



***Visita ou Memórias e Confissões:* o filme-testamento de Manoel de Oliveira**

Visit or Memories and Confessions: Manoel de Oliveira's film-testament

Fernanda Barini Camargo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Araraquara,
São Paulo / Brasil

fernanda.barini.camargo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5104-6808>

Resumo: Entendendo a representação do espaço doméstico como o abrigo da identidade do sujeito na obra de Manoel de Oliveira, este artigo pretende analisar o filme *Visita ou memórias e confissões* (1982) sob duas perspectivas: abordar brevemente a escolha programática de sua exibição *post mortem* e refletir sobre o espaço da casa enquanto domínio íntimo, o qual revela o homem e o artista. Ambos os aspectos são cruciais para que consideremos esse longa-metragem um filme-testamento. Apontamos ainda semelhanças entre esse filme e outros dois, os quais também mostram casas de vivência do cineasta português: *O velho do Restelo* (2014) e *Porto da minha infância* (2001).

Palavras-chave: cultura portuguesa; cinema português; posteridade; Manoel de Oliveira.

Abstract: Understanding the domestic space representation as the shelter of the self's identity in Manoel de Oliveira's oeuvre, this article aims to analyse the film *Visit or memories and confessions* (1982) under two perspectives: shortly approaching the programmatic choice of its *post mortem* exhibition, and reflecting on the housing space as an intimate domain that reveals the man and the artist. Both aspects are crucial to consider this feature film a film-testament. We still point out similarities among this film and other two ones, which also show the Portuguese film director's living houses: *The old man of Belem* (2014) and *Porto of my childhood* (2001).

Keywords: Portuguese culture; Portuguese cinema; posterity; Manoel de Oliveira.

Aqueles que se aventuraram pela ficção portuguesa certamente conhecem o relevo atribuído às células familiares na cultura em Portugal. Quando observamos projetos ficcionais diversos, principalmente no romance dos séculos XIX e XX, de Eça de Queiroz a Agustina Bessa-Luís, constatamos a reincidência de relações de parentalidade e de subalternidades, abrigadas pelo espaço que as legitima, a casa, cujas possibilidades de significação são sugeridas a seguir:

Em quintas e casas senhoriais, todos os elementos da fachada às janelas e portas, aos espaços interiores e ao jardim podem ter significado, carga simbólica: memória de fortuna ou premonição de futuros desastres; funcionalidades abertas e ocultas dos espaços, com definições de uso público e privado, por homens e mulheres, senhores e criados. [...].¹

Como um eixo microcósmico, componente do espaço narrativo literário ou cinematográfico, a casa – e, no caso português – a quinta e o solar, oferecem-se enquanto espaços limitados e circunscritos a partir dos quais as relações entre personagens se dão. As casas do norte de Portugal também permitiram que Manoel de Oliveira voltasse os olhares de seus espectadores ao lugar que o viu nascer. A propósito da exposição² inaugural da Casa do Cinema Manoel de Oliveira,³ António Preto faz um panorama de casas de relevo no cinema do diretor:

¹ Texto-anúncio do Seminário Queirosiano 2017: *A casa/ a quinta nas obras de Eça, Camilo e Agustina, e nos filmes de Manoel de Oliveira*. Disponível em: <https://feq.pt/actividades/seminario-queirosiano-2017/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

² Denominada *A casa*, a exposição refletiu sobre as diversas casas que compõem os filmes do diretor.

³ Inaugurada pela Fundação de Serralves em 24 de junho de 2019, a Casa do Cinema Manoel de Oliveira fora inicialmente motivada pela vontade do cineasta em ceder à cidade do Porto e, portanto, ao país o seu acervo cinematográfico e artístico. Elaborado pelo arquiteto Álvaro Siza, o projeto veio a público em 15 de novembro de 2013, quando um protocolo, sucedendo dois anteriores, foi assinado, no qual constam a inserção do museu nas dependências de Serralves, bem como a confirmação de que o espólio de Oliveira seria ali colocado a serviço da comunidade. A Casa do Cinema é integrada à orgânica da Fundação de Serralves, compondo, com o Museu de Arte Contemporânea, uma perspectiva multidisciplinar. Oferece, além de uma exposição permanente, de sessões de cinema e de um centro de documentação (os quais promovem e homenageiam a figura e a obra de Manoel de Oliveira), exposições temporárias e

Muitas são, de facto, as casas que povoam a obra de Oliveira: aquelas que dão para a rua, como em *Aniki-Bobó* (1942) e *A Caixa* (1994) ou que, pelo contrário, enclausuram no *Convento* (1995) os diabólicos dilemas da intimidade de um casal. A casa-teatro da farsa burguesa em *O Passado e o Presente* (1972), a casa-prisão de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), as duas casas rivais que precipitam a tragédia em *Amor de Perdição* (1978) ou, numa passagem do “Paraíso” ao “Lodeiro”, os desenganos românticos de *Francisca* (1981). As casas arruinadas que, tendo vista para os prósperos vinhateiros do Douro, atijam a erótica social em *Vale Abraão* (1993) ou comportamentos incendiários em *O Princípio da Incerteza* (2002). A casa-palco de *Mon Cas* (1986), onde o cinema é compelido a enfrentar-se teatralmente a si próprio, ou a casa-túmulo de *O Dia do Desespero* (1992), onde o realizador teatraliza a sua identificação com Camilo Castelo Branco. A casa-ilha de *Party* (1996) ou a casa-mundo, asilo de alienados em *A Divina Comédia* (1991). A casa de onde se foge em *O Gebo e a Sombra* (2012) ou onde inevitavelmente se regressa em *Je rentre à la maison* (2001). O estranho caso dessa casa, simultaneamente origem e fim, que, a meio caminho entre recordações e ruínas, é percorrida em *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) e *Porto da Minha Infância* (2001). Mas, sobretudo, o espectro da casa, lugar fantasmagórico que Oliveira nos dá a ver – dando-se a ver – em *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) para, numa última palavra e numa derradeira imagem, demonstrar que é possível habitar num filme como se habita uma casa. (PRETO, 2019, p. 9).

As casas intervêm amiúde nos filmes de Oliveira. Não as imaginou apenas, porque deliberadamente trouxe para as suas composições os seus lugares e as suas casas de vivência. A sua película derradeira, *O velho do Restelo* (2014), reúne num jardim do século XXI, precisamente o seu, Dom Quixote, Luís Vaz de Camões, Teixeira de Pascoaes e Camilo Castelo

sessões de cinema temáticas, numa abordagem mais ampla da filmografia portuguesa e mundial. A participação de Manoel de Oliveira na concepção da Casa do Cinema deu-se com entusiasmo e assiduidade. Conversas entre o cineasta e o arquiteto Álvaro Siza mostram que Oliveira conheceu e discutiu pormenores do projeto, além de indicarem o interesse do artista pela arquitetura. Da relação entre o arquiteto e Oliveira decorreu um projeto de filme sobre a arquitetura de Álvaro Siza (PRETO, 2019, p. 8). Embora essa realização não tenha acontecido, resultou do diálogo acerca do cinema e da arquitetura a publicação de conversas entre ambos, que datam de maio de 2011.

Branco. Juntos, deixam-se conduzir pelos movimentos da literatura, da História e do pensamento, enquanto deambulam pelo passado e pelo presente. Tanto a arquitetura contemporânea que figura ao fundo quanto o banco no qual os escritores e a personagem estão sentados são mantidos, ou seja, escolhe-se enquadrar as figuras fundamentais da identidade ibérica num referente visual que é a imagem do nosso tempo. O presente diálogo telúrico constitui um olhar para o passado a partir do presente. Ao evocar glórias e, mais intensamente, as implacáveis derrotas, o fio condutor do diálogo ramifica-se em excertos de *Os Lusíadas* (1556), de *Dom Quixote* (1605), de *Amor de perdição* (1862) e de *O penitente* (1942). Assim, a composição do curta-metragem é realizada pela alternância de fragmentos de texto e pela alternância de planos. A montagem alternada intercala a conversa entre as personagens, situadas no jardim, isto é, num espaço microcósmico, com planos que enquadram o movimento do mar no quebrar das ondas e com planos pertencentes a filmes anteriores, tais como *Amor de perdição* (1978), *Non, ou a vã glória de mandar* (1990) e *O dia do desespero* (1992). A dinâmica da montagem dirige-nos à constatação de que o microcosmo (jardim) – no qual predominam os planos médios⁴ e os *close-ups* – equivale ao presente (agora), ao passo que as imagens que transcendem esse espaço – nas quais predominam os planos abertos⁵ – equivalem a um outrora. A tessitura da identidade ibérica tem como gatilho o diálogo no jardim contemporâneo, logo, esse jardim a contém. E se Manoel de Oliveira faz as culturas lusitana e hispânica caberem no seu jardim, na sua identidade de homem histórico, empreende a mesma relação com o seu cinema, que dali é evocado. É da conversa no jardim que incidem todas as deambulações – no tempo (passado), na História, na literatura e na sua própria obra.

Deixemos a última casa de vivência e partamos para a primeira, também filmada pelo cineasta, em *Porto da minha infância*. Novamente, o ponto de vista escolhido pelo cineasta é o presente. Por isso, filma a casa onde nasceu já em ruína. Confirma-se, desse modo, o tratamento do tempo que o longa-metragem propõe: o homem contemporâneo que revisita o próprio passado. Esse passado é visto à luz do presente (ou o presente é visto à luz do passado). Isto posto, o que vemos da casa natal

⁴ Há uma distância média entre a câmera e o objeto filmado, de modo que ele ocupa uma parte do ambiente, ainda enquadrando o espaço à sua volta.

⁵ Denominamos plano aberto um enquadramento no qual a câmera se posiciona distantemente do objeto filmado, que ocupa uma pequena parte do cenário.

é a ruína da fachada, privada de seu interior que já não mais existe, com manchas amareladas que atestam os duros efeitos do tempo. A escolha do plano $\frac{3}{4}$ ⁶ fixo possibilita-nos perceber a entrada da luz ambiente, a qual atravessa as janelas, por trás da fachada, sem no entanto permitir-nos identificar a paisagem que serve de pano de fundo à residência. Uma voz-over familiar a Oliveira, a de sua esposa Maria Isabel, entoando uma cantiga, a partir de um texto de Guerra Junqueiro.⁷ Simultânea ao plano da casa de nascença, hoje destruída, a voz de Maria Isabel é antecedida pela voz-over melancólica do cineasta, o qual reconhece aquele espaço como o lugar “onde crescerá, onde tomara consciência de si e do mundo”, confessando o sentimento despertado em si ao agora ver a primeira morada em destroços: “uma magoada saudade”. Em seguida, a voz-over de Maria Isabel reproduz os seguintes dizeres:

Ai, há quantos anos que eu parti chorando
deste meu saudoso, carinhoso lar!...
Foi há vinte?... Há trinta?... Nem eu sei já quando! ...
Minha velha ama, que me estás fitando,
canta-me cantigas para eu lembrar! ...

Dei a volta ao mundo, dei a volta à vida...
Só achei enganos, decepções, pesar...
Oh, a ingénua alma tão desiludida!...
canta-me cantigas de me adormentar!...
(JUNQUEIRO, GUERRA, 1892)⁸

O próximo plano da sequência atende à mesma lógica: enquadra uma nova parte da fachada em $\frac{3}{4}$, desta vez posicionando a câmera à direita do objeto filmado (a casa). A voz-over do narrador em primeira pessoa⁹ rememora as tílias do jardim qualificando-o como o “Éden” de

⁶ A câmera forma um ângulo de aproximadamente 45 graus com a janela central, de maior evidência.

⁷ Extraído de *Os Simples* (1892), o poema intitula-se “Regresso ao lar”.

⁸ Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/junqueir.htm>. Acesso em: 26 ago. 2020.

⁹ Na nomenclatura da teoria da literatura de Gérard Genette, o narrador protagonista da fábula que narra é classificado como um narrador autodiegético: “É possível diferenciar aqui, portanto, dois tipos de narrativa: uma com narrador ausente da história que narra, a outra com narrador presente enquanto personagem da história que narra. Chamo o

sua “meninice”. Sobreposta ao mesmo plano, a voz-over de Maria Isabel continua:

Trago de amargura o coração desfeito...
Vê que fundas mágoas no embaciado olhar!
Nunca eu saíra do meu ninho estreito!...
Minha velha e ama canta-me cantigas,¹⁰
Canta-me cantigas para me embalar!...

Pôs-me Deus outrora no frouxel do ninho
pedrarias de astros, gemas de luar ...
Tudo me roubaram, vê, pelo caminho!...
Minha velha ama, sou um pobrezinho...
Canta-me cantigas de fazer chorar!...

Como antigamente, no regaço amado
(Venho morto, morto! ...), deixa-me deitar!
Ai o teu menino como está mudado!
Minha velha ama, como está mudado!
Canta-lhe cantigas de dormir, sonhar!...

Canta-me cantigas manso, muito manso...
tristes, muito tristes, como à noite o mar...
Canta-me cantigas para ver se alcanço
que a minha alma durma, tenha paz, descanso,
quando a morte, em breve, ma vier buscar!
(JUNQUEIRO, GUERRA, 1892)

primeiro tipo, por razões evidentes, de heterodiegético, e o segundo de homodiegético. [...] será preciso ao menos distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói de sua narrativa, e outra na qual só desempenha um papel secundário, que parece quase sempre um papel de observador e testemunha [...]. Tudo se passa como se o narrador não pudesse ser em sua narrativa um comparsa comum: ele só pode ser estrela ou simples espectador. Reservamos para o primeiro tipo (que representa de alguma forma o grau forte do homodiegético) o termo que se impõe, o ‘autodiegético’”. (GENETTE, 2017, p. 324-325). A escolha por um narrador autodiegético em voz-over intensifica o caráter subjetivo e memorialístico da fábula filmica, já anunciado em seu título: *Porto da minha infância*. Assim sendo, o ponto de vista do retrato do Porto que se faz é o de um sujeito, bem como das experiências, das emoções e das sensações que o percorreram.

10No texto de Guerra Junqueiro o trecho é “Minha velha ama, que me deste o peito”.

A montagem deixa evidente um corte, seguido de uma panorâmica da cidade. Após um novo corte, exibe-se novamente o plano $\frac{3}{4}$ fixo da casa, em ambientação noturna. Esse plano alterna-se com um plano fixo em enquadramento frontal do quebrar de ondas do mar, também à noite, e depois de novo corte vê-se a casa durante o dia, na imobilidade da fixidez do plano. Volta-se à voz-over de Oliveira, lembrando-nos da inevitável passagem do tempo, testemunhada pela casa, do seu nascimento, da morte de seu pai, da decorrência dos anos e da mudança das coisas – que agora habitam a memória.

Algumas características aproximam o modo de filmar os espaços em *O velho do Restelo* e na sequência descrita em *Porto da minha infância*. A mais óbvia é a deliberação em filmar a casa de vivência. Mencionamos ainda a escolha de um ponto de partida cuja ideia temporal é o presente e a alternância de planos do microcosmo da casa com planos mais amplos, em sugestões de macrocosmo. Parte-se da casa para o mundo e vê-se o mundo a partir da casa. Há novamente a insistência na abordagem da passagem do tempo. Em *O velho do Restelo*, o tempo é um tempo histórico e literário, em *Porto da minha infância*, subjetivo. Os planos fixos da casa natal promovem a falsa sensação de que se filma uma fotografia. Ora, sabemos que a fotografia produz o efeito de embalsamar o tempo, de modo que a semelhança com a fotografia acentua o caráter memorialístico da sequência, o qual atribui à imagem da casa um aspecto fantasmático, graças ao contraste entre as sombras de suas ruínas e a luz que atravessa as janelas.

A compreensão do passado é crucial para a criação do presente. Desse modo, o acréscimo à imagem espectral da casa da infância de um discurso do narrador autodiegético (o cineasta), extraído dos escombros da memória a própria experiência vivida naquele lugar, produz o sentido onírico que a morada natal representa. Fundamentais para esse efeito são os significados das palavras encontradas na canção cantada por Maria Isabel. Em “Regresso ao lar”, um eu-lírico retorna à antiga morada e lamenta a passagem do tempo e a sua partida. Evoca a figura da ama, que lhe serve de interlocutora e contrapõe os anos felizes da infância aos desoladores tempos do envelhecimento. A dialética entre o tempo da juventude (o outrora) e o tempo da velhice (o agora) é construída pela escolha e combinação vocabular para expressar cada um desses campos semânticos. A recriação epocal da meninice qualifica o lar como um “regação” “saudoso”, “carinhoso” e “amado”, um “ninho estreito” de

“frouxel” (macio), isto é, acolhedor e protetor. O abandono do lar torna o eu-lírico vulnerável aos “enganos”, às “decepções” e ao “pesar”. Prestes a encontrar-se com a morte, chama pela ama para que ela o embale e o ponha novamente em contato com a sensação familiar de aconchego da morada da infância. Da combinação entre imagem e som, elabora-se um tom melancólico em relação à casa, saudosos do tempo, das experiências e das sensações que desvaneceram. O retorno a esse afetuoso Éden é impossível.

A casa natal, mais que um centro de casa, é um centro de sonhos. Cada um desses redutos foi um abrigo de devaneio. E o abrigo muitas vezes particularizou o devaneio. Nela aprendemos hábitos de devaneio particular. A casa, o quarto, o sótão em que estivemos sozinhos, dão os quadros para um devaneio interminável, para um devaneio que só a poesia poderia, por uma obra, acabar, perfazer. Se damos a todos esses retiros sua função que foi abrigar sonhos, podemos dizer, como eu indicava num livro anterior, que existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. Essa casa onírica é, dizia eu, a cripta da casa natal. (BACHELARD, 2008, p. 33).

Em síntese, as casas gozam de uma presença expressiva na obra de Manoel de Oliveira e, mais importantes do que meros elementos acessórios ou do que a disponibilização de um inventário de casas no seu cinema, elas constroem as identidades ficcionais dos sujeitos que as habitam, bem como contribuem para a unidade de sua obra. A explicação de Bachelard (2008) acerca da relação que temos com a casa onírica, um abrigo lírico que nos permite os primeiros devaneios, mostra-se apropriada para entendermos o afeto e a saudosa melancolia em que o narrador (Oliveira) se alicerça para reconstruir ficcionalmente a memória da casa onde nasceu em *Porto da minha infância*. A compreensão do presente, da velhice, da passagem do tempo, passa pelo reconhecimento do passado vigoroso. Em entrevista, o cineasta revela um pouco de sua percepção do que seriam o vínculo e a experiência humana com a sua casa:

Ao falar da casa em que vivemos há uma grande semelhança, quer se trate de um palácio ou de qualquer coisa de muito pequena e muito modesta, digamos quatro paredes. Pode-se partir da noção de identidade. Em minha opinião (é uma posição muito pessoal),

a nossa primeira casa é o corpo. Mas o corpo tem hábitos. Depois procura-se a toca, um tuguírio, um retiro para obter protecção. Disse-me, um dia, André Bazin que os cães urinavam em volta para marcar o seu território. No interior deste sentem-se fortes, no exterior têm medo. É tão natural e tão extraordinário como a personalidade. Depois pouco a pouco chega-se à cabana, à casa, ao palácio...E em seguida, com o desenvolvimento das relações humanas aparecem outras necessidades sociais: constroem-se as gares, os museus, enfim, coisas que não são o habitat e que apenas reflectem a identidade de um grupo. Na casa, porque somos dois, nascem raízes. Estão em jogo a minha identidade e a da minha mulher. E constituímos, com os quatro filhos que tivemos, outras identidades. Naquela casa eduquei os meus filhos e mesmo os meus netos. (OLIVEIRA *apud* BAECQUE; PARSI, 1999, p. 19-20).

Segundo Oliveira, a relação de pertença com a casa independe de classes sociais. O seu ponto de partida é o conceito de identidade. Atribui ao corpo (a nossa constituição, a nossa matéria no espaço) a noção de casa e, dessa concretude do eu, o corpo, fala da extensão da existência humana numa gradação que caminha do íntimo ao social: a casa, as estações e os museus. Para ele, nos relacionamos com a habitação de modo tão profundo e intenso, que esse vínculo se torna corpóreo, ou seja, “nascem raízes”. Em 1982, abriu a própria casa aos seus espectadores. *Visita ou memórias e confissões* foi produzido na casa onde viveu por quarenta anos com a sua mulher e onde nasceram os seus filhos e onde presenciou o nascimento de seus netos.

1 “A casa é um navio”¹¹

Quando Manoel de Oliveira realizou *Visita*, havia completado 73 anos. O filme permaneceu guardado nos cofres da Cinemateca portuguesa para que fosse exibido apenas postumamente. A película autobiográfica percorre a casa onde Oliveira habitou, na Rua da Vilarinha, no Porto, durante quarenta anos. À medida que perscruta a propriedade, as suas paredes e salas, a câmara explora a biografia do realizador, as suas concepções sobre o cinema e revela elementos que eram e que profeticamente serão recorrentes em sua obra, tais como os laços com o

¹¹ Bessa-Luís (2019, p. 108).

amigo e interlocutor intelectual José Régio (1901-1969) – pelas presenças no *décor* de um porta-retratos com a fotografia do escritor e de um quadro pintado pelo irmão dele, o artista Júlio Maria dos Reis Pereira,¹² cuja obra serviu de material para o curta-metragem *As pinturas do meu irmão Júlio* (1965) – ou como a onipresença da Gioconda, que reaparecerá em *O meu caso* (1986) e em *Vale Abraão* (1993).

A motivação para a realização do filme origina-se numa experiência de dor e de luto. Herdeiro de uma fábrica de passamanaria, chamada Fortuna, que nos anos 70 se encontrava em dificuldades, Manoel de Oliveira tentou transformá-la e modernizá-la pelo apreço à propriedade erguida pelo seu pai. Na empreitada, foi aconselhado por um gabinete a investir no mercado de malha e, para tal, adquiriu empréstimos, hipotecando os bens da família, incluindo a sua morada. Quando a Revolução dos Cravos ocorreu, trabalhadores ocuparam a fábrica, vendendo todo o seu maquinário e o seu estoque. Sem o suporte do Banco de Fomento, o cineasta teve de vender a própria casa e os terrenos, único bem recuperado da agitação, para pagar as dívidas que contraiu na remodelação da fábrica. Ali, na Vilarinha, Oliveira construiu a sua família, trabalhou por 40 anos em seus projetos e vivera, até então, a maior parte de sua vida.

Embora Manoel de Oliveira tenha justificado a sua reserva em exibir o filme devido à grande exposição enquanto homem e artista (PRETO, 2019, p. 20), o fato de a exibição do filme acontecer de maneira programática postumamente torna-se, do ponto de vista estético, a construção de uma ideia acerca da natureza do cinema para o realizador. António Preto (2019, p. 19-20) recorda declarações do cineasta nos anos 80, nas quais afirmava que “o cinema não existe”, fortalecendo a ideia de cinema enquanto “arte espectral”. Entretanto, este não é um viés que pretendemos explorar. Pretendemos, sim, apontar como a casa é, para Manoel de Oliveira, o abrigo da identidade. O primeiro vestígio que nos coloca nesta direção encontra-se no projeto do filme, mais precisamente

¹² O quadro de Júlio Maria dos Reis Pereira que compõe o *décor* da casa de Oliveira é visto quando a câmera sobe as escadas do rés do chão para o primeiro andar. Intitulado *A família* (1928), o óleo sobre tela apresenta um artista, um pintor, mais precisamente, circundado por uma figura feminina carregando frutas no plano de fundo e por uma criança que toca um trompete no primeiro plano – supostamente a esposa e o filho do protagonista do quadro, respectivamente.

no título-piloto escolhido: “Memórias e reflexões de um realizador de filmes”, as quais estão sob o abrigo da casa.

O filme é dividido em duas partes ou, se nos autorizam o empréstimo do termo, em dois atos, apresentados pelo próprio título – a visita ou as memórias e confissões. O primeiro permite-nos conhecer a casa da Vilarinha pelos olhos de um casal, o qual vai à residência para visitar os seus donos, outro casal. Os visitantes adiantam-se pelo jardim, observam a fachada e a vegetação que a emoldura, tocam a campainha, até que a porta se abre, convidando-nos à entrada. Receosos de serem pegos, seguem a visita pelos espaços de dentro, perscrutando os seus recintos e comentando as suas formas. A aura da habitação está em todas as áreas percorridas, pois à medida que o casal avança e o diálogo em voz-off expõe a sua hesitação diante do iminente aparecimento de alguém, vemos em planos-sequência graças ao *travelling* a presença de vestígios, tais como, salas e corredores limpos, flores e plantas bem arranjadas, retratos de família e os mais ostensivos sinais de vida: um sofá sobre o qual se desenrola um cobertor acompanhado de um livro aberto, evidência de leitura interrompida e reforçada pelo trepidar das chamas ainda acesas na lareira. Os sinais da ocupação humana e, assim, da célula familiar, remetem-nos a alguns conceitos pertencentes ao campo semântico da casa, tais como, domesticidade, intimidade, privacidade (sondada), conforto, bem-estar e estilo. Ao contrário das imagens impessoais de interiores encontradas em diversas revistas de arquitetura, das quais a presença humana é removida, Manoel de Oliveira deixa acessíveis aos olhos do espectador os traços de personalidade e da convivência familiar. Cria-se, deste modo, o efeito de que com os visitantes e a câmara – que representa o olhar dos intrusos (ou convidados) e o nosso olhar – penetramos nos segredos domésticos dessa família.

Pensado durante a estreia de *Francisca* (1981),¹³ o filme conta com diálogos escritos por Agustina Bessa-Luís notadamente para a sua realização. No jardim, diante da fachada, o casal¹⁴ chama a atenção para uma árvore, para o seu “respirar das folhas” e os seus “veios em que a seiva corre” (BESSA-LUÍS, 2019, p. 103). Reparemos que a árvore antecede a casa. O destaque dado aos seus aspectos vitais é importante

¹³ Adaptação do romance *Fanny Owen* (1979), de Agustina Bessa-Luís.

¹⁴ Interpretadas pelos atores Diogo Dória e Teresa Madruga, as personagens são identificadas no diálogo de Agustina apenas como Ele e Ela.

porque analogamente encontramos aspectos vitais na casa. Além disso, como pudemos ver, Manoel de Oliveira usa a metáfora de uma árvore para explicar a sua própria relação com o espaço habitado. Lembremos de sua declaração de que ele e a mulher haviam criado raízes na casa. Nesse sentido, o diálogo constrói um elo entre a árvore e a residência: a porta. “A porta abriu-se, não estava aberta. O que resta nela da consciência de uma árvore ligada ainda ao cerne palpitante fez com que ela se abrisse” (p. 104). A árvore, a qual através da madeira enquanto parte lenhosa do seu tronco que serve ao homem, ainda é recuperada nos comentários sobre o quarto conjugal. O visitante vai associá-la ao berço, “árvore do nascimento”, e ao caixão, “árvore da morte” (p. 108).

O mesmo observado no excerto acerca da porta constata-se no decorrer de todo o diálogo, ou seja, as personagens reagem à arquitetura, relacionando os seus elementos a elementos exteriores a ela. Ao depararem-se com “a galeria de janelas”, aproximam-nas às janelas do trem (comboio) transiberiano, “parado na estepe” (p. 105). Não se trata de um trem qualquer. Trata-se das janelas do trem que oferece um dos mais longos itinerários do mundo, cuja rede ferroviária conecta o território da Rússia europeia a cidades da Ásia. Verificamos, portanto, que a janela aqui é representada como a fenda que oferece ao homem a visão do mundo, a partir de seu abrigo. Também constatamos que a arquitetura, o edifício ou a casa existe em função do homem, como se percebe em “A casa, ela só como objecto não faz nada para te conservar viva, cada janela é um olho pousado no rosto da eternidade, mas um olho vazado” (p. 106).

Destarte, observa-se que a teia de relações elaborada pelas personagens ao apreciarem a estrutura da residência obedece a uma ideia, segundo a qual a arquitetura atende às necessidades humanas. A certa altura, Ele diz, “Vivemos em toda a parte, mas habitamos só onde se reúnem os quatro espaços do edifício humano [...]. Salvar o mundo, aceitar o céu, esperar o divino, conduzir os homens. Sem isto não se habita uma casa ” (p. 107). E aí se encontra um outro caráter da arquitetura da casa – um espaço que autoriza o homem a exercer a sua existência em plenitude. O exercício da existência e da identidade passa pela experimentação do tempo.

Entre a profusão de metáforas difíceis urdidas pelo diálogo de Agustina, aquela que ganha maior extensão no texto assemelha a casa a um navio. O detonador para esse raciocínio é a visão de uma coluna,

cuja imagem é identificada com um mastro. A esse propósito, esclarece-se – “[o mastro] relaciona o homem com o seu íntimo, o horizonte dele” (p. 108); rematando:

A casa é um navio, varandas e terraços, [sic] são as pontes e os *decks*. Abrem para o corredor os camarotes brancos...E o mar simbolizado pelo pinheiro-chorão ali em baixo [sic]; e a baía relvada onde se pode boiar pelo sol de Maio. À entrada, não sei se viste, a colecção de búzios e conchas, como troféus de viagens enormes; e um anjo que dorme lá embaixo, roído pela água salgada. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 107).

Em culturas diversas, o navio e o barco são tomados como símbolos da embarcação conduzida ao longo da grande viagem que é a vida. Durante a travessia entre a vida e a morte, o navio abriga-nos com segurança e proteção. Na viagem da vida, sem retorno, em que partimos, a embarcação nos escolta pelo percurso e nos assegura a sobrevivência diante de tormentas, de adversidades e de provações. Poema basilar da cultura ocidental, na *Odisseia*, a embarcação transporta Odisseu (ou Ulisses) em suas aventuras de Ílion (Troia) a Ítaca. Ainda no âmbito da mitologia grega, para que as almas cheguem ao Hades, são conduzidas por Caronte em seu barco pelos cinco rios que constituem o itinerário rumo ao reino dos mortos – Aqueronte (o rio das aflições), Cócito (o rio das lamentações), Estige (o gelado rio dos horrores), Flegetonte (rio das chamas inextinguíveis) e o Lete (rio do esquecimento). Na tradição Cristã, a arca de Noé é uma embarcação que assegura a sobrevivência dos animais, protegendo-lhes do naufrágio. Para os portugueses, por seu turno, a relação com a navegação encontra o seu período áureo entre os séculos XV (ou seja, fim da Idade Média, com a conquista de Ceuta, na África) e XVII, na era dos descobrimentos, isto é, na era de longas travessias que colocaram o homem europeu diante de outros povos e das intempéries do oceano. Isto posto, estabelecer uma analogia entre a casa e um navio significa entendê-la como instrumento de abrigo e de proteção que impulsiona o homem em sua trajetória existencial, portanto do nascimento até a morte. A ideia expressa pelo diálogo consubstancia-se à imagem quando a câmera mostra, em plano detalhe, a miniatura de um navio, o qual serve de ornamento à prateleira da sala. Todavia, não é esta a reflexão derradeira das personagens acerca da casa, como abaixo se confere:

É melhor não reflectir em nada disto, porque se perde a meditação. Uma casa é matéria de vida e, ao mesmo tempo, um obstáculo porque é um meio a abolir. Ela impede o encontro entre as pessoas, porque se define como um prazer, um refúgio, uma experiência comum. A relação tem que ser directa, sem nada de flutuante e mediano, sem valores que a estorvem. Estou a falar do homem, da casa que ele habita e do compromisso que os une e que é preciso esquecer. É preciso um ponto de partida, outra coisa, o mundo todo...

A casa somos nós. O corpo instável como arca do dilúvio, que anda em cima das ondas até que a pomba volta com um ramo de oliveira no bico. (BESSA-LUÍS, 2019, p. 113).

Destacamos do fragmento algumas imagens de que já tratamos – a instância vital da casa, o seu carácter de abrigo e de amparo e o seu reconhecimento de edificação que nos acompanha no decurso do tempo. A associação da morada ao corpo estabelece uma relação identitária entre ambos e fortalece o que vimos apontando: a casa como espaço no qual a identidade humana manifesta-se de maneira plena. Isto confirma-se nos trechos finais do texto de Agustina, levados ao filme: “A casa não somos nós. A casa é o mundo. O nosso mundo” (2019, p. 113).

Da casa chega-se ao homem. Apreensivos por ouvirem um ruído, vindo do rés do chão, os visitantes anunciam uma possível presença. Então, a câmara inaugura o segundo ato posicionando-nos diante de uma porta aberta que nos convida a uma sala de trabalho. Ali, ao bater de teclas de sua máquina de escrever, encontra-se Manoel de Oliveira, emoldurado por um plano americano.¹⁵ Sutilmente surpreso pelo aparecimento da máquina de filmar, o cineasta volta-se para a câmara, apresentando-se: “eu sou Manoel de Oliveira, realizador de filmes cinematográficos”. Identifica aquele espaço como o lugar onde realizava a planificação de seus filmes, menciona algumas áreas de seu interesse, das quais o cinema é o protagonista e, ao levantar-se, pondo-se de pé, do lado oposto de sua escrivaninha, comenta aspectos da sua história com a casa da Vilarinha. As linhas de seu discurso deixam perceptível a relação de afeto entre o habitante e a sua casa. “Hoje já não é minha. Tem outro dono a quem se afeiçoar. O meu espírito habitou nela cerca de quarenta anos. Ajudou a concebê-la, a construí-la, a mobiliá-la. Agora está um pouco

¹⁵ Num plano americano, o ator é filmado do joelho para cima.

decadente. Amareleceu e enrugou como as folhas das árvores no outono” (OLIVEIRA, 1982). O realizador sublinha características da origem da residência, o trabalho do arquiteto José Porto, memórias vividas naquele espaço e, com pesar, os seus esforços frustrados em fazer daquele edifício uma instituição a serviço do Porto. Também fala da casa da infância e da fábrica que herdara do pai.

Então o filme torna-se um “navio fantasma” (PRETO, 2019, p. 24). A figura de Manoel de Oliveira não se encontra apenas apartada de nós, espectadores, pela intervenção da tela e do aparato fílmico: encontra-se, na exibição *post mortem* de *Visita*, apartada de nós porque agora reside no mundo dos mortos. Doutra dimensão, não é de espantar que as declarações feitas pelo cineasta incidam sobre temas biográficos de extrema vulnerabilidade. Aborda a invasão dos oficiais da PIDE no cômodo mais íntimo de sua casa, o seu quarto, a intimidação de que utilizaram para conduzi-lo à força e doente a Lisboa, a despersonalização que sofreu destituído de seus documentos e de suas roupas, a humilhação que sentiu durante violentos interrogatórios, a monotonia na estreiteza da cela ao som do relógio da Sé batendo as horas e o único vínculo familiar que lhe fez companhia: as bolachas vindas de casa, entregues pela esposa antes de sua partida. Maria Isabel, em seu jardim, fala da abnegação fruto do casamento com o homem que também é artista – versão de Manoel de Oliveira explorada em sequências em que discursa sobre a ficção cinematográfica, ao caminhar pelo estúdio da Tobis Portuguesa, e ao comentar o seu interesse pela próxima empreitada: abordar o 25 de abril em *Non*.

Mostra-se, afinal, que as casas servem significativamente ao cinema oliveiriano como refúgio da identidade, seja sob uma perspectiva histórica ou subjetiva. Do ponto de vista formal, desconhece-se espaço mais humanizado ou mais tomado pelo espírito do homem/ artista, capaz de promover percurso tão profundo nos meandros da sua biografia e da sua concepção de arte. Esse universo criado prescinde de vínculo temporal. *Visita* estabelece-se, assim, como filme-testamento e como fio condutor que percorre a poética cinematográfica de Manoel de Oliveira.

Referências

- BACHELARD, G. *Apoética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAECQUE, A.; PARISI, J. (org.). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Trad. Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999.
- BESSA-LUÍS, A. A casa [1981], diálogos para o filme *Visita ou memórias e confissões*. In: _____. *A casa*. Lisboa: Relógio d'água, 2019. p. 91-114.
- GENETTE, G. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- PRETO, A. A casa futuro. In: FUNDAÇÃO SERRALVES. *A casa/ Manoel de Oliveira*. Catálogo da exposição “A casa” para inauguração da Casa do Cinema Manoel de Oliveira. Porto: Serralves – Casa do Cinema Manoel de Oliveira, 2019, p. 6-53.

Filmografia

- Ovelho do Restelo*, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama, 2014, 19', cor.
- Porto da minha infância*, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama/ Autobiografia, 2001, 92', cor.
- Visita ou memórias e confissões*, Manoel de Oliveira, Portugal, Drama, 1982, 73', cor.

Data de recebimento: 30/9/2020

Data de aprovação: 3/12/2020