A par de *Orpheu*: a poesia da *presença* e os seus influxos sobre a cinematografia de Manoel de Oliveira

Beside of *Orpheu*: the poetry of *presença* and its influence on Manoel de Oliveira's cinematography

Renata Soares Junqueira *
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

A inserção do cinema de Manoel de Oliveira no meio intelectual e artístico português teve o seu primeiro grande impulso nas páginas críticas da revista *presença*, em artigos assinados por José Régio, que ali manifestava a sua admiração pela modernidade de *Douro, faina fluvial*, o documentário com que o longevo realizador iniciara, em 1931, a sua profícua carreira cinematográfica. O bom acolhimento dos presencistas e a forte relação de amizade que então teve início (sobretudo com Régio e Casais Monteiro) parecem ter impelido o cineasta a trilhar os caminhos mais vanguardistas do cinema, os quais conduziriam aos seus filmes mais arrojados, estreados na década de 1980 (*Le soulier de satin*; *O meu caso*; *Os canibais*), mas que também marcaram os seus primeiros pequenos filmes posteriores ao *Douro*, todos partidários de uma certa euforia – relativa, como veremos – perante o progresso científico e tecnológico do mundo moderno: *Hulha branca* (1932), *Portugal já faz automóveis* (1938), *Famalicão* (1940), *O coração* (1958) e *O pão* (1959). É destes filmes "futuristas" de Manoel de Oliveira que aqui falaremos até chegar a *As pinturas do meu irmão Julio* (1967), película em que entram José Régio e os quadros do seu irmão, Júlio dos Reis Pereira, grande pintor modernista que como poeta usava o pseudônimo Saúl Dias.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; presença; futurismo.

Abstract

The insertion of Manoel de Oliveira's cinematography in intellectual and artistic Portuguese circles had its first major boost in critical pages of the *presença* magazine in articles signed by Jose Regio, that there expressed his admiration for modernity of *Douro, fluvial drudgery*, the documentary that launched in 1931 the prolific career of the long-lived filmmaker. The good reception of the magazine's directors and the strong friendship that then began (especially with Régio and Casais Monteiro) appear to have compelled the filmmaker to tread the most avant-garde cinema's paths which would lead to his boldest films, premiered in the late 1980 (*Le soulier de satin*; *Mon cas*; *The cannibals*), but that also marked his short films maked after *Douro*, all supporters of a certain euphoria – relative, as we shall see – to the scientific and technological progress of the modern world: *White coal* (1932), *Portugal already makes cars* (1938), *Famalicão* (1940), *The heart* (1958) and *The bread* (1959). It's about these "futuristic" films of Manoel de Oliveira that here we will be talking, including *The paintings of my brother Julio* (1967), film in which enter José Régio and the pictures of his brother, Julio dos Reis Pereira, great modernist painter that as poet used the pseudonym Saúl Dias.

Keywords: Manoel de Oliveira; presença; futurism

● **Enviado em: 15/10/2016**
● **Aprovado em: 21/11/2016**

* Livre-docente em Literatura Portuguesa pela UNESP, *campus* de Araraquara (SP). Organizou, dentre outras coletâneas de ensaios, *Manoel de Oliveira: uma presença* (São Paulo: Perspectiva, 2010), e *Teatro, cinema e literatura: confluências* (São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014). Bolsista do CNPq na modalidade "Produtividade em Pesquisa", apoiada também pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) com Auxílio à Pesquisa.

As comemorações que em 2015 lembraram o centenário da revista *Orpheu* trouxeram à berlinda Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros e outros modernistas portugueses de primeira geração. Todavia, convém não esquecer a importância que tiveram também os presencistas na modernização da literatura portuguesa, não só através do incentivo à produção de obras originais – obras "vivas", para usar o termo caro a José Régio –, sintonizadas com o que de mais moderno se ia então produzindo na Europa e no mundo, mas também pela valorização do exercício do ensaio crítico concebido como modalidade de escrita especialmente propícia à obtenção de conhecimento e à superação de preconceitos mais ou menos cristalizados. A *presença*[1] foi, com efeito, um lugar privilegiado – até por ter sido bem mais duradoura que *Orpheu* – de congregação de artistas e críticos da modernidade, bem como um vigoroso potencializador dos estudos interdisciplinares, hoje tão em voga nos meios acadêmicos. Não foi, pois, por acaso que o cinema de Manoel de Oliveira teve ali a sua primeira recepção crítica. Relembremos.

No segundo volume do nº 33 da revista coimbrã, José Régio saudava o filme inaugural do cineasta, o documentário *Douro, faina fluvial* (1931), com palavras bastante estimulantes para quem, como neófito, acenava, timidamente e com poucos recursos, com a intenção de se introduzir no campo da realização cinematográfica:

> Secundado pela admirável fotografia de António Mendes, Manuel de Oliveira conseguiu qualquer coisa de absolutamente novo em Portugal: o seu documentário é, sim, um documentário: da ponte à foz, toda a vida do Douro aí se *documenta*. Mas além disso, é uma poderosa visão de poeta. O espectador não assiste, impassível ou simplesmente divertido, ao desenrolar do filme. Isso que pretenderam alguns pintores futuristas – *colocar o espectador no próprio centro do quadro* – consegue-o Manuel de Oliveira com o seu filme.[2]

O bom acolhimento de Régio e a consequente inserção do estreante cineasta no círculo dos presencistas parecem ter sido fatores decisivos na carreira de Oliveira, marcada desde os primeiros passos por um espírito vanguardista que afinal conduziria aos seus grandes filmes arrojados da década de 1980 (*Francisca*, *Le soulier de satin*, *O meu caso* e *Os canibais*), mas que antes já se revelava nos seus pequenos filmes posteriores a *Douro*, *faina fluvial*, todos partidários de uma certa euforia – relativa, como veremos – perante o progresso científico e

1 Adoto aqui a grafia original do nome da revista, com o "p" minúsculo.

2 RÉGIO, José. Cinema português. *A Severa*, fonofilme de Leitão de Barros; *Douro, faina fluvial,* direcção de Manuel de Oliveira, fotografia de António Mendes. In: _____. *Páginas de doutrina e crítica da "presença".* Prefácio e notas de João Gaspar Simões. Porto: Brasília Ed., 1977, p. 163-167. Cito a p. 167.

tecnológico do mundo moderno: *Hulha branca* (1932, 8 minutos), *Portugal já faz automóveis* (1938, 9 minutos), *Famalicão* (1940, 24 minutos), e *O pão* (versão curta, de 1966, com 29 minutos).[3] É destes filmes "futuristas" de Manoel de Oliveira que aqui falaremos até chegar a *As pinturas do meu irmão Julio* (1967), película em que entram José Régio[4] e o seu irmão Julio, talentoso pintor modernista.

Comecemos por *Douro, faina fluvial*, película que adere à série internacional dos modernos filmes urbanos do final da década de 1920. Ali são evidentes, com efeito, os influxos de *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, e de *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov. Salienta-se entretanto, no documentário de Oliveira, um humanismo que só muito timidamente se faz notar nos seus congêneres europeus e que afinal nos estimula a investigar com especial cuidado uma efetiva *dimensão política* da cinematografia oliveiriana, posto que perpassa, mais ou menos incisivamente, todos os seus filmes aparentemente futuristas, de celebração da modernidade tecnológica ou de culto ostensivo da montagem cinematográfica como produto, ela mesma, de moderna tecnologia. Vejamos.

A câmera de Manoel de Oliveira focaliza, ao longo de um dia de labuta, os desvalidos, os trabalhadores descalços do cais na foz do Douro – pescadores, varinas, estivadores, carregadores e carregadoras de carvão. Há um constraste de planos imagéticos que claramente situam de um lado a força artificial das máquinas e das estruturas mais modernas, potencialmente benéficas à humanidade – a ponte D. Luiz, um navio mercante, guindastes, altos mastros, uma locomotiva, camionetes, automóveis, um avião, uma lancha em alta velocidade nas águas do rio –, e de outro lado aqueles que ainda precisam fazer muita força física para ganhar o pão/ração de cada dia – os que indistintamente trabalham, homens e mulheres pobres, ao lado dos bois, todos irmanados no seu esforço hercúleo a serviço de um progresso e de um comércio que mal lhes servem porque a modernidade ainda não é tal que possa libertar os animais da canga, nem a distribuição da renda é suficientemente justa para garantir ao simples trabalhador o dinheiro que pague, sem a humilhação do regateio, o peixe fresco que a varina ali mesmo, no cais, apregoa. Daí que as imagens que mais impressionam o

[3] A primeira versão de *O pão*, com quase uma hora de duração, é de 1959 mas não chegou a estrear comercialmente. Somente a versão mais curta estreou em Portugal a 19 de abril de 1966.

[4] Régio foi dileto colaborador de Manoel de Oliveira desde o princípio da carreira do cineasta, primeiramente como crítico encorajador, como já notamos, mas logo como um reverenciado mestre de artes. Não só as suas obras inspiraram filmes como *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *O meu caso* (1986), *A divina comédia* (1991) e *O Quinto Império* (2004), como também foi ele uma espécie de consultor literário que levou Oliveira a conhecer, dentre outros, textos de Rodrigues de Freitas, Álvaro do Carvalhal e Helder Prista Monteiro, autores que estiveram na origem de películas como *Aniki-Bóbó* (1942), *Os canibais* (1988), *A caixa* (1994) e *Inquietude* (1998), respectivamente.

espectador desse filme não sejam propriamente as do progresso tecnológico mas antes as que denunciam o drama humano da pobreza no centro nevrálgico da película: a da varina impaciente, que chega a atirar o peixe ao chão porque o possível freguês não se encoraja a aproximar-se para comprar, uma vez que tem no bolso apenas duas moedas que, afinal, serão lançadas sobre a banca de peixes sem que se veja, em contrapartida, o peixe ir para as mãos do comprador; ou a das crianças pequeninas que, no intervalo de almoço, sentadas no chão do cais acompanham os pais trabalhadores (e um pequerrucho encarrega-se de dar a mamadeira a um bebê de colo); ou as dos homens que, numa azáfama que parece não ter fim, carregam sobre os ombros, para lá e para cá, pesadas sacas de produtos enquanto os bois, por sua vez, quase vergam sob o peso excessivo da carga que são forçados a puxar nos carros rústicos; ou as do casario pobre na zona ribeirinha, com roupas lavadas estendidas defronte às janelas dos sobrados; ou ainda a do trabalhador que é atropelado por um boi depois de o motorista de um caminhão, distraído com um aeroplano que sobrevoa o cais, deixar o seu veículo descair de encontro ao carro a que estava preso o animal, que assustado se põe a correr, sem controle, até pisotear o homem, que depois disso é socorrido pelos companheiros e ameaça agredir o boi com um pedaço de pau, atitude repreendida pelo policial que entra em cena para restabelecer a ordem. Especialmente nesta sequência de planos relacionados ao atropelamento, a montagem sugere com clareza uma disputa pretensamente civilizatória entre a força da maquinaria – o avião que sobrevoa o cais e chama a atenção de todos os que estão no solo; o caminhão que se choca contra o carro de boi – e a força bruta da natureza – as ondas do mar, que ameaçam invadir o cais; o boi espicaçado pelo impacto dos carros; e o homem pisoteado, que reage agressivamente. Com efeito, Manoel de Oliveira monta as sequências de planos em blocos eficientemente contrastantes: à imagem do aeroplano sobrevoando o cais sucedem instantaneamente a de uma lancha que cruza a foz em alta velocidade, a de uma locomotiva em movimento e a de um automóvel; em seguida a população ribeirinha começa a olhar para o céu, atraída pelo avião, e então o motorista do caminhão, também extasiado a olhar para cima, esquece de pisar no freio do veículo e deixa-o chocar-se com a traseira do carro de boi, provocando assim, em cadeia, a reação da natureza: o boi que desembesta na direção do trabalhador que, em fuga, tropeça, cai, é atropelado e depois de socorrido quer vingar-se do animal. As forças naturais voltam ao seu estado de equilíbrio – as ondas do mar refluem, os trabalhadores retomam os seus afazeres e o rapaz atropelado reconcilia-se com o boi que o pisou, beijando-lhe o focinho e ganhando do animal, em troca, uma lambidela no rosto – mas somente depois da intervenção do policial, cujo rosto, em *close-up*, constitui um plano ao qual se agregam imediatamente o do grande navio Nereide

e o de um comboio da C.P. Assim é que a autoridade policial, que restabelece a ordem no cais, aparece integrada às forças mantenedoras do *status quo* – exatamente como aconteceria, em 1942, em *Aniki-Bóbó*, filme em que um policial entra em cena para repreender os protagonistas, que são meninos pobres da zona ribeirinha do Porto – e, como tal, representa um poder do qual está alijada a grande massa dos trabalhadores pobres, que só mesmo enquanto massa de manobra participa da engrenagem que o filme se esmera em revelar – sempre por contrastes, como aliás se insinua desde o princípio da película quando ao plano portentoso da moderna Ponte D. Luiz se contrapõe o da gravura *As alminhas da ponte* (1897), baixo-relevo do artista Teixeira Lopes que presta homenagem aos populares que morreram ao tentar fugir dos invasores franceses, em 1809, pela velha ponte que então unia as duas margens do rio Douro e que não resistiu ao peso excessivo da população em fuga.



O pregão do peixe (*Douro, faina fluvial*)



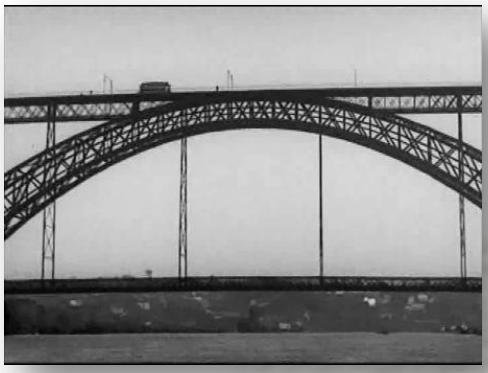
As moedas do freguês são poucas (*Douro, faina fluvial*)



O rapaz atropelado (*Douro, faina fluvial*)



Trabalhadoras do Douro (*Douro, faina fluvial*)



A imponente ponte D. Luiz. (*Douro, faina fluvial*)



As alminhas da ponte (1897), baixo-relevo em bronze do escultor Teixeira Lopes



A invasão dos franceses, em março de 1809, em pintura oitocentista de autor desconhecido, a qual se encontra hoje na Capela das Taipas, no Porto.

Fica claro, ao fim e ao cabo, que se agora a população não morre mais afogada – porque a ponte agora é outra, com imponente estrutura em ferro e aço –, continua padecendo, todavia, da escassez de recursos. Afinal, os meios de produção – as modernas máquinas! – não pertencem ainda aos que os manipulam – os trabalhadores. Pela temática e pela forma – a da montagem contrastiva, ou disjuntiva –, o *Douro* de Oliveira parece assim estar em sintonia com a vanguarda do cinema soviético, nomeadamente – em que pese uma aparente

proximidade de Dziga Vertov – com *A linha geral* (1929), o filme da revolução agrícola de Eisenstein.

Depois de *Douro, faina fluvial* vieram os curtas-metragens *Hulha branca* – documentário da inauguração da usina hidroelétrica construída no Rio Ave, em janeiro de 1932, pelo pai de Manoel de Oliveira, um bem-sucedido industrial – e *Portugal já faz automóveis* – registro da montagem mecânica de automóveis pela indústria portuguesa –, ambos encomiásticos da modernidade industrial; mas também vieram *Famalicão*, no qual se alternam imagens do progresso maquinal com cenas da vida rústica na poética vila nortenha onde vivera e morrera Camilo Castelo Branco, e *O pão*, película empenhada em mostrar a produção do pão desde a semeadura do trigo até à distribuição e ao consumo do produto, na qual se exibem contrastes significativos de pobres e ricos, gente do campo e gente da cidade, tradição e modernidade. Finalmente, no curta *As pinturas do meu irmão Julio*, que estreou em 1967, vemos o poeta José Régio guiando a câmera de Manoel de Oliveira pelas rua de Vila do Conde até chegarem ao ateliê do pintor Julio – irmão de Régio, aqui apresentado como poeta-pintor –, cujos quadros serão protagonistas – quadros "moventes" – a denunciar, com traços expressionistas, a pobreza e a sua exploração pelos mais abastados – vejam-se, por exemplo, as diversas cabeças de mulheres amarguradas (jovens prostituídas? meninas molestadas? crianças abandonadas?), sempre caracterizadas por enormes olheiras pretas ou vermelhas, e a criança com a trombeta, no quadro que encerra o filme, anunciando talvez a redenção dos oprimidos…

Integrando o mesmo painel de crônicas da vida moderna há ainda *O pintor e a cidade* (1956), o primeiro filme colorido do cineasta. Ali a perspectiva parece mais conforme ao elogio da modernidade que podemos ver nas chamadas "sinfonias urbanas" do cinema. Manoel de Oliveira dá continuidade à sua crônica da vida no Porto, desta feita com o pretexto de acompanhar o aguarelista António Cruz (1907-1983) – o pintor da vida moderna na grande cidade nortenha – na sua perambulação urbana ao longo de um dia inteiro, deixando a Ponte D. Luiz e a zona ribeirinha para penetrar, já agora, no centro da cidade e depois voltar à zona ribeirinha e chegar mesmo à mais pobre periferia. A montagem é também feita de contrastes, mas agora com a intenção de contrapor o Porto do passado, retratado em diversas gravuras do século XIX às quais a câmera de Oliveira dá vida, aplicando-lhes efeitos cinematográficos especiais, e o Porto do presente tal como o vêem António Cruz e Manoel de Oliveira no século XX. De novo a imagem da ponte D. Luiz contrasta com a da velha ponte das alminhas que padecem perseguidas por invasores franceses, agora vista não só no baixo-relevo de Teixeira Lopes, na Ribeira, mas também, mais detalhadamente, em pinturas coloridas do século XIX.

Fica-se com a impressão de que aqui o que mais importa a Oliveira é mesmo registrar os avanços da modernidade urbana em várias ruas e avenidas do Porto, nos meios de transporte – agora ganham destaque os automóveis, os autocarros e os elétricos, além do comboio, dos veleiros e de um grande navio que, na foz do Douro, o pintor tenta reproduzir na sua tela –, na arquitetura dos modernos edifícios – que se contrapõem às antigas igrejas e aos monumentos históricos da cidade –, nos semáforos, novamente na portentosa estrutura de ferro e aço da Ponte D. Luiz, num estádio de futebol repleto de adeptos em dia de jogo, nas grandes chaminés das fábricas e no *néon* das casas comerciais que, ao anoitecer, enchem a cidade de luz e cor.



A modernidade em *O pintor e a cidade* (1956)



Ainda a modernidade (*O pintor e a cidade*)



O centro do Porto na década de 1950 (*O pintor e a cidade*)



E... a periferia da cidade (*O pintor e a cidade*)

Contudo, paira sobre essa moderna cidade uma atmosfera nostálgica sugerida não somente pelas igrejas e pelos vários monumentos históricos mas, sobretudo, pela música composta pelo Padre Luiz Rodrigues para ser executada pelo coro de madrigalistas do Orfeão do Porto, banda sonora que, conferindo à cidade uma aura religiosa e um quê de intemporalidade, parece protegê-la dos efeitos nefastos da voracidade do tempo nos modernos centros urbanos. Daí que a câmera de Manoel de Oliveira se demore algum tempo na focalização do casario pobre com as fachadas cheias de roupas estendidas defronte às janelas, das ruelas escuras e sujas, das crianças pobres que ainda brincam na zona da Ribeira e, finalmente, das figuras humanas que vivem, na periferia da cidade, em pequenos barracos feitos de tábuas.

E para fechar o ciclo urbano do cineasta-cronista deveríamos ainda comentar o filme *Porto da minha infância* (2001), que articula Portugal, Europa, cultura e novamente uma crítica humanista que procura resgatar os esquecidos, os despossuídos, os excluídos deste moderníssimo mundo tecnocrata que, sem prescindir ainda completamente da força bruta do seu trabalho – afinal, o mundo de hoje ainda necessita de pedreiros, estivadores, vindimadores, lavradores em geral e outros tantos trabalhadores braçais –, ardilosamente não lhes proporciona o conforto material que eles entretanto ajudam a construir. Mas ficará forçosamente para outra ocasião uma análise mais pormenorizada desse filme de 2001.

Encerra-se este artigo com a observação de que o discurso cinematográfico que podemos perceber nos primeiros documentários de Manoel de Oliveira e, sobretudo, no seu *Douro, faina fluvial* é um discurso humanístico que, até hoje, passados já 85 anos, não perdeu vigor nem deixou de ser atual (uma vez que se inspira em valores humanos perenes como dignidade, solidariedade, comunidade). Já naqueles idos anos de 1930, com efeito, era de acessibilidade e de inclusão social – expressões muito caras hoje em dia – que Oliveira falava com o seu cinema crítico, arrojadamente disjuntivo e antiilusionista – como um filme de Eisenstein ou uma peça de teatro de Brecht. Esse humanismo o velho cineasta hauriu provavelmente das obras de Régio, Julio, Casais e outros seus confrades presencistas. Viva o modernismo humanista!



Portugal já faz automóveis (1938)



O pão (1959)



Portugal já faz automóveis



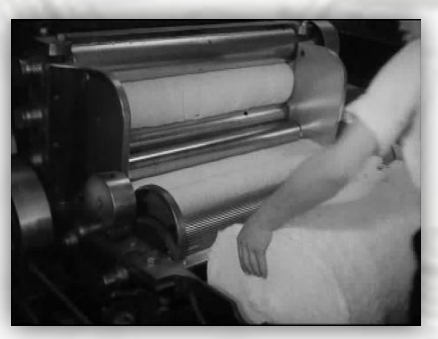
O pão



Famalicão (1940)



As pinturas do meu irmão Julio (1967)



Famalicão



As pinturas do meu irmão Julio