

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
COM A LINHA DE SOMBRA
26 de abril de 2021

VISITA OU MEMÓRIAS E CONFISSÕES / 1982

um filme de Manoel de Oliveira

Realização: Manoel de Oliveira / **Argumento:** Manoel de Oliveira / **Diálogos (ficção):** Agustina Bessa-Luis / **Fotografia:** Elso Roque / **Som:** Joaquim Pinto / **Operador de Som:** Vasco Pimentel / **Música:** Concerto para piano nº4 de Beethoven / **Montagem:** Manoel de Oliveira e Ana Luísa Guimarães / **Anotação:** Júlia Buisel / **Interpretação:** Manoel de Oliveira, Maria Isabel Oliveira, Urbano Tavares Rodrigues / **Vozes off:** Teresa Madruga e Diogo Dória / **Voz off** (entrevista com Maria Isabel): Júlia Buisel.

Produção: Cineastas Associados / **Direcção de Produção:** Manuel Guanilho / **Laboratório:** Tobis Portuguesa / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, DCP, cor, legendado eletronicamente em português, 68 minutos / **Ante-estreia:** Porto, Teatro Municipal Rivoli, 4 de Maio 2015 / Primeira exibição pública na Cinemateca.

Visita ou Memórias e Confissões é apresentado com **Où en êtes-vous, João Pedro Rodrigues?**, de João Pedro Rodrigues ("folha" distribuída em separado).

Manoel de Oliveira realizou *Visita ou Memórias e Confissões* em finais de 1981 e parte do ano de 1982, entre a produção de *Francisca* e o que deveria ter sido *Non* (que, contrariamente à sua expectativa, só pôde ser concretizado bastante mais tarde, estreando-se em 1990). De origem, foi um filme de exceção declaradamente autocentrado ("um filme meu sobre mim próprio") posto em marcha pela perda da casa familiar, produzido e apoiado na condição de só ser divulgado postumamente. Não sei se houve algum outro caso assim em toda a história do cinema. Sei que o apoio honra quem lho deu e sei que, por muito que suscite uma ideia de *compensação*, nunca terá podido sequer mitigar a memória amarga (que, de resto, o próprio nunca acalentou) dos anos anteriores de projetos não apoiados. Há então que começar pela diferença do gesto e do que poderá ser o lugar dele no tempo do autor e no tempo do cinema.

Estava-se a duas décadas do fim do século e Oliveira não poderia saber que alguns anos depois o filme de natureza autobiográfica viria a tornar-se habitual ou mesmo quase banal. Para ele não o era – nunca o seria - e é antes de mais isso que tem de ser sublinhado quando tentamos pensar o duplo impulso que o levou a fazê-lo e, ao mesmo tempo, conter em vida a sua divulgação. Independentemente da idiosincrasia, uma tal atitude era geracional. Arte jovem, o cinema levou mais de meio século até que esse caminho se desenvolvesse, e foi de facto já em torno da viragem de século que a banalidade se instalou. Pondo de parte leituras que identificam o gesto autobiográfico com muito cinema dos pioneiros (assim confundindo o embrião de tudo com o exercício de uma escolha), pondo de parte a componente de subjetividade explícita de algumas áreas particulares ou de algumas experiências pontuais (certas obras das vanguardas dos anos 10 e 20, os filmes de viagem e de exploração feitos em narrativas autocentradas, a óbvia natureza autobiográfica dos *home movies*..), foi só no segundo grande movimento de vanguarda, a partir do início da década de sessenta, que alguns autores começaram a abrir consistentemente essa porta (uma rutura de que ficou como exemplo maior o essencial da obra de Jonas Mekas). Para os

grandes autores formados antes, como Oliveira, era natural olhar para fora e não para dentro, e a enunciação teórica de uma tal via, embora também existente nas primeiras décadas, foi prospetiva e muito circunscrita (é justo recordar a esse propósito o troço de *O Espírito do Cinema* de B. Balazs, escrito em 1931, dedicado à via *potencial* do “diário íntimo e autobiográfico”).

Dito isto, não deixa de ser relevante a sintonia (mais uma, na sua histórica conexão instintiva com o movimento geral do cinema), em que Manoel de Oliveira, saindo do seu território habitual, se aproximou dos que empreendiam a inflexão para um cinema do “eu” - e isso precisamente num momento em que uma tal inflexão revelava um novo incremento. De um lado, um pudor evidente, que identificava o tempo cinematográfico em que se formou; do outro, um impulso irresistível para objetivar factos da sua vida numa conjuntura de perda pessoal, no que se notava o tipo de motivação mais comum entre os que enveredavam por esse caminho (independentemente de razões macroscópicas que não cabem neste texto, quase todos os que o fizeram nessas décadas fizeram-no na sequência de *falhas* no percurso individual, de que é mais uma vez exemplo o trauma do exílio de Meksas). Ter de fazê-lo, ter de contê-lo: a contradição estava lá, sem que, como sempre em Manoel de Oliveira, volvesse hesitação. “Talvez não devesse fazer um filme assim – mas está feito”.

Visita é um gesto autobiográfico sem ser uma autobiografia, tal como é um desvio num percurso cinematográfico que não deixa de integrar-se perfeitamente nele. Partindo do móbil da despedida da casa, Oliveira viaja pela sua vida de forma assumidamente lacunar, de acordo com um padrão seletivo cuja estrutura é já todo um programa. “Devia-se tirar o retrato às pessoas como às flores – depois da tempestade. É quando são mais belas, depois de terem sofrido”. Este troço dos diálogos de Agustina e aquela outra passagem do discurso direto do autor sobre o sofrimento e a morte (“penso porém que o sofrimento e a ideia da morte tornam a vida mais apreciável, mesmo nos seus aspetos mais singelos”), deverão ser lembrados quando se procura entender esta deriva e os episódios em que mais se *sustém*. Esses episódios, aqueles em que se ultrapassa a mera evocação para se descrever uma *ação* – a história do funeral do carbonário empregado na fábrica do pai, a história da prisão, a história da ocupação da fábrica... - têm, cada um deles, uma natureza diferente e são narrados através de dispositivos diferentes. O que têm em comum (e que não pode deixar de ser notado face à ausência de vários clichés biográficos da “narrativa Oliveira”, como a juventude desportiva ou a curta carreira de ator...) é, parece-nos, tanto o seu potencial dramático e ficcional como, justamente, a ideia de *falha*. Não, o filme não é um resumo da vida nem um encadeado de memórias em associação livre (à maneira de algumas derivas pessoais de um cinema mais recente), mas uma verdadeira construção dramática de que a terceira componente do título (*confissões*) revela o fecho e o cerne. A sua liberdade é a do ficcionista, o espectador é guiado numa mise-en-scène sofisticada e irónica, feita tanto do tal desejo de fixação de factos e ideias (o antídoto contra a perda) como do jogo de representação, ou do jogo de níveis de representação, que marcou todo o cinema do autor.

É precisamente com esse jogo que o filme abre e é esse jogo que enquadra depois tanto a *memória* como a *confissão*. Com a cumplicidade de Agustina e numa daquelas geniais inversões de registo que a floraram na obra de Oliveira desde o *Acto da Primavera*, é a própria casa (o móbil documental do filme, no sentido literal em que este nasce para a fixar) que é marcada de origem com o selo do imaginário. Como na entrada de um conto fantástico, antes de mais as árvores, depois a casa, inscrevem-se logo como personagens de um drama, sendo muitíssimo relevante que tudo comece com as primeiras, que instalam a ideia do desejado enraizamento ao mesmo tempo que contaminam a iminente percepção do espaço edificado com um princípio orgânico. Aqueles dois visitantes imaginários que não vemos, mas de que ouvimos os passos, tornam-se de imediato mais *reais* do que a casa, filmada como objeto de assombração. É assim, tem de ser assim, para que depois aconteça uma das mais belas passagens do filme – que é também, diga-se

já, a partir deste momento em que é finalmente divulgado, uma das mais belas passagens da obra de Oliveira: o plano da entrada em cena do autor.

Como descrever essa entrada que nos tira o chão e em que toda a arquitetura do filme se abre? Levados pela deambulação do par visitante, *enquanto ainda estamos a ouvir as suas vozes* estamos já a *ver* – no que deveria ser o ponto de vista deles mas *sem que eles notem a sua presença* - o interior do escritório em que Manoel de Oliveira trabalha. O plano prossegue e Oliveira volta-se para a câmara (objetivando a sua existência pela primeira vez) dirigindo-se a nós, espetadores: “eu sou Manoel de Oliveira, realizador de filmes cinematográficos...” O que poderia ter surgido como o plano mais realista surge-nos assim como o mais fantasmático: como o próprio não deixará de referir em seguida (mencionando o facto de o seu espírito a ter longamente habitado...) ele filma-se literalmente como o espírito da casa, ou seja, aquele que, qual fantasma (*apaixonado*) de Mankiewicz, só é visto por quem ele quer.

O jogo, porém, vai multiplicar-se. Depois de objetivar (pelo olhar) a presença da câmara, Oliveira vai objetivar o ato completo do cinema, manipulando o projetor instalado no escritório. Trocando outra vez as voltas, ao longo de todas as cenas subsequentes em que nos quer transportar ao seu passado (através de fotografias, imagens da família e doutros lugares, como a casa do Douro) vai fazê-lo explicitando o aparato cinematográfico e a respetiva intermediação. Todas *menos duas*: a história da prisão pela PIDE e a história da ocupação da fábrica, em que a primeira delas – a única reconstituída com os dispositivos da ficção - *não* surge como imagem projetada (na verdade o dispositivo é ainda mais ardiloso, porque, quando começa a contar o episódio da prisão, Oliveira deixa que o projetor continue a debitar a sua luz mas interpõe-se entre esta e o écran convertendo o ambiente do cinema num vago, hipotético ambiente de interrogatório...) Enquanto, em relação aos *documentos*, é sublinhado o seu *fabrico*, o episódio *encenado*, esse, irrompe na continuidade da narração. Como em tantos outros filmes de Manoel de Oliveira, estamos portanto constantemente em *trompe-l'oeil* no que diz respeito às convenções de representação, sendo conduzidos com vitalidade e habilidade extremas ao centro de um universo pessoal.

Sempre em cruzamento com a deambulação pela casa (a casa viva, a casa-comboio, a *casa-navio* rodeada pelas árvores que são o *mar...*), vamos então percorrer o álbum do clã até ao instante em que, pelo mote do casamento, irrompe outro depoimento – o de sua mulher, Maria Isabel, que, sendo o único outro personagem objetivado a quem é dada a palavra, surge ainda *noutro registo*, interpelado por ainda *outra voz*. Sabemos que a voz da entrevista (em *off*) é de Júlia Buisel; mas quem é que verdadeiramente interroga e para quem é que Maria Isabel fala? Mais uma vez, o gesto mascara para revelar. De novo, a presença do autor é mascarada pelo desdobramento de vozes – o desdobramento e o coral de vozes que, já em 1981, J. Bénard da Costa dizia ser marca de todos os seus filmes precedentes (*nenhum cinema mais múltiplo e especular. Nenhum cinema onde o autor mais se afirme e mais se perca...*) Um autor distante? Se dúvidas houvesse, esse é um dos momentos em que Oliveira, sem comentar, introduz o mais cru e o mais eloquente dos comentários, através do *insert* das fotos de juventude da mulher. Sem imagens de intimidade, talvez o gesto cinematográfico mais íntimo.

Chegados aí, o terreno está preparado para as sequências que pressentimos serem nucleares, em que se escava mais fundo: de novo no escritório, o troço confessional sobre a vida e a morte, a pureza, as mulheres, a santidade...; depois (e após a nova sequência memorialista sobre a propriedade do Douro) a já mencionada reconstituição do episódio da prisão e a lembrança da ocupação da fábrica herdada do pai. No troço confessional, a câmara, não abandonando a justeza do plano médio, aproxima-se do autor ainda um pouco mais. Percebemos que estamos em momento de revelação e que atingimos um extremo de que, mais tarde, o zoom de afastamento da fotografia final será o reverso. Se todo este filme surge como um contra-campo da obra de Oliveira, esse ponto será então o vértice dele, porventura marcado menos pela estranheza do dito

do que pelo modo, a intencionalidade, o *ato de dizê-lo*. Por sua vez, no troço seguinte (o da prisão), Manoel de Oliveira faz o seu verdadeiro *filme dentro do filme*, excedendo-se na arte conjugada da concretização e da elipse. Como todos os grandes, conta metonimicamente a história em dois ou três detalhes, que são tão concretos como secos, no limiar da abstração (Urbano que nos olha, a história do atacador...) Por último a ocupação da fábrica, em que um telegrama é protagonista: imediatamente colada à anterior, faz com ela um díptico não inocente, que tem outro tanto de confissão. Depois da enunciação da sua temática e da sua crença, dir-se-ia a necessidade de se situar na História. Sem rodeios; sem redundância.

Há ainda um epílogo que nos espera, a anteceder o regresso ao trabalho e a sequência de fotos final. Feita a volta à casa e a alguns episódios da vida, Manoel de Oliveira está pronto para "regressar ao cinema", donde só por fingimento saiu. Surpresa maior ou derradeiro volte-face, a sua entrada no estúdio é-nos contada como, de fato, autêntico *regresso a casa*, filmado com o esplendor e a nostalgia dos grandes momentos (... e como, perante aquela imagem da sombra dele a alongar-se no estúdio, não nos lembrarmos das imagens do estúdio de *Flores de Papel*, o filme sublime e pungente de Guru Dutt sobre esse mesmo universo "verdadeiro" porque "ilusório" ?)

Se tivesse podido fazer *Non* logo a seguir, o *raccord* teria sido perfeito – a grande árvore da abertura..., o *micro a gerar o macro*, ou seja, a interrogação sobre si próprio a conduzir diretamente à interrogação sobre o país. Teria sido e *foi*, uma vez que Manoel de Oliveira assim o concebeu e uma vez que assim ficou gravado neste seu "último" e magnífico filme, um entre os seus maiores.

José Manuel Costa