Fotograma "Aniki Bóbó" (1941)</p>	00:24:18 - 00:25:12 (música Aniki-Bóbó)	
00:24:31-00:24:48			<p>Á noite subia as escadas ao seu encontro, cauteloso para não acordar ninguém. Eram os nossos verdes anos, e com inocência de crianças tocávamos um cândido beijo.</p>

<p>00:24:48- 00:24:54</p>	 <p>Fotograma "Aniki Bóbó" (1941)</p>	<p>Teresinha (Aniki- Bóbó): "Cuidado!"</p>	
<p>00:24:54- 00:24:58</p>	 <p>Fotograma "Aniki Bóbó" (1941)</p>		
<p>00:25:00- 00:25:12</p>	 <p>Filme da Cinemateca sobre o Palácio de Cystal</p>		<p>E logo fugíamos assustados, cada um para o seu quarto, cada qual levava consigo o deleite daquela doce e inocente aventura.</p>

<p>00:25:12- 00:25:32</p>		<p>O tempo passou, a Gulhermina desapareceu, tuberculosa como o irmão. As casas são outras, só a memória daquele breve encontro ficou.</p> <p>E neste antigo Palácio de Cristal continuavam a fazer todos os outonos uma exposição de automóveis. “</p>
<p>00:25:32- 00:25:40</p>	 <p>Filme de Cinemateca “Exposição de Automóveis no Palácio de Cristal”</p>	
<p>00:25:40- 00:25:42</p>	 <p>Filme de Cinemateca “Exposição de Automóveis no Palácio de Cristal”</p>	<p>00:25:40- 00:25:59</p> <p>“Estavamos em 1922</p>

<p>00:25:42- 00:25:45</p>	 <p>Filme de Cinemateca “Exposição de Automóveis no Palácio de Cristal”</p>		<p>Data do feito,</p>
<p>00:25:45- 00:25:58</p>			<p>Pela primeira vez na aviação mundial, da travessia do Atlântico, Lisboa-Rio de Janeiro, com o sextante de Gago Coutinho e Sacadura Cabral a pilotar este avião.”</p>
<p>00:25:59- 00:26:07</p>	 <p>Filme de Cinemateca “Exposição de Automóveis no Palácio de Cristal”</p>		
<p>00:26:07- 00:26:31</p>		<p>00:26:08- 00:26:57</p>	<p>“Já bastante mais tarde abriu uma sucursal da confeitaria Oliveira, aqui na rua 31 de janeiro, data comemorativa do movimento portuense,</p>

		<p>a primeira tentativa de implantação da República em Portugal.</p> <p>A ? o vidro da montra tinha uma grossa barra de metal amarelo</p>
<p>00:26:31- 00:26:57</p>		<p>Onde pelas tardes se encostavam certos boémios.??e um tanto pedantes</p> <p>?? era o Joel com o seu monóculo, o Diogo esse aparecia sempre fardado e armado em conquistador, o mais novo, o Chico tinha um ar blasé blasé</p>
<p>00:26:58- 00:27:12</p>		<p>Blasé, muito Blasé (neto). Alcunhavam-no O Fantasias. O Fantasias achava desinteressante continuar a viver depois dos 40 anos.</p>

<p>00:27:13- 00:29:14</p>		<p>00:27:13- 00:29:12</p>	<p>Chico: Acho mesmo deselegante um homem deixar-se envelhecer.</p> <p>Era mais curta a longevidade naquele tempo. 40 anos era já muita idade (narrador)</p> <p>Joel: Dizes isso, mas não sabes porque o dizes.</p> <p>Chico: Ora essa, digo o que sinto!</p> <p>Joel: Não sabes o que sentes.</p> <p>Chico: E tu sabes?</p> <p>Joel: Talvez haja uma razão.</p> <p>Chico.: Ai é Joel? Então diz lá qual é?</p> <p>Joel: É simples, os homens gostam das mulheres, não gostam?</p>
-------------------------------	---	-------------------------------	--

		<p>E as mulheres gostam dos homens</p> <p>Diogo: Até aí chegamos nos.</p> <p>Joel: Antes era o andrógono que juntava o masculino ao feminino. Eram felizes.</p> <p>Chico: E daí o quê que tu queres dizer com isso?</p> <p>Joel: Que...estando juntos não tinha de se procurar.</p> <p>Diogo: olha que chatice!</p> <p>Joel: Achas chato? Pois era assim! E do uno saiu o feminino para um lado e o masculino para o outro. Daí a expressão alma gémea.</p>
--	--	---

		<p>Diogo: Pois é exatamente alma gêmea que eu gosto.</p> <p>Joel: O fantasias o que quer é unir as partes.</p> <p>Diogo: Ora isso é o que queremos todos.</p> <p>Joel: Exatamente! Mas o que o Fantasias teme é que o Fantasias teme é que chegado aos 40 perca a força, perca o seu poder de atração sobre as mulheres. Já contaste a alguém que te ias matar aos 40?</p> <p>Chico: Nem é preciso, nunca lá chegarei. Cada vez mais bonita...</p>
<p>00:29:14- 00:29:37</p>		<p>00:29:14</p> <p>Eram extravagâncias como estas que atraíam os mais novos como eu. Contavam escândalos, coisas chocantes que nos excitavam a imaginação. A</p>

			juventude de hoje é bem diferente. E o varão metálico que apoiava aquela boémia, já não existe.
00:29:38- 00:29:45			Hoje é isto.
00:29:46- 00:29:52		00:29:46- 00:30:48	
00:29:52- 00:30:04		00:29:54	Cedo caí na boémia. Comecei a frequentar os clubes noturnos como este o Palace, que era o maior e o mais frequentado.
00:30:04- 00:30:15			Do Palace passamos ao clube do Porto, mais pequeno e mais refinado.

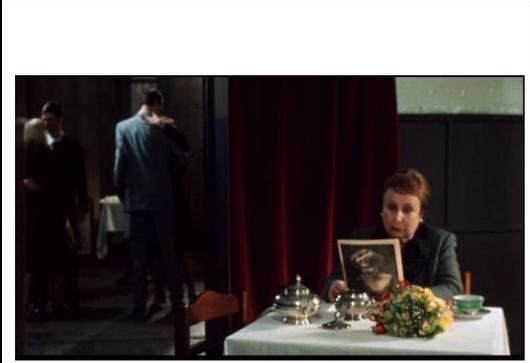
00:30:16:00: 30:25			Este era o Primavera, mais popular e que ficava sempre como Último recurso para encontrar ainda uma dama disponível.
00:30:39- 00:30:40			
00:30:41- 00:32:11		00:30:- 00:33:27	Manoel de Oliveira 2: Senta aqui! Anda cá menina, senta aqui. Ela: Tira a patinha sacana Manoel de Oliveira 2: Valá não sejas arisca

		<p>Ela: Larga, larga ou queres armar sarilho?</p> <p>Rufia:Olá, Janota, a senhora pega tem dono.</p> <p>Manoel de Oliveira 2: Estou a ver, estou a ver. O seu a seu dono, amigo.</p> <p>Rufia: Ora assim é que é.</p> <p>Augusto Nobre: Lá se foi a mercadoria.</p> <p>Manoel de Oliveira 2:Isto está-se a tornar difícil amigo</p> <p>Empregado: é preciso ter muito cuidado senhores, isto hoje está cheio de chulos</p> <p>Manoel de Oliveira 2: Parece que sim! Hoje está difícil</p>
--	--	---

		<p>Augusto Nobre: Diga a essa que se sente aqui.</p> <p>Senta-te aqui connosco,</p> <p>Vamp: Não posso estou comprometida com o outro gajo.</p> <p>É mesmo?</p> <p>Vamp: É. Tenho eu ir.</p> <p>Augusto Nobre: É pena, muita pena.</p>
<p>00:32:11- 00:32:28</p>		<p>Vamp: Pois é, fica para a próxima noite que eu me venha e que tu venhas, simpático.</p>
<p>00:32:29- 00:33:20</p>		<p>JBC: Não lhe dê importância. Estes rapazotes só querem borlas.</p> <p>Vamp: São simpáticos.</p>

		<p>Um homem: Simpáticos? Não te dão nada.</p> <p>Vamp: Não importa. São simpáticos.</p> <p>Um homem: E eu?</p> <p>Vamp: Meu querido, tu dás-me mito conforto na vida</p> <p>Bacalhau.</p> <p>Um homem: Duas!</p>
<p>00:33:20- 00:33:27</p>		<p>Augusto Nobre: As mulheres não nos ligam, temos de ser filósofos.</p>

<p>00:33:28- 00:33:45</p>		<p>00:33:28- 00:35:47</p>	<p>Dama do texto (Agustina Bessa- Luís)- “As mulheres, sempre as mulheres. Uma senhora americana escandaliza a sociedade feminista, porque prega o regresso ao lar e aos deveres minuciosos da educação. Como saber estar à mesa e dizer obrigada.</p>
<p>00:33:45- 00:34:23</p>			<p>Jesus não lava as mãos antes de comer, algo que foi decerto reparado pelos discípulos de alto nascimento. Mas não era Pedro, o pescador, que ia notar as faltas de etiqueta do mestre. O certo é que as mulheres se movem hoje por um terreno difícil. Tem de optar pelos filhos ou pela carreira, comem mal, penteiam-se só para ir à televisão, mal</p>

			<p>olham para o espelho para poder olhar para o relógio. É extraordinário como o relógio leva a melhor sobre o colar de pérolas.</p>
<p>00:34:23- 00:34:39</p>		<p>00:34:23- 00:36:15</p>	
<p>00:34:39- 00:35:47</p>			<p>Dentro de alguns anos as mulheres têm de escolher entre a educadora, a técnica de empresas, de oficina ou de laboratório e a gueixa. A gueixa também é uma licenciatura sabe de música, de livros, ? consulta o dicionário, conhece pessoalmente Valentino e têm o apartamento em Île-de-France com vista sobre o ?. Não faz cruzeiros às Caraíbas, nem a Taiti.</p>

		<p>Aposta nos cavalos e, sobretudo, deixou de jogar golfe desde que o golfe se tornou uma ? de burgueses para limparem o nome e os pés. A gueixa pode ter sessenta anos e ser magnífica. Tem muitos admiradores e riquíssimos amantes. Os homens orgulham-se dela, confiam-lhe os seus segredos, não esperam que ela se dispa nem lhes corte a carne no prato. A gueixa, um delito da democracia, mas sem delitos não há cultura. Tenham paciência.”</p>
<p>00:35:47- 00:36:07</p>		<p>00:35:53- 00:39:50</p> <p>“Aqui vim outras vezes com Adolfo Casais Monteiro, que conheci antes dele ter publicado o seu primeiro livro de poemas, “Confusão”, em 1929. E o seu</p>

			companheiro Rodrigues de Freitas
00:36:07- 00:36:17			Autor do conto “Meninos Milionários”, que viria mais tarde a inspirar-me o Aniki-Bóbó.
00:36:15- 00:36:37			Por aqui existia o Café Central, onde me juntava com o Casais e o Freitas, estudantes universitários, e com outros. Uns estudantes de Belas-Artes, os pintores Boaventura, Porfírio, Camarinha, Augusto Gomes, Alvarez e o arquiteto Januário Godinho.
00:36:37- 00:36:47			O grupo era mais visionário que político e mal visto pelo regime. Juntava também poetas e filósofos.

<p>00:36:47- 00:37:01</p>		<p>Com natural propensão para ascender ao sublime. Do central passamos para o Café Majestic, magnífico trabalho de ornamentação dos anos 20, do arquiteto João Queirós.</p>
<p>00:37:05- 00:37:18</p>		<p>O Café Majestic esteve em moda, e volta a estar hoje. Conservado tal e qual como era quando abriu.</p>
<p>00:37:18- 00:37:26</p>		<p>Juntávamo-nos neste canto e, noutras alturas a horas diferentes</p>

00:37:26-
00:38:07



Vinha sozinho. E aqui recolhido, escrevi quase toda a planificação de um filme. “Gigantes do Douro”, que estupidamente me impediram de fazer por nele se mostrar o esforço dos trabalhadores para transformarem socalcos as ingremes encostas. Depois plantar e cultivar a vinha, até à extração do precioso néctar que é o nosso vinho do Porto. Tempos que já lá vão, é certo, mas deixaram esquecido um trabalho sui generis, duro, cruel que hoje é feito por máquinas.

Estávamos no ano de 1934.

<p>00:38:07- 00:38:29</p>	 <p>Fotografia Grandes Armazéns Nascimentos</p>	<p>Acabamos no Café Palladium, instalado no rés do chão deste magnífico edifício, os Grandes Armazéns Nascimento. Obra do notável arquiteto Marques da Silva. Certas noites, a altas horas gostávamos de vaguear pelas ruelas escuras da cidade velha.</p>
<p>00:38:29- 00:39:07</p>		<p>Eramos além de mim o Casais, o Rodrigues de Freitas e o António Silva. Deambulávamos pelas ruelas dando largas à imaginação. O Casais Monteiro, poeta humanista, foi preso e perseguido pelo regime, acabou por se refugiar no Brasil. Passaram os anos e o seu exílio lembrava-me a figura do “Desterrado”.</p>

<p>00:39:08- 00:39:17</p>		<p>O escultor Soares dos Reis suicidou-se. Fora injuriado de plagiar “o Pensador” de Rodin, injusta acusação.</p>
<p>00:39:17- 00:39:29</p>		<p>O que o desterrado expressa é a saudade, e parece agarrar, nos dedos cruzados das mãos pousadas sobre o joelho, a profunda tristeza que desce do seu rosto.</p>
<p>00:39:31- 00:39:50</p>		<p>O Adolfo Casais Monteiro morreu no exílio. A amargura pela pátria juntava à que lhe vinha da Europa e alvorava uma esperança, como expressa o seu longo poema “Europa”, irradiado pela BBC de Londres em 1945.</p>

<p>00:39:50- 00:40:07</p>		<p>00:39:50- 00:44:16</p>	<p>Europa, sonho futuro! Europa, manhã por vir, fronteiras sem cães de guarda nações com seu riso franco abertas de par em par!</p> <p>Europa sem misérias arrastando seus andrajos, virás um dia? virá o dia em que renasças purificada?</p>
<p>00:40:07- 00:40:33</p>		<p>00:40:07- 00:43:30(Em manuel Nunes- Nachtmusik I)</p>	<p>Serás um dia o lar comum dos que nasceram no teu solo devastado? Saberás renascer, Fénix, das cinzas em que arda enfim, falsa grandeza, a glória que teus povos se sonharam</p>

			– cada um para si te querendo toda?
00:40:34- 00:43:37			<p>Europa, sonho futuro, se algum dia há-de ser! Europa que não soubeste ouvir do fundo dos tempos a voz na treva clamando que tua grandeza não era só do espírito seres pródiga se do pão eras avara! Tua grandeza a fizeram os que nunca perguntaram a raça por quem serviam. Tua glória a ganharam mãos que livre modelaram teu corpo livre de algemas num sonho sempre a</p>

		<p>alcançar!</p> <p>Europa, ó mundo a criar Europa, ó sonho por vir enquanto à terra não desçam as vozes que já moldaram tua figura ideal!</p> <p>Europa, sonho incriado, até ao dia em que desça teu espírito sobre as águas!</p> <p>Europa sem misérias arrastando seus andrajos, virás um dia? virá o dia em que renasças purificada?</p> <p>Serás um dia o lar comum dos que nasceram no teu solo devastado? Renascerás, Fénix, das cinzas do teu corpo dividido?</p> <p>Europa, tu virás só quando entre nações o ódio não tiver a última</p>
--	--	--

		<p>palavra, ao ódio não guiar a mão avara. à mão não der alento o cavo som de enterro dos cofres dirigindo o sangue do rebanho – e do rebanho morto, enfim, à luz do dia, o homem que sonhaste, Europa, seja vida!</p> <p>Ó morta civilização!</p> <p>Teu sangue podre, nunca mais!</p> <p>Cadáver hirto, ressequido, à cova, à cova!</p> <p>eu canto novo, esse sim! Purificado, teu nome, Europa,</p> <p>o mal que foste redimido,</p> <p>o bem que deste, repartido!</p>
--	--	---

		<p>Aí vai o cadáver enfeitado de discursos, florindo em chaga, em pus, em nojo...</p> <p>Cadáver enfeitado de guerras de fronteiras, ficções para servir o sonho de violência, máscara de ideal cobrindo velhas raivas...</p> <p>Vai, cadáver de crimes enfeitado, que os coveiros, sem descanso, acham pouca toda a terra, nenhum sangue já lhes chega!</p>
--	--	--

00:43:37-

00:44:21



Mas do sangue

nascerás,

ou nunca mais, Europa

do porvir!

E a mão que te detenha

à beira do abismo?

Do sangue nascerá!

E braços que defendam

teu dia de amanhã

Do sangue nascerão!

O sangue ensinará— ou

nova escravidão

maior há-de enlutar

teus campos semeados

de forcas e tiranos.

De sangue banharás

teu corpo

atormentado

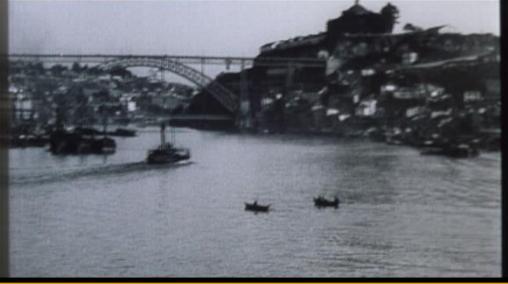
e, Fénix, viverás!”

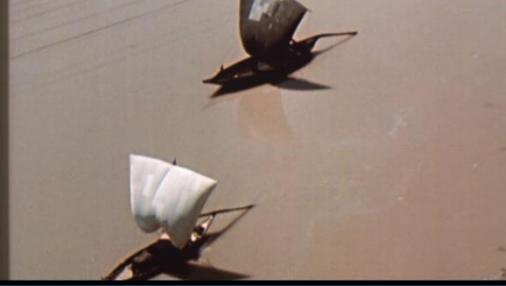
“Desterrado como o

Casais, em

circunstâncias

diferentes,

<p>00:44:21- 00:44:29</p>			<p>Foi outro ilustre portuense, Agostinho da Silva.</p>
<p>00:44:29- 00:45:03</p>	 <p>Filme da Cinemateca “A cidade do porto” (1913)</p>	<p>00:44:44- 00:45:23 (banda sonora de Freitas Branco para “Douro, Faina Fluvial”)</p>	<p>Descíamos até ao rio. Depois íamos até à Ponte D. Luís e sustentávamos discussões como os ferros cruzados sustentavam a ponte ou lembrávamos “Douro, Faina Fluvial”.</p>
<p>00:45:03- 00:45:06</p>	 <p>Fotograma “Douro, Faina Fluvial” (1931)</p>		
<p>00:45:06- 00:45:07</p>	 <p>Fotograma “Douro, Faina Fluvial” (1931)</p>		

<p>00:45:07- 00:45:09</p>	 <p>Fotograma "Douro, Faina Fluvial" (1931)</p>		
<p>00:45:10- 00:45:12</p>	 <p>Fotograma "Douro, Faina Fluvial" (1931)</p>		
<p>00:45:12- 00:45:19</p>	 <p>Fotograma "Douro, Faina Fluvial" (1931)</p>		
<p>00:45:19- 00:45:24</p>	 <p>Fotograma "Pintor e a Cidade" (1956)</p>	<p>00:45:23- 00:45:40 (som de "Pintor e a cidade)</p>	

<p>00:45:24- 00:45:26</p>	 <p>Fotograma "Pintor e a Cidade" (1956)</p>		
<p>00:45:27- 00:45:29</p>	 <p>Fotograma "Pintor e a Cidade" (1956)</p>		
<p>00:45:29- 00:45:40</p>	 <p>Fotograma "Pintor e a Cidade" (1956)</p>		

<p>00:45:40- 00:46:06</p>	 <p>Fotograma "Visita ou memórias e Confissões" (1981)</p>	<p>00:45:40- 00:46:59</p>	<p>"Ali escrevi este filme, o primeiro que realizei, e a paixão pelo cinema roubou-me ao desporto, como este me tinha roubado à boémia. De paixão em paixão, me fiz o cineasta que hoje sou e serei até ao fim. Aqui escrevi e imaginei muitos filmes que não pude realizar.</p>
<p>00:46:06- 00:46:17</p>			<p>Nesta garagem, que era a da minha casa, improvisei com António Mendes um laboratório onde revelávamos grande parte dos negativos.</p>
<p>00:46:17- 00:46:33</p>			<p>Por economia fiz a montagem à mão diretamente sobre o negativo, com estes rolinhos dispostos à volta do bilhar da casa que me viu nascer, a</p>

			mim e ao meu primeiro filme.
00:46:33- 00:46:50	 <p>Fotograma “Aniki-Bóbó” (1941)</p>		Graças ao cinema podemos ver e rever estes bocados, e recordar coisas que só em nós viveram, só a memória de cada um o pode fazer. E fazê-lo não será melhor maneira de nos dar a conhecer?
00:46:50	 <p>Fotograma “Visita ou memórias e Confissões” (1981)</p>		<p>Porém, com o recuar do tempo, muitas memórias ficaram sepultadas, como sepultada ficou esta ruina.”</p> <p>“Ai, há quantos anos que eu parti chorando Deste meu saudoso, carinhoso lar!... Foi há vinte?...há trinta?</p>

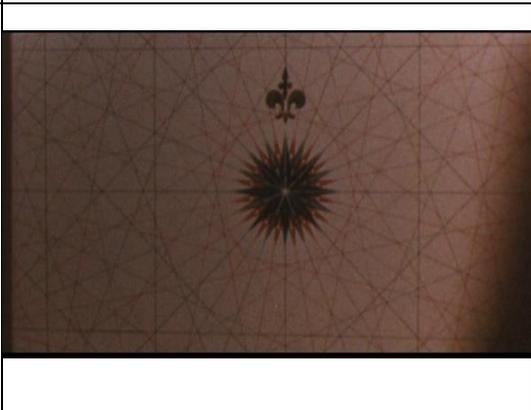
		<p>00:47:0300: 47:19</p>	<p>Nem eu sei já quando!... Minha velha ama, que me estás mirnado...”</p>
<p>00:47:20- 00:47:30</p>		<p>00:47:20</p>	<p>“Outras vezes lembrávamos Paz dos Reis, e lembrando Paz dos Reis, lembrávamos a Camisaria Confiança e a de Santa Catarina.</p>
<p>00:47:30- 00:47:38</p>			<p>Santa padroeira das costureirinhas, que foram as interpretes involuntárias do primeiro filme português.</p>

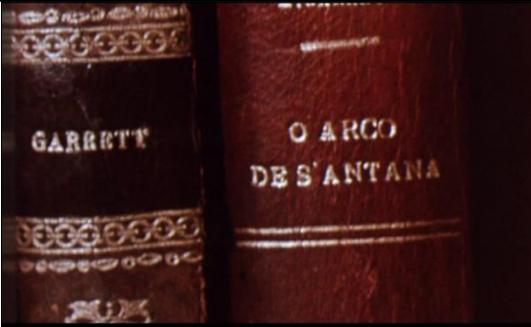
<p>00:47:38- 00:48:33</p>	 <p>"Saída dos operários da Fábrica Confiança", Aurélio Paz dos Reis</p>	<p>00:47:38- 00:48:33 (som do projetor)</p>	
<p>00:48:35- 00:49:11</p>		<p>00:48:35</p>	<p>"Nesse tempo, a projeção dos filmes era improvisada em barracões. Só mais tarde foi construída esta primeira Sala de Cinema como edifício próprio, o High-Life. Tocava a campainha a advertir o público trim, trim, trim trim e parava quando começa a sessão. Durante a projeção do filme, quando o mau se escondia atrás da porta, havia sempre alguém da plateia que prevenia o bom e grita: Não entres! O gajo está atrás da porta.</p>

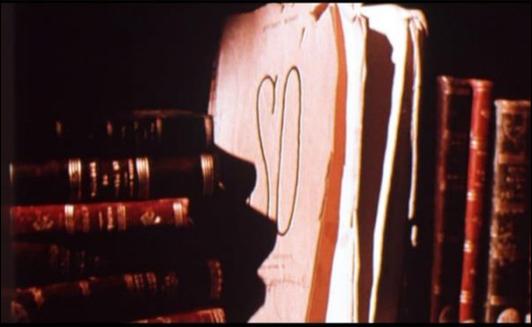
<p>00:49:11- 00:49:40</p>		<p>Hoje é este moderno edifício, o Cinema Batalha. Construído no lugar do desaparecido High-life. Assim o Cinema Batalha, conservado pelo município, fica sendo o bastião histórico do cinema aqui no Porto. E já que abrimos a primeira página do cinema português, façamos aqui uma sorte de magia</p>
<p>00:49:41- 00:49:49</p>		<p>E púnhamos hoje Paz dos Reis a filmar a saída dos operários das obras do Porto 2001 Capital da Cultura.</p>
<p>00:49:49- 00:50:05</p>		<p>A cidade está a ser renovada, mas por muito que lhe façam é sempre o meu Porto de Infância, com um fio de</p>

			ouro a correr a seus pés.”
00:50:06- 00:50:38		00:50:06- 00:50:40 (Banda sonora de Aniki-BóBó) 00:50:16- 00:50:18(Car litos: Queres brincar comigo?)	
00:50:39- 00:50:51			

<p>00:50:51- 00:50:53</p>			
<p>00:50:53- 00:52:49</p>	 	<p>00:50:53- 00:54:20(Emmanuel Nunes-Nachtmusik I)</p>	

<p>00:52:49- 00:53:30</p>			
<p>00:53:30- 00:53:31</p>		<p>00:53:30- 00:53:32 (som das ondas</p>	
<p>00:53:32- 00:53:36</p>			

<p>00:53:37- 00:53:39</p>			
<p>00:53:39- 00:53:47</p>			
<p>00:53:47- 00:53:48</p>		<p>00:53:47- 00:53:48 (Som das ondas</p>	
<p>00:53:48- 00:54:13</p>			

00:54:14- 00:54:15		00:54:14- (som das ondas)	
00:54:15- 00:59:19			
00:54:19- 00:55:22			<p>“Como antigamente, no regaço amado, (Venho morto, morto!...) deixa-me deitar!</p> <p>Ai, o teu menino como está mudado!</p> <p>Minha velha ama, como está mudado!</p> <p>Canta-me cantigas de dormir, sonhar!...</p> <p>Cante-me cantigas, manso, muito manso...</p> <p>Tristes, muito tristes, como à noite o mar...</p> <p>Canta-me cantigas para ver se alcanço</p> <p>Que a minha alma</p>

			durma, tenha paz, descanso, Quando a Morte, em breve, me vier buscar!...”
--	--	--	---