



A cidade do Porto na ótica de Manoel de Oliveira: do testemunho à memória coletiva

The city of Porto on the optic of Manoel de Oliveira: from testimony to collective memory

Edimara Lisboa¹

Resumo: Este artigo pretende tratar o filme *Porto da Minha Infância* de Manoel de Oliveira enquanto obra estruturada por uma série de fragmentos imagéticos, articulados em torno de lembranças pessoais capazes de atuar como gatilho para o acesso à memória coletiva. É em atenção a fatos, a lugares e a pessoas de que o cineasta português se sente autorizado a falar, a partir da experiência, que se dá forma a um documentário subjetivo que entrecruza memória pessoal do autor e memória cultural de uma cidade.

Palavras-chave: documentário subjetivo; memória coletiva; cidade do Porto; Manoel de Oliveira.

Abstract: This article intends to treat the movie *Porto of My Childhood* by Manoel de Oliveira as a work structured by a series of imagery fragments, articulated around personal memories capable of acting as a trigger to the access of collective memory. It is in attention to facts, places and people that the Portuguese filmmaker feels entitled to speak, from experience, what gives shape to a subjective documentary that intersects the author's personal memory and the city's cultural memory.

Keywords: subjective documentary; collective memory; city of Porto; Manoel de Oliveira.

O convite para preparar um documentário sobre sua cidade natal, de modo a prestigiar as comemorações da jornada cultural Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, levou Manoel de Oliveira a realizar o filme memorialístico *Porto da Minha Infância* (Portugal; França, 2001, 61 min., cor). Quando Manoel de Oliveira nasceu, em 1908, o cinema português contava pouco mais de uma década de história, portanto é compreensível que uma pesquisa das imagens de arquivo da cidade do Porto na Cinemateca Portuguesa, para atender ao convite, tenha acabado por se cruzar com suas lembranças pessoais e com sua própria experiência acerca das transformações que a cidade sofreu ao longo do século XX. Em *Porto da Minha Infância*, o jogo de duplicação estimulado pela presença do autor na obra e pelo estilo “confessional”, que se aproxima de um diário, ou de um álbum caseiro de fotografias e de vídeos, embaralha as fronteiras entre documentário e ficção e evidencia o papel do cinema como ato discursivo. Isso porque a narrativização dos eventos de teor biográfico se alia à responsabilidade de refletir sobre a cidade do Porto com base numa espécie de “conhecimento de causa”.

Estruturado em três momentos ou episódios – a infância de Manoel de Oliveira; a experiência boêmia da sua juventude; e o surgimento da sua paixão pelo cinema –,

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP/CNPq).

Porto da Minha Infância confronta a possibilidade de refletir sobre a memória cultural de uma cidade a partir das lembranças de alguém que nela vive e que nela sempre viveu. Esse direcionamento é anunciado pelos dois intertítulos que abrem o filme: “Recordar momentos dum passado longínquo é viajar fora do tempo” e “Só a memória de cada um o pode fazer. É o que vou tentar” (2001, 3:37-3:44). Dessa maneira, eles oferecem uma chave de leitura para compreensão do processo autoficcional² que direciona o documentário por um recuo introspectivo a essas três fases da vida do próprio cineasta, e à rememoração de experiências íntimas e de acontecimentos públicos a elas atreladas.

Em atenção a isso, pode-se dizer que o *incipit* fílmico surge como uma espécie de prelúdio musical a essa organização tripartida do documentário. Ele é composto por um plano de pouco mais de dois minutos das costas do maestro alemão Peter Rundel regendo, na escuridão, uma orquestra invisível, que toca “Música da Noite n. 1”, do compositor português Emmanuel Nunes. Trata-se de uma imagem que relaciona infância e cinema – na medida em que é possível associá-la a Leopold Stokowski regendo a Philadelphia Orchestra no filme *Fantasia* (1940) dos estúdios Disney –,³ mas que também opõe infância à velhice, tendo em conta o título da música, já que a infância equivaleria às primeiras horas da manhã e a velhice às últimas horas da noite, se a vida humana é comparada às 24 horas do dia.⁴

Passemos aos três momentos propriamente ditos. A primeira parte de *Porto da Minha Infância*, que aqui chamamos de episódio da infância de Manoel de Oliveira, inicia com planos imóveis das ruínas da casa em que ele nasceu e que atestam a sua vida longa. As ruínas filmadas em 2001 da casa que é o ponto de partida de suas lembranças constituem o primeiro elemento de construção do tom íntimo e nostálgico da narrativa fílmica. Em voz *over*, o apelo de nostalgia dessas imagens é reforçado verbalmente: “Magoada saudade da minha meninice” (2001, 4:11); “Decorreram os anos, mudaram os tempos, tudo levaram. Só em minha triste memória, tudo continua vivo” (2001, 6:49).

² Sobre a autoficção no cinema, cf. Scampanini (2015): “É uma forte tendência do documentarismo atual contar histórias familiares ou pessoais de seus autores – aqui, entendido como autor, o diretor de um filme, aquele que imprime a marca estética na obra – desde meados do ano 2000” (p. 258).

³ Semelhança identificada por Valentim (2010, p. 259), em atenção à “criação cosmogônica pela magia do cinema” que este filme da Disney representa e não propriamente relacionando infância e cinema, como se faz aqui.

⁴ Essa comparação, aliás, tem relações mais concretas com o filme anterior de Oliveira, *Palavra e Utopia* (2000). De caráter também biográfico, *Palavra e Utopia* articula episódios de diferentes momentos da vida do Padre Antônio Vieira. Numa dada altura do filme, em que já está em cena o Antônio Vieira velho, interpretado por Lima Duarte, curiosamente também filmado de costas, é encenada a pregação do *Sermão de S. Gonçalo*, que associa as quatro fases da vida – infância, juventude, maturidade e velhice – às quatro vigias em que os soldados dividiam a noite no tempo de Cristo: “No tempo de Cristo, os soldados dividiam a noite em quatro vigias. E porque a nossa vida, como diz Job, é milícia, e neste mundo vivemos às escuras, ou com pouca luz como de noite; divide o Senhor a mesma vida do homem em quatro partes com o nome de quatro vigias. Na primeira idade, que é a dos meninos, ainda os não tenta o mundo; na última, que é a de velhos, já os não tenta o mundo” (2000, 1:37:00-1:37:31). Nessa perspectiva, uma “Música da Noite n. 1” poderia remeter à primeira vigia, ou seja, ao tempo da infância e da adolescência, em torno do qual, como o próprio título do filme já indica, *Porto da Minha Infância* irá documentar aspectos da cidade natal do cineasta.

A personalidade do filme é intensificada pelo fato de esse narrador verbal⁵ ser o próprio Manoel de Oliveira, que ao longo de todo o filme irá explicando a referência de várias imagens e expondo impressões pessoais sobre figuras públicas e fatos históricos; bem como pelo fato de o tema central da trilha sonora, a composição musicada do poema “Regresso ao lar” de Guerra Junqueiro,⁶ ser cantada por sua esposa, Maria Isabel; além disso, os atores que o interpretam quando menino e quando jovem são os seus netos Jorge e Ricardo Trêpa, respectivamente.

Assim, nos trilhos da memória que às vezes segue atalhos, Manoel de Oliveira, por meio da narração, de sua própria voz, conduz o espectador por um mundo que não existe mais e que sobrevive apenas como lembrança, o que lhe confere uma permanência profundamente pessoal. (MENESES, 2012, p. 51)

As demais sequências que compõem esse primeiro episódio trabalham a montagem cinematográfica como um procedimento semelhante à associação de ideias. A lembrança de um trecho da “Canção do toureiro”, que compõe a ópera *Carmen* do compositor francês Georges Bizet, desencadearia a lembrança da opereta *Miss Diabo* dos compositores portugueses Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa, que o menino Manoel de Oliveira foi assistir com a mãe em 1921: “Lembro-me como quando a vi lá do camarote 16” (2001, 8:03). Um trecho da peça é posto em cena, como uma adaptação fílmica de obra teatral, com a atriz e cineasta Maria de Medeiros interpretando a miss Diabo e o próprio Manoel de Oliveira interpretando o ladrão que invade a casa dela, e que canta o “Fado das mãos”.⁷ Essa peça dentro do filme desperta no menino Manoel de Oliveira o medo dos ladrões, bem como o medo de empobrecer e se tornar um deles.

Essa lembrança ligada aos medos da infância coordena as próximas escolhas da montagem: a imagem de arquivo da árvore da força, no jardim da Corregedoria; as voltas no carro por conta do medo de chegar em casa e deparar-se com um gatuno; a encenação de uma imagem de sonho, em que Manoel de Oliveira se via à porta da igreja pedindo esmolas com sua mãe; o perguntar-se se seria capaz de exercer funções de grande esforço físico, como ser pedreiro. A remissão ao pedreiro, paralelamente, desencadeia uma reflexão sobre o papel desses profissionais para o desenvolvimento da cidade e é relacionada à imagem da antiga muralha de pedra do Porto, constituindo uma pequena homenagem a esses “esquecidos da história” (LE

⁵ Destacamos o adjetivo “verbal” para mencionar o narrador que se expressa por meio de palavras oralizadas, tendo em vista que são várias as instâncias narrativas que compõem uma narração fílmica (cf. BORDWELL, 1996).

⁶ Elemento também importante na construção do tom nostálgico do filme e que contribui para a singeleza que caracteriza a obra como um todo: “Ai, há quantos anos que eu parti chorando / Deste meu saudoso, carinhoso lar! / [...] Minha velha ama, que me estás fitando, / Canta-me cantigas para me lembrar!... / [...]” (2001, 6:50).

⁷ Na peça dentro do filme, o gatuno é surpreendido pela jovem miss Diabo, que lhe aponta uma pistola e, assim, frustra a tentativa de roubo. A certa altura, o gatuno pega uma guitarra (que em outra situação talvez roubaria) e canta um fado “autobiográfico”: “Mãos criminosas, tristes mãos escorraçadas / Caprichosas, desoladas, mãos de fome e de amargura / Mãos de severas que jamais um beijo doce vos buscou / Mãos a quem dou toda a minha vida impura / Mãos friorentas, pobres mãos espavoridas / Agoirentas, devoridas, já cansadas de sofrer / Mãos de miséria que um fadinho na guitarra soluçais / Mãos que gelais e que a morte há de esquecer” (2001, 11:24-12:30).

GOFF, 1990, p. 50), tão bem recuperados por José Saramago no romance *Memorial do convento* (2013, p. 115): “Afinal, quanto terá custado aquilo, e ninguém dará satisfação dos dinheiros gastos, nem faturas, nem recibos, nem boletins de registro de importação, sem falar de mortes e sacrifícios, que esses são baratos”.

Segundo o mesmo procedimento associativo, as voltas de carro trazem a imagem da rua 9 de Julho, onde ficava a casa da família, e que remete à data em que D. Pedro IV de Portugal (o nosso D. Pedro I) passou com suas tropas pelo Porto e fez com que a cidade ganhasse a alcunha de berço da liberdade da nação. Num processo semelhante, as filmagens do Monumento a D. Pedro IV na Praça da Liberdade remetem a planos da mesma praça que compõem o filme *O Pintor e a Cidade*, dando a ver a aparência do coração da cidade do Porto em meados dos anos 1950. Ainda nesse fio associativo, o episódio histórico do Desembarque do Mindelo faz surgir a remissão a Almeida Garrett, que fez parte do exército liberal, destacando dele o poema “Quando eu sonhava”,⁸ que funciona como uma metáfora da tessitura memorialística do filme, toda ela pontuada pela “modulação daquela particular maneira de sentir a vida que os portugueses resumem na palavra-mito da sua cultura, a saudade” (LOURENÇO, 2001, p. 39). Assim, um espaço físico faz entrecruzar a história da família de Oliveira, a história da cidade do Porto e de Portugal, a história interna da cinematografia oliveiriana e a história da literatura portuguesa.

Hugo Munsterberg (1863-1916), psicólogo alemão que só viu os primeiros filmes, mas ainda assim formulou importantes conceitos da teoria do cinema, salientou a felicidade com que bons cineastas descobriram como simular a capacidade de focalização do olho humano e como recriar, a partir dela, processos mentais que se desenrolam por conta das seleções feitas. A técnica da montagem, a organização das partes do filme, já era apontada por ele como o grande instrumento de efeito do cinema, por simular a substituição do observador ativo *pela* câmera, conduzindo a atenção do espectador por uma mente alheia:

No cinema, a imaginação se projeta na tela [...] vemos o curso natural dos acontecimentos modificado pelo poder da mente [...] o cinema pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado, inserindo entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos. Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos mas às leis psicológicas da **associação de ideias**. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente. (MUNSTERBERG, 2018, p. 34-35, grifo nosso)

Em *Porto da Minha Infância*, as imagens de arquivo ora surgem como comentários imagéticos à narração verbal, ora desencadeiam as memórias. Uma velha filmagem de atualidades, que mostra um acrobata a escalar a Torre dos Clérigos, é complementada pela imagem de Jorge Trêpa a observar o feito curioso, graças aos efeitos de

⁸ “Quando eu sonhava, era assim / Que nos meus sonhos a via; / E era assim que me fugia, / [...] Essa imagem fugidia / Que nunca pude alcançar. / Agora, que estou desperto, / Agora a vejo fixar... / Para quê? – Quando era vaga, / Uma ideia, um pensamento, / Um raio de estrela incerto / No imenso firmamento, / Uma quimera, um vão sonho, / Eu sonhava – mas vivia: / Prazer não sabia o que era, / Mas dor, não na conhecia...” (16:59-17:38).

montagem. Desse modo, Manoel de Oliveira reforça o fato de que foi testemunha ocular daqueles fragmentos da vida cotidiana de que o cinema guarda registro. Em sentido análogo, uma velha fotografia da confeitaria Oliveira, seu estabelecimento preferido na infância, e a filmagem do que ela se tornou hoje, uma loja de roupas, bem como a reprodução cênica de uma confeitaria semelhante, em seu filme *Inquietude* (1998), atestam a capacidade cinematográfica de registrar a passagem do tempo. “São imagens de agora, confirmadas na sua identidade com as imagens do passado” (BÉNARD DA COSTA, 2008, p. 202).

Velhas filmagens do Palácio de Cristal, onde ocorriam regularmente feiras de flores e de automóveis,⁹ nas quais Manoel de Oliveira pensa reconhecer as figuras de Fernando Pessoa e José Régio, fazem-no rememorar a tradição do passeio noturno em frente ao palácio, na Avenida das Tílias, e trazem a memória do primeiro amor do cineasta, sua prima Guilhermina. Memória essa que inspirou algumas das cenas de seu primeiro longa-metragem, *Aniki Bóbo* (1942), cujo enredo gira em torno de um inocente namoro infantil, agora recuperado para ilustrar a experiência pessoal da infância do cineasta. De maneira que as lembranças pessoais de Manoel de Oliveira surgem também como um comentário àquele filme, explicando a gênese de algumas cenas que entraram para a história do cinema. Além disso, várias imagens de seus documentários *Douro*, *Faina Fluvial* (1931) e *O Pintor e a Cidade* (1956) surgem como antigos registros da cidade do Porto, destacando a sua própria participação nesse esforço de registro cinematográfico das locações e da rotina da cidade já na primeira metade do século XX.

Retomando a confeitaria Oliveira, a partir do fato de ela ter aberto uma sucursal na rua 31 de Janeiro, vem à cena – a semelhança da passagem em que foi destacada a rua 9 de Julho – a data comemorativa do movimento portuense para implantação da República em Portugal, de modo a apontar a importância da cidade na conjuntura política do país. As imagens da confeitaria também desencadeiam a lembrança das figuras dos boêmios da época,¹⁰ cujas conversas postas em cena revelam a gênese do interesse de Manoel de Oliveira pelo tema da androginia, um dos mais importantes *leitmotives* do cinema oliveiriano. É com esse tema que remete ao interesse pelas nuances da sexualidade que se faz a passagem da criança (interpretada por Jorge Trêpa) para o adolescente (interpretado por Ricardo Trêpa), dando ensejo à segunda parte do filme, voltada para a experiência boêmia da juventude de Manoel de Oliveira.

Diferentemente da primeira parte, em que a montagem se dá por livre associação de ideias, a segunda parte, ou episódio da experiência boêmia da juventude de Manoel de Oliveira, privilegia o contato íntimo que o cineasta teve com a jovem *intelligentsia* portuense da época de sua adolescência, ligada ao movimento presencista e ao que didaticamente se entende por segunda fase do modernismo

⁹ No filme, associadas também à exposição do primeiro avião a fazer a travessia do Atlântico Sul (Lisboa/Rio de Janeiro), pilotado por Gago Coutinho e Sacadura Cabral em 1922.

¹⁰ “A vender, o vidro da montra tinha uma grossa barra de metal amarelo, onde pelas tardes encostavam certos boêmios *raffiné* e um tanto pedantes. *Raffiné* era o João, com o seu monóculo. O Diogo, esse, aparecia sempre fardado e armava em conquistador. O mais novo, o Chico, tinha um ar *blasé*, alcinhavam-no o Fantasias. [...] Eram extravagâncias como estas que atraíam os mais novos como eu. Contavam escândalos, coisas chocantes que nos excitavam a imaginação. A juventude de hoje é bem diferente, e o varão metálico que apoiava aquela boêmia já não existe” (2001, 26:27-29:36).

português. O poeta Adolfo Casais Monteiro (Jorge Loureiro) e o contista João Rodrigues de Freitas (António Costa) – autor de “Meninos milionários”, que inspirou o filme *Aniki-Bóbó* – surgem como amigos e companheiros de boêmia, com quem Manoel de Oliveira frequentava clubes noturnos como o Palace, o Clube do Porto e o Primavera. Eles, mais tarde, o teriam introduzido no grupo de intelectuais que frequentavam o café Central, o café Majestic e o café Paladium: “O grupo era mais visionário que político, e malvisto pelo Regime [salazarista]. Juntava também poetas e filósofos com natural propensão para ascender ao sublime” (2001, 36:38-36-54).

No café Majestic, até hoje conservado tal como era quando abriu, nos anos 1920, Manoel de Oliveira teria escrito o roteiro de um de seus primeiros filmes, “Os Gigantes do Douro” (1934). A proposta do filme era documentar o trabalho nos vinhedos, mas Oliveira não foi capaz de filmá-lo, entre outros motivos, por conta da censura do Estado Novo português, que desestimulava projetos cinematográficos que mostrassem o atraso tecnológico do país: “Aqui recolhido escrevi quase toda a planificação dum filme, [...] que estupidamente me impediram de fazer por nele se mostrar o esforço dos trabalhadores para transformar em socalcos as íngremes encostas. E depois plantar e cultivar a vinha até a extração do precioso néctar, que é o nosso vinho do Porto” (37:26-37:40). As imagens atuais do café Majestic, somadas à encenação que coloca Ricardo Trêpa a escrever ali o roteiro de “Os Gigantes do Douro”, acabam por agir como testemunhas de um filme que não pôde se concretizar em imagens. Essa remissão a um filme sem imagens, a um projeto apaixonado de juventude, ajuda a construir, na composição ficcional de *Porto da Minha Infância*, a transformação do boêmio Manoel de Oliveira no artista Manoel de Oliveira, cujas preocupações começavam a se afastar dos salões das casas noturnas.

Em *Porto da Minha Infância*, as recordações de uma infância e juventude abastadas, somadas a imagens de arquivo da Cinemateca Portuguesa, muitas delas relativas a lugares e eventos de que o cineasta foi testemunha ocular, compõem o registro imagético das primeiras décadas do século XX em Portugal, que foi possibilitado pelo advento da fotografia e do cinema no século anterior, bem como pelo olhar criterioso de vários fotógrafos e cinegrafistas. Consoante a isso, a remissão a esse projeto artístico frustrado traz à tona o peso da censura sobre as produções fílmicas portuguesas da época, que dificultou o desenvolvimento do cinema de arte naquela altura. Sob a supervisão de António Ferro, o chefe de propaganda do Salazarismo, e de António Lopes Ribeiro, que se tornaria o cineasta oficial do regime, os filmes então financiados eram constrangidos a estar em acordo com as ideias, difundidas pelo Estado Novo, de “um país de paz à beira-mar plantado”.

Em seguida, a remissão à censura e às perseguições do governo de Salazar desencadeia a memória de Adolfo Casais Monteiro e o fato de ele ter se exilado no Brasil. A partir de seu poema “Europa”, e da escultura “O desterrado” de Soares dos Reis, o filme propõe uma reflexão sobre a figura do artista exilado. Menciona-se também Agostinho da Silva, outro ilustre portuense exilado, para demonstrar as dificuldades que ele próprio e outros tantos artistas do Porto tiveram naqueles anos de perseguição política.

Dessa forma, Manoel de Oliveira cria uma espécie de árvore genealógica intertextual, ousando trazer para a sua câmera novidades e inovações por vezes desestabilizadoras da própria linguagem cinematográfica. Nesse sentido, *Porto da Minha Infância* pode ser lido como um exemplo singular e sintomático desses traços criadores da película manoelina. (VALENTIM, 2010, p. 256-257)

As experimentações dos recursos de montagem são bastante trabalhadas também no sentido de explorar as três verbalizações de Manoel de Oliveira que surgem no filme: a sua e as dos seus netos, Jorge e Ricardo Trêpa. Por vezes, pensamentos iniciados pelo Manoel narrador são complementados pelos Manoéis personagens. Isso acontece, por exemplo, quando o narrador descreve a corrida noturna de carro na saída da opereta *Miss Diabo* e não consegue lembrar o nome do chofer que conduzia. A resposta é dada pela voz de Jorge Trêpa: “Lamas”, a qual o narrador imediatamente responde: “Lamas, é isso! Chamava-se Lamas”. Noutro momento, rememora os boêmios da sucursal da confeitaria Oliveira e menciona que um deles tinha “um ar blasé” e a esse comentário o personagem de Ricardo Trêpa, à janela, imediatamente reage: “Blasé, muito blasé”, quebrando a barreira entre o espaço diegético da cena e o espaço extradiegético da narração.

Essa sobreposição de vozes põe em evidência o esforço de interligação de tempos e os processos de duplicação do autor que contribuem para a caracterização desta obra como um filme-ensaio, ou seja, como texto fílmico marcado pelo entrecruzamento entre documentário e ficção, pelo trabalho com a memória como processo de reflexão e pela autoexposição do cineasta, de modo a assumir a um só tempo os papéis de autor, de narrador e de protagonista.

[...] o filme-ensaio, especificamente em suas atenções diarísticas para com o tempo, oferece a possibilidade de identificar e retemporalizar a experiência como uma variedade de potenciais e imperativos temporais para o sujeito, particularmente quando são associados ao repensamento do eu na vida pública. Habitando o clássico discurso do “querido diário”, o sujeito/diarista ensaístico se torna um sujeito dividido e espalhado através de zonas temporais; geralmente, essas expressões descrevem o encontro entre um indivíduo e si mesmo ou entre esse eu e várias figuras e experiências sociais que retestam continuamente esse indivíduo como um novo momento ou novo dia, criando não apenas várias cronologias temporais do eu, mas também lacunas e tensões entre o tempo pessoal do sujeito e o tempo de uma esfera pública que continuamente recusa, atrai ou incita esse sujeito mutante. (CORRIGAN, 2015, p. 140-141)

Neste filme-ensaio desenvolvido na linha do “documentário subjetivo”,¹¹ o esforço de se dar a conhecer, mencionado nos intertítulos de abertura, é marcado por uma montagem “conciliadora”, que procura dar sentido de conjunto a uma série de fragmentos de filmes, e de lembranças a eles atreladas por um sujeito/diarista

¹¹ Segundo a nomenclatura que distingue três tipos de filmes-ensaio: metadocumentários, documentários reflexivos e documentários subjetivos ou pessoais (CORRIGAN, 2015, p. 9). Embora *Porto da Minha Infância* flerte com referências metalinguísticas e se proponha à reflexão constante sobre os temas e os fatos mencionados, é como documentário subjetivo, sobre experiências íntimas, que organiza a tessitura fílmica.

ensaístico. É também um esforço de construção de uma imagem coerente de si mesmo, como resultado de uma infância feliz e de uma juventude intelectualmente estimulante. Nesse sentido, a figura da escritora Agustina Bessa-Luís, invadindo o espaço ficcional das aventuras boêmias nos clubes noturnos para ler um texto de sua autoria sobre o papel social da gueixa, ajuda a justificar uma prática reprovável aos olhos dos espectadores atuais. Uma vez que ela lê, como mulher, uma crônica que funciona como *mea culpa* da cena de boêmia, na qual o personagem de Casais Monteiro chega a chamar uma das acompanhantes do clube de “mercadoria”.¹² Assim, Agustina Bessa-Luís ajuda a legitimar o discurso fílmico, falando diretamente ao espectador e, por vezes, olhando-o nos olhos: “As mulheres, sempre as mulheres. [...] A gueixa é um delito da democracia. Mas sem delitos não há cultura. Tenham paciência” (2001, 33:28-35:48).

A terceira parte do filme, ou episódio do surgimento da paixão de Manoel de Oliveira pelo cinema, é metadiscursiva e montada a partir da ideia de cinema como arte da ilusão e da magia. Após explicar como se deram algumas das suas primeiras experiências cinematográficas – como o fato, sempre mencionado em entrevistas, de ter feito a montagem de seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial*, à mão e diretamente sobre os negativos, dispostos pela mesa de bilhar de seu pai –, o narrador verbal conta alguns dos principais fatos que marcaram o início da história do cinema em Portugal, em particular na cidade do Porto, com imagens do velho edifício High-Lite, primeira sala de cinema do Porto, e do moderno edifício que o substituiu, o Cinema Batalha. O primeiro filme português, realizado pelo também portuense Aurélio da Paz dos Reis, que é uma versão portuguesa de *A saída dos operários da fábrica Lumière*, é inserido na íntegra, apenas com a interferência sonora de uma máquina à manivela. “E já que abrimos a primeira página do cinema português, façamos uma sorte de magia” (2001, 49:32-49:37): fazendo uso do potencial imaginativo do cinema, filma-se uma versão atual daquela obra pioneira, colocando o personagem Paz dos Reis (José Maria Vaz da Silva) a filmar “A saída dos operários das obras do Porto 2001 Capital Europeia da Cultura”.

Num procedimento semelhante, encerra-se o filme com uma espécie de *remake* de *Douro, Faina Fluvial*. Mostram-se imagens atuais de várias locações da cidade, num passeio de carro que dá nova velocidade ao ritmo frenético das sinfonias fílmicas das grandes metrópoles realizadas nos anos 1920 e 1930, entre as quais *Douro, Faina Fluvial* está inserido: “A cidade está a ser renovada, mas por muito que lhe façam, é sempre o meu Porto de infância com um fio D’ouro a correr a seus pés” (2001, 49:55-50:51). A última imagem do filme, a imagem do farol, mostrada agora a cores, atualiza

¹² Trata-se da sequência em que Casais Monteiro lamenta ser recusado por mais uma das acompanhantes do clube com a frase “Lá se foi a mercadoria” (2001, 31:41). A boêmia, para Manoel de Oliveira, era um estilo de vida romântico que expressava um “confortável viver [que] deixou praticamente de existir depois da Segunda Guerra Mundial, pois a desvalorização da moeda teve efeitos devastadores que fizeram insignificantes as rendas” (OLIVEIRA, 2005, p. 178); por isso, na sua percepção, o boêmio não se resumia aos frequentadores de bares e prostíbulos, mas dizia respeito aos rapazes que, despreocupados com o tema prosaico do dinheiro (para lembrar o *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco), rebelavam-se contra as leis e as regras sociais ao fazer uso de uma convivência noturna. “Rebeldia no fundo tolerada, enquanto praticada nos lugares próprios, mas não aceite como cousa pública, pois, como tal, sempre redundaria em escândalo” (*ibidem*, p. 176).

a imagem do farol que inicia e encerra *Douro, Faina Fluvial*. Ela “pode ser vista, sem delírio de exegese, como a primeira das metáforas do cinema na obra de Manoel de Oliveira, a primeira imagem a reenviar o olhar da câmera, como sucederia em tantos filmes futuros” (BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 118).

“E a paixão pelo cinema roubou-me ao desporto,¹³ como este me tinha roubado à boêmia. De paixão em paixão, me fiz o cineasta que hoje sou, e serei até o fim” (2001, 45:48-46:00). *Porto da Minha Infância* conduz uma viagem fílmica introspectiva guiada pelo entrecruzar da memória pessoal com a “memória coletiva” (LE GOFF, 1990, p. 29) da cidade do Porto, sobretudo nas dimensões culturais de seus registros cinematográficos mais antigos. De maneira que a história de vida de Manoel de Oliveira acaba por se confundir com as transformações da cidade do Porto documentadas pelo cinema, sobretudo antes da televisão (que torna esse tipo de registro cada vez mais prosaico).

Nas sociedades, a distinção do presente e do passado (e do futuro) implica essa escalada na memória e essa libertação do presente que pressupõem a educação e, para além disso, a instituição de uma memória coletiva, a par da memória individual. Com efeito, a grande diferença é que a criança – não obstante as pressões do ambiente exterior – forma em grande parte a sua memória pessoal, enquanto que a memória social histórica recebe os seus dados da tradição e do ensino, aproximando-se porém do passado coletivo [...] enquanto construção organizada [...], o nosso horizonte temporal consegue desenvolver-se muito além das dimensões da nossa própria vida. Tratamos os acontecimentos que a história do nosso grupo social nos fornece, tal como tínhamos tratado a nossa própria história. Ambas se confundem: a história da nossa infância e a das nossas primeiras recordações, mas também a das recordações dos nossos pais, e é a partir de umas e outras que se desenvolve esta parte das nossas perspectivas temporais. (LE GOFF, 1990, p. 205-206)

Na medida em que coordena a narrativa de sua infância e juventude na intersecção com fatos históricos ilustrativos da vida no Porto, como uma capital europeia da cultura, Manoel de Oliveira convida o espectador a repensar seus conhecimentos sobre a cidade, a partir das reflexões estimuladas pelo jogo de subjetividade criado pela duplicação do nome, da imagem e do “eu” integrado do autor (SCAMPARINI, 2015, p. 260): “Graças ao cinema, podemos ver e rever esses locados, mas recordar coisas que só em nós viveram, só a memória de cada um pode fazer” (2001, 46:30-46:45). Nesse sentido, *Porto da Minha Infância* articula uma intimidade traduzida em universalidade, de maneira a oferecer não apenas um panorama crítico sobre o desenvolvimento cultural do Porto, mas também estimular a discussão sobre as possibilidades passadas e presentes de aprimoramento artístico-cultural daqueles que transitam pela cidade, e que por ventura também tenham o Porto como cidade da sua infância. Mas, sobretudo, para além de documentar uma cidade, e uma experiência pessoal de vivência nela, está-se diante de uma obra cinematográfica que potencializa o risco de “introduzir a

¹³ Manoel de Oliveira praticou salto com vara e foi piloto de automóveis, chegando a ganhar competições nacionais e internacionais. Esse período da vida dele é relatado com detalhes por Correia (2015).

imagem mental no cinema e fazer dela a consumação, a culminância de todas as outras imagens” (DELEUZE, 1985, p. 223).

Bibliografia

- BÉNARD DA COSTA, João. Pedra de toque: o dito “eterno feminino” na obra de Manoel de Oliveira. In: MACHADO, Alvaro (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 116-164.
- _____. **Manoel de Oliveira: cem anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2008.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Trad. Pilar Vázquez. Barcelona; Buenos Aires; Mexico: Paidós, 1996.
- CORREIA, Rute Silva. **Manoel de Oliveira: o homem da máquina de filmar** [recurso eletrônico]. Alfragide: Oficina do Livro, 2015. Kobo Edition.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Cinema, 1.)
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- LOURENÇO, Eduardo. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MENESES, Paulo. Douro de minha infância. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **Manoel de Oliveira: novas perspectivas sobre a sua obra**. São Paulo: Ed. Unifesp, 2012, p. 31-62.
- MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. Trad. Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 33-41.
- OLIVEIRA, Manoel de. Os caminhos da prostituição. In: MACHADO, Alvaro (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 174-183.
- SCAMPARINI, Julia. O sujeito na mídia: escritas de si literárias e fílmicas. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 258-269, jan.-jun. 2015.
- SARAMAGO, José. **Memorial do convento** [recurso eletrônico]. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Lev Edition.
- VALENTIM, Jorge. O Porto de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (org.). **Manoel de Oliveira: uma presença**. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 255-265.