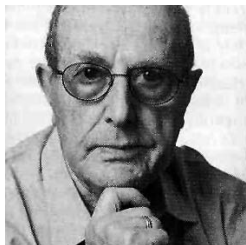


Any 2008. Programa especial. Suplement del núm. 20

11 octubre – 21 desembre 2008



Manoel de Oliveira

Centenari de Manoel de Oliveira

Manoel de Oliveira, la màgia del cinema

Un recorregut ben singular, el de Manoel de Oliveira!

No, no penso –o no penso solament– en el fet, sens dubte poc corrent, que un cineasta continuï actiu als vuitanta-set anys. Manoel de Oliveira va arribar a aquesta edat el desembre passat (va néixer a Porto l'11 de desembre de 1908), i ara mateix munta el seu dissetè llargmetratge: GARDEN-PARTY que va rodar el gener-febrer a l'illa de São Miguel, a les Açores.

Quants cineastes hi ha que hagin fet pel·lícules fins a aquesta edat? De cop em ve al cap Joris Ivens, que tenia noranta anys quan va fer UNE HISTOIRE DE VENT, però no en recordo cap altre.

Tanmateix encara és més sorprenent l'evolució de la seva carrera i la seva distribució amb els anys. Vegem la seva filmografia, i comprovem també que, d'aquests disset llargmetratges, deu –gairebé els dos terços– daten dels deu darrers anys (entre els setanta-set i els vuitanta-set anys), i quinze se situen a la dècada dels setanta, vuitanta i noranta.

Aparentment (tot i que les aparences enganyin, com explicaré ara), Manoel de Oliveira va «néixer» als seixanta anys o, si més no, tan sols a partir dels seixanta anys ha pogut fer el que s'acostuma a anomenar una carrera. Amb seixanta anys, la majoria dels grans noms de la història del cinema –Welles, Griffith, Eisenstein, Ozu, Mizoguchi, Stroheim, Lubitsch, Ophuls, etc.– ja havien acabat la seva obra i, els qui van continuar fins a una edat «avançada» –Ford, Lang, Renoir, Dreyer, King Vidor, Cukor, Fellini, Dovjenko, etc.– la van espaiar considerablement. D'espaiaments, n'hi va haver en Oliveira fins a mitjan anys vuitanta. A partir dels setanta-sis anys, va encetar un ritme d'una pel·lícula a l'any, ritme que van seguir gairebé tots els cineastes esmentats quan tenien trenta o quaranta anys. Manoel de Oliveira ha esdevingut cineasta de forma tardana podria dir-se algú que no n'estigui al corrent? En absolut. Va començar molt jove, més jove que la majoria. Amb divuit anys, ja feia de figurant a la pel·lícula FÁTIMA MILAGROSA de Rino Lupo, el 1927. Amb vint anys, es va passar a la realització, i va concebre el projecte de DOURO, FAINA FLUVIAL, que es va estrenar –tenia vint-i-dos anys– el 1931. DOURO, en aquesta versió de 1931, era una pel·lícula muda. Manoel de Oliveira és doncs l'únic cineasta en actiu la carrera del qual va començar a l'època del cinema mut. Si pensem en l'altre octogenari, Kurosawa (dos anys més jove), va començar, el 1941, deu anys després que Oliveira.

Data en canvi d'aquesta dècada el primer llargmetratge d'Oliveira: ANIKI-BÓBÓ (1942). Què va fer el cineasta en els anys trenta, després de DOURO? Alguns curtmetratges i innombrables guions o esbossos de guions, per als quals mai no va aconseguir mitjans per fer-los passar del paper a la pel·lícula. Després d'ANIKI-BÓBÓ, va ser encara més estrany. Hi ha haver catorze anys de silenci (del 1942 al 1956), durant els quals tothom es va convèncer que Oliveira havia abandonat el cinema, i ell mateix va admetre que no rodaria mai més.

El 1956, un nou curtmetratge, O PINTOR E A CIDADE. Tornada enrere? Sí, però... Un altre curtmetratge, O PÃO, el 1959, i només el 1963, amb 54 anys, el segon llargme-



Porto da Minha Infância de Manoel de Oliveira

tratge, ACTO DA PRIMAVERA, i la segona pel·lícula de ficció, A CAÇA. Dues pel·lícules rodades quasi simultàniament, quasi als mateixos llocs, per aprofitar la primera subvenció que les instàncies oficials li havien atorgat mai.

Després, un nou silenci, aquesta vegada de set anys, amb prou feines interromput per un altre curtmetratge, AS PINTURAS DO MEU IRMÃO JÚLIO, el 1965. Va ser tan sols a partir del 1970 que es va beneficiar d'un suport important (aquesta vegada, de la Fundació Calouste Gulbenkian, gran fundació portuguesa privada), i va començar a rodar O PASSADO E O PRESENTE, que va veure la llum el 1972. I només a partir d'aquest mateix any, com s'ha dit, l'obra d'Oliveira, començada quaranta anys abans, es va desenvolupar a un ritme «normal».

Hi pot haver un recorregut més estrany i més dispers? El de Dreyer, al qual de tant en tant se'l compara, no va tenir tantes interrupcions. Buñuel tampoc no es va aturar tant temps, en els anys decisius de la vida quan es diu que la força creadora és en el seu apogeu. I Dreyer i Buñuel van fer GERTRUD I ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO –les seves darreres pel·lícules respectivament– als setanta-sis anys, precisament l'edat que tenia Oliveira quan va començar a fer una pel·lícula a l'any.

L'estil o els estils

Avui dia, el 1996, hi ha alguns tòpics sobre Oliveira, per manca de coneixement de la seva obra.

Diuen que és un cineasta difícil, que es dirigeix als *happy few* o a les persones cultivades, però que no diu res i no té res a dir a la majoria dels mortals.

Ocupa el seu lloc a les cinemateques i als festivals, per a les «rates» d'una i d'altra banda, però pocs explotadors s'hi arriquen, per por de romandre amb la sala buida. No obstant això, fins i tot al país que li és més hostil –aquest mateix Portugal del qual és el més gran cineasta i un dels cinc o sis personatges el nom dels quals es reconeix

arreu del món– FRANCISCA (1981), OS CANIBAIS (1988), NON, OU A VÁ GLÓRIA DE MANDAR (1990) o VALE ABRAÃO (1993) han constituït alguns dels èxits d'exploració del cinema nacional més importants.

Diuen que és un cineasta que fa pel·lícules molt llargues, que s'estenen interminablement durant hores i hores. I es dona aleshores com a exemple LE SOULIER DE SATIN (1985, 7 hores), AMOR DE PERDIÇÃO (1978, 4 hores i mitja), VALE ABRAÃO (1993, 3 hores) o fins i tot FRANCISCA (1982, 2 hores i 46 minuts). No obstant això, pocs cineastes de la qualitat d'Oliveira han realitzat tants curts o migmetratges (almenys onze en total), i no solament abans dels anys setanta. El 1983 va tornar al migmetratge (NICE... À PROPOS DE JEAN VIGO i LISBOA CULTURAL), i el seu darrer curtmetratge A PROPÓSITO DA BANDEIRA NACIONAL data de 1987. I dels nou llargmetratges dels deu darrers anys, n'hi ha sis amb una durada «clàssica» de noranta minuts: O MEU CASO, OS CANIBAIS, A DIVINA COMÉDIA, O DIA DO DESESPERO, A CAIXA, O CONVENTO; i NON dura cent deu minuts. Les pel·lícules «llargues» són l'excepció i no pas la norma. Diuen que és un autor de pel·lícules estàtiques, en què els plans duren tant com permet el xassís de la càmera, i en què la càmera no es mou. Desafia els límits de l'austeritat i els límits de la paciència de l'espectador més pacient. Durada dels plans i immobilitat de la càmera són coses diferents i, de les pel·lícules més estàtiques d'Oliveira, hi ha les més planificades i muntades A DIVINA COMÉDIA, O DIA DO DESESPERO i O CONVENTO, per exemple. I a les pel·lícules amb plans llargs (cito només AMOR DE PERDIÇÃO i LE SOULIER DE SATIN), hi ha els millors exemples dels moviments de càmera més bells de l'obra d'Oliveira.

Diuen que és un cineasta teatral (d'altres diuen: un cineasta literari), i se cita habitualment una idea en la qual va insistir en els anys vuitanta, segons la qual el cinema no és altra cosa que un mitjà audiovisual per enregistrar el





Amor de perdição de Manoel de Oliveira

teatre. Però Oliveira va defensar sobretot aquesta idea en la primera meitat dels anys vuitanta. Quan va tornar a la literatura (VALE ABRAÃO) o al teatre (A CAIXA), es fa difícil sostenir que Oliveira hagi utilitzat el cinema com el seu enregistrament.

Diuen que és un cineasta extremadament verbós, que es complau en diàlegs o monòlegs inacabables, recitats com un monocord per actors inexpressius. No obstant això, tret de Luis Miguel Cintra (present en totes les seves pel·lícules des de LE SOULIER DE SATIN llevat de l'única excepció de la recent GARDEN-PARTY), pocs cineastes han canviat tant d'actors com Oliveira i, fins i tot en el cas de Cintra, la gamma de personatges que cobreix té una varietat impressionant. No hi ha diàlegs (només cant) a la pel·lícula òpera OS CANIBAIS, i poques obres han utilitzat tant el *silenci* dels actors. NON o bé O CONVENTO que, per la memòria o la visió, semblen pel·lícules molt dialogades, s'acaben l'una i l'altra per llargues seqüències mudes, i «l'explicació» final de O CONVENTO no es deixa a una veu en *off*, sinó a un subtítol, com en l'antic cinema mut. Es confirma doncs que les característiques destacades pels seus detractors no són tals, o no són una constant de la seva obra i que, si es produeixen, és només a partir d'AMOR DE PERDIÇÃO (1978) o, per ser més exactes, de BENILDE OU A VIRGEM-MÁE de 1975. L'«oliveirisme» en la descripció ràpida i resumida que he donat té vint anys, i encara. I abans d'això, què hi havia? Hi ha DOURO, FAINA FLUVIAL (1931), rodat sota la influència expressa de BERLIN, DIE SYMPHONIE EINER GROßSTADT (Ruttman, 1927), que és pràcticament el contrari de tot el que acabo de resumir. No és una pel·lícula llarga, sinó un curmetratge de vint minuts. És tot excepte una pel·lícula estàtica, perquè abans de res és un exercici prodigiós de muntatge que, si s'ha d'acostar a alguna cosa, ho ha de ser a obres «d'avantguarda» de l'època, de les pel·lícules contemporànies del mateix Ruttman, o de Grierson, o de Joris Ivens. Per una mitja hora de pel·lícula, més de tres cents plans, dels quals cap no dura més d'alguns segons.

Hi ha ANIKI-BÓBÓ, llargmetratge de 1942, al qual les històries del cinema atribueixen l'etiqueta de precursor del neorealisme i que ho és sens dubte per algunes característiques exteriors: decorats naturals, actors la majoria no professionals (nens dels carrers de Porto). És una pel·lícula curta (80 minuts), on els dos o tres actors que vénen del teatre són dirigits de tal manera que actuen de

forma «natural», amb diàlegs breus i el·líptics. La durada dels plans no supera la que, en els anys quaranta, era normal en la producció nord-americana corrent, i el paper conferit al muntatge és molt elaborat.

Hi ha O PINTOR E A CIDADE, el documental de 1956 amb el qual Manoel de Oliveira va reiniciar la seva activitat. La ciutat, torna a ser Porto, com a DOURO, com a ANIKI-BÓBÓ, i la càmera es passeja pels carrers, seguint la mirada i les teles del pintor. En aquell moment, la semblança amb la primera pel·lícula s'imposava, i ningú no va observar realment que la durada dels plans era, per primera vegada, molt llarga, un fet totalment inusitat en el cinema de l'època. Però *literari* o *teatral* són adjectius sense significat per a aquest documental sense paraules, com ho seran per a la pel·lícula següent, O PÃO (1959), en la qual tampoc no hi ha veu. El text no adquireix importància en l'obra d'Oliveira fins al 1963, amb ACTO DA PRIMAVERA, extret d'una peça popular del segle XVI conservada per la tradició oral. Però els actors eren, de nou, tots aficionats (la gent del poble de Curalha, on tenia lloc aquesta representació), i Oliveira va dirigir la representació, amb nombroses ruptures i enquadraments molt estudiats, muntant-la amb un pròleg i un epíleg que no tenien res a veure amb la peça, i hi afegien altres significats. Simultàniament, es va fer A CAÇA, en la qual els diàlegs són mínims, i en la qual la majoria de les seqüències no en tenen.

Hi ha O PASSADO E O PRESENTE (1972) en la qual, tot i que hi ha molt diàleg i una teatralitat assumida, la càmera es desplaça sense parar, amb una virtuositat extrema, i no està mai o quasi mai estàtica ni és «objectiva». Dit d'una altra manera, durant prop de quaranta dels seus seixanta anys d'activitat, les pel·lícules d'Oliveira no tenen res a veure amb el clixé que han creat. Oliveira no hauria trobat el seu estil, no s'hauria trobat a si mateix, fins als seixanta-cinc anys, amb BENILDE? O bé cal trobar la unitat de la seva obra en altres aspectes? Contràriament a allò que una anàlisi superficial deixaria entendre, ningú, i segurament ni tan sols el mateix Oliveira, no s'ha referit mai a les pel·lícules d'aquestes quatre llargues dècades com a obres embrionàries o titubejants.

Poc vistes en el seu moment, aquestes primeres pel·lícules continuen sorprenent tant com les darreres i, en la mesura que ha augmentat el coneixement de la seva obra, han contribuït tant com pel·lícules recents a la glò-

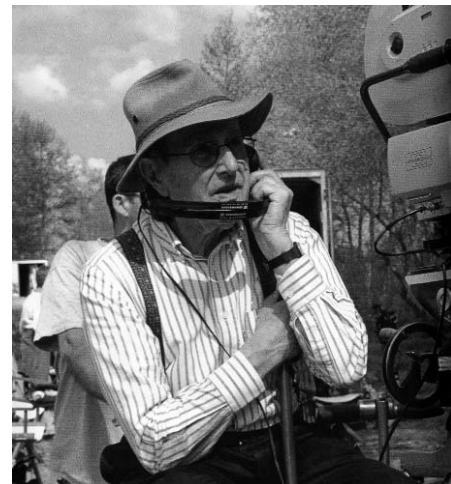
ria del cineasta.

DOURO, FAINA FLUVIAL, pel·lícula projectada per primera vegada (en versió muda) davant d'un congrés de la crítica que va tenir lloc a Lisboa el 1931, de seguida va despertar l'entusiasme dels estrangers presents, i va ser una de les primeres obres del cinema portuguès que va mereixer algunes línies en les històries generals del cinema. Avui, ningú no la veu com un exercici d'estil o una curiositat, representativa de les avantguardes cinematogràfiques dels anys vint o del començament dels anys trenta. El seu estatus supera també el de la pel·lícula de Ruttman que li va servir de model, molt més tributària de l'època i molt menys moderna que DOURO, perquè el que preval en la forma o en les formes és el caràcter ombríu d'una aproximació que la fa aparèixer com una de les visions més dramàtiques del decorat i de les persones que ens ha donat el cinema dels anys trenta. Oliveira, d'altra banda, en els darrers anys ha tornat a aquesta pel·lícula, incorporant-hi una nova música i canviant parcialment el muntatge, i en va presentar la nova versió al festival Il Cinema Ritrovato de Bolonya el 1995. És doncs igualment un cas únic de *work in progress*, perquè Oliveira mai no s'ha aturat de dialogar-hi i de modificar-la.

ANIKI-BÓBÓ, a més de ser l'única pel·lícula d'Oliveira que, amb el pas del temps, s'ha fet popular (després d'haver estat molt mal acollida quan es va estrenar, com va ser el cas en general de totes les pel·lícules d'Oliveira a Portugal), ha adquirit l'estatus de clàssic del cinema mundial i és l'única obra del cineasta que figura invariablement en les diverses llistes de les «millors pel·lícules de tots els temps». A CAÇA, ACTO DA PRIMAVERA, O PASSADO E O PRESENTE són, avui dia, més i més ben vistes —a la llum de l'Oliveira posterior— que no ho van ser a l'època, i poques persones han vist una ruptura entre aquestes pel·lícules i les que han vingut des d'aleshores. Les diferències estilístiques entre aquestes obres i les següents pel·lícules són sensiblement menys evidents que la unitat de la mirada. Amb molts canvis (un cop més, pocs cineastes han canviat tant), el que ha persistit és molt més important que allò que s'ha transformat.

Continuïtat i ruptura

A O CONVENTO, l'estrena mundial de la qual va tenir lloc al Festival de Cannes de 1995, on formava part de la selecció oficial, Manoel de Oliveira cita abundantment al *Faust* de Goethe i subratlla un extracte del poema en què Mefistòfil es presenta a Faust com una «part de la part» que, al principi, va ser el tot. Dona i home com a «parts d'una sola part», és el tema subjacent de la tetralogia constituïda per O PASSADO E O PRESENTE, BENILDE, AMOR DA PERDIÇÃO i FRANCISCA, i explicat a partir de LE SOULIER DE SATIN, en especial a MON CAS, A DIVINA COMÈDIA i VALE ABRAÃO (a més del cas evident de O CONVENTO). GARDEN-PARTY, la pel·lícula que està muntant actualment, se centra en aquest tema i el seu títol complet és o era A PARTE DA PARTE PERDIDA NO GARDEN-PARTY. A la data de l'estrena mundial de A CAIXA, Oliveira va dir que els personatges d'aquesta pel·lícula eren, en certa manera, els nens d'ANIKI-BÓBÓ, en vell. Si es considera des de fora, no podem treure-li la raó. De nou, tot està rodat en decorats naturals (un carreró o escaletes de Lisboa, en lloc d'un barri de Porto), de



Manoel de Oliveira durant un rodatge

nou l'argument són rivalitats entre «grups» o famílies, que viuen en aquest microcosmos, de nou l'acció gira entorn d'un robatori: una nina a ANIKI BÓBÓ, el platerer d'un cec a A CAIXA.

O DIA DO DESESPERO, l'obra immediatament anterior (1992) se centra en els darrers dies de Camilo Castelo Branco (1825-1890), un dels més importants novel·listes portuguesos del segle passat. Novament, tota l'acció se situa en decorats naturals, és a dir la casa on Camilo va viure els darrers anys de la seva vida i on es va llevar la vida, a São Miguel de Seide, al nord de Portugal. Però, en aquesta casa, Oliveira havia rodat per primera vegada cinquanta-dos anys abans, el 1940, per al curtmetratge FAMILIÇÃO. I en aquesta pel·lícula (un encàrrec), havia dirigit el suïcidi de Camilo, utilitzant la mateixa imatge metafòrica que O DIA DO DESESPERO: el moviment del gronxador on l'escriptor tenia costum de seure i en el qual es va matar, com a signe reiterat de la seva absència-presència.

A DIVINA COMÉDIA (1991) succeeix en un manicomi i no té res a veure amb el poema de Dante. Els bojos personifiquen (o es convencen que són) personatges bíblics o literaris, d'Adam i Eva o del Crist a l'Anticrist de Nietzsche i als personatges de *Crim i Càstig* o dels *Germans Karamàzov* de Dostoievski. És la pel·lícula d'Oliveira més estàtica i més claustrofòbica (un únic moviment de càmera, l'única vegada que aquesta abandona el manicomi o la seva perifèria). Però és la pel·lícula d'Oliveira més planificada, la que té més plans i més emplaçaments de càmera, fins al punt de despertar una sensació permanent de vertigen, i de recordar irresistiblement O PASSADO E O PRESENTE (1971), la seva obra en la qual la càmera era més mòbil.

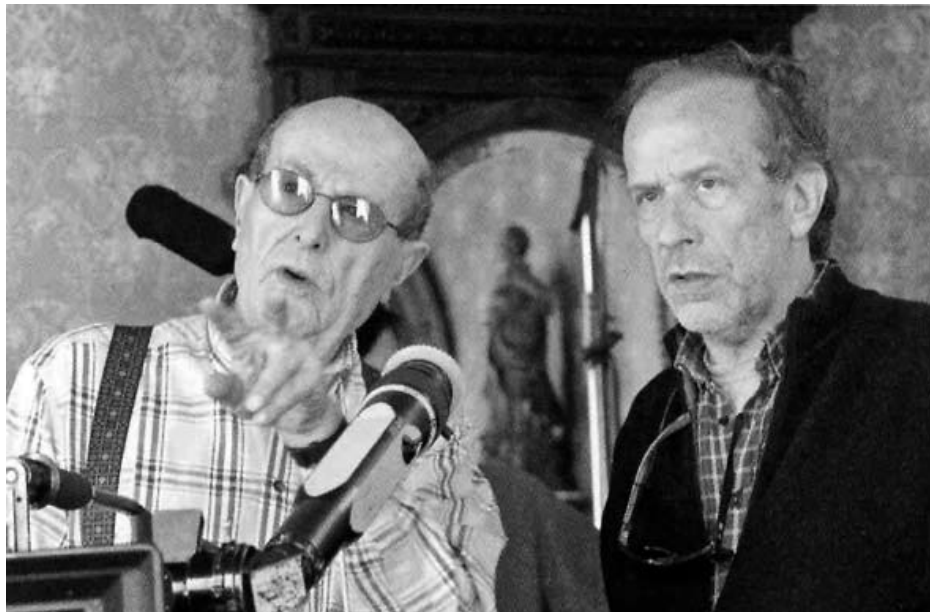
A NON, OU A VÁ GLÓRIA DE MANDAR (1990), vast fresc de la història de Portugal, es té la impressió d'una verborrea constant dels protagonistes, dels soldats portuguesos en missió a Guinea. Però en el darrer quart d'hora, no hi ha ni un sol diàleg i l'estètica es remunta clarament al cinema mut, amb el pla com una superfície homotètica de la mirada de la càmera i, en el pla, l'ull únic d'un dels ferits de guerra (la resta del rostre està coberta de benes), responent fixament a la mirada de la càmera. A ambdues bandes de la pantalla, són ells –l'ull de la càmera i l'ull del seu company d'infermeria– que vetllen l'agonia del protagonista, amb la mateixa fixació, la mateixa absorció i el mateix mutisme. En certa manera, la imatge d'Oliveira que aquesta imatge recorda més, és la del far de DOURO, FAINA FLUVIAL que, prop de seixanta anys abans, gira així la seva mirada de la mateixa manera.

A MON CAS (1986), i sobretot en la part d'aquesta pel·lícula que posa en escena l'obra de teatre homònima del gran escriptor i poeta portuguès José Régio (1901-1969), Oliveira recrea aquesta escenografia adoptant estils i llenguatges diferents, inserint en la pel·lícula petites «pel·lícules», recurrent al cinema mut, al cinema en blanc i negre, al ralenti, a l'accelerat, etc. El començament de la pel·lícula –tant si és autobiogràfica com si no, interpretació contra la qual Oliveira sempre s'ha revoltat– és una mena de panoràmica per la història del cinema, de les vies i dels tipus de narració que ha conegut.

Es podrien multiplicar els exemples. Però n'hi ha prou, em sembla, de fer valer la continuïtat davant la ruptura. Sens dubte, el cinema d'Oliveira –o la concepció oliveriana del cinema– ha canviat immensament des del 1931. És cert que el descobriment del valor de la durada del pla, i de l'estètica que hi està lligada, data de 1956 i de A PIN-TOR E A CIDADE. És cert que el valor dominant conferit a la unitat del punt de vista apareix el 1975 amb BENILDE OU A VIRGEM-MÁE. Però aquestes «ruptures» (epistemològiques o altres), no afecten, als meus ulls, la unitat profunda de l'obra d'Oliveira: unitat temàtica i unitat obsessiva.

Amors i perdició

L'associació entre la por i la falta és tan antiga com la Gènesi. La paraula *por* la devia inventar Adam quan, després de menjar el fruit de l'arbre del Bé i del Mal, es va amagar de Jehovà, sabent-se i sentint-se culpable. I va explicar al Senyor per què ell i Eva s'amagaven: «Érem nus i teníem por». La referència a la nuesa introdueix en el mite primordial una altra referència bàsica, sempre associable a la por i a la falta en la tradició judeocristiana: el sexe.



Manoel de Oliveira amb Renato Berta



Belle Toujours de Manoel de Oliveira

Entorn d'aquests tres temes –la por, la falta, el sexe– s'estén l'obra d'Oliveira, clarament situada, així, en la línia d'una de les fonts d'inspiració fonamentals de la ficció occidental. A aquests temes, Oliveira n'associa sempre o quasi sempre un altre, correlatiu: la nostàlgia de la unitat i de l'harmonia perdudes, el record del paradís original. A LE SOULIER DE SATIN Oliveira evoca també expressament el tema de l'androgin, fonent les ombres de Rodrigue i Prouhèze en un dels moments més bells de la pel·lícula, que suggereix que, més que la possessió sexual, els protagonistes aspiren a la unitat sexual, a formar un sol cos amb dos sexes. Déu és androgin, diu Oliveira, en una metàfora poderosa. La mateixa metàfora, però implícita, apareix com a explicació possible i misteriosa del desig total de l'altre (ànima i cos) a la pel·lícula en «forat negre» com és FRANCISCA, com apareix en MON CAS, lligada al tema (i a la imatge) de la Ciutat ideal de Piero della Francesca. En certa manera, també és sota aquesta llum (o aquesta tenebra) que es pot entendre la visió d'Emma Bovary, o del mite del bovarisme, a VALE ABRAÃO, o el vessant faustià de O CONVENTO i la dualitat dels personatges femenins interpretats per Catherine Deneuve i Leonor Silveira, i que poden reduir-se a un de sol. Igual que a VERTIGO, Hélène (C. Deneuve), i Piedade (L. Silveira) són una sola dona, i hi ha una seqüència on el professor (John Malkovich) les confon, quan Helena se li apareix en comptes de Piedade, i va vestida com ella. Després de tot això, descobreix que Helena de Troia (un altre arquetip de la Dona), també tenia el do de la ubiqüitat. Les dues actrius no interpreten, com a ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO de Buñuel, un sol i únic personatge, sinó dues aparences, molt diferents i molt semblants, del personatge que és la Dona (d'aquí l'acostament amb VERTIGO). Serà doncs perquè una de

les claus per comprendre la unitat profunda entre les pel·lícules del que Oliveira anomena la tetralogia dels «amors frustrats» i que, culminant amb FRANCISCA, inclou O PASSADO E O PRESENTE (1972), BENILDE (1975) i AMOR DE PERDIÇÃO (1978). Si tots els amors avorten, si tots els amors són *de perdició* és perquè l'home i la dona no realitzen i no poden realitzar la seva aspiració de ser una sola carn i una sola ànima. Tres autors portuguesos són el fil d'Ariadna que va guiar Oliveira en el laberint d'aquests misteris.

En primer lloc, Camilo Castelo Branco, ja citat, la imprescindible figura del romanticisme portuguès del segle XIX. No és sorprenent que aquests temes travessin l'obra de Camilo (com gairebé tot el romanticisme), però el que és més singular en la seva obra és la proximitat entre les grans històries d'amor i de mort, i la vida de l'escriptor mateix. La seva vida i la seva mort, ja que Camilo es va suïcidar tant perquè sabia que es quedava cec (i que no podria tornar a escriure), com per la commoció que li causava la institucionalització (per casament) del seu enllaç pecador i adúlter amb Ana Plácido, enllaç pel qual l'escriptor va ser condemnat i empresonat (Ana Plácido era casada i Camilo «la va robar» al seu marit). Un cop «regularitzada» la situació, Camilo va interioritzar el sentiment de la maledicció que s'havia abatut per sempre damunt seu i els seus descendents (un dels quals es va tornar boig).

Com ja he dit, Oliveira va representar per primera vegada Camilo en el curtmetratge de 1940, FAMILIÇÃO: les imatges de casa seva i de la seva mort hi tenen un contrast abrupte amb el to general d'un documental «turístic». Però des dels anys seixanta, almenys, va somiar de portar a la pantalla la novel·la més cèlebre de Camilo: AMOR DE PERDIÇÃO. I no solament aquesta adaptació,

que el va tenir totalment ocupat entre el 1976 i el 1978, li va donar la idea del que va anomenar «amors frustrats», sinó que a partir d'aquí el seu estil i la seva visió del cinema van assolir la plena maduresa i la plena realització. Els conflictes latents, o subjacents, a ANIKI-BÓBÓ, O PASSADO E O PRESENTE, BENILDE o fins i tot (per l'amor diví) a ACTO DA PRIMAVERA, es troben a AMOR DE PERDIÇÃO, obra que permet veure les pel·lícules anteriors com a part d'un tot coherent i confereix una bona part d'unitat a la seva obra.

Camilo va ser de nou la figura dominant a FRANCISCA, realitzada a partir de la novel·la d'Agustina Bessa-Luis, *Fanny Owen*. Fanny o Francisca és tant un personatge real (va existir realment) com un personatge de Camilo, en la mesura que gairebé tot el que sabem d'ella, ho sabem per Camilo, i en la mesura que entre ells dos hi havia una relació complexa i ambigua. Era casada amb José Augusto, escriptor, camarada, amic i rival de Camilo, i aquest últim va contribuir poderosament tant al casament com al seu final tràgic, teixint al seu voltant una intriga diabòlica. Camilo, personatge essencial de la pel·lícula, és el *deus ex machina* dels amors frustrats (i frustradors), de Francisca i José Augusto, i el cim més poderós del «triangle» que formen.

Camilo torna encara, sota els trets del mateix actor (el cap operador Mário Barroso, que ha col·laborat com a tal en diverses pel·lícules d'Oliveira, a O DIA DO DESESPERO, posada en escena dels darrers dies del novel·lista, els dies anteriors al seu suïcidi).

Camilo «va ser presentat» a Oliveira per José Régio, amic del cineasta durant prop de quaranta anys, des de l'estrena de DOURO (pel·lícula que el va entusiasmar i sobre la qual va escriure), fins a la seva mort. Régio va exercir una profunda influència en Oliveira. Representant a Portugal de la generació que es va agrupar, a la fi dels anys vint i en els anys trenta, entorn de la revista *Presença*, Régio es va incorporar al modernisme portuguès, revestint-lo, en el pla retòric, de formes més tradicionals. La seva poesia, les seves novel·les, el seu teatre es fan ressò, a Portugal, del *bergsonisme* i el *bachelardisme* i, d'altra banda, contra el realisme o el neorealisme del període, es vinculen a les posicions estètiques i a les obres de Pirandello o Gide.

Régio va aparèixer explícitament per primera vegada en l'obra d'Oliveira el 1965 al documental AS PINTURAS DO MEU IRMÃO JÚLIO. A diferència del que el títol deixa entendre, Júlio (el pintor i poeta Saúl Dias), no era el germà d'Oliveira, sinó el germà de Régio, i el títol es justifica pel fet que Régio és el narrador de la pel·lícula, la seva veu en *off*. És Régio qui guia—amb la seva veu—la visita a la pintura de Júlio que mostra la càmera d'Oliveira, en una impressionant dualitat de visió, doblement *autoritzada* i doblement *autoritzada*. BENILDE, la pel·lícula que marca el viratge més important en l'obra d'Oliveira, és l'adaptació de la peça homònima de José Régio, de la qual Oliveira abans ja havia volgut adaptar la novel·la *A Velha Casa* i el conte *O Caminho*. MON CAS va ser també, abans de ser una pel·lícula de Manoel de Oliveira, una obra teatral de José Régio. Els grans temes de Régio—l'home dividit davant Déu i el diable, la mesquinesa de la vida en el dia a dia i l'aspiració a una magnitud ideal,

l'orgull i la humilitat—són també els temes d'Oliveira, i és també de Régio que ve la creença primitiva en el valor i el significat de la realitat, i el credo modernista de l'art com a transfiguració d'aquesta mateixa realitat. És a Régio, per tant, a qui es pot atribuir la dialèctica cultura-natura, o la recerca d'un inconscient col·lectiu, en forma d'una meditació al voltant dels quatre elements, i que és el teló de fons de la visió de la història de Portugal expressada per Oliveira a NON. Vicente Sanches i Prista Monteiro, autors teatrals que Oliveira adapta respectivament a O PASSADO E O PRESENTE i a A CAIXA són deixebles o imitadors de Régio. Però el més important ho va dir Oliveira, sobre aquesta fase essencial de la seva carrera dels anys setanta i vuitanta:

«Vaig notar que a *O passado e o presente* hi havia molt de Régio. Una gran influència de Régio en Vicente Sanches. També hi havia influència de Pirandello i d'altres. Però la de Régio destacava més. D'altra banda, vaig veure que a *Benilde* hi havia molt de Camilo, una gran influència de Camilo sobre Régio. D'altra banda, a Régio li agradava molt *Amor de perdição*. Era un dels seus llibres de capçalera, sempre me'n parlava i em deia: «Per què no fas *Amor de perdição*? Fes-la. I si fas *Amor de perdição*, sobretot llegeix les cartes, llegeix les cartes.» De manera que vaig pensar: *O passado e o presente* venia de Régio i, fins i tot, probablement, de *Benilde* de Régio. *Benilde* venia de Camilo, probablement fins i tot d'*Amor de perdição*. És aquest encadenament el que em va donar la idea d'un lligam secret entre aquests tres autors i aquestes tres històries. Un lligam que es prolonga amb FRANCISCA. I en el fons, LE SOULIER DE SATIN és encara un prolongació de tot això.»

Però hi ha encara una tercera figura tutelar, la influència de la qual és més recent i va començar amb FRANCISCA. Es tracta d'Agustina Bessa-Luis (nascuda el 1922), potser la principal novel·lista portuguesa viva. Autora d'una obra molt singular i torrencial (desenes de novel·les entre els anys quaranta fins als nostres dies), Agustina és una figura difícilment classificable en els corrents o en les tendències, però l'estil de les quals es fa ressò del de Camilo, encara que amb unes formes novel·lesques molt diferents. D'altra banda, és en Agustina que Oliveira va anar a buscar les històries de FRANCISCA, VALE ABRAÃO, O CONVENTO i GARDEN-PARTY. Per a FRANCISCA, es va basar en la novel·la *Fanny Owen*, publicada el 1979 (novel·la que, curiosament, havia tingut una gènesi cinematogràfica, perquè estava lligada a un projecte de pel·lícula que no s'ha realitzat mai). En el cas de VALE ABRAÃO, l'encreuament és encara més simptomàtic, perquè el llibre va néixer d'un suggeriment d'Oliveira a l'escriptora d'escriure una versió contemporània i portuguesa de *Madame Bovary*. Es produeix entre llibres i pel·lícules un curtcircuit molt curiós. Encara més curiós si es té en compte que el *verb* d'Agustina domina aquestes obres que, com Régio al documental sobre Júlio, és quasi una veu en *off*, o una presència invisible. I és també Agustina que va escriure el text de *Visita ou Memórias e Confissões* (1982), obra confessió d'Oliveira, tan íntima que, per la voluntat expressa del cineasta, la pel·lícula, acabada fa tretze anys, roman tancada als baguls de la Cinemateca portuguesa, i només es podrà veure després

de la seva mort.

En el cas d'O CONVENTO, la història és encara més curiosa. Oliveira va demanar a Agustina una «història» per a una pel·lícula o un «llibre» per a una pel·lícula. Agustina va començar a escriure *Pedra de Toque*, obra situada al convent d'Arrábida. Com que sabia que Oliveira pensava en Catherine Deneuve i Gérard Depardieu per als papers principals (Depardieu era la tria inicial per al paper del professor, que després va anar a parar a John Malkovich), els protagonistes del llibre s'hi assemblen. Però el llibre trigava, i Oliveira volia començar a rodar. Aleshores va demanar a Agustina que li resumís la història i, sobre la base d'aquest resum, va elaborar-ne el guió, que s'allunya molt del llibre d'Agustina. Quan el llibre va estar llest, Oliveira no el va llegir. En aquesta història fantàstica, només hem perdut el bell títol inicial. Oliveira, sabent que la seva pel·lícula s'allunyava del llibre, i com que no volia que l'acusessin «d'abús», va decidir anomenar-la O CONVENTO. Agustina, pensant que la pel·lícula s'anomenaria *Pedra de toque*, i com que no volia ser associada a aquest títol, va canviar el títol de la seva novel·la per *Terras do Risco*. Però la col·laboració entre ells no va quedar-ne afectada, i GARDEN-PARTY, la pel·lícula que acaba de fer Oliveira amb Michel Piccoli i Irene Papas, es basa de nou en un text d'Agustina, traslladat fidelment pel que sembla.

Universal pels seus temes i la seva mirada, l'obra d'Oliveira només es pot comprendre bé si es compara amb la de Camilo, Régio o Agustina. Tres escriptors del nord de Portugal, aquest mateix nord on va néixer i on viu Oliveira, aquest nord ancestral i barroc, el coneixement del qual és fonamental per a l'aprensió del sentit últim de l'obra del que en prové, regional en la seva universalitat i universal en el seu regionalisme.



Manoel de Oliveira

El cinema com a obsessió

Manoel de Oliveira ha dit sovint que, del 1931 al 1996, de DOURO, FAINA FLUVIAL a GARDEN-PARTY, totes les seves idees sobre el cinema han canviat, llevat del que pensava i pensa sobre el muntatge.

L'excepció és notable, perquè el paper del muntatge a DOURO ja va ser servir a una visió global o globalitzant (una visió total) que, a l'època, Oliveira pensava que només era possible recorrent al muntatge. El que el realitzador va intentar en aquesta pel·lícula, més que la «simfonia d'una ciutat», era reconstruir la vida d'una ciutat durant les vint-i-quatre hores. En el fons, es tractava d'incloure una totalitat, una totalitat destacada per algunes imatges recurrents (el far, el pont, la policia) que suggereixen un microcosmos tancat i barrat, dominat pel perill i per la por. I el far, com ja he observat, és potser la primera de les metàfores del cinema a les pel·lícules d'Oliveira, la imatge que, per primera vegada, envia a la mirada de la càmera.

Però el cinema mut era per Oliveira un cinema «deficient», en la mesura que li mancava la paraula, com ho era el cinema en blanc i negre, al qual mancava aquest altre element de realitat que és el color. En una jerarquia de les arts escèniques, a la qual sovint ha recorregut, Oliveira ha plantejat la «superioritat» del teatre damunt la pintura, a causa del moviment i la paraula, i del cinema



Os caníbals de Manoel de Oliveira

damunt el teatre, perquè el cinema dóna al teatre la possibilitat d'alliberar-se de l'efemeritat de la representació. A la pel·lícula de Paulo Rocha, OLIVEIRA, L'ARQUITECTE (1993), Oliveira explica al realitzador per què va decidir tornar al cinema després del seu llarg silenci dels anys quaranta i cinquanta. I recorda una experiència personal, quan la família d'una persona de la qual era amic, una dona molt bonica que va morir molt jove, el va cridar per fotografiar la difunta al seu llit de mort. Per l'aparell i la pel·lícula que va utilitzar, Oliveira es va adonar en revelar les fotografies que era possible donar-hi (segons el temps d'exposició) una il·lusió de moviment, com si la morta tornés a la vida. El cineasta va traslladar aquesta història després al projecte anomenat *Angélica* que, si s'hagués concretat, hauria estat probablement la pel·lícula frontissa de la seva evolució. A partir d'aquí, Manoel de Oliveira va començar a interessar-se per la durada del pla i la possibilitat d'aconseguir, per la dilatació d'aquesta mateixa durada, la visió global que, a les pel·lícules dels anys trenta i quaranta, havia buscat a través del muntatge.

Però va començar també a donar a la paraula, a l'encant i a la màgia de la paraula, un lloc que fins aleshores no havia ocupat en la seva obra. ACTO DA PRIMAVERA va ser la pel·lícula que el va portar a aquesta revelació i on la paraula (el text sagrat) es combina més amb l'aparell escènic i amb el dispositiu teatral de la peça posada en escena. La paraula, en aquesta pel·lícula, és o paraula d'engany (associada als elixirs d'un Judes transformat en xarlatà), o la paraula sacra, expressant la mateixa antinòmia que, a partir d'aquí, Oliveira va desenvolupar per la imatge. O a través d'alguns d'artificis (si pensem en la personificació de la lluna a LE SOULIER DE SATIN, o als efectes especials de OS CANIBAIS, poderosament risibles), o d'un excés de fixació de la realitat, que esdevé «sobrereïtat» per aquest mateix excés. Aquesta fixació li va fer plantejar la pregunta del punt de vista. Almenys a partir de BENILDE, Oliveira es va adonar que el punt de vista de la càmera no pot ser mai un punt de vista abstracte, com el punt de vista de l'escriptor que escriu en tercera persona. La persona que veu no pot saber més del que veu, no pot posar-se en un pla superior al dels personatges, mostrant-nos el que aquests no mostren. El punt de vista de la càmera ha de ser el del dramaturg (enregistrant només el que els personatges diuen –o amaguen), mai el del novel·lista.

Però si la tercera persona (la del novel·lista, del narrador), no es pot expressar visualment, pot ser-ho oralment. D'aquí la solució fulgurant inventada per Oliveira a AMOR DE PERDIÇÃO, on confia el text comentari, el text relatiu, a dues veus en *off*, una veu masculina i una altra femenina. La primera, narrador de fet, no l'anomena recitador (*relator*) sinó Delator, perquè, en efecte, el seu paper és explicar-nos coses que ningú no diu i que, sense aquesta «denúncia», haurien quedat amagades. El segon, que s'anticipa sobre l'acció i la preveu, l'anomena Providència, perquè respon de fet a la mirada de Déu. I són elles, amb els personatges, les qui ens restitueixen *paraula per paraula* la novel·la de Camilo, realitzant el somni del «cinema total» (un cinema que ho diria i ho mostraria tot), amb el qual va somiar una vegada Man-kiewicz.

Però si el punt de vista de la càmera no pot ser el del novel·lista omniscient, tampoc no pot ser tampoc el de la càmera subjectiva, la que Bazin va anomenar un dia «estúpida». Oliveira va utilitzar la imatge de la papallona per dir-nos que la càmera no pot ser com aquesta, voletejant d'un costat a l'altre. «Multiplicar els punts de vista, és només distreure i distreure de l'essencial.» (Curiosament, a la cèlebre escena de FRANCISCA, a la capella, on el protagonista obre el cor de la seva dona morta, mostrada successivament segons el punt de vista de l'home i de la dona aterrida, Oliveira filma una papallona que voleteja entorn dels personatges). D'aquí que, a mesura que en la seva obra, temàticament, va esdevenir més complexa i més ambiciosa, més deliberadament espiritualista, en l'accepció clàssica del terme, Oliveira hagi sentit la necessitat de destacar-ne la materialitat, i de representar els atributs del cinema, no com a emblema, sinó com a lloc director de la visió. BENILDE OU A VIRGEM-MÁE comença i acaba en un estudi de cinema, és d'aquí que surt i aquí on torna, abans de i després de la posada en escena de la peça. La càmera, en un *travelling*



Non, ou a vã gloria de mandar de Manoel de Oliveira

sublim, travessa l'estudi, en les primeres imatges, fins a fixar-se davant un accessori: un quadre «ingenu» que representa la província de l'Alentejo, on es desenvolupa l'acció de l'obra. Després, travessa aquest quadre i s'instal·la en el decorat del primer acte de la peça. A la part final, s'extirpa d'aquest decorat i, travessant la teulada en un moviment ascendent, torna a l'estudi.

Tot és cinema, és a dir, tot és teatre. A AMOR DE PERDIÇÃO, l'única veu en *off* que se suma a aquestes del Delator i de la Providència és la veu del mateix Oliveira que, al final, diu l'únic text de Camilo que no forma part de la novel·la, sinó del prefaci. El cinema és prefaci o pròleg de la literatura, s'hi inscriu (com en el teatre), però no va més enllà d'aquesta, com no va més enllà del teatre.

A LE SOULIER DE SATIN, la introducció té lloc en una òpera, i la càmera filma no solament els personatges de l'obra, vestits amb la roba de la pel·lícula, en una veritable llotja, sinó també el realitzador i l'altra càmera, en un altra llotja. Tres *travellings* llargs, combinats amb tres panoràmiques llargues, marquen al teatre la figura de la Creu, com a epígraf del text de Claudel. Més tard, Oliveira va privilegiar el passatge de Claudel al qual es refereix al cinema com «la *poissonne*», igual que va privilegiar totes les imatges que poden associar-se metafòricament a la mirada de la càmera: el diamant que va portar de les Amèriques per a Felip II, el llarg diàleg entre un model i un pintor, la lluna que amaga amb un vel els amants, etc. Si LE SOULIER DE SATIN, en Claudel, és poètic i art poètic, en Oliveira és cinema i *ars cinematographica*, sempre cinema i reflexió sobre el cinema.

A MON CAS, tot el dispositiu és el de l'estudi, i l'equip de rodatge, així com el realitzador, es mostren diverses vegades, amb les «claquetes», les indicacions «acció», etc. El cineasta –i l'equip– són productors d'efectes escèn-

ics, i són el fil conductor que lliga, a través dels mateixos efectes, la peça de Régio a la història de Job, la història de Job a un text de Beckett, el text de Beckett a la reconstitució de la ciutat ideal de Piero.

Ja he parlat del lloc i del paper de la càmera al final de NON. En el de A DIVINA COMÉDIA, s'ajunta als alienats per acompanyar-los al «ball» final. A VALE ABRAÃO, Ema avança cap a ella quan se suïcida, o quan mor engolida per les aigües del Douro. Com hipnotitzada, segueix la càmera, en un *travelling* que s'immobilitza només al lloc on les fustes per les quals avança estan podrides i cau al riu. En certa manera, és la càmera la que la porta a la mort, o és la càmera la que no pot abstenir-se d'acompanyar-la fins a la mort. A O CONVENTO, el mecanisme de rellogeria l'ombra figurada del qual punteja el temps de la pel·lícula recorda amb força la silueta d'una creu de Malta. De forma obsessiva, el cinema esdevé matèria de sí mateix a les pel·lícules d'Oliveira que, del 1931 al 1996, com tants pioners de la seva generació, mai no ha deixat de creure, no obstant això, que només el cinema pot fixar la realitat. Tanmateix al llarg de l'obra paradoxal de la qual aquest article ret compte breument, Oliveira ha sabut i també sap que el que anomenem realitat és només l'aparença d'una altra realitat. A aquesta, només l'art o la religió hi poden arribar. I, sens dubte, el cinema religiós (relacionat), obsessiu i màgic de Manoel de Oliveira, hi ha accedit, el darrer dels primitius i el primer dels moderns d'aquest *art nouveau* que continua essent el cinematògraf –el d'Oliveira, com el de Mèliès.

João Bénard da Costa (Cinémathèque – Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma, *Cinémathèque française – Musée du Cinéma, printemps 1996*)



O meu caso de Manoel de Oliveira

Monografies:

- Aboim, João Abel. *12 realizadores filmes*. Lisboa: ICAM, DL 2003.
- Baecque, Antoine de; Parsi, Jacques. *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Paris: Cahiers du cinéma, 1996.
- *Le Cinéma portugais*. Jean-Loup Passek (ed.). Paris: Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, L'Espresso, 1982.
- Ciment, Michel. *Pequeño planeta cinematográfico: 50 realizadores, 40 años de cine, 30 países*. Madrid: Akal, cop. 2007.
- Costa, João Bénard da. *Manoel de Oliveira*. "Camões: revista de letras e culturas lusófonas", no. 12-13 (jan.-junho 2001).
- Diana, Mariolina. *Manoel de Oliveira*. Milano: Il Castoro, 2001.
- Font, Domènec. *La Última mirada: testamentos filmicos*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2006.
- França, José-Augusto; Costa, Alves; Pina, Luís de. *Introdução à obra de Manoel de Oliveira*. [Lisboa]: Instituto de Novas Profissões, [1981].
- Lardeau, Yann; Tancelin, Philippe; Parsi, Jacques. *Manoel de Oliveira*. Paris: Dis Voir, cop. 1988.
- Oliveira, Manoel de. *Angélica*. Paris: Dis Voir, [1998].
- Oliveira, Manoel de. *Alguns projectos não realizados e outros textos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988.
- *Manoel de Oliveira*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, DL 1990.
- *Manoel de Oliveira*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1981.
- *Manoel de Oliveira*. Massimo Chirivi (ed.). Venezia: Ufficio Attività Cinematografiche del Comune di Venezia, 1995.
- *Manoel de Oliveira*. Simona Fina, Roberto Turigliatto (ed.). Torino: Torino film festival, 2000.
- *Manoel de Oliveira*. José María Folgar de la Calle, Xurxo González Rodríguez, Jaime Pena Pérez (ed.). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Concello de Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, cop. 2004.
- Pablo Picasso, Jacques Rivette, Manuel de Oliveira. [Madrid]: Filmoteca Nacional de España, 1973.
- Parsi, Jacques. *Manoel de Oliveira*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002.

Artículos de revista:

- Amiel, Vincent. *Vous êtes priés d'évacuer la scène! (Francisca)*. "Positif", no. 249 (déc. 1981), p. 61-63.
- Aubron, Hervé. *Souvenirs de la maison close*. "Cahiers du Cinéma", no. 622 (avril 2007), p. 36-37.
- Aubron, Hervé. *Oliveira/Buñuel: la Belle et la boîte*. "Cahiers du Cinéma", no. 614 (juil./août 2006), p. 61-63.
- Bassan, Raphaël. *La Divine Comédie: allégories d'occident*. "Revue du Cinéma/Image et Son", no. 482 (mai 1992), p. 24-25.
- Bassan, Raphaël. *Mon cas*. "Revue du Cinéma/Image et Son", no. 432 (nov. 1987), p. 31-32.
- Bégaudeau, François. *Le Vol de l'épée. Le mythe du roi caché*. "Cahiers du Cinéma", no. 601 (mai 2005), p. 46-47.
- Bénard da Costa, Joao. *Manoel de Oliveira: la magie du cinéma*. "Cinematheque", no. 9 (1996), p. 26-38.
- Bonitzer, Pascal; Chion, Michel. *Tous en scène: entretien avec Manoel de Oliveira*. "Cahiers du cinéma", no. 379 (janv. 1986), p. 11-13.
- Bonnet, Jean-Claude. *Le Soulier de Satin*. "Cinématographe", no. 115 (janv. 1986), p. 27-28.
- *Bonus/Critiques*. "Cahiers du Cinéma", no. 606 (nov. 2005), p. 103-104.
- Brodersen, Diego. *Video*. "El Amante Cine", no. 111 (jun. 2001), p. 56-57.
- Buci-Gluksmann, Christine. *L'Épreuve du beau: Val Abraham de Manoel de Oliveira*. "Cinematheque", no. 9 (1996), p. 4-12.
- Burdeau, Emmanuel. *Oliveira et le chant du code*. "Ca-

- hiers du Cinéma", no. 528 (oct. 1998), p. 38-41.
- Censi, Rinaldo. *Proiezioni della scrittura*. "Cineforum", no. 408 (ott. 2001), p. 32-36.
- Chevallier, Jacques. *Belle toujours*. "Jeune Cinéma", no. 308-309 (janv./févr. 2007), p. 113-114.
- Chion, Michel. *Le Pied Marin*. "Cahiers du cinéma", no. 373 (juin 1985), p. 17-21.
- Chiesi, Roberto. *L'Attesa dell'abisso - Il Quinto Impero*. "Cineforum", no. 447 (2005), p. 19-23.
- Chiesi, Roberto. *Epifania della memoria*. "Cineforum", no. 457 (ag./sett. 2006), p. 8-11.
- Chiesi, Roberto. *Fantasmí buñueliani nel teatro di Manoel*. "Cineforum", no. 458 (ott. 2006), p. 33-37.
- Chiesi, Roberto. *Statue e rituale*. "Cineforum", no. 460 (dic. 2006), p. 58-61.
- Chiesi, Roberto. *Ultimi fuochi nel mare della memoria*. "Cineforum", no. 434 (magg. 2004), p. 22-25.
- Cieutat, Michel. *La Cassette*. "Positif", no. 409 (Mar. 1995), p. 41-42.
- Daney, Serge. *Que peut un cœur?* "Cahiers du cinéma", no. 330 (déc. 1981), p. 36-39.
- Decaux, Emmanuel. *Le Grand Horloger*. "Cinématographe" no. 115 (janv. 1986), p. 29-31.
- Domenach, Élise. *Belle toujours: tu ne connais rien si tu n'as tout connu*. "Positif", no. 554 (juil./août 2007), p. 6-8.
- Fornara, Bruno. *12 cose che so di lei: Venezia sommersa*. "Cineforum", no. 438 (ott. 2004), p. 2-5.
- Fornara, Bruno. *Una mostra attraente*. "Cineforum", no. 476 (luglio/ag. 2008), p. 2-7.
- Fornara, Bruno. *Venezia tra esercizi e invenzioni*. "Cineforum", no. 448 (ott. 2005), p. 2-6.
- Frappat, Hélène; Joyard, Olivier. *Détour./ Rencontre Leonor Silveira*. "Cahiers du Cinéma", no. 583 (oct. 2003), p. 26-29.
- Gili, Jean A. *Le Couvent: entre la méditation et la séduction*. "Positif", no. 416 (oct. 1995), p. 24-25.
- Gili, Jean A. *Le Jour du désespoir: L'homme qui aimait la mort*. "Positif", no. 387 (mai 1993), p. 48-49.
- Gili, Jean A. *Party: L'Amour ou les mots de l'amour?* "Positif", no. 428 (oct. 1996), p. 33-34.
- Goudet, Stéphane. *Un film parlé: voyage à la fin d'un monde*. "Positif", no. 513 (nov. 2003), p. 48-49.
- Guerin, Marie-Anna. *Tout cela, c'est un détail*. "Cahiers du Cinéma", no. 528 (oct. 1998), p. 34-35.
- Herpe, Noël; Masson, Alain. *Entretien avec Manoel de Oliveira: tout se réduit à l'image*. "Positif", no. 554 (avril 2007), p. 9-11.
- *Il Secolo di Manoel*. "Cineforum", no. 10 (dic. 2006), p. 47-69.
- James, Nick. *A bigger splash*. "Sight & Sound", no. 11 (Nov. 2003), p. 8-9.
- Joyard, Olivier. *Au seul souci de voyager*. "Cahiers du Cinéma", no. 528 (oct. 1998), p. 32-33.
- Kermabon, Jacques. *Le Petit théâtre d'Oliveira*. "24 Images", no. 93/94 (oct. 1998), p. 38-39.
- Lardeau, Yann. *Rétrospective Manoel de Oliveira: 1 Le passé et le présent*. "Cahiers du cinéma", no. 309 (mars 1980), p. 44-46.
- Lefèvre, Raymond; Martin, Marcel. *Le Soulier de Satin*. "Revue de cinéma", no. 412 (janv. 1986), p. 26-28.
- Masson, Alain. *La Lettre: un exemple de vertu inimitable*. "Positif", no. 463 (sept. 1999), p. 22-30.
- Masson, Alain. *Parole et utopie: "de fazer de Lisboa nova Roma"*. "Positif", no. 480 (févr. 2001), p. 22-24.
- Masson, Alain; Gili, Jean A. *L'Actualité: Manoel de Oliveira*. "Positif", no. 436 (juin 1997), p. 12-26.
- Micciché, Lino; Oliveira, Manoel de. *Um filme falado./ La mia concezione del cinema*. "Bianco e Nero", no. 547 (dic. 2003), p. 190-197.
- Nowell-Smith, Geoffrey. *Theatre of complicity*. "Sight & Sound", no. 4 (Apr. 2005), p. 36-40.
- Pellizzari, Lorenzo. *Le Lune del cinema*. "Cineforum", no. 7 (ag./sett. 2007), p. 86-91.
- Piccardi, Adriano. *Le Regole dell'attrazione: bilancio dell'anno*. "Cineforum", no. 440 (dic. 2004), p. 2-9.
- Poulle, François. *Le Soulier de Satin*. "Jeune Cinéma", no. 173 (mars 1986), p. 26-28.
- Ramasse, François. *La Chair est fade, hélas! (Les Canni-*

- bales). "Positif", no. 337 (mars 1989), p. 66-68.
- Ramasse, François. *Le Mélodrama en question (amour de perdition)*. "Positif", no. 223 (oct. 1979), p. 64-68.
- Rapfogel, Jared. *An ethical cinema: an interview with Manoel de Oliveira*. "Cineaste", no. 3 (2008), p. 18-21.
- Rapfogel, Jared. *A Steady Gaze: The Films of Manoel de Oliveira*. "Cineaste", no. 3 (2008), p. 14-17.
- Richard, Frédéric; Gili, Jean A. *L'Actualité: Manoel de Oliveira*. "Positif", no. 375/376 (mai 1992), p. 76-84.
- Renault, Jean-Baptiste. *Ema et son souble: Val Abraham de Manoel de Oliveira*. "Cinematheque", no. 9 (1996), p. 13-25.
- Rocher, Thérèse. *Personne au havre*. "Cinématographe", no. 121 (juil. 1986), p. 3, 10.
- Rodríguez, Hilario J. *El Porvenir de Europa*. "Dirigido por..." no. 334 (mayo 2004), p. 24-25.
- Rodríguez, Hilario J. *Tantos años después*. "Dirigido por..." no. 368 (jun. 2007), p. 32-33.
- Rodromides, François. *Un Lointain européen: figures du Portugal, Oliveira et quelques autres*. "Vertigo", no. 18, p. 83-87.
- Rosenbaum, Jonathan. *Manoel de Oliveira*. "Film Comment", no. 5 (Sept./Oct. 2007), p. 79.
- Roy, André. *Le vieil homme et la mort*. "24 Images", no. 88/89 (sept. 1997), p. 26-27.
- Tassi, Fabrizio. *Elogio del desiderio (e del suo contrario)*. "Cineforum" no. 397 (ag. 2000), p. 16-19.
- Tassi, Fabrizio. *Oltre la morte il mito delle origine*. "Cineforum" no. 387 (sett. 1999), p. 8-11.
- Tesson, Charles. *Une odyssée de la passion*. "Cahiers du cinéma", no. 379 (janv. 1986), p. 4-9.
- Tesson, Charles. *Une passion*. "Cahiers du cinéma", no. 326 (juil.-août 1981), p. 11-12.
- Toubiana, Serge. *Le Jeu de produire*. "Cahiers du cinéma", no. 379 (janvier 1986), p. 15-20.
- Tournès, Andrée. *Le Val Abraham*. "Jeune Cinéma", no. 224 (oct. 1993), p. 58-59.
- Van Kruyssen, Helen. *Journey...* "Film Review" (July 1998), p. 28.
- Vecchi, Antonio. *Sodankyla: film al sole di mezzanotte*. "Cineforum", no. 440 (dic. 2004), p. 65-66.
- Vidal, Nuria. *Inquietud*. "Fotogramas", no. 1859 (sept. 1998), p. 14.
- Villien, Bruno. *Arret sur image*. "Cinématographe", no. 110 (mai 1985), p. 71-72.

Documental:

- Rocha, Paulo. *Oliveira, l'architecte (Oliveira, el arquitecto)* (DVD). França, 1993. **V.E.**

Pel·lícules:

- *A Caixa (La Caja)* (DVD). Portugal-França, 1994. **V.E., V.O.S.E.**
- *Os Canibais (Los Canibales)* (DVD). Portugal-França, 1988. **V.O.S.E.**
- *O Dia do desespero (Un Día de desespero)* (DVD). Portugal-França, 1992. **V.O.S.E.**
- *A Divina Comédia (La Divina Comedia)* (DVD). Portugal-França, 1991. **V.O.S.E.**
- *Um Filme falado (Una Película hablada)* (DVD). Portugal-França-Itàlia, 2003. **V.O.S.E.**
- *La Lettre (La Carta)* (VHS). Portugal-França-Espanya, 1999. **V.E.**
- *Mon Cas (Mi Caso)* (DVD). Portugal-França, 1986. **V.O.S.E.**
- *'Non', ou A Vã Glória de Mandar (No, o la vanagloria de mandar)* (DVD). Portugal-França, 1990. **V.O.S.E.**
- *Porto da minha infância (Oporto de mi infancia)* (DVD). Portugal-França, 2001. **V.E., V.O.S.E.**
- *Principio da incerteza (El Principio de la incertidumbre)* (DVD). Portugal-França, 2002. **V.E., V.O.S.E.**
- *Le Soulier de satin (El Zapato de raso)* (DVD). Portugal-França, 1985. **V.O.S.E.**
- *Vale Abraão (La Vall d'Abraham)* (DVD). Portugal-França-Suïssa, 1993. **V.O.S.C.**
- *Viagen ao pricipio do mundo (Viaje al principio del mundo)* (DVD). Portugal-França, 1997. **V.O.S.E.**