

# UBICINEMA 2007–2017

ANA CATARINA PEREIRA E LUÍS NOGUEIRA (ORG.)



**LABCOM.IFP**

Comunicação, Filosofia e Humanidades

Unidade de Investigação

Universidade da Beira Interior

## Ficha Técnica

### Título

UBICINEMA, 2007-2017

### Organização

Ana Catarina Pereira e Luís Nogueira

### Editora LabCom.IFP

[www.labcom-ifp.ubi.pt](http://www.labcom-ifp.ubi.pt)

### Coleção

Ars

### Direção

Francisco Paiva

### Design Gráfico

Cristina Lopes

### Imagem de capa

Bibiana Sousa Nunes

### ISBN

978-989-654-418-8 (papel)

978-989-654-420-1 (pdf)

978-989-654-419-5 (epub)

### Depósito Legal

434846/17

### Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.  
6201-001 Covilhã. Portugal  
[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt)

### Covilhã, 2017

© 2017, Ana Catarina Pereira e Luís Nogueira.

© 2017, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*





*Imergir* (2009), obra realizada em contexto académico por Tito Fernandes, na Universidade da Beira Interior, apresenta-nos, em seis minutos, um filme de animação digital dedicado a Manoel de Oliveira. Numa aparente técnica que mistura o 3D com camadas 2D, o realizador produz uma imagética da cidade do Porto despida de construção, regulando a relação fílmica entre a ponte Luís I, uma figura humana e o rio Douro, recorrendo, para os fundos, à ilustração e à rotoscopia na figura humana, usando, portanto, uma referência real de vídeo. A técnica está aqui ao serviço da qualificação fílmica que reduz, ao essencial, os elementos imagéticos, contribuindo para a claridade que transpira da obra, negando as possibilidades de sabotagem artística que podem advir do uso da técnica, como afirma Adorno: “A técnica pode tornar-se adversária da arte na medida em que esta representa, em graus flutuantes, o não factível oprimido” (2008: 98).

*Imergir*, título do filme, desde logo nos remete para a entrada num domínio específico e para a necessidade de nos afundarmos, adentrarmos em determinada matéria. Neste caso, o carácter discursivo da palavra-título aponta para a inacessibilidade da obra de Manoel de Oliveira se o espectador não fizer um esforço intelectual para se envolver – o domínio da montagem e dos movimentos de câmara dão lugar aos quadros cinematográficos sustentados nos planos-sequência, fecundando uma imagem pensante necessitada

de um espectador-pensador<sup>1</sup>. Imergir será pois uma etapa metodológica determinante para uma possibilidade de encontro entre o espectador e a obra oliveiriana – a fertilidade desta relação vai depender da disponibilidade do público para a imersão: “Pela imersão contemplativa, o carácter processual imanente da obra é libertado” (*idem*: 267). O sorriso cúmplice da figura humana, depois da imersão, reflete, precisamente, a possibilidade de encantamento com o filão artístico da obra oliveiriana, num jogo, como na vida, em que quanto mais damos mais recebemos.

O filme inicia com um *travelling* sobre o Douro, produzindo, o movimento, o transporte do espectador para o lugar da ação – o mergulho da figura humana, a partir do tabuleiro superior da ponte Luís I. Esta estratégia de usar o movimento de câmara para nos introduzir no espaço fílmico une-se, estreitamente, com momentos da obra oliveiriana que usam o *travelling*, no início do filme, para promover a aterragem na ação:

- *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) - Começa, logo na exibição do genérico, com um *travelling* em que Oliveira, utilizando a câmara como guia do espectador, entra no estúdio onde está montado o cenário.
- *Le Soulier de Satin* (1985) – Principia com o anúncio da encenação daquela peça de Paul Claudel, fazendo Oliveira um longo *travelling*, à retaguarda, que acompanha a entrada do público na sala de espetáculos.
- *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) – Inicia com o veículo militar a circundar “a árvore da origem” (Bénard da Costa, 2008: 124), servindo-se Oliveira do movimento de câmara, ao redor da árvore, para transacionar uma entrada numa espécie de túnel fílmico que nos levará às grandes derrotas militares portuguesas.
- *O Dia do Desespero* (1992) – Inicia com um *travelling* sobre a roda da caruagem que transporta o médico, a caminho da casa de Camilo Castelo Branco em S. Miguel de Seide, Famalicão.

1. Propõe-se o salto epistemológico, teorizado por Gilles Deleuze, que contempla a passagem da imagem-movimento (Deleuze, 2004) à imagem-tempo (Deleuze, 2006).

- *A Caixa* (1994) – A câmara acompanha o movimento inicial do polícia bêbado na subida da típica escadaria lisboeta, integrando o espectador no cenário do filme – um típico bairro popular.
- *Palavra e Utopia* (2000) – O primeiro plano deste filme é um *travelling* em que a câmara avança pela floresta, ao som da música extra diegética de Carlos Paredes, onde, mais uma vez, Manoel de Oliveira introduz movimento ao plano, quando ainda passa o genérico, expandindo as possibilidades cinemáticas da imagem.

A mão modeladora de Tito Fernandes trabalha *Imergir* num cenário particularmente frutuoso na obra de Manoel de Oliveira: a cidade do Porto e o Douro. Numa obra que homenageia o realizador tripeiro, as referências à cidade do Porto impõem-se; foi aqui que Oliveira realizou o seu primeiro filme, *Douro Faina Fluvial* (1931), ainda no formato mudo, e mais tarde, em plena Segunda Guerra Mundial, realiza *Anikibóbó* (1942) nos mesmos cenários: as zonas ribeirinhas de Porto e Gaia. Depois de um forçado interregno produtivo de quinze anos, Oliveira volta à cidade do Porto para realizar *O Pintor e a Cidade* (1956), primeiro filme a cores do realizador e que será determinante na construção da sua gramática cinemática; a opção pelo plano longo e pelos seus efeitos contemplativos serão, a partir desta obra, parte integrante da sua matriz fílmica: “Descobri, durante esses anos, que o plano ganha outro sentido com a sua duração. Vêm-se outros movimentos e pormenores. Dispõe-se de tempo. Vê-se a luz, o enquadramento e o efeito emocional evolui” (Oliveira *in* Baecque & Parsi, 1999: 141). Fernandes fermenta a orgânica da sua obra nas possibilidades experienciais da estética oliveiriana, irradiando dali a sua fascinação pelo plano longo, nomeadamente no plano do mergulho no Douro que, de uma posição frontal e em plano geral, reduz a imagem ao elemento perturbador da figura a mergulhar no rio, num movimento lento que contraria a lei da gravidade e exterioriza um ato isolado e corajoso capaz de, poeticamente, caracterizar a carreira artística de Manoel de Oliveira. A câmara fixa é aqui enfatizada, numa clara conexão com o pensamento oliveiriano, como processo que “contraria a ideia de tempo e movimento” (Oliveira *in* Machado, 2005: 30), numa dialé-

tica que posiciona rigorosamente a câmara relativamente à matéria fílmica, comungando Oliveira com João César Monteiro<sup>2</sup> a ideia base de só existir um ponto de vista para a câmara, dado não termos “o dom da ubiquidade” (Oliveira *in* Baecque & Parsi, 1999: 97) e, neste sentido, o plano antecedente – o plano lateral que nos dá uma perspetiva do mergulho da margem do rio – é supérfluo, para a narrativa, pois promove conflito de leitura com o plano geral frontal que o sucede: “O cinema não significa mais ou menos planos, mas nem mais, nem menos do que o necessário” (*idem*: 160).

A passagem de um plano aberto – plano geral sobre a ponte – para um enquadramento mais fechado é resolvida com eficácia, não procurando a câmara, através do movimento, acompanhar a trajetória do mergulho, fixando-se num ponto visual de contacto, extraindo, o realizador, movimento do fluxo descendente da figura humana a percorrer verticalmente o enquadramento. Depois, a passagem deste plano para o contra campo, justifica-se na medida em que o plano aproximado de peito invertido nos coloca já na dimensão emotiva de um rosto e um olhar, em contacto com a luz do nascer do sol – se o cinema é um jogo de luzes e sombras, não produzindo emoções, é, do ponto de vista criativo, estéril, e neste contra campo temos já a satisfação consoladora que emana da imersão na obra oliveiriana. O salto de costas revela-se assim frutuoso pois permite o contacto ocular com o sol nascente, retirando daqui, o realizador, a carga emotiva que a superfície do rosto abarca.

Invocar Manoel de Oliveira e a sua criação estilística implica fazer referência ao papel da palavra na sua obra. Num filme sem diálogos, Fernandes teve o rasgo de finalizar fixando, de forma anárquica na imagem, palavras que, por um lado, definem Manoel de Oliveira (como: carácter; coerente ou estímulo) e, por outro, importadas da sua obra, como: Francisca; Fanny Owen; Visita ou Douro. Este exercício substancializa a cumplicidade de *Imergir* com Oliveira, pretendendo conferir à palavra a autonomia plástica

2. A frontalidade da câmara é um recurso estilístico comum a Monteiro e Oliveira.

e a materialidade fílmica que encontramos na obra oliveiriana. Como diz Oliveira: “O cinema tem toda a legitimidade para registar uma palavra, um som, tanto como uma paisagem ou um rosto” (*idem*: 84).

A organização do som em *Imergir* (2009) está subjugada à interpretação do músico catalão, Jordi Saval, da sonata *La Follia de Arcangelo Corelli*, compositor italiano do século XVII. O filme é ocupado, no seu todo, por um excerto daquela música que, diga-se, tem por vezes tal pertinência narrativa nos avanços dentro do plano ou na passagem de plano que parece ter sido este recurso estilístico que comandou grandes zonas da montagem. Contudo, o realizador, ao limitar-se ao uso da música extra diegética de Jordi Saval, está a abdicar do uso criativo do som remetendo uma função decorativa para a parte sonora do filme. Manoel de Oliveira considera o som como um pilar estrutural do seu cinema (Oliveira, 2003) defendendo que este elemento deve construir, nas imagens, relações comunicativas autossuficientes na mensagem que o realizador pretende passar – dito de outra forma, o som não se deve prestar a relações de vassalagem com a imagem. Este pensamento intersecta com o de Robert Bresson que, em relação a esta temática, afirma: “Uma imagem e um som não devem auxiliar-se, mas trabalhar cada um por sua vez” (Bresson, 2000: 56). De outra perspetiva, Michel Chion (2011) fala-nos numa relação dialética e interdependente entre o som e a imagem, em que a mistura daqueles produzirá uma espécie de reação química que anula as características de partida do áudio, resultando numa combinação cúmplice entre ambos. Em qualquer uma das perspetivas o som é considerado um elemento primordial para o resultado do filme, o que foi descurado por Tito Fernandes.

Obra de mediação com o pensamento oliveiriano, *Imergir* consegue, na sua globalidade, assegurar esta participação sem deixar que a sua ingenuidade se revele hostil à sua coerência. O pormenor assume, nesta obra, o lugar do todo, não se deixando, Fernandes, seduzir por impulsos miméticos sinalizando-se, aqui, o maior vitalismo do filme.

## Referências

- Adorno, Theodor W. (2008). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Baeque & Parsi (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- Bénard da Costa, João (2008). *Manoel de Oliveira, Cem Anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Bresson, Robert (2000). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora.
- Chion, Michel (2011). *A Audiovisão*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Deleuze, Gilles (2006). *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles (2004). *A Imagem-Movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Machado, Alvaro (org.) (2005). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify.
- Oliveira, Manoel (2003). “Esta Minha Paixão”. Em: *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 33, 261-266. Universidade Nova de Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.

## Filmografia

- Douro Faina Fluvial*. 1931. Realização de Manoel de Oliveira. Manoel de Oliveira.
- Anikibóbó*. 1942. Realização de Manoel de Oliveira. Exclusivos Triunfo.
- O Pintor e a Cidade*. 1956. Realização de Manoel de Oliveira. Manoel de Oliveira.
- Benilde ou a Virgem Mãe*. 1975. Realização de Manoel de Oliveira. Centro Português de Cinema (CPC).
- Le Soulier de Satin*. 1985. Realização de Manoel de Oliveira. Cannon International.
- Non ou a Vã Glória de Mandar*. 1990. Realização de Manoel de Oliveira. Madragoa Filmes.
- O Dia do Desespero*. 1992. Realização de Manoel de Oliveira. Madragoa Filmes.
- A Caixa*. 1994. Realização de Manoel de Oliveira. Madragoa Filmes.
- Palavra e Utopia*. 2000. Realização de Manoel de Oliveira. Madragoa Filmes.
- Imergir*. 2009. Realização de Tito Fernandes. Universidade da Beira Interior.