

cinemateca portuguesa-museu do cinema

# O PÃO

Portugal, 1959/1963

Manoel de Oliveira



# O PÃO

1959 | cor/colour | 59 min

1963 | cor/colour | 24 min

Realização: Manoel de Oliveira

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...

Our daily bread demands constant effort, one that dignifies a man...

The seed cycle: fertilisation, birth, harvest, grain transportation, industrial milling, modern baking; distribution and bread consumption; the seed returns to earth.

A new cycle begins...

O restauro da versão longa de O PÃO teve origem na digitalização 4K com wet gate de uma cópia de época de 35mm em avançado estado de degradação cromática e na banda de som ótico de um interpositivo de som tirado em 1999. Foi usada como referência para as cores uma cópia de época da versão curta. O restauro digital da imagem e a correção de cor foram feitos pela Cineric Portugal.

The restoration of O PÃO's longer version results from the the 4K wet gate digitization of a 35mm distribution print in an advanced stage of colour fading conserved by Cinemateca. The sound comes from the optical soundtrack of a sound interpositive struck in 1999. Digital grading and image restoration were made by Cineric Portugal using a distribution print of the short version as reference.

## Da versão longa à versão curta

Conhecem-se duas versões de “O Pão”, documentário de Manoel de Oliveira que acompanha o “ciclo do pão”, produzido para a Federação Nacional de Industriais de Moagem (FNIM). A primeira, de 1959, com cerca de uma hora, foi mostrada nesse mesmo ano na Feira das Indústrias Portuguesas, e uma segunda, significativamente mais curta, remontada por Oliveira em 1963, exibida pela primeira vez na Casa da Imprensa, em Lisboa, a 27 de setembro desse ano, a única a estrear comercialmente, em 1966. Na entrevista concedida a João Bénard da Costa para o catálogo da Cinemateca Portuguesa, Manoel de Oliveira – Cem Anos (2008), o realizador explica porque preferia a versão mais curta:

“Quando fiz O Pão eu estava sedento de cinema. Queria abordar todos os meios, todos os sítios. Essa sede de cinema levou-me a mostrar e 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. Mostrei as diferentes maneiras como se vestem os vários trabalhadores. Quer dizer, quando colhem trigo têm uma farda própria com mangas de couro, para não se ferirem, porque o trigo é muito agressivo. Usam aqueles chapéus para se protegerem do sol. Quando mostro os carregadores e quando mostro os descarregadores, já mostro outra vestimenta. Quando estão a ensacar têm uma vestimenta, quando estão a moer, outra, e por aí fora até ao padeiro, que, no final, distribui as cestas de pão pela cidade. Na versão longa, acho que exagerei demais, prejudicando a ideia central do filme. Porque 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). Interessou-me muito dar essas diferenças, que na versão curta são mais evidentes: cada um dá um contributo para uma coisa geral, uma coisa que dependia de vários, uma longa faixa de diferentes acções que corriam e que contribuíam para o mesmo fim, que era o **Pão – o pão nosso de cada dia.**”

## From the long version to the short version

There are two known versions of “O Pão,” a documentary by Manoel de Oliveira, that follows the “cycle of bread,” produced for the National Federation of Milling Industries (FNIM). The first one, from 1959, about an hour long, was shown that same year in the Portuguese Industries Fair, while the second one, significantly shorter, re-edited by Oliveira in 1963, was shown for the first time at Casa da Imprensa, in Lisbon, September 27 that year, the only version with a commercial release, in 1966. In his interview with João Bénard da Costa for the Cinemateca Portuguesa’s catalogue, Manoel de Oliveira – Cem Anos (2008), the director explain why he preferred the shorter version:

“I was hungry for cinema when I did ‘O Pão’. I wanted to use every means and go to all places. That hunger for cinema made me show and blend many things: the co-op, the work in the fields, the factories with bread workers, many particular things from that time and era, many different and diverse means. I showed different ways in which many workers dress. That is, when harvesting wheat, they have their own uniforms with leather sleeves so that they don’t get hurt, because wheat is very aggressive. They wear hats to protect themselves from the sun. When I show wheat loaders and unloaders, I also show a different uniform. When they’re filling bags, they have another set of clothes and when they’re milling they have a different one, and so on, until there’s a baker who distributes loaves of bread throughout the city in the end. In the long version, I think I went too far, hurting the main idea of the film. Because the idea for this film is that bread is like a current in a river that goes through different places, different hands, and different clothes or uniforms (let’s call them uniforms to make it easier). I was very interested in showing those differences, which are clearer in the short version: each one contributes in its way to a general thing, something that depends on different people and a long range of different actions that ran and contributed to one end, which was **Bread – our daily bread.**”





## MANOEL DE OLIVEIRA *Biografia/Biography*

Manuel Cândido Pinto de Oliveira nasceu no Porto, a 11 de dezembro de 1908. Fez os primeiros estudos no Colégio Universal, no Porto, e posteriormente, no Colégio Jesuíta de La Guardia, na Galiza. Mas foi como desportista de ginástica, natação, atletismo e automobilismo que o seu nome ganhou notoriedade. Com vinte anos, inscreveu-se na Escola de Actores de Cinema, fundada por Rino Lupo, participando com o irmão, Casimiro de Oliveira, como figurante num filme deste realizador, "Fátima Milagrosa" (1928). Por essa altura, compra uma máquina Kinamo, com a qual começou a filmar "Douro, Faina Fluvial", com um fotógrafo amador, António Mendes. Em 1933 volta a ser ator, tendo o papel de um galã em "A Canção de Lisboa", de Cottinelli Telmo. Na década de 1930 dirige alguns documentários, mas nenhum dos seus projetos de longa-metragem passou então do papel. Em 1940, casa com Maria Isabel Brandão Carvalhais e dois anos depois realiza a sua primeira longa-metragem, "Aniki Bóbo". Nessa década e na seguinte, volta a não conseguir montar nenhum dos seus vários projetos, indo em 1955 à Alemanha fazer um estágio nos laboratórios da AGFA, para estudar a cor no cinema, que aplicou no documentário "O Pintor e a Cidade". Os anos de 1960 consagram Oliveira no plano internacional, com uma homenagem no Festival de Locarno de 1964 e a passagem da sua obra na Cinemateca Francesa, no ano seguinte. A partir de 1971 e de "O Passado e o Presente" acumulam-se os galardões e os louvores. O filme marca o início da chamada "tetralogia dos amores frustrados", completada por "Benilde ou a Virgem Mãe" (1975), "Amor de Perdição" (1978) e "Francisca" (1981). Por esta altura a sua obra é já reconhecida como uma das mais importantes do cinema contemporâneo e os prémios e homenagens sucedem-se. Muitos dos seus filmes passam no Festival de Cannes, na Quinzena dos Realizadores ou na Seleção Oficial, tendo recebido o Prémio Ecuménico e o da Crítica Internacional por "Viagem ao Princípio do Mundo", o Prémio do Júri por "A Carta" e uma Palma de Ouro Honorária em 2008, no ano do seu centenário. Em Veneza, onde os seus filmes

Manuel Cândido Pinto de Oliveira was born in Oporto, December 11, 1908. His first studies were at Colégio Universal, in Oporto, and later at the Jesuit School in La Guardia, Galicia. Still, his reputation grew as an athlete in gymnastics, swimming, athletics and automobile racing. At 20 years old, he enrolled in the Film Actors School, founded by Rino Lupo, and was casted, with his brother Casimiro de Oliveira, as an extra in a film by the director, "Fátima Milagrosa" (1928). Around this time, he bought a Kinamo camera and started shooting "Douro, Faina Fluvial" with it, assisted by António Mendes, an amateur photographer. In 1933, he became an actor again with a starring role as a bon vivant in "A Canção de Lisboa" by Cottinelli Telmo. He directed a few documentaries in the 1930s but none of his feature film projects takes shape. In 1940, he marries Maria Isabel Brandão Carvalhais and directs his first feature film two years later: "Aniki Bóbo". In that decade and the next one, he is again unable to direct any of his main projects, instead going to Germany in 1955 to work as an intern in the AGFA labs to study colour in film, an experience he would later use in his documentary "O Pintor e a Cidade". The 1960s are a time of acclamation for Oliveira in the international stage, thanks to an homage in the 1964 Locarno Film Festival and a projection of his work in the French Cinematheque the following year. As of 1971 and "O Passado e o Presente," Oliveira accumulates awards and praises. The film is the beginning of the called "tetralogy of frustrated love stories" completed by "Benilde ou a Virgem Mãe" (1975), "Amor de Perdição" (1978) and "Francisca" (1981). Around this time, his work is already seen as one of the most significant in contemporary film, with prizes and homages growing in number. Many of his films are shown at the Cannes Film Festival, either in the Directors Fortnight or the Official Selection, receiving the Ecumenical Prize and International Critics Prize for "Viagem ao Princípio do Mundo," the Jury Prize for "A Carta," and an Honorary Palme d'Or in 2008, the year of his centennial. In Venice, where his films are also regularly shown, he wins the Grand

têm também presença regular, vence o Grande Prémio Especial do Júri com “A Divina Comédia”, o Prémio Unesco com “Porto da Minha Infância” e um Leão de Ouro de Carreira em 2004. Os festivais de Berlim e de Locarno também lhe atribuem prémios especiais pelo conjunto da sua obra. Manoel de Oliveira faleceu no Porto, a 2 de Abril de 2015, com 106 anos, deixando um filme póstumo, “Visita ou Memórias e Confissões”.

Special Jury Prize for “A Divina Comédia,” the UNESCO Prize with “Porto da Minha Infância,” and a Career Golden Lion in 2004. The Berlin Film Festival and Locarno Film Festival also give him special prizes for the ensemble of his work. Manoel de Oliveira died in Oporto, April 2, 2015, at 106, leaving a posthumous film behind, “Visita ou Memórias e Confissões”.

## FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

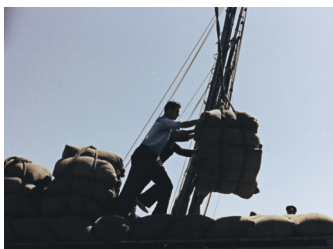
- 1931 – **Douro, Faina Fluvial** (DOC)
- 1932 – **Hulha Branca** (DOC)
- 1938 – **Portugal Já Faz Automóveis** (DOC)
- 1938 – **Miramar, Praia das Rosas**  
(DOC, filme perdido/lost film)
- 1940 – **Famalicão** (DOC)
- 1942 – **Aniki Bóbo**
- 1956 – **O Pintor e a Cidade** (DOC)
- 1959/1963 – **O Pão** (DOC)
- 1963 – **Acto da Primavera**
- 1963 – **A Caça** (CM/SHORT)
- 1964 – **Vilaverdinho** (DOC)
- 1965 – **As Pinturas do Meu Irmão Júlio** (DOC)
- 1970 – **“A Propósito da Inauguração duma Estátua”** (Porto, 1100 Anos)  
(DOC, produção e supervisão/production and supervision)
- 1972 – **O Passado e o Presente**
- 1974 – **Benilde, ou a Virgem Mãe**
- 1978 – **Amor de Perdição**
- 1981 – **Francisca**
- 1982 – **Visita ou Memórias e Confissões**
- 1983 – **Lisboa Cultural**
- 1983 – **Nice à Propos de Jean Vigo** (DOC)
- 1985 – **Le Soulier de Satin/O Sapato de Cetim**
- 1986 – **Mon Cas/O Meu Caso**
- 1987 – **A Propósito da Bandeira Nacional** (CM/SHORT)
- 1988 – **Os Canibais**
- 1990 – **“Non” ou a Vã Glória de Mandar**
- 1991 – **A Divina Comédia**
- 1992 – **O Dia do Desespero**
- 1993 – **Vale Abraão**
- 1994 – **A Caixa**
- 1995 – **O Convento**
- 1996 – **En Une Poignée de Mains Amies**  
(DOC, corealização com/co-directed by Jean Rouch)
- 1996 – **Party**
- 1997 – **Viagem ao Princípio do Mundo**
- 1998 – **Inquietude**
- 1999 – **La Lettre/A Carta**
- 2000 – **Palavra e Utopia**
- 2001 – **Je Rentre à la Maison/Vou Para casa**
- 2001 – **Porto da Minha Infância**
- 2002 – **O Princípio da Incerteza**
- 2002 – **Momento** (videoclip/music video)
- 2003 – **Um Filme Falado**
- 2004 – **O Quinto Império – Ontem Como Hoje**
- 2005 – **Espelho Mágico**
- 2006 – **Do Visível ao Invisível** (CM/SHORT)
- 2006 – **Belle Toujours**
- 2006 – **O Improvável Não é Impossível** (CM/SHORT)
- 2007 – **Rencontre Unique**  
(episódio de/episode of “Chacun Son Cinéma”)
- 2007 – **Cristóvão Colombo – O Enigma**
- 1965/2008 – **O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta** (DOC)
- 1965/2008 – **Romance de Vila do Conde** (DOC)
- 2009 – **Singularidades de uma Rapariga Loura**
- 2010 – **O Estranho Caso de Angélica**
- 2010 – **Painéis de São Vicente de Fora – Uma Visão Poética** (CM/SHORT)
- 2012 – **O Gebo e a Sombra**
- 2012 – **O Conquistador Conquistado**  
(episódio de/episode of “Centro Histórico”)
- 2014 – **O Velho do Restelo** (CM/SHORT)
- 2014 – **Chafariz das Virtudes** (CM/SHORT)
- 2015 – **Um Século de Energia** (CM/SHORT)

Sem qualquer barulho, desapercivelmente, Manoel de Oliveira esteve entre nós para mostrar o seu último trabalho. Na manhã do último domingo de novembro, na pequena pantalha do cinema da Feira das Indústrias Portuguesas, um escasso público de três dezenas de pessoas – a maioria dirigentes cine-clubistas, críticos de revistas da especialidade, um ou outro exibidor e distribuidor, um Artista – assistiu à passagem de “O Pão”, no ambiente ideal de uma sessão privada. Desta vez não foi o Porto ribeirinho – tema característico dos seus anteriores trabalhos – que Manoel de Oliveira trouxe a Lisboa, mas sim um tema de largo interesse colectivo: “o pão nosso de cada dia”. Durante 60 minutos, todo o caminho que vai da preparação da terra, para receber a semente, passando pelo crescer da seara, a ceifa, a debulha, o transporte, a entrada na fábrica, a armazenagem, o tratamento, a moagem, o ensacamento, a amassadeira, a panificação, até à distribuição final do pão já alimento é-nos desvendado em imagens de uma qualidade e seriedade únicas no cinema português. (...) Acabada a sessão, Almada Negreiros, com os olhos rasos de água, dizia: “É deste cinema que precisamos, cinema digno, autêntico, honesto, que nos comove e purifica...”.

*Luís Fortuna de Carvalho, República, 9 de dezembro de 1959*

Há obras que são o perfeito espelho dos seus autores. “O Pão” é uma delas, embora à primeira vista possa parecer estranho que se diga isto a propósito de um documentário. E, no entanto, nunca o temperamento, o pensamento e as inquietações de Manoel de Oliveira transpareceram tanto de uma obra sua como neste exaustivo e minucioso documentário sobre o ciclo do trigo desde que o grão é deitado à terra até que se transforma em pão. (...) “O Pão” parece-me ser uma obra ousada, excepcional e muito importante, mesmo para além do círculo pequenino do cinema português. E, além disso, bela e original. De resto, é uma obra super-lotada de ideias, com raízes místicas e implicações metafísicas, que requer do espectador uma atenção sempre alerta. É um filme com mensagem. Um filme que obriga a pensar. (...) Pode estar-se, por vezes, em desacordo com Manoel de Oliveira. Isso em nada diminui o respeito e a admiração que a todos deve merecer a sua seriedade, a sua sinceridade e a inalterável fidelidade a si próprio. (...) “O Pão” tem o mérito indiscutível de não se parecer com nada que se tenha visto de outros autores de filmes. Traz um cunho pessoal e um estilo próprio muito acentuados. O que não é vulgar. Mais, o que é raro. (...) Uma grande distância separa “Douro, Faina Fluvial” de “O Pão”. São trinta anos. A força e o ritmo palpitante do Douro deram passo a uma serenidade quase contemplativa. O jovem de vinte anos, com os pés firmes na terra, objectivo e polémico, deu lugar ao homem amadurecido que medita sobre os mistérios da vida e as contradições da condição humana.

*Alves Costa, O Comércio do Porto, 28 de fevereiro de 1961*





Há em “O Pão” um pressuposto descritivo. Oliveira assume a exposição dum processo de fabrico. Processo violentado, processo que se perde entre as muitas matérias-base dum filme que aponta para outras metas, não deixando, contudo, de ser exemplarmente exposto. Esta é a primeira curiosidade da obra, a que dá a esta versão original (houve uma outra mais curta, também montada pelo autor) a grande importância do seu tempo, da sua respiração. Se “O Pão” é, como poucas, uma obra multifacetada, explodindo em sugestões narrativas e em símbolos, portadora duma visão universalista que pretende abarcar tudo num movimento - céu e terra, sagrado e profano, campo e cidade, operários e patrões, trabalho e lazer, produção e comércio, riqueza e pobreza, liberdade e prisão, guerra e paz, etc, etc - não podemos esquecer que parte da sua beleza reside também no modo como encena o quotidiano e lhe encadeia as suas fases. Uma cena como a das instruções ditadas da sala de comando intercaladas com a execução em baixo, nas máquinas, não será certamente das menos belas, profundas e significativas da arte de Oliveira. Em momentos desses a câmara constrói uma sequência real (só o cinema permite dar-nos a ver essa realidade) ao mesmo tempo que multiplica o olhar, abrindo o espaço dessa reconstituição e negando-lhe a possibilidade de se apresentar como todo único e coerente, seja ele o espaço da visão do autor ou da imaginação do espectador. Pelo contrário, a câmara rompe essa univocidade (essa transparência) para saltar, como sempre em Oliveira, através de metas que nenhum olhar único permitiria. Tanto se substitui à visão do operário que espreita para o interior da máquina, como se assume insolitamente num (impossível) lugar desse interior, olhando, interrogadora, o interrogador olhar que com ela se confronta.

Depois, e a um segundo nível, podemos então falar desse movimento universal que tudo liga numa das mais espantosas sequências de *raccords* da História do cinema. Evocando a “estrutura circular” griffithiana (lembrem-se de “A Corner in Wheat”?), Oliveira começa e acaba na relação dos camponeses com a terra (mais propriamente e mais sintomaticamente na instituição do casamento e na relação sexualidade/produção) para fazer um desvio estonteante que se prende sempre a uma lógica de necessidade. A mão do trabalhador que testa a qualidade dos grãos conduz logicamente à mão do patrão em gesto idêntico. Gesto que, por sua vez, sugere logicamente o termo dum ciclo produtivo, dum dia de trabalho. Pelo que se passa aos tempos livres. Pelo que se mostram actividades intercalares da produção, como seja a assistência médica. E, do exame físico do corpo humano aos raios x, passa-se logicamente ao laboratório de análises ... Sempre em movimento, sempre em relação.

Evidente é, aqui, a associação entre o “objecto pão” e a problemática do sagrado, como evidente é o uso desta última como fronteira entre a dignidade e a vulgaridade. Menos evidente, talvez, e como tal mais interessante de referir, será a própria extensão desta problemática ao conceito de “produtividade”. E isto a vários níveis. No início do filme, e após a imagem do casamento, Oliveira salta para a terra, rasgada pelo arado. A fecundação da terra é, como a outra, legitimada pela instituição. Daí poder-se-ia saltar portanto para o trigo já crescido, segundo o que o *raccord* imediato e essa mesma legitimação justificariam. Porém, entre um plano e outro, entre a terra rasgada e o trigo que dela brota, introduz-se uma nova mediação: o plano da pomba branca que larga a terra soltando-se no céu. O critério, aqui, não é de pura necessidade, e boas razões teremos para nos perguntarmos o que vem a fazer tal aparição. Mais do que o símbolo imediato, esse plano funciona pelo movimento ascensional (repetindo um plano semelhante que acompanha o voo dos pombos no “Pintor e a Cidade”), e pelo próprio efeito da mediação. Quer dizer, por um lado, que a passagem da semente ao fruto requer

alguma ajuda suplementar e ganha um sentido suplementar: só cresce o que recebe a mediação divina, e o que cresce, cresce também para a esfera do sagrado. Mas, por outro lado, a insólita aparição não é só presença do divino, pois que é evidentemente a presença do... realizador. Ou seja, segundo a mesma ordem de ideias: só cresce o que o realizador faz crescer. Porque a intromissão de um tal plano é a afirmação frontal do autor e do cinema. O código do *raccord* arado-trigo é, hoje, um dado assimilado. A mediação que Oliveira lhe introduz é a afirmação do artifício, a condição do processo produtivo que é o filme. O autor e a sua arte vêm ocupar esse espaço que é a fronteira da produtividade: só se produz o que se revela como processo (ainda que inexplicável) de produção. Reencontramos assim no limite o único tema geral que se pode encontrar em tal obra. O cinema, evidentemente.

*José Manuel Costa, "folha" da Cinemateca, 16 de dezembro de 1998*

Apresentado pela primeira vez no Festival de Cork, na Irlanda, o filme sobre o pão, cuja estreia em Portugal teve lugar, com grande pompa, no salão de festas da Feira das Indústrias Portuguesas, por ocasião da comemoração do vigésimo-quinto aniversário da Federação Nacional dos Industriais de Moagem, em 28 de novembro de 1959, não agradou aos encomendantes que se viram representados como homens de negócios falando alto em salões opulentos e fumarentos. Eles terão desejado que Manoel filmasse um ministro, ao que Oliveira respondeu que não era possível porque já havia um Cristo no seu filme... (note-se que o quadro da Última Ceia que vemos no ecrã pertencia à coleção de arte religiosa popular de José Régio). Os encomendantes também queriam que Manoel mostrasse o preço dos silos... Nova recusa do interessado que lhes fez compreender que um número não queria dizer nada e que o tom em que fosse anunciado faria do mesmo número ou uma soma derrisória ou qualquer coisa de mirabolante... Enfim, o resultado não agradou. O documentário, que dura uma hora na sua versão original, foi reduzido a metade por Manoel que confessa a sua preferência pela versão curta, que foi apresentada por ocasião de uma homenagem ao realizador na Casa da Imprensa, em Lisboa, a 27 de setembro de 1963.

Apesar de se tratar de uma encomenda, a obra é de um lirismo intenso. O pão é ali visto como o fio condutor de um grande fresco do Portugal de então, do campo e da cidade, nas suas diferentes componentes sociais. A embriaguez de voltar a filmar dá asas à imaginação do realizador. Encontramos aqui a poesia das *Geórgicas*, mas também a poesia futurista das máquinas, uma visão do Portugal daquela época, mas também do Portugal imemorial. Em mais que um sentido, o filme prolonga e amplifica a visão de "O Pintor e a cidade". "O Pão" inscreve o homem numa imagem global e transcendente do mundo e da natureza. "Pessoalmente, gostaria de sugerir, no documentário, certa transcendência para o espiritual, filmando acontecimentos correntes de uma maneira muito chã", confidenciava Manoel de Oliveira numa entrevista na revista *Filme*, no número de 3 de junho de 1959. Já se adivinha na expressão "de uma maneira muito chã" a preocupação que o realizador terá sempre de recusar os efeitos fáceis, brilhantes, cintilantes. O respeito da realidade sem manipulação, sem areia nos olhos, sem efeitos técnicos.

*Jacques Parsi, Manoel de Oliveira: Cinéaste portugais du XXe siècle, 2002*

Silently, unnoticed, Manoel de Oliveira was among us to show his latest work. In the morning of the last Sunday in November, facing the small film screen at the Portuguese Industries Fair, a small audience of thirty people — mostly members of film societies, critics from film magazines, perhaps an exhibitor, a distributor, an artist — witnessed the exhibition of “O Pão” in the perfect setting of a private projection. This time, it wasn’t a crowd from Oporto’s riverside — a recurring theme in his previous works — that Manoel de Oliveira brought to Lisbon but a theme with a wider scope: “our daily bread”. For 60 minutes, every step from land preparation, to receive the seed, to harvest, reaping, bagging, kneading, baking, even the bread’s final distribution, ready for consumption, is revealed in images with unique quality and seriousness in Portuguese film (...) After the session, Almada Negreiros, with watery eyes, said: “This is the cinema we need, a dignified, authentic, honest cinema that moves us and purifies us...”

*Luís Fortuna de Carvalho, República, December 9, 1959*

Some works are perfect reflections of their authors. “O Pão” is one of them, although it might seem strange to say this, at first glance, about a documentary. Still, Manoel de Oliveira’s temperament, thoughts and worries have never shown themselves in his work as much as in this exhaustive and meticulous documentary about wheat’s life cycle from the moment a grain is put to earth till it turns to bread. (...) “O Pão” seems to be a daring, exceptional and very important work, even beyond the small circle of Portuguese film. It is also beautiful and original. It is a work overfilled with ideas with mystical roots and metaphysical implications that requires permanent attention from the spectator. It is a film with a message. A film that makes you think. (...) You may sometimes disagree with Manoel de Oliveira. It never diminishes the respect and admiration that everyone should feel for his seriousness, sincerity and inflexible fidelity to himself. (...) “O Pão” has the indisputable virtue of not resembling anything done by anyone else. It bears a personal touch and a very accentuated personal style. Something that is unusual. Furthermore, something that is rare. (...) There is a great distance between “Douro, Faina Fluvial” and “O Pão”. Thirty years. The Douro’s strength and throbbing rhythm gave way to an almost contemplative serenity. The twenty-year-old man, with his feet firmly on the ground, objective and controversial, gave way to a matured man who meditates about the mysteries of life and the contradictions of the human condition.

*Alves Costa, O Comércio do Porto, February 28, 1961*



There is a descriptive premise in “O Pão”. Oliveira presents the description of a manufacturing process. A violent process, one that loses itself among the many basic materials in a film that points to other goals while still being admirably descriptive. Here lies the first curious fact of this work, one that gives to this original version (there is a shorter one, also edited by its author) the great value of its time, its breathing. If “O Pão” is, like few films, a work with many faces, exploding in narrative suggestions and different symbols, bearing a universal view that longs to envelop everything in one movement — heaven and earth, sacred and profane, country and city, workers and employers, work and leisure, production and commerce, richness and poverty, freedom and prison, war and peace, etc., etc., — we cannot forget that part of its beauty also lies in the way it stages daily life and chains its different phases. A scene such as the one with instructions called out in the control room intercalated with their execution below, by the machines, will never be one of the least beautiful, profound and significant ones in Oliveira’s art. In those moments, the camera constructs a real sequence (only cinema allows us to see that reality) while it broadens our gaze, opening the space of that reconstruction and denying the possibility of presenting it as whole and coherent, either the space in the author’s vision or the spectator’s imagination. On the contrary, the camera breaks that univocal trait (its transparency) to cut, as always with Oliveira, to other goals that no other unique eye would allow us to. It substitutes the worker’s vision looking into a machine as much as it occupies, in an unusual way, that interior space, looking and questioning the inquisitive eye that confronts it.

Later, on a second level, we can discuss this universal movement connecting everything in one of the most astonishing sequences of match cuts in the History of film. By evoking Griffith’s “circular structure” (remember “A Corner in Wheat”?), Oliveira begins and ends the film with the relation between the peasants and the earth (more specifically and symptomatically the institution of marriage and the relation between sexuality and production) to then take stunning turn that only obeys to a logic of necessity. The worker’s hand that tests the grains quality logically leads us to the employer’s hand in an identical gesture. A gesture that, in turn, logically suggests the end of a production cycle, the end of a day of work. We then move to free time. That is, showing the production’s interim activities, such as medical assistance. And from the human body medical exam and X-rays to, logically, lab tests... Always moving, always connecting.

Here, the link between bread as an “object” and the issue of sacredness becomes clear, as much as the use of the later as a frontier between dignity and vulgarity. Less evident, though, which makes it more interesting to mention, is perhaps the extension of this issue to the concept of “productivity”. And, one should say, to various levels. In the beginning of the film, after the wedding image, Oliveira goes to a ploughed land. The land’s fecundation is, like the other one, legitimated by the institution. Therefore, following what would be the match cut and this idea, one could cut to the already grown crop. Nevertheless, there is a new mediation between both shots, the ploughed land and the wheat that comes out of it: a shot of a white dove that flies from the land into the sky. Here, the criteria for the shot isn’t born out of pure necessity, and there are good reasons to ask ourselves the reason for such appearance. More than an immediate symbol, that shot works because of its ascending movement (repeating a similar shot with pigeons flying in “O Pintor e a Cidade”) and the mediation effect itself. Which means, on the one hand, that the transition from seed to fruit requires some additional help and earns an additional meaning: only what is touched by divine mediation grows, and what grows does so

into a sacred space too. But, on the other hand, this unusual appearance isn't only a divine presence but also... the director's presence. That is, following the same line of thinking: what grows only does so because the director makes it grow. In other words, the intervention of such a shot is an explicit statement by the author and cinema itself. The code behind the master cut between a ploughed land and its crop has been assimilated. The mediation that Oliveira introduces in it is the expression of an artifice, the condition of a productive process that results in a film. The author and its art inhabit that space which is the frontier of productivity: one only produces what is revealed as a process of production (even though it is inexplicable). We thus meet again, in that edge, the only general theme that one can find in such a work. Cinema, of course.

*José Manuel Costa, Cinemateca, December 16, 1998*

Premiered at the Cork Film Festival in Ireland, the film about bread, whose Portuguese premiere occurred with great pomp in the main hall of the Portuguese Industries Fair, commemorating the 25th anniversary of the National Federation of Milling Industries, December 28, 1959, did not please its commissioners, who appeared to be businessmen who speak loudly in opulent rooms filled with smoke. They would have preferred that Oliveira filmed a minister, to which Oliveira answered by saying he couldn't have done that because there was already a Christ in his film... (the Last Supper painting shown onscreen belonged to José Régio's collection of popular religious art). The commissioners also wanted Oliveira to show the silo's prices... Another refusal by the other party who made them understand that a number doesn't mean anything and the tone in which it'd be presented would turn it into a ludicrous sum or something absurd... In other words, the final result didn't please. The documentary, which was an hour long in its original version, was cut to half by Manoel who admitted his preference for the shorter version, presented in a homage to the film director at Casa da Imprensa, in Lisbon, September 27, 1963.

Despite being a commission, this work is heavily lyrical. Bread is viewed as a common thread in a great picture of Portugal of those times, from the fields to the city, in its different social components. The excitement of being able to film again gives new wings to the director's imagination. Here, we can feel the poetry of *Georgics* but also the futurist poetry in these machines, a vision of Portugal of that time but also an immemorial Portugal. In more than one sense, the film continues and amplifies the vision of "O Pintor e a Cidade". "O Pão" incorporates man in a global and transcendent image of the world and nature. "Personally, I'd like to suggest, in documentary film, a certain transcendence towards spirituality, filming ordinary events in a very plain way," assumed Manoel de Oliveira in an interview with *Filme* magazine, number 3, June 1959. One already guessed, in "a very plain way," the concern the director will always have in refusing easy, brilliant and sparkling effects. It is the respect for a reality with no manipulation, no distractions, no technical effects.

*Jacques Parsi, Manoel de Oliveira: Cinéaste portugais du XXe siècle, 2002*



## CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

A Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema tem por missão a salvaguarda e a divulgação do património cinematográfico em Portugal. Foi fundada em 1948 por um dos pioneiros das cinematecas europeias, Manuel Félix Ribeiro, e tornou-se uma instituição autónoma em 1980. Desde 1956, a Cinemateca é membro da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), criada em 1938 com o objetivo de promover a conservação e o conhecimento do património cinematográfico, conjugando os esforços dos mais importantes arquivos do mundo e que conta atualmente com mais de 166 afiliados de 75 países.

Em 1996, a Cinemateca abriu um moderno centro de conservação nos arredores de Lisboa, o departamento ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), que é atualmente a base de todas as atividades de preservação, pesquisa técnica e acesso sobre as coleções fílmicas, videográficas e digitais. Desde 1998, o ANIM possui um laboratório de restauro fotoquímico, que se tornou entretanto o último em atividade na Península Ibérica. Criado prioritariamente para viabilizar trabalhos internos de preservação e restauro do cinema português, o laboratório também tem vindo a prestar serviços externos nas mesmas áreas, em particular para instituições estrangeiras congéneres da Cinemateca.

### §

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema's mission is to preserve and promote Portugal's cinematographic heritage. Founded in 1948 by Manuel Félix Ribeiro, a pioneer of European cinematheques, it's an autonomous institution since 1980. The Cinemateca is a member of the International Federation of Film Archives (FIAF) since 1956, an organisation created in 1938, with currently more than 166 affiliates in 75 countries, with the goal to promote conservation and knowledge on cinematographic heritage.

In 1996, the Cinemateca opened a modern conservation centre in the outskirts of Lisbon - the ANIM, National Archive of Moving Images -, currently working as the basis for all preservation activities, technical research and access to its film collections, either in photochemical, videographic, or digital support. It's photochemical restoration lab, active from 1998, and since a few years later the last one from it's kind working in the Iberian Peninsula, was primarily created to enable internal preservation and restoration works in Portuguese cinema, but has since then also provided external services in the same areas to foreign film archives and cinematheques.



# O PÃO

(1959/1963) | cor/colour | 59 min/24 min

<b>Realização/Director</b>	Manoel de Oliveira
<b>Produtor/Producer</b>	Manoel de Oliveira
<b>Argumento/Screenplay</b>	Manoel de Oliveira
<b>Imagem/Cinematography</b>	Manoel de Oliveira
<b>Som/Sound</b>	Fernando Jorge
<b>Montagem/Editing</b>	Manoel de Oliveira
<b>Produtor/Producer</b>	Manoel de Oliveira
<b>Produção/Production</b>	Federação Nacional dos Industriais de Moagem (FNIM)
<b>Laboratório/Lab</b>	Tobis Portuguesa (1959), Tobis Portuguesa e Ulyssea Filme (1963)

**Primeira apresentação da versão de 1959/1959 version first screening:**

Sala do Pavilhão da Feira Industrial de Lisboa, 28 de novembro de 1959

**Primeira apresentação da versão de 1963/1963 version first screening:**

Casa da Imprensa (Lisboa), 27 de setembro de 1963

**Estreia da versão de 1963/1963 version release:**

Monumental (Lisboa), 19 de abril de 1966

**Empréstimo de cópias/print loan:** [acesso@cinemateca.pt](mailto:acesso@cinemateca.pt)



cinemateca  
portuguesa  
MUSEU DO CINEMA, IP