

O Pré-realismo de Manoel de Oliveira (projetos não realizados)

Leonor Areal

Instituto de História Contemporânea, NOVA-FCSH, Portugal
leonor.areal3@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9983-7158>

RESUMO Quarenta e oito anos de ditadura e de censura constituíram uma terrível amputação na cultura portuguesa. Numerosos projetos cinematográficos proibidos ou abortados constam dos arquivos públicos existentes e, em particular, do espólio, agora acessível, de Manoel de Oliveira. A descoberta desses projetos vem desvendar o que poderia ter sido a história do cinema português se alguns destes filmes se tivessem concretizado. Este artigo procura desvelar o conteúdo até hoje desconhecido de diversos filmes de Oliveira que não foram realizados e, assim, “desafiar” algumas das concepções existentes acerca deste autor. Analisando alguns argumentos escritos, procurarei levantar pistas sobre esse cinema que não existiu, constituído de filmes imaginados que nunca viram a luz, mas que fizeram parte da vida e da obra deste criador e existiram num contexto real. Estes documentos, até hoje inéditos, vêm revelar uma faceta desconhecida e marcadamente realista na primeira fase criativa de Oliveira. Discutirei assim as influências e as interações entre diferentes conceitos de realismo e a obra de Oliveira, o que vem reforçar a observação de Georges Sadoul sobre o carácter original e precursor da obra oliveiriana, que antecedeu a emergência dos realismos do pós-guerra.

PALAVRAS-CHAVE Cinema português; realismo; Manoel de Oliveira; censura; cinema invisível.

Introdução

As condições de sobrevivência do cinema português foram sempre difíceis, tanto por razões económicas como pelas restrições impostas pelo regime ditatorial do Estado Novo, tendo como resultado, durante as décadas de 1930, 40 e 50, um escasso número de produções e a fraca qualidade da maior parte deles, chegando a um ponto crítico em 1955, o famigerado *ano zero* em que nenhuma longa-metragem foi concluída. Este é o cinema português que conhecemos, com base nos filmes efectivamente produzidos. No entanto, à medida que vamos

descobrimos diversos projetos frustrados – que se encontram, por exemplo, no acervo do antigo Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (S.N.I.), depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, ou nos espólios de vários realizadores – vamos percebendo o que poderia ter sido o cinema dessa época, se a Censura e o Estado Novo o tivessem permitido.¹

Os documentos analisados neste artigo, até hoje inéditos, vêm revelar uma faceta desconhecida e marcadamente realista na primeira fase criativa de Oliveira, permitindo-me, assim, discutir as influências e as interações entre diferentes conceitos de realismo e a obra de Oliveira; reforçando a observação de Georges Sadoul sobre o carácter original e precursor da obra oliveiriana, que antecedeu a emergência dos realismos do pós-guerra, mas que quase não pôde ter expressão. Embora se possa pressupor que, no cinema, sempre foi preponderante o realismo das suas imagens, o que interessará diferenciar, para lá desse realismo tecnológico, são as intenções realistas (no sentido de veicular uma leitura do real) e suas variações. Nos anos 30 e 40 ainda não havia “neo-realismo” assim chamado no cinema. Havia outras tendências realistas contemporâneas – às quais Oliveira não foi imune –, tendências tanto a nível de cada autor como mais colectivas, por exemplo, o realismo poético, o realismo negro, o realismo socialista, o realismo americano, o realismo naturalista (expressionismo alemão), etc. (Areal 2020).

Por outro lado, se é já bem conhecido o impacto que a censura oficial teve no cinema português (Areal 2013), menos traços deixaram outras formas privadas de censura, como aquela que resultava do arbítrio dos produtores ou de uma certa censura social baseada em conveniências moralistas, ou ainda, porventura, da censura do gosto. “A mais forte censura foi a de me impedirem de fazer filmes”, afirmou Manoel de Oliveira (Baecque e Parsi 1999, 148), explicando a sua posição política:

Todos os meus filmes são de resistência. Não são filmes de uma ideologia contrária, nem filmes de ataque, mas filmes de resistência. O regime não me perdoava. Acusavam-se de ser comunista porque queriam colar-me uma etiqueta. Com efeito, eu era ainda menos bem visto que os comunistas, porque,

¹ A propósito desta censura e dos modos como operava, veja-se Areal (2011, 38).

esses, era natural que se opusessem. Mas eu, que não era comunista... não sabiam como me classificar, como me definir. (Baecque e Parsi 1999, 152-153)

Esse cinema que designo por “cinema invisível”, a partir da expressão de Janicot (Brunetta 2015, 8) – que não pôde existir e que “não veremos jamais” (Brunetta 2015) – resta-nos imaginá-lo, “tal como imaginamos ver certos romances” (Johnson 1985). Mas poderemos legitimamente integrar estes filmes na história do cinema? Escreveu o realizador italiano Dario Argento que “a história do cinema é feita de muitas rejeições e, se alguém se desse ao trabalho de colocá-las em sequência, obteria uma contra-história do cinema igualmente intrigante” (Brunetta 2015, 11). Seguindo esta sugestão, Gian Piero Brunetta procura “construir uma ponte entre a realidade conhecida e a terra incógnita do cinema italiano, entrar na matéria desejante e nos sonhos não realizados, tentar tocar cordas profundas no mundo de um autor”. Brunetta quer ainda “convidar a uma reflexão” sobre esse “mundo subterrâneo” a explorar como “uma realidade paralela”, com o objetivo de identificar uma “espécie de universo paralelo” do qual possa desenhar “um mapa hipotético da ilha do cinema que não existe”. Neste universo, diz, “mais do que de fantasmas (...), poder-se-ia falar de cemitérios (...) e lápides, (...) mas também (...) de monumentos, espalhados ao longo da história do cinema em memória dos filmes que nunca viram a luz” (2015, 13-16).

A relevância dos argumentos cinematográficos para a história do cinema é contestada por alguns. Michelangelo Antonioni, por exemplo, disse que “um filme não impresso sobre película não existe. Os argumentos existem em função dos filmes, não têm autonomia, são páginas mortas” (Brunetta 2015, 16). Mario Serenellini, porém, referindo a proporção entre filmes realizados e não realizados de Antonioni, considera que “os que se salvaram são a sombra de um majestoso naufrágio, ou o seu ocultamento, um eclipse” (Brunetta 2015, 17).

Brunetta lembra ainda que a história da literatura mostra como é possível estudar os temas e os argumentos que, desde o início do século XX, deram um contributo para a criação de uma linguagem cinematográfica. E refere o argumentista Cesare Zavattini que “no seu período de maior fecundidade e criatividade”, “semeou as suas ideias em diversos projetos contemporâneos”. Conclui Brunetta que “a história do cinema, vista no conjunto como uma autêntica central de energia criativa, (...) é

constituída de uma parte não irrelevante de projetos não realizados” (2015, 17-19).²

Por outro lado, se tivermos em conta os pressupostos da chamada “teoria dos cineastas”, uma abordagem ao cinema que considera como fatores de um filme, não apenas os realizadores, mas outros criativos da arte cinematográfica, procurando definir as suas intenções “teóricas” a partir dos seus escritos, depoimentos e obras (Baggio, Graça e Penafria 2015), então certamente o trabalho do argumentista pertence integralmente e por direito próprio à história do cinema, como mostrou Maria do Rosário Lupi Bello (2017) a propósito do mesmo Zavattini. No caso de Oliveira, dá-se uma feliz e rara unicidade entre argumentista e realizador nos filmes não realizados aqui apresentados, o que vem reforçar a importância do argumento como elemento preparatório indissociável do filme idealizado.³ Ao analisar o efeito da censura nos filmes de Oliveira para “perceber como um filme toma forma”, Rita Benis (2017a, 149) considera igualmente que “o texto do argumento deve ser visto como parte de um todo” e “tomado em consideração de modo a apreender ou decifrar o processo criativo”.⁴

Na numerosa bibliografia que acompanha a obra deste autor centenário, podemos considerar como estudos salientes de referência atual (para as questões aqui levantadas sobre periodização e características das fases criativas deste autor) as publicações de Mário Jorge Torres (2007) e António Preto (2008), que fazem a *súmula do estado da arte* sobre Oliveira. A revelação de alguns dos seus projetos não realizados, até

² Traduções minhas.

³ A prova da importância atribuída pelo realizador aos seus argumentos está em que alguns deles foram publicado pelo próprio em *Alguns projectos não realizados e outros textos* (1988), onde se incluem: *Bruma* (1931), *Angélica* (1954), *A Velha Casa* (excerto, 1963), *O Caminho* (1972), *A Carta* (1986), *A Estátua* (1987), *De Profundis* (1987); filmes que se imaginam de cariz mais fantasista (menos realista) ou experimental e onde “é visível a concepção que Oliveira então tinha do cinema, que sobretudo via como «poema visual»”, nas palavras de João Bénard da Costa que prefacia este volume e sobre ele declara: “Susceptível de ser completado no futuro – se e quando novos guiões de Oliveira se vierem a descobrir; ou se e quando desaparecerem os impedimentos circunstanciais que agora não consentem a publicação de alguns textos referidos – este conjunto é suficientemente importante – suficientemente impressivo – para constituir, mesmo na sua parcialidade, achega fundamental ao estudo da obra de Oliveira e à sua melhor compreensão. Só a partir dele é possível, agora, uma nova luz sobre a estranha e prodigiosa carreira do nosso maior cineasta” (Costa 1988, 7-8).

⁴ Tradução minha. Benis analisa o efeito da censura sobre o projeto *Angélica* (1954), só realizado em 2010, e o filme *A Caça* (1964), que teve o final alterado por imposição da censura oficial. O seu estudo centra-se em obras posteriores ao período aqui tratado e que acabaram por ser produzidas, ainda que de forma alterada. Acerca dos projetos anteriores que aqui se apresentam, não tenho conhecimento sobre se foram submetidos às instâncias oficiais que decidiam da sua produção: o Fundo do Cinema Nacional e a Comissão de Censura aos Espectáculos, dependentes do SNI.

agora desconhecidos na sua forma inscrita, permite discutir, complexificar e desafiar as assunções existentes sobre o carácter não-realista predominante da obra de Oliveira, assim como sobre a sua tendência documental até aos anos 60. A análise dos guiões levanta também novas pistas sobre a evolução estética e estilística desta obra.

Debruçar-me-ei adiante sobre alguns projetos de Oliveira, uns já referidos pelo realizador em entrevistas, outros cujos argumentos e planificações originais pude consultar na Casa do Cinema Manoel de Oliveira, na Fundação de Serralves, no Porto, onde estão depositados, em variados formatos. Espera-se que a descoberta destes argumentos inéditos, cuja primeira leitura sucinta é aqui dada a público, possa abrir portas para futuras análises mais aprofundadas.

Assim, na primeira secção começarei por apontar os aspectos de pré-realismo da obra de Oliveira realizada nos anos 30 e 40. Segue-se uma contextualização da obra oliveiriana e sua evolução, em forma de síntese dos estudos prévios. Na terceira secção, revelarei, em primeira análise (com o detalhe permitido pela extensão deste artigo), os guiões consultados, que estão doravante acessíveis a todos os investigadores para futuras discussões. Por fim, concluirei que estes projetos não realizados vêm revelar que a obra que Oliveira, nas décadas de 30 a 50, teria tido aspectos e pressupostos muito mais realistas – no campo da ficção – do que os das obras da segunda fase.

Aspectos de pré-realismo

Iniciado no cinema com *Douro, Faina Fluvial* (1931) – filme de cariz experimental inspirado em *Berlim, Sinfonia de uma Cidade* (1927) de Walter Ruttmann, como outras *sinfonias de cidades* contemporâneas – Manoel de Oliveira prestava uma atenção deslumbrada a dois aspectos complementares: a paisagem urbana e sua dimensão grandiosa; o elemento humano que nela vivia, feito de gestos físicos e proximidade. Conciliando estas duas escalas quase opostas, o realizador integrava-as através duma montagem célere de imagens do movimento urbano e do paisagismo. O olhar de Oliveira revelava um interesse nas pessoas – em particular na população que labutava na zona ribeirinha do Porto, num retrato que contém inequívocos aspectos etnográficos, não casuais, antes bem estudados, para criar “um documentário sobre os trabalhos de cargas e descargas, desde a Ribeira do Porto até à barra e farol”, nas palavras do realizador (Oliveira 2006, 40).

Onze anos mais tarde, realizava a sua primeira longa-metragem, *Aniki-Bóbó* (1942), onde uma trama ficcional interpretada por crianças de um bairro popular no Porto mostrava “uma atenção ao real da cidade, verdadeira protagonista de uma vontade documental” (Torres 2007, 12) – que preside a uma atitude de realismo, ou seja, de representação de uma realidade social. Na época, o filme não foi bem recebido, mas o seu valor tornou-se mais tarde incontestado, sendo hoje um clássico do cinema português.⁵ Houve, todavia, quem reconhecesse a mestria de Oliveira, como António Ferro, Secretário Nacional da Informação, que o elogiaria publicamente em 1947, num discurso onde “verificava” a “carência” em Portugal de *filmes de natureza poética*, “que seria absoluta se não nos lembrássemos dum filme delicioso de Manuel de Oliveira, *Aniki-Bóbó*, que passou completamente despercebido” (Ferro 1950, 61).⁶ Além desta categoria, Ferro referia também outro género

ainda não conhecido dos nossos estúdios e laboratórios: o género constituído por aqueles filmes aos quais chamaremos filmes do *quotidiano*, histórias contadas naturalmente, como se escreve bem ou se pinta bem, sem a preocupação dos grandes *momentos*, mas feitos pelo contrário, com os nadas de todos os dias, com os pequenos dramas sem espectacularidade, sem tempestades nem mortes, nem vinganças nem maus sentimentos, mas que se podem fazer chegar, tornando-os comerciais, ao coração do público. (Ferro 1950, 66)

Tal definição prefigurava a necessidade de um certo realismo no cinema e vinha acompanhada do convite aos produtores e realizadores para submeterem propostas de diferentes géneros ao recente Fundo do Cinema Nacional, e de uma promessa: “Quanto aos filmes do quotidiano, classificação encontrada de momento e sem conteúdo necessário, terão sempre a melhor aceitação, estamos certos, não só da Direcção do S.N.I.

⁵ As críticas incidiam nos aspectos morais do filme, como, por exemplo, a do *Diário de Lisboa* de 19-12-1942: “Cometem aqueles meninos muitas travessuras censuráveis e perigosas, e os seus inconvenientes, e as suas consequências, servem de exemplo para que os meninos não se apoderem indevidamente das coisas, nem faltem à escola, para andar em aventuras que os podem levar ao hospital. E não esqueçam os meninos que as desventuras daquele cachopo do Porto resultam, principalmente, do mau costume de brincar aos namorados, que agravado com o perigo de andar pelos telhados, é jogo pior que o de polícias e ladrões”.

⁶ Discurso pronunciado na distribuição dos Prémios do Cinema, no S.N.I., em 30-12-1947.

como do próprio Conselho de Cinema” (Ferro 1950, 68).⁷ Tal promessa gerou grandes expectativas na classe profissional, onde a mesma necessidade era sentida, pelos numerosos críticos de cinema, pelos cineastas em exercício, e também na banda dos oposicionistas ao regime, como alguns escritores neo-realistas ou o aspirante a cineasta Manuel Guimarães, cujo trabalho viria a revelar uma tendência neo-realista. Podemos então dizer que, em Portugal, o realismo não era ignorado por uma certa elite pensante, de uma ponta a outra do espectro político, como lembra João Bénard da Costa:

É nessa altura também que nas páginas de várias revistas, sobretudo na *Seara Nova* e na *Vértice*, se defendem os caminhos do cinema italiano e do cinema mexicano (este último com grande aceitação), como caminhos possíveis de serem trilhados pelo cinema português, exemplos a seguir. (...) Curiosamente, Ferro e os seus mais acérrimos opositores não estariam tão separados, como separados não estavam num certo menosprezo do cinema americano. (Costa 1982, 122)

Porém, depois da saída de Ferro do S.N.I., no final de 1949, a promessa não foi cumprida. Era a época em que começavam a aparecer os filmes neo-realistas italianos, que tanta influência tiveram em diversos países. Todavia, convém lembrar que outros realismos houvera na história das letras e do cinema – como o denominado *realismo poético francês* – aos quais não ficaram imunes alguns realizadores portugueses, ditos *precursores*, como Jorge Brum do Canto com *A Canção da Terra* (1938) ou Manoel de Oliveira com *Aniki-Bóbó*. De resto, o historiador francês Georges Sadoul viria a considerar este último um filme premonitório do neo-realismo:

Marginalizado da produção oficial, Manoel de Oliveira fez em 1942 o notável *Aniki-Bóbó*, interpretado por um grupo de crianças nas ruas do Porto. Apesar de certo sentimentalismo, este filme simples, directo, vivo, foi um êxito

⁷ O convite de Ferro vinha com reservas em relação aos “filmes cómicos da alínea e) e com eles alguns filmes musicais” (Ferro 1950, 69). O Fundo do Cinema Nacional foi Criado pelos Decreto-lei nº 36058 de 24-12-1946, Decreto-lei nº 36062 de 27-12-1946, e pela Lei nº 2027, de 18-2-1948.

excepcional – principalmente se não nos esquecermos que precedeu o neo-realismo italiano. (Sadoul 1983, 393)⁸

Lembra Manuel António Pina que “o filme foi quase inteiramente rodado em cenários naturais das margens do Rio Douro, no Porto e em Vila Nova de Gaia, com som directo e com pequenos actores amadores, descobertos por Oliveira nos próprios locais de filmagem” (Pina 2012, 23). Acerca de *Aniki-Bóbo*, fala mesmo de um “realismo português”, situado entre o “realismo poético” e o “realismo mágico”. Também sabemos que Oliveira sempre recusou o epíteto de neo-realista, mas aceita classificá-lo como “realismo poético”, por ser “um pouco simbólico” e “algo abstracto”, ao contrário do neo-realismo que, “com a sua descrição de costumes, está mais virado para o lado da etnologia” (Baecque e Parsi 1999, 138).

Contudo, não nos escapam os constantes sublinhados que Oliveira faz para acentuar as figuras de autoridade – desde a mãe (severa e sem rosto) ao polícia, ao professor e ao patrão (que bate no empregado) – tratando-os com uma comicidade que pode ser vista como irrisão. Aliás, Oliveira, retrospectivamente, não recusou uma interpretação política do seu filme:

Aniki-Bóbo foi rodado durante o salazarismo e durante a guerra. O filme tem um espírito pacifista, se bem que não fosse essa a intenção directa. Levantava-se contra a opressão. Só meti um polícia por causa do aspecto simbólico do filme. Era um ataque contra a ditadura. O controlo policial, substituindo uma educação que devia vir duma prática cívica, que não existia no sistema do Estado Novo de Salazar. (Andrade 2001, 32)

E mesmo rejeitando o que ele chama “realismo científico” (de ideologia marxista), aceita que o seu filme foi *precursor*:

⁸ Não é seguro a que “êxito excepcional” se refere Sadoul, uma vez que, em Portugal, a sua estreia foi polémica e muito criticada, como conta Manuel António Pina: “Recebido entusiasticamente por uma parte da crítica, mas repudiado com veemência por toda a imprensa conservadora, que o considerou ‘imoral’ e ‘subversivo’ e o chegou a classificar de ‘verdadeira monstruosidade’ e de ‘infame cilada’, o filme não caiu igualmente nas boas graças do público e, apesar de uma intensa campanha publicitária, saiu de cartaz ao fim de apenas cinco semanas de exibição em Lisboa e três no Porto (quando, em geral, os filmes portugueses se mantinham, na época, vários meses em cena)” (Pina 2012, 19).

O que caracteriza os filmes do neo-realismo é a utilização de actores improvisados, a filmagem em exteriores, nos lugares próprios onde as coisas acontecem, a quase ausência de estúdio... É o que eu fiz. E há também um certo realismo. E também uma crítica muito forte à sociedade. Não no sentido do realismo científico, como se dizia na altura – e que de científico não tinha coisa nenhuma –, mas era uma aproximação. Nesse sentido, não há dúvida que se pode dizer que *Aniki-Bóbó* é precursor... Ele era para ir a Veneza, com o *Ala-Arriba* [de Leitão de Barros, 1942], mas não foi possível acabá-lo a tempo. Se tivesse ido, teria marcado esse momento mais fortemente. Mas não foi. (Andrade 2001, 32)

Por outro lado, não há contradição entre o espírito realista e uma certa fantasia ou poesia que habita *Aniki-Bóbó*, como noutros filmes neo-realistas italianos, onde se nota “o gosto do neo-realismo italiano por fábulas, por símbolos e alegorias (em ambos os países, em Portugal como em Itália, a alegoria era uma porta de saída natural para a repressão da liberdade de criação e expressão)” (Pina 2012, 27).

A designação pouco usual de “pré-realismo” pretende abranger certos traços, aspectos e intenções patentes em algumas obras, antes de ter surgido a respetiva designação em uso. Não será uma falácia diagnosticar um veio estético antes de ele se revelar publicamente, pois, precisamente, esse trabalho premonitório e subterrâneo é constante em todas as artes e na cultura em geral, fazendo parte de um processo evolutivo que um dia acabará por ser declarado e conformado numa palavra nova. Podemos assim atribuir a Manoel de Oliveira intenções de realismo *avant la lettre*, bem como um papel precursor que, em meados dos anos 50, chega a convergir com um certo neo-realismo, como veremos.

Os hiatos na obra de Manoel de Oliveira

Conforme assinalou Mário Jorge Torres, aos dois primeiros filmes “segue-se um longo interregno criativo, marcado por inúmeros projetos recusados ou censurados” (2007, 12). Depois dum auspicioso início de carreira, Oliveira esteve vinte anos até conseguir realizar outra longa-metragem (*O Acto da Primavera*, 1962) e trinta anos até voltar a fazer uma longa-metragem de ficção (*O Passado e o Presente*, 1971). Na primeira fase da sua filmografia (dos anos 30 a 60), há dois hiatos principais: entre 1933 e 1936 e, em especial, um enorme *buraco negro* que vai de 1943 até 1955. Entre um e outro, apenas conseguiu realizar

documentários.⁹ A obra de Oliveira da primeira fase (1931-1965) foi considerada tendencialmente documental, em contraste com a segunda fase (1971-2014), predominantemente ficcional.¹⁰ José Manuel Costa diferencia estas duas fases notando que, “na primeira, Manoel de Oliveira olha o Povo e quer devolvê-lo com uma dimensão superior” (Costa 1981, 50), enquanto que, na segunda fase, “a inversão das classes” (centrando-se na burguesia) define “um ciclo de adaptações literárias” que começa em *O Passado e o Presente*.

Embora se conhecesse há muito a existência de projetos não realizados, a possibilidade de consulta destes argumentos, agora acessíveis, vem confirmar aquele interesse pelo “povo”, vertido em projetos ficcionais ou de registo híbrido. António Preto, “sublinhando o desejo de ficção que logo nos primeiros documentários se revela em Oliveira”, considera que “os projetos não realizados deixam assim adivinhar que a produção ficcional do autor só pelos referidos condicionalismos de produção e censórios não terá, nos primeiros quarenta anos de trabalho, tido o desenvolvimento expressivo que mais tarde se conheceria”. Nota ainda que a “primazia do documentário” neste longo período “não se deve apenas a constrangimentos exteriores, mas ao facto de Oliveira ver no carácter artesanal do documentarismo um campo de aprendizagem” e também, nas palavras do realizador, “uma grande fonte de realismo” (Preto 2008, 7-8).

Condenado assim, na força da idade, às esparsas curtas-metragens, as únicas que o regime, rejeitando propostas e projetos, lhe permitiu fazer, Manoel de Oliveira viu sacrificados quase todos os seus filmes:

Segundo Jacques Parsi, e considerando apenas os projectos de Oliveira que, não tendo sido realizados, foram objecto de uma versão escrita (nalguns casos, mesmo de uma planificação detalhada), contamos, entre 1931 e 1972, cinco adaptações de textos literários (de autores tão diversos como António Patrício, Augusto Cunha, Guy de Maupassant e José Régio), dez filmes de ficção com

⁹ De 1932 a 1941, os hiatos são intervalados por seis documentários de encomenda: *Hulha Branca* (1932), *Estátuas de Lisboa* (1932, inacabado), *Os Últimos Temporais – Cheias do Tejo* (1937), *Já se Fabricam Automóveis em Portugal* (1938), *Miramar, Praia das Rosas* (1938, desaparecido) e *Famalicão* (1941). Retoma depois a realização com os documentários *O Pintor e a Cidade* (1956), *A Visita a Portugal da Rainha Isabel II da Grã-Bretanha* (1957, não creditado), *O Coração* (1958), *O Pão* (1959), *O Acto da Primavera* (1962), *O Pão* (segunda versão, 1964), *A Caça* (1964, ficção), *Vila Verdinho - Uma Aldeia Transmontana* (1964) e *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965).

¹⁰ Na primeira fase há apenas duas ficções, *Aniki-Bóbo* (1942) e *A Caça* (1964).

argumento original de Manoel de Oliveira, três filmes-ensaio de carácter abstracto e apenas seis documentários (Preto 2008, 7).

São no total 24 projetos que, se tivessem sido realizados, teriam dado origem a uma outra história do cinema português, que agora apenas podemos imaginar, a partir dos relatos do autor e dos guiões que escreveu. Os projetos não realizados, além de nos permitirem preencher parcialmente as lacunas existentes neste período, vêm revelar que a obra que Oliveira não pôde realizar, nas décadas de 30 a 50, teria tido aspectos e pressupostos muito mais realistas – no campo da ficção – do que os das obras da segunda fase. Nesse realismo, encontramos ainda um desejo de fusão entre ficção e documentário.

Projetos

São seis os projetos não realizados que discutirei nesta secção: *Desemprego*; *Prostituição*; *A Mulher que Passa*; *Gigantes do Douro (História da vida dos trabalhadores do Douro)*; *Salimbancos / Via Láctea*; e *O Bairro de Xangaia / Fóra do Paraíso*.

Desemprego (1933) era um projeto que seria a “continuação de *Douro, Faina Fluvial*, sobre o desemprego dos trabalhadores do Douro” (Pina 2012, 16).¹¹ Nele se entrevia uma perspectiva mais crítica sobre as condições de vida dos trabalhadores jornaleiros, aliada a uma visão trágica que o realizador nos revela:

Nos nossos dias, o Porto e o rio estão lá, apenas para o turismo. Naquela época, os trabalhadores reuniam-se ali todas as manhãs, e os empregadores vinham escolhê-los, chamá-los. Quando havia trabalho os homens não eram muito numerosos. Quando havia pouco trabalho, eram escolhidos metade ou menos ainda. Os outros ficavam no desemprego, jogavam às cartas. O filme devia acabar com a saída de um barco para a pesca do bacalhau, uma pesca que durava seis meses. Nesse tempo, quando o barco partia, as famílias dos pescadores acompanhavam-no, chorando, para lhes dizer adeus, ao longo da margem, até ao farol. Estes homens, que nada tinham, sofriam no barco; raramente se gosta de partir por seis meses, e deixar os seus. Havia uma espécie de desespero. A família, que não estava habituada a ver partir um dos seus por tanto tempo,

¹¹ A datação do filme é de Parsi (2000, 57).

chorava de forma trágica. Foi um filme que pensei ao mesmo tempo que *Prostituição*. São dois filmes que era impossível fazer na época e que seria impossível fazer hoje, porque tudo mudou. (Baecque e Parsi 1999, 131)

Deste filme não se conhecem guiões ou apontamentos. Mas percebemos que representa um ponto de partida socialmente comprometido do qual derivam os projetos seguintes – vindo contrariar absolutamente aquilo que anteriormente presumi, ao considerar a obra ficcional iniciada nos anos 70: a ideia de que Oliveira não estava “muito preocupado em tomar posição sobre a sociedade” (Areal 2011, 116). Descobre-se aqui o oposto: afinal, o interesse de Oliveira sobre a sociedade contemporânea, e em particular pelos grupos sociais populares (as representações do “povo”), existiu desde muito cedo, mas foi quase completamente obliterado por circunstâncias exteriores.¹²

Conforme referido atrás pelo realizador, o filme *Prostituição* (1933) foi pensado ao mesmo tempo que *Desemprego*, sendo ambos os filmes “impossíveis” de fazer então, por razões morais, e impossíveis de fazer mais tarde, “porque tudo mudou”.¹³ De uma longa sinopse do filme, relatada pelo autor, seleciono o excerto inicial:

Prostituição nasceu da história duma prostituta que eu conhecia e que me tinha contado a sua vida. O pai era muito severo: quando ela mentia, punha-lhe as mãos no fogo. A irmã mais velha abandonara a casa, tinha arranjado amantes e, em consequência, caíra na prostituição. Uma noite, quando o pai a queria agarrar, a jovem fugiu por seu turno e foi refugiar-se na casa da irmã. (Baecque e Parsi 1999, 105)

Assim a protagonista se torna também prostituta e o desfecho será trágico: “O chulo abandona-a e ela acaba num hospital” (Baecque e Parsi 1999, 106). Mesmo se pressentimos neste filme uma moldura moral definida, percebemos o seu olhar compassivo com o ponto de vista da

¹² “Depois de *Aniki-Bobó* e *O Acto da Primavera* (e sem considerar as curtas metragens) [*Douro, Faina Fluvial e A Caça*] – *A Caixa* [1994] é o único filme de Oliveira que, em vez de se situar no universo da alta burguesia, fala da classe popular” (Areal 2011, 204). E também em *Viagem ao Principio do Mundo* (1997), “a descrição social que resulta desta incursão no passado remete-nos para um universo rural poucas vezes abordado por Oliveira” (Areal 2011, 217).

¹³ Segundo Parsi (2000, 57), *Prostituição* data de 1935 e não 1933, o que entra em contradição com o depoimento acima citado do realizador.

mulher-vítima, que se constitui como sintoma de uma certa realidade – sem a culpabilização de comportamentos e acções, mas ainda menos a expectativa de uma solução para o problema. A opção narrativa, ao tomar o tempo longo da vida da protagonista, assume a imutabilidade daquela realidade social. E tal constatação de facto não pode caber senão numa atitude realista. Se ela seria mais *poética*, mais *negra* ou mais *interior*, são tonalidades que não alteram a sua matriz realista. Na fantasia deste filme escandaloso e marginal, Oliveira enfrentava questões duras e difíceis, numa atitude corajosa e invulgar – condenada ao silêncio como tantas outras.

Ao abordar uma realidade tabu e afastada dos ecrãs de cinema, Oliveira, por meio de uma construção melodramática, pretendia fazer a descrição de uma realidade humana que podemos aproximar de uma etnografia urbana, optando por um ponto de vista eminentemente realista, ou, se preferirmos, pré-realista. É difícil imaginar que tratamento estético Oliveira teria imprimido a este filme cuja ideação ficou pouco desenvolvida: “Não escrevi nada porque sabia ser impossível filmar esta história naquela época. O tempo passou, hoje seria outra coisa” (Baecque e Parsi 1999, 106). Mas este tema não perdeu interesse para Oliveira.¹⁴

O projeto seguinte, *A Mulher que Passa* (1934), retoma o tema da mulher fora das normas morais e sociais, à época. O filme seria um melodrama, como se depreende da leitura do argumento resumido em 13 páginas. Um jogador de futebol famoso encontra num *dancing* uma mulher pela qual se apaixona, e por ela abandona a noiva, o emprego na empresa do pai, os treinos de futebol, enfim tudo, rapidamente se vendo sem dinheiro para pagar o quarto alugado e caindo no desânimo. Este percurso um tanto inverosímil parece apontar para o perigo de se deixar embeicar pela *mulher que passa*. Até que, por um impulso do destino, Jorge, o futebolista, vai assistir – arrastado pela população do Porto – ao desafio da equipa que abandonou – onde no intervalo é solicitado a regressar ao campo, metendo três golos e salvando o jogo, a família e tudo, num desenlace simplista...

¹⁴ Mais tarde, encontramos ecos deste filme num projeto homónimo, de que Oliveira envia um excerto, em forma de reflexão sobre “a boémia e o boémio”, dirigido a Gilles Jacob, diretor do Festival de Cannes, em julho de 1991 (documentos constantes do espólio do cineasta na Casa do Cinema). Vida boémia que virá a retratar em *Porto da Minha Infância* (2001). Sobre a mesma temática, escreveu Oliveira o texto “Os Caminhos da Prostituição”, publicado na revista *Camões* (Oliveira 2001).

Passei à leitura da planificação – onde com todo o detalhe Oliveira apontou cada plano a filmar. E aí – independentemente da história – que não deixa de ter por base a realidade social da época – sobre essa história que há pouco chamei simplista – surgem as imagens, encadeadas através de *raccords* sucessivos que ligam cenas – e compõem diálogos entrelaçando cenas e personagens diferentes – e aí, sim, reconheci a mão do *mestre*. Continuei a leitura. As imagens estão plenas de invenções visuais; a montagem é célere, articulando uma estrutura narrativa. Podemos talvez imaginar uma abordagem estética semelhante à de *Douro, Faina Fluvial*, mas menos abstracta e sustentada em linhas narrativas alternadas e cruzadas – com uma atenção descritiva muito precisa, cheia de gestos significativos. Não se encontra um só plano gratuito; cada um deles, em sucessão rápida, descreve um momento, um pormenor, um trejeito, um sinal de vida. Muitos pormenores e muitos grandes planos também. Alguns diálogos breves, cujas frases brincam entre elas como uma música de refrões. O som ambiente sempre presente – e imaginável – pela descrição do plano. Muita música diegética – o baile, por exemplo.

O filme tem uma concepção coral, onde as vozes, de uns e de outros, todas se sucedem e misturam, numa partitura conjunta. Alternando com as caras e as frases dos adeptos de futebol já inebriados, surgem sons da orquestra e imagens volantes de pontapés na bola. A câmara salta de grande-plano em grande-plano, percorrendo os frequentadores do *dancing* como se estivessem todos a meio metro uns dos outros, sugerindo a confusão e a alegria dentro do daquele espaço – onde também se discute futebol. Alternando com as caras daqueles que estão entediados ou fora do baralho. Começa a dança em *travellings* – há um que parte da orquestra e vai recuando e mostrando as personagens da assistência. É aqui que Jorge encontrará Manuela, a mulher que passa. E a câmara salta em *raccord* para o baile em casa de Alice, a noiva abandonada do futebolista, acompanhando em *travelling* o baile por entre os pares. A objectiva continua espiolhando cada canto e recanto, num ritmo imparável até à apoteose final. Como exemplo, segue um pequeno excerto que começa no *dancing* (com Manuela) e logo salta para o baile em casa de Alice:

78 - Grande plano do cavalheiro que se curva para a objectiva como se esta fosse Manuela fazendo um convite para dançar.

79 - Grande plano de Alice, no baile, acedendo a alguém que a convida para dançar. A objectiva recua até Alice se juntar ao seu par, vendo-se depois dançar.

80 - A objectiva acompanha-os penetrando pelos outros pares e, sempre em movimento, acompanha em g.p. na meia luz da sala, ora um, ora outro, requebrados em lânguidos e voluptuosos passos ao ritmo dum tango. A objectiva atravessa assim a sala de baile. Continuando o travelling a objectiva passa entre as colunas do corredor deixando ver em g.p. a mão dum homem que discretamente ao passar por uma senhora junto de um grupo lhe mete um bilhete na mão. (...) A objectiva continua, passa por um recanto onde um par amoroso, aproveitando o ensejo, se beija. A objectiva continua e, penetrando numa saleta fronteira ao recanto, deixa ver um grupo de senhoras no qual uma de sorriso malicioso chama a atenção das companheiras para o par indiscreto. Todas soltam leves risadinhas. A objectiva continuando, pára em frente de um grupo de homens que bebem champanhe, junto de uma mesa. Entre eles encontra-se, risonho, o pai de Jorge. Um do grupo, dirigindo-se-lhe, pergunta: Teu filho está em boa forma, não?

81 - Grande plano do pai de Jorge: Sim, tem-se treinado a valer.¹⁵

Segundo Parsi, este filme reflete algumas experiências autobiográficas do autor: “Entre as ficções imaginadas naqueles anos, *A Mulher que Passa*, de 1934, evocou o conflito – que atormentou a vida do homem de vinte e seis anos que Oliveira era na altura – entre uma vida desportiva e uma vida boémia” (Parsi 2000, 57). Universo que o cineasta haveria de retomar, muito mais tarde, com o filme *Porto da Minha Infância* (2001): “No cerne desta representação social encontra-se a vida «mundana», onde pontuam os rapazes nas suas corridas pelas vielas do Porto e as prostitutas de classe nos cafés e na ópera” (Areal 2011, 220).

Em 1932, a convite do Instituto do Vinho do Porto, Oliveira inicia o projeto *Gigantes do Douro (História da vida dos trabalhadores do Douro)* (1934/35), de que existem várias versões sucessivas, manuscritas, dactilografadas e anotadas, incluindo a planificação completa.¹⁶ Diz o realizador: “era um documentário. Mas era ligeiramente romanceado. Era sobre as (...) quatro fases do Douro: a erguida, a poda, a cava, e finalmente a vindima. (...) Tinha que cobrir um ano completo, com cenas dramáticas metidas pelo meio” (Costa 2008, 11). Nas palavras de Manuel

¹⁵ O documento pode ser consultado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira, Fundação de Serralves (Porto).

¹⁶ Baecque e Parsi (1999, 147) referem a data de 1932, possivelmente inicial, mas os documentos existentes no espólio indicam 1934/35. O filme foi objecto de um contrato de produção com o Instituto do Vinho do Porto em 1934, depois cancelado.

António Pina, “deveria ser um fresco da vida rude dos trabalhadores do Douro” (Pina 2012, 16). A encomenda foi depois cancelada, segundo o realizador, “apenas uma questão de medo político, o medo de que as duras condições de trabalho a que estes trabalhadores estavam sujeitos na altura, sem máquinas, fossem mostradas” (Parsi 2000, 57). Tratou-se de uma forma de censura não oficial, mas ainda assim institucional, associada a práticas de censura social ou intracensura. Diz ainda Oliveira:

O filme devia apresentar o trabalho gigantesco dos trabalhadores vitícolas, não sob um ângulo político, mas social. O assunto era bastante forte. Foi, creio eu, o que matou toda a possibilidade de fazer o filme. Na época não sabia nada da região. O Douro desse tempo já não existe. Mesmo se o filme não tivesse sido grande coisa, teria ficado como documento precioso. O termo *Gigantes* tem um duplo sentido: designa, ao mesmo tempo, as montanhas e as gentes que estão nas montanhas, gente que são pequenos homens, mas que fazem trabalhos de gigantes. Fazem tudo manualmente. Trabalham a terra, fazem socalcos, as plantações, carregam a uva nos cestos, sessenta quilogramas por homem, estrumam a vinha... Fazem isto a cantar, e no fim do dia, depois de terem comido, dançam à noite. Põem velas nas abóboras esvaziadas e fazem máscaras. Só se vêem aqueles rostos fantásticos que dançam. (Baecque e Parsi 1999, 147)

O argumento mostra a sucessão das várias fases dos trabalhos da vinha, ao longo das estações do ano, e de três ou quatro anos, entrelaçando o tempo das gerações que se sucedem – o velho que morre, o bebé que nasce, o homem pai, o filho adolescente, o homem jovem. Vai alternando cenas agrícolas com os acontecimentos da vida dos protagonistas – um casal, João e Rosa, que primeiro namoram, depois casam, depois nasce o filho, que, entretanto, cresce e já fala e faz perguntas. Os diálogos são esparsos, reduzindo-se ao essencial e revelando uma construção melodramática que se exprime mais por imagens do que por palavras. A planificação contém um total de 841 planos detalhados e precisos, alguns contemplativos, alguns com panorâmicas e *travellings*, outros ritmados e rápidos, talvez ainda próximos da estilística de *Douro, Faina Fluvial*.

Há alguns episódios dramáticos de tensão: o protagonista que escorrega numa pedra e por pouco não resvala pela escarpa até ao rio (fazendo lembrar a queda do rapaz em *Aniki-Bóbó*); o velho cansado que precisa de ser levado até casa; o seu funeral acompanhado do som contínuo das enxadas que agora não cavam o chão de cultivo, mas a sua cova; a cena do parto, simultânea e alternando com o esforço do marido a martelar estacas na vinha; outra ainda quando o bebé se afasta sozinho e a mãe o

procura em aflição durante a trovoada. Também é mostrada a viagem das pipas em carros de bois até ao Pinhão; e a viagem do barco rabelo com as pipas rio abaixo – com a câmara no barco também em *travelling*; câmara que depois salta para o comboio onde também são transportadas as pipas e donde se avistam os barcos; e mais tarde a viagem rio acima com os homens a puxarem o barco à sirga.¹⁷

Para lá da história de família, Oliveira preocupa-se com a descrição fiel do modo de vida aldeão, seus costumes e festividades, e, sobretudo, os trabalhos do cultivo da vinha, além da estrutura social bem delineada pelas categorias sócio-profissionais. A descrição das atividades agrícolas é muito detalhada, tal como a atenção à paisagem e aos rituais diários, sejam os momentos de descanso que alternam com o trabalho, sejam as mulheres a lavar a roupa no rio, as crianças a brincar, a procissão, as festas do casamento e da vindima. Por vezes, esta alternância assume uma forma rítmica, contrastando duas cenas simultâneas. Estão previstos certos motivos musicais usados como *leitmotive* e há também música diegética – o canto dos trabalhadores (como o coro do hino ao trabalho), a música das festas, a canção da Rosa, por exemplo. Uma cena curiosa é quando, após a vindima, os jornaleiros dão vivas ao patrão, que em seguida lhes paga, antes de todos partirem. Mas essa cena – que talvez procurasse lisonjeá-lo – parece quase cínica, pelo contraste com as cenas em que os homens correm risco de vida. Porém é difícil saber que tom teria no filme. A dimensão trágica – que os perigos de vida assinalam – reforça-se no ciclo repetido das estações, dos anos, das gerações, definindo uma cultura enraizada e geograficamente específica, que todavia desapareceu. Conta o realizador:

Perdeu-se um testemunho da época que poderia ser visto hoje: a geografia dos socalcos, o duro trabalho da surriba, a condição dos rurais carregando cestos de uvas com 70 quilos, por caminhos tortuosos, animados pelo som de uma gaita-de-beiços e ferrinhos; e, já noitinha, os trabalhadores rurais, depois de terem comido churrasco, a dançarem sem fadiga, à luz da fogueira, ou a brincarem, de abóboras na cabeça com uma vela acesa dentro, nariz, boca e olhos abertos na carcaça; e a pisarem, de perna nua, as uvas no lagar, à luz duma candeia e ao toque do harmónio, para animar. Ficaríamos ainda a saber hoje como era a luta daquele povo de gigantes, no esforço de um trabalho duro, como era o tempo desses Gigantes do Douro, mal alimentados e que sempre engordavam quando

¹⁷ A viagem das pipas e de barco não fazia parte do primeiro projeto.

as uvas amadureciam e a fartura não os impedia de comê-las. Alegres na sua adversidade, fortes no seu trabalho, é certo que as condições sociais daqueles trabalhadores rurais vieram sempre a melhorar.¹⁸

Saltemos uma década – após a realização de *Aniki-Bóbó* e com alguns documentários feitos – para um projeto sobre o qual quase nada se sabia, senão que Oliveira escrevera, em 1944, *Saltimbancos*, também designado *Via Láctea*, um guião “inspirado (...) por uma história noticiosa (uma criança vendida ao circo)” (Parsi 2000, 58). Finalmente foi possível consultar, no espólio do realizador, sucessivas versões, manuscritas, dactilografadas e anotadas, do argumento final (incluindo diálogos, com 59 páginas) do filme que pormenorizadamente imaginou e que chegou a orçamentar. Pude aí descobrir uma história complexa, cheia de episódios dramáticos e truculentos, onde ressalta a brutalidade dos adultos sobre as crianças, a começar pela venda de um rapaz ao circo pela madrasta cúpida – tão cruel e desapiedada como a que veríamos dez anos depois em *A Estrada* (*La Strada*, 1954) de Fellini.¹⁹

Miguel é a criança maltratada, narrador reflexivo e omnipresente, cujos monólogos sentimentais (em voz *off*) pontuam as memórias que o filme mostra em retrospectiva íntima. Além da castigadora madrasta, a violência desta história releva da prepotência e das intrigas dos dois personagens autoritários: o empresário Giovanni e o equitador Diogo. Por outro lado, há os seus amigos e protetores: o palhaço John que tem um filho paralítico, amigo de Miguel; o casal Paquita e Fernandez, que desejam abandonar o circo, sendo Paquita a figura maternal de substituição. A maldade dos primeiros contrasta com a bondade dos segundos, que acarinhos Miguel. Entre intrigas e violências, o circo volta a passar na aldeia de Miguel, que é descoberto pelos seus companheiros de infância. Uma sabotagem de Diogo quase provoca uma tragédia, que Miguel, ágil, subindo ao trapézio, consegue evitar, salvando Paquita, já

¹⁸ “Eu e o Douro”, depoimento de Manoel de Oliveira, recolhido por Germano Silva, revista *Visão*, 14-9-2006, p. 41. Assinale-se que, uma década mais tarde, o escritor neo-realista Alves Redol teve um projeto de filme sobre o mesmo contexto, filme que seria uma adaptação para cinema do seu romance *Porto Manso* (1946), a que se seguiram mais tarde três outros títulos, enquadrados no chamado Ciclo Port-Wine: *Horizonte Cerrado* (1949), *Os Homens e as Sombras* (1951), *Vindima de Sangue* (1953) (Santos 2011, 19-21).

¹⁹ Para este projeto, Oliveira tirou fotografias a uma tenda de circo e António Cruz fez desenhos preparatórios (Preto 2020, 43). Note-se que o universo do circo era próximo de Oliveira, que tinha experiência de trapezista, entre outros desportos. Por outro lado, assinale-se a contemporaneidade deste projeto com o surgimento do neo-realismo italiano concomitante com o final da guerra.

grávida e pronta para abandonar o circo com o noivo, artista da moto no “poço da morte”. A madrasta, que soubera da presença de Miguel no circo, procura tirar dividendos, acabando por chamar a guarda que retira Miguel do circo que já era a sua casa. Na aldeia, os velhos amigos agora desprezam-no, chamando-lhe “saltimbanco”, mas o pequeno consegue fugir de novo na caravana do circo.

A encenação de toda esta violência é realista, talvez quase hiper-realista, mesmo quando intervalada por algumas cenas oníricas de pesadelo, contendo reflexos de uma violência social mais ampla. Se seria de um realismo mais negro ou mais poético, só uma análise atenta poderá indiciá-lo. Também ignoro por que razão não chegou a ser produzido, mas com esta abordagem do tema provavelmente terá passado por numerosos obstáculos que o tornaram impossível.²⁰ Explica o realizador que “insatisfeito com o arranjo anedótico e em parte pelas habituais dificuldades de produção, apoderou-se de mim um certo desinteresse que me fez abandonar os meus velhos propósitos de realizador e passei a ocupar a minha actividade noutras coisas” (Oliveira 1964, 54). Assim, nesta época, não foi apenas do filme que desistiu, mas da própria vontade de fazer cinema.

Este projeto suscita outras questões – principalmente se pensarmos no filme que Manuel Guimarães realizou com o mesmo título, em 1951. Que relação, que influências poderia ter havido entre este projeto de filme de Oliveira e o filme homónimo de Guimarães (sabendo que este fora assistente de Oliveira em *Aniki-Bóbó*) é um mistério. O filme imaginado por Oliveira fora inspirado por uma notícia de jornal. O filme de Guimarães seguiu fielmente o romance *Circo* publicado em 1945 por Leão Penedo, com adaptação ao cinema do escritor, romance que fora precedido da reportagem jornalística “Esta noite há circo!” escrita pelo mesmo, com fotos de C. Cayalla.²¹ Entre ambos, há algumas interessantes semelhanças (nas representações sociais), embora as diferenças no argumento sejam enormes. Em especial, por ser aqui o narrador uma criança – cuja tónica posta na violência doméstica e social atinge uma crueldade quase insuportável. É um filme muito distante do

²⁰ Em diversas entrevistas, o cineasta refere as inúmeras dificuldades que se levantavam à realização de filmes, desde dificuldades económicas até às várias formas de censura e outras restrições.

²¹ Recortes de jornal existentes no espólio de Leão Penedo, no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, sem referência de publicação ou data.

tom conciliador do predecessor *Aniki-Bóbó* e mais ainda do idealismo do filme neo-realista de Guimarães. Aqui as personagens encaixam na dicotomia bons ou maus, quase sem nuances, enquanto na história de Penedo e Guimarães, mais doce, sentimental e poética, as personagens apresentam-se modeladas nos seus relativos defeitos e virtudes. Comparativamente, a visão de Oliveira é intensamente crítica na sua descrição da brutalidade e da miséria. Se tivesse conhecido este argumento, Sadoul não teria dúvidas em confirmar Oliveira como um precursor do neo-realismo.

Passara mais de uma década sobre o último projeto e Oliveira envereda por um desejo de cinema diferente, mais fantástico – como o projeto *Angélica* (1954), que só viria a realizar em 2010 – ou mais poético, como o documentário *O Pintor e a Cidade* (1956).²² Todavia, na mesma época, acalenta um projeto verdadeiramente realista e de denúncia social. Surgido em 1956, chamar-se-ia inicialmente *O Bairro de Xangaia*, na segunda versão de 1957 apelidado *Fóra do Paraíso*.²³ Sobre ele disse Oliveira:

Em meados dos anos cinquenta, escrevi um filme, *O Bairro de Xangai*, próximo do neo-realismo, uma síntese que creio que terá abrangido tudo do neo-realismo, em todo o caso, o que mais me impressionou nos filmes neo-realistas que vi e que passaram no Porto. Escrevi-o depois de ter feito *O Pintor e a Cidade*. *O Pintor* termina com pessoas que vivem num bairro de lata. São pessoas que trabalham, modestos empregados. Interessei-me por eles, a partir do que me contaram das suas vidas, concebi aquele filme que não pude realizar, como tantos outros. (Baecque e Parsi 1999, 134)

Na Casa do Cinema, pude consultar três versões sucessivas do argumento resumido deste filme. A história de um casal jovem – Luísa e João – que, morando numa “ilha” (bairro operário) e faltando-lhes trabalho, decidem mudar para um novo bairro onde constroem a sua casinha precária.²⁴ De dificuldade em dificuldade, já com dois filhos, sonham com uma casa melhor, até que um dia surgem no bairro de

²² Sobre *Angélica*, ver Benis 2017b.

²³ Datado de 1958 por Parsi (2000, 59).

²⁴ O “bairro de Xangai” era um real bairro de barracas situado perto da rotunda do Castelo do Queijo, no Porto, nos anos 50.

barracas uns engenheiros que estudam a sua demolição e o realojamento dos habitantes, acendendo-se no horizonte sofrido da mulher uma luz de esperança e alegria. A boa notícia acolhe o marido que regressava a casa vindo do médico, onde soubera que pouco tempo de vida restaria à mulher. O desenlace inesperado encerra com um fatalismo crítico esta narrativa sobre a tragédia da pobreza. Apesar do tom pessimista do argumento, Oliveira diz ter enviado ao S.N.I. o projeto, que “ficou pendurado à espera do parecer que o Dr. Eduardo Brazão, então secretário nacional, nunca mais deu”.²⁵ Este seria um filme assumidamente neo-realista, como explica Manoel de Oliveira em entrevista a João Bénard da Costa:

Era neo-realista, pelo lado do ambiente, pela construção dramática. Mas a grande diferença é que tinha um final que não era propriamente neo-realista. É difícil contar a intriga, porque o filme ganhava era pelos detalhes, os detalhes é que eram interessantes. Era a vida de um casal à procura de uma casa: era actual, até! Viviam num desses bairros de lata e já tinham filhos. Ele era fogueiro. Depois, adoecia, ia ao médico e o médico dizia-lhe que ele tinha pouco tempo de vida. Entretanto havia muitas peripécias. (Costa 2008: 36)²⁶

Perguntam Baecque e Parsi: “Como explica que apesar do seu julgamento muito reservado em relação ao neo-realismo, tenha pretendido (...) realizar *O Bairro Xangai*, que, segundo, diz, teria sido um filme neo-realista?” Oliveira responde:

Nem tudo é forçosamente político nos filmes neo-realistas. Há também bons aspectos. O que me tocava era, precisamente, trabalhar com actores não profissionais, em cenários naturais, para me opor ao cinema conformista. Mas a história do *Bairro de Xangai* era uma história autêntica. Tinha-me inspirado no que as pessoas, que tinha filmado, como lhe disse, no *Pintor e a Cidade*, me tinham contado das suas vidas. O meu percurso era partir do real, e não de submeter o real aos imperativos duma tese. (Baecque e Parsi 1999, 137-138)

²⁵ Documento dactiloscrito (sem data) intitulado “Nota dos filmes cujos subsídios me foram negados pelo Fundo do Cinema”, no espólio do autor na Casa do Cinema. Note-se que a versão final do argumento está assinada e datada de 11-12-1957 (data de aniversário do realizador). Eduardo Brazão deixaria o cargo de S.N.I. em 28-1-1958.

²⁶ Note-se que esta versão relatada pelo realizador tem pequenas diferenças em relação ao argumento que consultei.

Note-se que, nesta fase, depois de *O Pintor e a Cidade* (1956), a estilística de Oliveira já era outra, sobretudo no tempo dos planos:

O cinema que eu via, em 1956, era um cinema de acção, de movimento. Foi por uma espécie de reacção a tudo isso, por oposição a *Douro Faina Fluvial*, que eu fiz o *Pintor*. Não queria cair no mesmo esquema. Não queria fazer o *Douro Faina Fluvial* a cores, de modo nenhum. Reagi pela inversa. Realizei um filme sem montagem, a estender-se, a estender-se no tempo em cada uma das tomadas de vista.

– De certo modo, portanto, *O Pintor e a Cidade* é o primeiro filme em que o Manoel de Oliveira volta as costas a uma cinema de montagem...

– É a primeira vez que eu volto as costas a um cinema de montagem. Exactamente.

– O que não é tão sensível n’*O Pão*...

– N’*O Pão* não tanto. N’*O Pão* é acentuado em parte. É alternado. A montagem tem um papel importante mas há uma parte do filme, sem dúvida nenhuma, que está muito influenciada pelo *Pintor e a Cidade*. (Costa 2008: 57-58)

O Pão (filme de 1959, com segunda versão em 1964) é um documentário encomendado onde a visão pessoal de Oliveira, aliando o real e o transcendente, procura dar continuidade à viragem estética iniciada em *O Pintor e a Cidade* (1956) e que prosseguiria com *O Acto da Primavera* (1962), *A Caça* (1964) e *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965). De uma forma ou de outra, encontramos em Oliveira um interesse pelo real transfigurado pela subjetividade, visão que acompanhará toda a sua longa carreira, assumindo diversas formas. Como assinala António Preto, “o desejo de ficção que se descobre no documentário é (...) simétrico ao desejo de objectividade (leia-se desejo documental) que enforma a produção ficcional de Manuel de Oliveira” (Preto 2008, 8).

Conclusão

Este breve percurso através de alguns projetos de filmes não realizados dá-nos uma perspectiva nova sobre a primeira fase criativa de Manoel de Oliveira, onde encontramos surpreendentes afinidades do autor com uma estética realista sensível aos dramas sociais, deveras original na sua época e efectivamente precursora das tendências realistas que vinham surgindo no cinema internacional, tendências que, embora apontadas

nos primeiros filmes (*Douro e Aniki-Bóbó*), Oliveira não conseguiu desenvolver. Por estes projetos passa uma vertente quase desconhecida da sua obra: uma intenção de descrição social que abrange diferentes ambientes, todos não convencionais – desde o desemprego dos operários e da vida dura dos trabalhadores rurais, passando pelos submundos da prostituição e dos *cabarets* (alternativos ao modelo de família convencional e ideologicamente autorizado pelo Estado Novo), até aos mundos marginais dos saltimbancos e dos bairros de lata.

No seu conjunto, os projetos não realizados vêm revelar que a obra que Oliveira não pôde realizar, nas décadas de 30 a 50, teria tido aspectos e pressupostos muito mais realistas – no campo da ficção – do que os das obras da segunda fase.

Embora sem um programa ideológico que se possa aproximar do neo-realismo, Oliveira demonstra um grande empenho na descrição de sectores da sociedade arredados da representação, no cinema português, até ao início dos anos 50 (quando surgem os filmes neo-realistas de Manuel Guimarães). A presença do universo popular tornar-se-ia escassa, a partir dos anos 70, na sua obra. Mas há aqui, sem dúvida, um olhar que procura o realismo com alguma crueza e que tem como programa o registo de diferentes realidades sociais e etnográficas, algumas urbanas, outras camponesas, outras operárias. E em tudo isto, impera o jogo visual e o deleite do movimento – que apenas por imagens consegue impor uma visão sobre o real, por vezes quase delirante na sua sinceridade imaginativa – que nos conduzem ao universo de Oliveira, único e inconfundível. Tantas belas ideias e tantas obras perdidas. Do que teria sido o cinema português ficou uma lacuna incomensurável na cultura portuguesa.

Referências

Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português – Um País Imaginado. Vol II. Após 1974*. Lisboa: Ed. 70.

_____. 2013. “As Imagens Proibidas – A Censura ao Cinema Português”. In *Censura Nunca Mais – A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*, coordenado por Ana Cabrera, pp. 113-175. Lisboa: Aletheia.

- _____. 2020. “Ventos de Realismo no Cinema do Pós-Guerra”. In *75 Anos Cineclube do Porto*, org. por Joana Canas Marques e Marta Reis, pp. 69-104. Porto: Clube Português de Cinematografia.
- Andrade, Sérgio C. 2001. *O Porto na História do Cinema*. Porto: Porto Editora.
- Baecque, Antoine de e Parsi, Jacques. 1999. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- Baggio, Eduardo, Graça, André Rui e Penafria, Manuela. 2015. “Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”, *Revista Científica/FAP* 12: 19-32.
- Bello, Maria do Rosário Lupi, 2017. “Zavattini e a potência do ‘real’ no cinema”. In *Nova Síntese, 12 – Cinema*, org. Leonor Areal: 53-65. Lisboa: Colibri.
- Benis, Rita. 2017a. “The effect of censorship on Manoel de Oliveira’s screenplays during the Salazar Dictatorship in Portugal (1933–74)”. *Journal of Screenwriting* 8(2): 147-159.
- _____. 2017b. “O Estranho Caso de Angélica: Afinidade entre Fantástico e Documental”. *Aniki* 4(1): 5-26. <https://doi.org/10.14591/aniki.v4n1.275>
- Brunetta, Gian Piero. 2015. *L’Isola Che No C’è – Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*. Bolonha: Cineteca Bologna.
- Costa, João Bénard da. 1982. *Arte Portuguesa Anos Quarenta*, n.º 6 – Colóquios. Lisboa: Gulbenkian.
- _____. 1988. “Introdução”. In Oliveira, Manuel, *Alguns Projectos Não Realizados e Outros Textos*, pp. 7-8. Lisboa: Cinemateca.
- _____. 2008. “Uma entrevista com Manoel de Oliveira”. In *Manoel de Oliveira – 100 anos*, pp. 25-116. Lisboa: Cinemateca.
- Costa, José Manuel. 1981. “Construção e reprodução na obra de Manoel de Oliveira: Um jogo de tensões”. *Manoel de Oliveira*, pp. 47-56. Lisboa: Cinemateca.
- Ferro, António. 1950. *Teatro e Cinema*. Lisboa: SNI.
- Johnson, Diane. 1985. “Writing for the Movies is Harder than it Looks”. In *The New York Times Book Review*, 14-4-1985, Section 7, Page 1. <https://www.nytimes.com/1985/04/14/books/writing-for-the-movies-is-harder-than-it-looks.html> (último acesso a 8/11/2022)

- Oliveira, Manoel de. 1964. “*Excertos de entrevistas*”. In *Cinema de Manoel de Oliveira*. Separata dos n.º 246 a 249 da revista *Vértice*. Coimbra: Vértice.
- _____. 1988. *Alguns Projectos Não Realizados e Outros Textos*. Lisboa: Cinemateca.
- _____. 2001. “Os Caminhos da Prostituição”. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas* 12/13: 48-54.
- Parsi, Jacques. 2000. “I film che non si vedranno mai. A proposito dei progetti di film non realizzati”. In *Manoel de Oliveira*, org. Simona Fina e Roberto Turigliatto, pp. 55-65. Turim: Torino Film Festival.
- Pina, Manuel António. 2012. *Aniki-Bóbó*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Preto, António. 2008. “Viagem ao Princípio do Cinema”. In *Manoel de Oliveira – O Cinema Inventado à Letra*, editado por António Preto, pp. 6-15. Porto: Serralves.
- Preto, António (org.). 2020. *Manoel de Oliveira, Fotógrafo*. Porto: Serralves.
- Sadoul, Georges. 1983. *História Mundial do Cinema*, vol. 2. Lisboa: Livros Horizonte.
- Santos, David (org.). 2011. *Alves Redol - Horizonte revelado*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Torres, Mário Jorge. 2007. *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Público/Cahiers du Cinéma.

Filmografia

- A Caça* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1964. 26min.
- A Canção da Terra* [longa-metragem, 35mm]. Real. Jorge Brum do Canto, Portugal, 1938. 97min.
- A Estrada* (La Strada) [longa-metragem, 35mm]. Real. Federico Fellini, Itália, 1954. 108min.
- Aniki-Bóbó* [longa-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira. Portugal, 1942. 70min.
- As Pinturas do Meu Irmão Júlio* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1965. 16min.

- Berlim, Sinfonia de uma Cidade* [longa-metragem, 35mm]. Real. Walter Ruttmann, Alemanha. 65min.
- Douro, Faina Fluvial* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1931. 21min.
- Estátuas de Lisboa* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1932 (inacabado). 8min.
- Famalicão* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1941. 24min.
- Hulha Branca* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1932. 7min.
- Já se Fabricam Automóveis em Portugal* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1938. 9min.
- Miramar, Praia das Rosas* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1938 (desaparecido). 9min.
- O Acto da Primavera* [longa-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1962. 90min.
- O Coração* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1958 (inacabado). 16Min.
- O Pão* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1959. 59min.
- O Pão* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1964. 24min.
- O Pintor e a Cidade* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1956. 28min.
- Porto da Minha Infância* [longa-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 2001. 62min.
- Saltimbancos* [longa-metragem, 35mm]. Real. Manuel Guimarães, Portugal, 1951. 92min.
- Vila Verdinho - Uma Aldeia Transmontana* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1964. 18min.
- Visita a Portugal da Rainha Isabel II da Grã-Bretanha, A* [curta-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira, Portugal, 1957 (não creditado). 28min.

The Pre-Realism of Manoel de Oliveira (Unrealized Projects)

ABSTRACT Forty-eight years of dictatorship and censorship caused a terrible amputation in Portuguese culture. Numerous forbidden or aborted film projects have been kept in public archives and are now accessible. This is the case of the archives of world-renowned Portuguese film director Manoel de Oliveira. The discovery of several unrealized projects may help us understand what would have been the history of Portuguese cinema, had some of these films been produced. Through an analysis of some of his scripts, I will uncover traces of a cinema that was never made but was part of the life and work of this creator. Unknown to us until today, these documents reveal a markedly realistic facet during the first creative phase of Oliveira. I will discuss the influence of different concepts of realism on Oliveira's work and the interactions between the two, which leads to reinforce Georges Sadoul's observation on the original and precursory character of Oliveira's work, insofar as it preceded the emergence of post-war neo-realism.

KEYWORDS Portuguese cinema; realism; Manoel de Oliveira; censorship; invisible cinema.

Recebido a 16-01-2021. Aceite a 31-10-2022.