



**DE KESSEL A BUÑUEL E OLIVEIRA:  
QUANDO O CINEMA RESPONDE À LITERATURA**

**FROM KESSEL TO BUÑUEL AND OLIVEIRA:  
WHEN FILM RESPONDS TO LITERATURE**

Maria do Rosário Lupi Bello<sup>1</sup>  
UAb - Universidade Aberta de Lisboa

**RESUMO:** Análise e comparação de três diferentes obras que dialogam entre si: o romance de Joseph Kessel *Belle de Jour* (1928) e os dois filmes a ele ligados, *Belle de Jour*, de Luis Buñuel (1967) e *Belle Toujours*, de Manoel de Oliveira (2006), com o objetivo de compreender as várias dimensões do processo de transcodificação semiótica operado pelos dois cineastas. Os deslizamentos de sentido, bem como as mudanças formais acontecidas na passagem do livro para a primeira obra fílmica, são acentuados com a realização do filme de Oliveira, o qual, embora desejando explicitamente dialogar com a obra de Buñuel, acaba por manifestar uma continuidade que vai até à origem literária de todo o processo. Desta forma, a obra final testemunha a intertextualidade presente já no filme que a antecede, complexificando esse diálogo através da resposta que fornece tanto às sugestões nesta corporizadas, quanto aos sentidos ocultos nela encontrados. Assim se estabelece uma nova dinâmica de intercâmbio entre as três obras, que favorece uma permanente re-leitura de cada uma delas e lança simultaneamente novos dados sobre o fenómeno da adaptação fílmica e das relações interartes, nomeadamente entre a literatura e o cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação fílmica; Transcodificação Semiótica; Relações Interartes; Literatura e Cinema.

**ABSTRACT:** This paper compares and analyzes three different works which interact with each other: the novel *Belle de Jour* (1928) by Joseph Kessel and two films related to it, *Belle de Jour*, by Luis Buñuel (1967) and *Belle Toujours* by Manoel de Oliveira (2006). The aim is to understand the several dimensions implied in the process of semiotic transcodification operated by both filmmakers. A slippage of meaning, along with the formal changes that take place in the transfer of the written work to Buñuel's film, is intensified in the film by Oliveira, who, although explicitly wishing to establish a dialogue with Buñuel's film, finally reveals a continuity going back to the literary origin of the whole process. Thus, Oliveira's final work testifies the intertextuality already present in the preceding film by rendering a more complex dialogue through the response given both to the suggestions embodied in

---

1Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (Variante de Inglês/Alemão) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 1985, fez o Mestrado em Estudos Anglo-Portugueses na mesma Universidade, em 1991. Doutorou-se em Estudos Portugueses, especialidade de Teoria da Literatura, com a tese "Da narrativa literária à narrativa fílmica. Amor de Perdição: um exemplo de transcodificação intersemiótica", em Setembro de 2002, que foi publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian/FCT em Junho de 2005 (1ª edição) e, como 2ª edição, em Dezembro de 2008. Exerce desde 1989 as funções de docente na Universidade Aberta, onde tem lecionado Estudos Literários, Narrativa e Arte, História do Cinema Português e Teoria e Crítica Cinematográficas, tendo coordenado o projeto de Mestrado em Estudos de Cinema. Foi crítica de cinema entre 1991 e 1996 no jornal "A Capital".

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

the film and to the hidden meanings it carries. In this way, a new dynamics of exchange is established among the three works which facilitates a permanent re-reading of each work, shedding simultaneously new light on the phenomenon of film adaptation and interarts relationship, namely between literature and film.

**KEYWORDS:** Filmic adaptation; Semiotic transcoding; Interarts relationship; Literature and Cinema.

No ano de 2006 o mais velho cineasta em atividade, Manoel de Oliveira, termina a realização do seu filme *Belle Toujours* afirmando explicitamente que se trata de uma homenagem ao argumentista Jean-Paul Carrière e ao realizador Luís Buñuel, que em 1967 realizara o famoso *Belle de Jour*<sup>2</sup>. O realizador português esclarece, numa entrevista que concedeu pouco depois a Noël Herpe e Alain Masson, publicada na revista *Positif* (2007), que no momento em que redigira o argumento do filme não conhecia ainda o livro homónimo de Joseph Kessel que estava na origem da obra de Buñuel, mas que posteriormente verificara que “a [sua] narrativa estava mais próxima do livro do que do filme”. Na verdade, as relações de proximidade e de afastamento que se estabelecem entre estas três obras permitem verificar o modo como o núcleo central de uma narrativa pode ser transferido de um para outro sistema semiótico sem perder a sua identidade e o seu valor enquanto intriga, apesar de sofrer deslocamentos de sentido e mudanças de forma bastante significativas.

No Prefácio ao seu romance de 1928, Joseph Kessel, escritor e jornalista francês nascido na Argentina e membro da Academia Francesa, justifica, assim, a publicação em livro da narrativa que saíra previamente em fragmentos no jornal *Gringoire*, e que criara em seu redor uma instigante polémica:

Expôr o drama da alma e da carne sem falar tão livremente de uma como de outra parece-me impossível. [...] O que eu tentei fazer com *Belle de Jour* foi mostrar o terrível divórcio entre o coração e a carne, entre um verdadeiro, imenso e terno amor e a exigência implacável dos sentidos. [...] Escolhi tratar este assunto tal como se toma um coração doente para melhor saber o que se esconde num coração são, ou tal como se estudam as perturbações mentais a fim de compreender o movimento da inteligência. O assunto de *Belle de Jour* não é a aberração sensual de Séverine, é o seu amor por Pierre independentemente desta aberração, e é a tragédia deste amor.<sup>3</sup> (KESSEL, 1928, p.9)

O romance relata a vida de uma jovem mulher burguesa e sofisticada, Séverine, casada com o médico Pierre Sérizy, a qual, a fim de dar emoção à sua insatisfatória vida íntima e às suas obsessões sexuais, resolve trabalhar num bordel durante o dia, às escondidas do marido, levando assim uma dupla vida, não com o intuito de lhe ser infiel, mas antes, paradoxalmente, para poder amá-lo melhor. O tom da narrativa, contada na terceira pessoa por um narrador onisciente, é o da introspeção e da análise psicológica, fornecendo detalhadamente cada sentimento, ideia ou reação da protagonista. O leitor pode, deste modo, aperceber-se da batalha que se trava no coração de Séverine, das emoções que ela

---

<sup>2</sup> Em Portugal o filme foi estreado com o título *Bela de dia*, enquanto que no Brasil recebeu o nome de *Bela de tarde*. A fim de evitar a difícil alternativa entre estas duas opções, manteremos sempre a referência aos títulos originais de qualquer uma das obras aqui tratadas.

<sup>3</sup> Tal como acontece com as várias citações de originais estrangeiros ao longo do texto, a tradução é da nossa autoria.

experimental, das dúvidas e remorsos que sente e, finalmente, do sofrimento que a atormenta quando Pierre se torna a vítima inocente do seu indecoroso comportamento. Há muito de ensaio médico e “científico” nesta relativamente curta narrativa literária, constituída por um Prólogo e dez capítulos – os problemas afloram, aliás, durante uma longa doença de Séverine –, mas a dimensão moral não está ausente do dilema que aqui se configura, dando ao leitor os elementos e o tempo necessários para que possa ajuizar a complexa e bizarra situação que vê desenhar-se à frente dos seus olhos.

Depois da primeira ida à casa de passe de Mme Anaïs, onde lhe é dado o nome de Belle de Jour, Séverine regressa a casa, dominada por um turbilhão de pensamentos e sentimentos, procurando compreender a razão por que tomara aquela terrível decisão:

Será que pode castigar-se um acesso de loucura? E poderia dar-se outro nome ao que ela tinha feito? Era necessário curar o mal que a tinha atingido subitamente, nessa altura nada restaria desta semana horrível. E a cura, dizia-se ela, seria certamente possível, pois ela quase morrera devido à sua louca iniciativa, e a mera ideia de voltar a casa de Mme Anaïs enchia-a de pavor [...] (KESSEL, 1928, p. 60)

Pensando em Pierre, e no medo que a assaltava de que ele pudesse desconfiar de alguma coisa, a consciência de Séverine pesava, acreditando que o seu pecado pudesse ser visível a olho nu, que o mal da sua alma tivesse deixado marcas no seu corpo, tal como acontecera a Dorian Gray, na famosa e genial obra de Oscar Wilde:

Era impossível que nela, sobre ela, à volta dela não subsistissem os traços daquele dia monstruoso. Mais do que uma vez, Séverine saltara bruscamente da cama para ver no espelho se não se tinha formado nos traços do seu rosto uma ruga especial, um estigma. As horas passavam nesta perseguição maníaca. (KESSEL, 1928, p.75)

Atormentada por estes pensamentos, mas incapaz de ceder à tentação que a dominava, a protagonista é descrita como a vítima de um vício terrível, idêntico ao de um drogado ou ao de um jogador inveterado. Assim, Séverine vai-se deixando vencer cada vez mais profundamente por esse funesto e invisível “adversário” (KESSEL, 1928, p. 141), que acaba por arrastá-la para a tragédia. Henri Husson, o amigo de Pierre que um dia maliciosamente falara a Séverine do bordel de Mme Anaïs, viera mais tarde a descobrir o seu segredo, fazendo a velada ameaça de revelar a Pierre toda a verdade. Entretanto, um dos clientes que a visita, Marcel, apaixona-se por Belle de Jour e, ao saber que esta vive na angústia causada pela ameaça de Henri, aceita de bom grado “resolver o assunto”. A ideia é atacar Henri no momento em que conversa na rua com Pierre. Mas este intercepta o gesto de Marcel e recebe o golpe: uma facada na têmpora, que o deixará paralisado. Perante o espetáculo do sofrimento de Pierre, a quem Séverine se dedica de alma e coração, e cuja nobreza de caráter duplica o sentimento de culpa que ela experimenta, a tentação que agora se impõe é a de contar tudo a Pierre, pedir-lhe perdão, não permitir que ele sofra por a ver sofrer, mas antes que perceba a que ponto ela é responsável pelo seu próprio mal.

Como explicar um tal movimento? Pela mera impotência de mostrar uma virtude maquilhada àquele que ela amava com um amor infinito? Pela necessidade – menos nobre – da confissão? Pela esperança subterrânea de ser perdoada apesar de tudo e de viver depois sem o fardo de um horrível

segredo? Quem poderia contar os elementos que, depois de travessias tão tremendas, se agitam, se fundem no coração humano, precipitando-se sobre os lábios trementes? (KESSEL, 1928, p. 177)

O final é significativo e dramaticamente sintético:

Três anos se passaram. Séverine e Pierre vivem numa pequena praia muito doce. Mas desde que ela lhe fez a sua confissão, Séverine não mais ouviu a voz de Pierre. (KESSEL, 1928, p. 177)

Cerca de 40 anos mais tarde, o realizador espanhol Luís Buñuel adentra nesta estranha história para realizar um dos seus filmes mais famosos, ao qual dá exatamente o mesmo título da obra literária. Catherine Deneuve e Jean Sorel desempenham os papéis do jovem casal, enquanto que Michel Piccoli dá corpo a Henri Husson. Na pele de Mme Anaïs está a atriz Geneviève Page e na de Marcel o ator Pierre Clémenti. Embora o núcleo da intriga se mantenha intacto (o amor entre o jovem casal, as obsessões que levam Séverine a trabalhar num bordel durante o dia, e o fim trágico causado por essa decisão), o argumento – escrito por Buñuel e Jean-Claude Carrière – ganha novos contornos, não presentes no livro, e visíveis desde as primeiras imagens.

O filme tem início com uma cena bizarra, que virá a revelar-se um sonho de Séverine: ela e Pierre passeiam de carruagem no bosque. A certa altura Pierre começa a tratar Séverine com rudeza, tira-a da carruagem à força, com a ajuda dos cocheiros, os quais a arrastam, prendem a uma árvore e a violam, na presença do marido. Está, assim, instaurado o nível de significação do filme de Buñuel, que arrasta o dilema psicológico presente na obra de Kessel para o domínio da análise psicanalítica de ressonâncias surrealistas. A estes dois vetores virá associar-se um terceiro, não presente na obra literária: as implicações religiosas do comportamento de Séverine (visíveis, por exemplo, na cena em que esta relembra um momento da infância, em que recusa a comunhão durante a missa, ou o momento de outro sonho, no campo, em que dois dos animais que pastam trazem escritos os nomes “Expição” e “Remorso”). O próprio final – algo diferente do de Kessel, já que é Henri quem afirma contar realmente a Pierre toda a verdade, com a anuência de uma Séverine atormentada pelo remorso – remete o conteúdo da obra para uma dimensão complexa, que acrescenta à solução psicanalítica a possibilidade do perdão: depois da conversa de Henri com Pierre, tida à porta fechada, longe do olhar da mulher e dos espectadores, Séverine aproxima-se deste e vê as lágrimas que escorrem pela sua cara. Há um súbito corte de cena, e a imagem seguinte mostra Pierre levantando-se da cadeira de rodas e falando naturalmente. Séverine vai à janela, atraída pelo barulho de uma carruagem, e sorri, feliz: tudo está bem, a vida voltou ao normal. Buñuel lança, assim, o espectador numa alternativa aberta à interpretação pessoal: será que Henri disse mesmo tudo e que a dor de Pierre é insuperável, sendo a “visão” de Séverine uma fuga psicanalítica perante o sofrimento que vê causar? Ou será que Buñuel pretende sugerir efetivamente a possibilidade de que o remorso e a expiação, confessados e aceites, tenham sido veículo para uma misteriosa redenção?

Assim, pela força das suas imagens, pelo pendor escandaloso, mas também profundo e desafiador do tema, pela beleza e juventude de Catherine Deneuve e pelo desempenho talentoso de Deneuve e de Piccoli, este tornou-se uma espécie de filme de culto dos anos 60, comentado e revisto à exaustão por muitos dos seus entusiastas espectadores. Dentro do registo aparentemente destacado e frio que caracteriza a representação das personagens nos filmes de Buñuel, conhecido por exigir dos seus atores que “não

representassem”<sup>4</sup>, já que tinha horror ao tom sentimental que a expressividade excessiva podia assumir no cinema, o realizador espanhol é bem sucedido na forma como adapta o romance, colhendo dele as suas implicações fundamentais, mas levando mais longe o potencial que elas assumem, enquanto traços da psiché e da alma humanas. A transposição semiótica que é operada nesta adaptação obedece aos cânones daquilo a que Dudley Andrew (1984,p. 96-106) chama “empréstimo”: quando “o artista emprega, de modo mais ou menos extenso, o material, a ideia, ou a forma de um texto anterior e geralmente bem sucedido”, mantendo intacta essa ideia-base, apesar de poder acrescentar novas conotações, de acordo com a sua perspetiva pessoal.

A discussão acerca da problemática levantada pelo fenómeno da comunmente chamada “adaptação” é vasta e complexa, e não tem neste texto lugar adequado<sup>5</sup>. Bastará referir que a questão de fundo tem que ver com o modo como se concebe a possibilidade e o valor da fidelidade, a qual, no nosso entender, não é um problema a descartar, mas antes uma dificuldade a enfrentar por aquilo que é: uma exigência de que a relação entre a obra fílmica e a obra literária que esteve na sua origem seja livre e transparente, qualquer que tenha sido a opção do realizador – a de transformar radicalmente o texto de partida, ou a de procurar sobretudo dar-lhe nova forma, refrescando-o com uma diferente abordagem, que responda ao desejo implícito na leitura, ou o fato de que os conceitos lidos possam ganhar forma visível e concreta, “carnal”, através da dimensão perceptual do cinema. Neste sentido, uma obra fílmica é “fiel” ao romance quando o seu realizador o é, ou seja, quando é evidente no filme que o texto de origem foi levado seriamente em conta, e não apenas “aproveitado” como material narrativo semi-pronto a usar. A “prova dos nove” acaba por manifestar-se precisamente na verificação de que o núcleo essencial da obra literária, a sua *story*, foi preservada no filme, podendo ser identificada apesar de todas as diferenças enunciativas, formais e de conteúdo que evidenciam uma particular apropriação do significado prévio.

Ora, é precisamente isso que acontece com o filme de Buñuel, que testemunha o genuíno interesse deste pela obra de Kessel, ao mesmo tempo que manifesta o modo pessoalíssimo como o realizador espanhol vê a temática apresentada no romance. A diferença essencial pode, assim, definir-se como a passagem de uma abordagem essencialmente psicológica e introspetiva para um tratamento onde a análise psicanalítica é desenhada sobretudo através das ações, mesmo quando estas se verificam em contexto onírico. Como explica Julie Jones (2008, p. 23), Buñuel era essencialmente um realizador “visual”, de fisicidade e ação, uma tendência que, aliás, se foi acentuando à medida que o cineasta foi perdendo audição, a partir da sua meia idade:

A ênfase que Buñuel dá à dimensão física está também relacionada com o conceito que tem sobre a personagem nesse médium. Os seus filmes estão povoados de excêntricos, mas ele escapa à análise e frequentemente fornece uma mera paródia da respetiva motivação. O que ele mostra é o que melhor se vê no ecrã: comportamento. As suas personagens são estranhas à introspeção, e não sofrem com as suas neuroses; pelo contrário, estas fazem-nas agir, e os filmes avançam com um ritmo rápido que enfatiza a ação.

---

<sup>4</sup> Veja-se, por exemplo, o artigo de Julie Jones, publicado na revista *Cineaste* em 2008, e intitulado “‘Above all... don’t perform!’ Playing to the Camera of Luis Buñuel” (p. 22-26), onde se explica o rigor e a economia de gestos que o realizador exigia dos seus atores, apostando muito mais numa determinada noção de ritmo do que na habitual expressividade diante da câmara. Na sua opinião, era preferível “no acting to bad acting”.

<sup>5</sup> Tratámos já amplamente este assunto num dos capítulos do nosso livro *Da narrativa literária à narrativa fílmica. O caso de ‘Amor de Perdição’*, intitulado “A Problemática da Adaptação” (2008, pp. 143-170).

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

Na verdade, se por um lado se perde, na “resposta” que Buñuel dá à “proposta” contida na obra de Kessel, a profundidade da interioridade de Séverine, a sua luta interior – as mil e uma *nuances* de que são feitos os seus sentimentos, emoções, pensamentos, desejos – e a intensidade com que ama Pierre, ganha-se, por outro lado, a conotação mais radicalmente existencial que Buñuel confere à sua obra, a qual, dentro da contenção do seu estilo depurado, salpicado de implicações surrealistas, vibra de energia e drama humano, transformando um problema que corria o risco de reduzir-se a uma análise psicológica de caráter afetivo e sexual, numa questão de vida ou de morte, de salvação ou condenação.

Passados mais 40 anos, o cinema lembrará o sucesso buñueliano através dos olhos de um realizador português, Manoel de Oliveira, com a obra *Belle Toujours*. Mas Oliveira não transforma o seu filme numa nova versão da mesma história, nem faz dela uma mera sequela do provocador e excêntrico filme de Buñuel. O seu objetivo é, antes, o de dialogar, de forma surpreendente, com a obra anterior e com o seu respetivo realizador – que Oliveira profundamente admira, considerando-o um artista intrinsecamente ético e religioso –, introduzindo uma novidade no desfecho desta peculiar história, através da sugestão de uma possível continuidade. O ponto fundamental do filme do cineasta português centra-se no seguinte: Séverine vive ainda, muitos anos mais tarde, angustiada por uma terrível dúvida, a dúvida levantada pela lágrima que viu escorrer na cara do marido pouco antes da sua morte, e que para sempre a deixara sem saber se este teria realmente sabido e sofrido com o conhecimento da sua dupla vida, revelada por Henri Husson. Ao revê-la casualmente num concerto, muito tempo depois, Husson resolve partir em sua perseguição, convencendo-a de que vai contar-lhe a verdade, caso ela aceite jantar com ele. Séverine tenta primeiramente fugir de Henri, mas acaba por acreditar que ele pode revelar-lhe aquilo que ela tanto deseja conhecer, aceitando finalmente, embora contrafeita, o encontro por ele sugerido.

O resultado é um genial filme de pouco mais de uma hora, protagonizado por Michel Piccoli e Bule Ogier (que aceita o lugar desta Séverine mais velha, recusado por Catherine Deneuve), com a colaboração de Ricardo Trêpa e Leonor Baldaque, e caracterizado por aqueles traços que constituem a marca inconfundível do realizador português.

Ao longo da sua vastíssima produção de cerca de trinta longas metragens e de mais de doze curtas e médias, Manoel de Oliveira tem mantido, de fato, dentro de uma acentuada variação de gêneros e de estilos, alguns traços imutáveis que caracterizam a sua assinatura enquanto cineasta e por vezes mesmo a sua profissão de fé enquanto homem e artista. Não é por acaso que os seus primeiros passos no cinema foram no campo do documentário, já que para Oliveira o real tem preponderância sobre a arte. “Amo profundamente o cinema porque amo profundamente a vida”, não se cansa de reafirmar Manoel de Oliveira. Quem conhece minimamente a sua biografia sabe bem que o realizador sempre se assumiu como um *bon vivant*, que tanto experimentou a boémia portuense quanto ensaiou desportos como o atletismo e a corrida de automóveis, tendo feito igualmente as suas experiências enquanto ator. Esta sua faceta de “bom vivente” é ainda hoje visível no olhar vivo e perscrutador que tem, na ironia com que varre todas as ideias-feitas que encontra, na quase infantilidade e no entusiasmo criativo com que assume o seu gosto de viver. Assim, perante uma qualquer forma de endeusamento artístico, a sua reação é lapidar: “a arte é uma coisa mundana, nela não há santidade. É a vaidade. A vaidade acompanha sempre o homem” (BAECQUE; PARSI, 1999). Nunca será possível, portanto, ouvir Manoel de Oliveira afirmar que o cinema seja a razão ou o ideal da sua existência, nem que ao cinema possa ser entregue uma qualquer missão redentora de dimensão existencial, artística ou – muito menos – ideológica. Para o cineasta, de fato, a tarefa do cinema é a de ser, literalmente, “espelho do

real”, veículo que emite a multiplicidade de imagens a que a refração da realidade é sujeita, ao refletir-se nele.

É, pois, de realidade que Oliveira pretende “falar”, ao pegar na obra de Buñuel, marcada pela intuição literária de Joseph Kessel, fixando, através do seu filme, a “teatralidade” que a vida encena e assim recriando a sua essência. Neste caso, trata-se da essência misteriosa que constitui o humano, na sua ambivalência de bondade e maldade, saúde e doença, pureza e perversão, culpa e salvação. Na opinião de Oliveira, o cinema, acrescentando à encenação da existência a extraordinária possibilidade de a resgatar das malhas do tempo, “conservando-a” intacta na película, não de forma eterna, mas apesar de tudo relativamente duradoura, consegue a proeza de, ao contrário do que sucede na representação da cena teatral e no “teatro” da vida, onde o tempo “passa”, transformar a vida num tempo que “fica”, como diria Jean Leirens (1954).

É partindo destes pressupostos que pode tentar compreender-se aquela trilogia de conceitos que rege o cinema oliveiriano e que o filme que aqui trazemos tão claramente evidencia: palavra, imagem e música<sup>6</sup>, concebidos pelo realizador como níveis que se “casam”, sem nunca se subordinar um aos outros. Vale, pois, a pena lembrá-los brevemente antes de prosseguir.

Para falar do valor da palavra no cinema de Oliveira basta citar o realizador: “é a palavra que implica o movimento, ela é que é dinâmica, é o mecanismo mais precioso do ser humano” (DECAUX, 1983) A palavra do cinema oliveiriano é uma palavra perlocutiva, performativa, que arrasta consigo uma ação. Tal como na cena teatral, também na concepção cinematográfica de Manoel de Oliveira a palavra assume, aliás, um peso a que pode chamar-se “carnal”, físico, com uma densidade material, uma presença audível e desejavelmente visível. “Uma palavra é como um rosto”, diz, por vezes, Oliveira, ou, noutras ocasiões, ela “é uma imagem”. É, aliás, por essa razão que o realizador, por diversas vezes, filma a própria palavra escrita, como acontece no caso da correspondência que surge em filmes como *Amor de Perdição* e *A Carta*, entre outros. Mathias Lavin (2008) recupera uma frase de Oliveira a propósito do teatro de Molière, na qual o realizador afirma que a palavra é “o retrato do pensamento”, e conclui: “Trata-se de fazer o retrato do pensamento em palavras e assim de demonstrar, graças ao cinema, que a palavra é uma imagem, tal parece ser a potência da palavra no cinema de Oliveira”.

Se o valor daquilo que é “dito” é óbvio ao espectador de Oliveira, tanto mais se poderá dizer da beleza plástica que habita os seus filmes. Esta talvez seja, aliás, a característica mais pacífica da sua arte, aquela em que tanto admiradores como críticos mordazes estão de acordo: a imponente das imagens, carregadas de uma plasticidade e de uma imponente admiráveis, autênticos “quadros” dinâmicos a três dimensões. Também este elemento encontra na explicação desse realizador que constantemente reafirma querer “chegar ao espiritual pelos sentidos” a sua plena possibilidade de compreensão.

E, por fim, a dimensão musical – Oliveira não usa a música como acompanhamento das suas obras. Pelo contrário, ele atribui a esse elemento sonoro uma importância muito particular. Trata-se de um plano de significação decisivo, que merece todo o cuidado e atenção, tanto quanto as imagens e as palavras. Assim, não é por acaso que

---

<sup>6</sup> Algumas vezes Oliveira desdobra, por assim dizer, o elemento sonoro em dois, distinguindo a música dos restantes sons, como acontece numa entrevista concedida a Noël Herpe e Alain Masson (2007). Nesses casos, define o cinema como um templo grego, constituído por quatro colunas e um frontão: “ce sont l’image, la parole, le son et la musique; et le fronton donne l’unité et la signification”. Manteremos aqui a forma mais sintética, tripartida, com que inúmeras vezes definiu o mesmo fenómeno, por considerarmos que ela mantém o essencial da significação a que o cineasta se quis referir.

encontramos, nos filmes deste cineasta, a presença de grandes compositores, como por exemplo Händel, Mozart, Bach, Vivaldi, Dvorák ou o português João Paes, para dar apenas alguns exemplos. A música é, para Oliveira, assumida como uma dimensão fulcral do filme, devendo manter a sua função específica e a sua necessária autonomia: “Não é bom fazer um filme, e depois uma música para um filme. É conveniente que cada elemento seja independente” (BAECQUE; PARSI, 1999).

Mas aquela característica mais definidora da cinematografia oliveiriana é a forma como o realizador trata a questão da temporalidade. O gosto em usar planos fixos e muito longos, a aposta numa narração lenta e demorada, uma direção de atores que valoriza mais a presença física do ator e a força da palavra do que a representação e o desempenho realísticos, são entre outros fatores, a causa da velha questão que tem levado grande parte do público a caracterizar o cinema de Manoel de Oliveira como “chato” e difícil.

Oliveira gosta de referir, nas entrevistas, que quando mais novo, por ser mais irrequieto, fazia planos mais curtos, enquanto que, à medida que foi prestando mais atenção ao mistério contido nas coisas, passou a apostar mais nos planos longos (BAECQUE; PARSI, 1999). Ora, é fundamental compreender este aspecto, se se pretende fazer justiça a Oliveira: o realizador deseja provocar a contemplação dos acontecimentos, e para tal retira-os ao fluir normal do tempo, que geralmente impede tal contemplação. Em sentido etimológico a palavra “contemplar” procede do lexema latino *con-templum*, isto é, aquilo que se dá no templo, no espaço que revela o sagrado. É justamente esse espaço e esse tempo que Oliveira busca, porque o que ele pretende é provocar o olhar até esse ponto, quer que o espectador seja capaz de “um olhar que de vez em quando se interrompe”. É o movimento que interrompe o olhar, não o contrário (não é a paragem que interrompe o movimento). Oliveira afirmou numa entrevista recente, num jornal português, que “no céu o tempo é parado”. Não está parado porque não acontece nada, está parado porque acontece tudo, tudo simultaneamente, o que é o sinal de que ali o tempo não existe. É o território do êxtase.

O grande realizador russo Andrei Tarkovsky (1996) falava do cinema como “tempo em forma de facto”; para ele a capacidade do cinema é a de esculpir o tempo, ou seja, de lhe dar forma física, através da visibilidade do acontecimento. À sua própria maneira, também Oliveira faz do tempo personagem essencial das suas obras, exigindo que o espectador se dê conta deste elemento fulcral, sensível, “pesado”, perturbador. Para ele esta exigência do seu cinema é sinal de um grande respeito pelo público, já que pretende provocar na pessoa uma tomada de decisão pessoal. A condição é a disponibilidade do espectador, a que Véronique Campan (1999) chamaria “escuta”, uma disponibilidade a um autêntico trabalho ascético, já que não é por via de uma identificação sentimental que o acesso a essa dimensão da obra pode acontecer, mas sim através da aceitação livre e consciente dessa condição.

Na nossa opinião, o filme *Belle Toujours* é não apenas um dos mais extraordinários da vasta obra de Oliveira, como um daqueles que melhor documenta o modo como o realizador sabe utilizar eloquentemente estas dimensões que constituem o seu credo cinematográfico e a sua visão de artista.

A cena do jantar entre Séverine e Henri condensa o significado fundamental da história e torna-se o seu ponto crucial. Nela são particularmente evidentes as várias dimensões a que atrás nos referimos. Antes de mais, porque o jantar é meticulosamente preparado por Henri, tendo lugar na lindíssima sala privada de um hotel de cinco estrelas ou clube ou de alta sociedade parisiense, e funcionando como um autêntico cenário, adequado à “peça” que ele pensa poder controlar e fazer funcionar. A dimensão plástica é evidente – está presente na beleza do enquadramento e da *mise en scène*, no jogo de luz e sombras da sala, nas velas que,



tal como a vida, se consomem até ao fim, na marcação rigorosa dos gestos (tanto de Henri e Séverine como dos próprios criados que servem a refeição) e, sobretudo, na artificialidade teatral da cena – uma vez que ambos se mantêm calados durante quase todo o jantar, já que para Séverine se trata de uma situação forçada e angustiante e, para Henri, é sem dúvida um momento a saborear com expectativa e empenho, por ter conseguido literalmente “caçar”<sup>7</sup> a difícil “presa” que ele julga poder, finalmente, trazer-lhe muita satisfação e prazer.

A palavra ganha, aqui, uma paradoxal potência máxima: numa situação de muito poucas falas, as breves palavras que se dizem pesam quilos, são densas, valem ouro. E testemunham até o acontecimento mais escondido e inesperado, que não é visível a olho nu: a profunda mudança ocorrida na vida de Séverine, uma mulher que, perante a hipótese do mal cometido em relação àquele que amava, vem a infletir radicalmente o curso da sua vida, a ponto de não ter já qualquer interesse na sua lembrança, e de preocupar-se agora unicamente com o destino da própria alma, do seu próprio “eu”, o que a leva a decidir refugiar-se num convento. O diálogo travado pelos dois protagonistas no final do jantar é de uma beleza e profundidade impressionantes, não deixando ao espectador a possibilidade da indiferença.

Do ponto de vista musical, esta é uma obra que aposta na evidência do valor independente desse estrato significativo: o filme começa com a filmagem de um concerto de Dvorák, ao qual assistimos durante alguns segundos, tal como assistem as personagens que se sentam na própria sala de espetáculos. O registo musical volta a marcar a sua presença em diversos momentos ao longo do filme, através de planos belíssimos da cidade de Paris, que funcionam como “separadores” das várias etapas da história, e que são acompanhados por trechos musicais do mesmo compositor, de uma beleza comovente. Os momentos fulcrais da narrativa fílmica decorrem, por contraste, em ambientes de fundo silencioso, nos quais a ausência de estrato musical parece aproximar-se de uma concepção bressoniana: “Não à música de acompanhamento, de conforto ou de reforço. *Não a qualquer tipo de música.* É preciso que os ruídos se tornem música.” (BRESSION, 2003). Na verdade, a exigência a que o realizador português leva o espectador, que se encontra perante a quase insuportável tensão de uma cena reduzida ao mínimo movimento e ao máximo silêncio possível – ou seja, a movimentação quase dançada dos criados de mesa e o ruído rítmico dos talheres, durante a qual o tempo que decorre está cheio dessa espera da explosão da palavra –, aproxima-se em grande medida do objetivo proclamado por Robert Bresson, realizador muito estimado por Oliveira: “Assegura-te de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio” (BRESSION, 2003).

O significado deste belo filme encerra-se realmente na significação simbólica deste jantar, que coloca frente a frente duas pessoas, duas opções existenciais, encenando sinteticamente a totalidade da vida<sup>8</sup>, palco de códigos e convenções, de encontros e desencontros, de diálogos e silêncios, de vícios e virtudes, de servidores e servidos, de desejos e realizações, de revelações e mistérios. Oliveira não fornece respostas simples, antes

---

<sup>7</sup> Uma das imagens focadas pela câmara durante o jantar é a pequena estatueta que representa Diana, deusa da caça. Fica, assim, dada a ambígua sugestão: é apenas Henri o predador, ou também Séverine se comporta como a caçadora que espera, na sombra, procurando obter, no momento certo, a revelação que tanto ambiciona, qual troféu de caça?

<sup>8</sup> Ao conceder uma entrevista a Jared Rapfogel, para a revista *Cineaste* (2008), Manoel de Oliveira refere-se a Buñuel, dizendo o quanto admira neste a capacidade de não misturar público com privado, razão pela qual, apesar de tratar temas provocadores e até chocantes, nunca exhibe cenas de sexo nos seus filmes. E acrescenta, sublinhando a importância de uma posição ética na arte: “Life has so many different, complex things to be dealt with. Not all the films, not all the books, not all the plays, can give us the totality of what life is. We just try to give meaning to parts of it. And today’s films are very limited – violence for its own sake, sex for its own sake. That’s not life, that’s just a part of it”.

pretende colocar-nos diante do incompreensível drama que é a alma humana, feita de esperança e grandeza mas também de pecado e perversão, como confidenciou o realizador a Noël Herpe e Alain Masson (*Positif*, 2007): “A alma humana é um poço de curiosidades extraordinárias!”. O olhar de Oliveira partilha a religiosidade atormentada de Buñuel, suavizando-lhe a crueza iconoclasta com a sua habitual ironia levemente maliciosa: assim, quando, no final do jantar, Séverine, ao perceber que Husson nada lhe dirá, se levanta súbita e violentamente, esquecendo a carteira em cima da mesa, é com o dinheiro nela existente que Henri Husson pagará o jantar. O “mistério da alma envolvida num corpo”, como se lhe refere João Bénard da Costa (*Público*, 2007), era, como vimos, o tema psicologicamente tratado por Joseph Kessel e resolvido psicanaliticamente, nas suas múltiplas implicações religiosas, por Luís Buñuel, aqui retomado por Oliveira, no seu desejo de dar um desfecho muito pessoal a uma história de final aberto.

Nas diversas entrevistas que concedeu, a propósito desta obra, Manoel de Oliveira insistiu sobretudo na dimensão de incompreensibilidade da existência e da natureza humanas, ao mesmo tempo que afirmou procurar testemunhar as contingências específicas da situação de cada um, distinguindo dois grandes grupos de pessoas: as que servem e as que são servidas, distinção que acarreta diferenças substanciais na forma e na razão de viver, até porque os servidores podem chegar ao ponto de se tornarem numa espécie de escravos dos tempos modernos. Evidentemente que a presença e a ação dos criados durante o jantar de Séverine e Henri representam essa camada social, que o cineasta pretende “redimir”, dando visibilidade, no final, àqueles cuja vida é tendencialmente mais obscura: as últimas frases que se podem ouvir no filme são as dos empregados, que comentam a estranheza do que acabaram de ver – que é como quem diz, a estranheza do comportamento humano – cumprindo a sua humilde e discreta missão de tratar de tudo até ao fim<sup>9</sup>. Mas também a vida das prostitutas, que Séverine experimenta, pode ser vista como exemplo de quem “serve”, a troca da sua própria e valiosa liberdade.

Certo é que o diálogo (primeiramente mudo e depois surdo, na medida em que as poucas e incisivas palavras que se trocam parecem ser mutuamente incompreendidas), que acontece entre Séverine e Henri, se desenrola quase como se de um duelo se tratasse. Um duelo que revela duas posições de fundo, duas respostas existenciais bem diferentes para o mesmo dilema da batalha entre corpo e alma. Enquanto que Séverine é a mulher que decidiu olhar para a própria existência e, qual Jeanne d’Arc do século XXI (cuja representação a câmara de Oliveira recorrentemente capta, na estátua equestre dourada da Place des Pyramides), se atira à incompreendida mas vitoriosa batalha que resulta da fidelidade ao seu próprio e íntimo chamamento, à busca de solução para o seu dilema interior, Henri surge como a figura do homem que não sabe nem quer ser protagonista da sua existência, adotando a atitude do *voyeur*, aquela posição que encara a vida como permanente jogo do qual ele próprio não quer ser peão, preferindo manobrar os outros nesse sentido. Os diálogos de Henri, tornado alcoólico, com o *barman*, ao qual conta aquilo que não contaria a mais ninguém, testemunham essa posição, até na forma verbal usada por Husson, um homem que não utiliza a primeira pessoa do singular, falando de si próprio na terceira pessoa, porque não sabe ou não quer dizer “eu”, é um homem que colhe mais prazer como espectador da vida alheia do que como ator da própria vida, ignorando até os convites das prostitutas presentes no bar,

---

<sup>9</sup> Encontramos eco desta mesma preocupação de Oliveira em outras obras, como por exemplo em “NON ou a vã glória de mandar”, onde o cineasta recorre a Camões, remetendo para o cântico décimo de *Os Lusíadas*, esclarecendo que a Ilha dos Amores era destino para os marinheiros e não para os seus chefes, pois destinava-se aos que dão a vida na sombra e não àqueles que buscam as luzes da glória e da fama. Na entrevista concedida a Jared Rapfogel em *Cineaste* (2008), “An Ethical Cinema”, o cineasta refere mais uma vez esta questão.

espantadas com a sua estranha indiferença. Séverine, por seu turno, não está isenta de outro tipo de tentação ou pecado: o de desejar saber tudo, o de pretender “possuir” a verdade, como se esta, misteriosa e inefável como é, pudesse ser possuída e dominada, de forma a que o drama da sua própria existência ficasse “resolvido”.

É perante estas duas figuras que o filme de Oliveira nos coloca, até ao ponto do seu inesperado desfecho, que evidencia a indignação de Séverine, em contraponto com a obstinada perversão de Henri, ultimamente defraudado, mas incapaz de abdicar da única, da possível e mesquinha “vitória”: a de persistir em tratar Séverine como “mulher da vida”, tornando-se ele próprio como uma espécie de incorrigível chulo, que faz uso do dinheiro dela para pagar o jantar. O enigmático plano do galo que surge na soleira da porta assume, assim, entre a variedade de possíveis interpretações – Oliveira apelida-o apenas de “pormenor surrealista” (*Positif*, 2007) e Bénard da Costa chama-lhe “o outro nome do nosso espanto e da nossa ignorância” (*Público*, 2007) – uma possível ressonância bíblica, remetendo-nos para a cena da traição de Pedro (ou não fosse a cena a que assistimos uma representação do drama do pecado e do mistério da alma humana), ao mesmo tempo atestando, com esse tom de divertida ironia tão caro a Oliveira, o absurdo em que ele próprio (Husson) se coloca, quando o vemos situado em idêntica posição, antes de abandonar a sala, tão vaidosa, ignorante e pateticamente deslocado, neste cenário de sofisticação e beleza, como um galo numa chique sala de hotel.

Deste modo, Manoel de Oliveira obtém a proeza de nos devolver a nós mesmos. Como afirma brilhantemente João Mário Grilo (*Visão*, 2007),

*Belle Toujours* é, para quem tenha uma réstia de memória e vergonha, uma bala direita ao coração [...], onde o cruzamento e a montagem dos olhares dão corpo a um dos monólogos interiores mais extraordinários de todo o cinema. Por esse monólogo perpassam muitas culpas e todas as suas possíveis (e, até, impossíveis) expiações. É, nesse mesmo sentido, uma dádiva incrível ao cinema de Buñuel, todo ele feito, como este filme absolutamente magistral, para nos confrontar diretamente connosco próprios, remoendo-nos a consciência no que ela tem de mais íntimo: a parte – misteriosa – que, nascida connosco, não tem, por isso mesmo, modo de se dizer... Talvez, apenas, de se filmar (nas pessoas como nas culturas e nos países). É um filme a doer.

Buñuel realizara o seu filme tomando o livro de Joseph Kessel – que explicitamente afirmara querer “expor o drama da alma e da carne”, mostrando o drama do seu “terrível divórcio” e não tanto “a aberração sensual de Séverine” – e transformara, como vimos, o vetor essencialmente psicológico da obra literária numa espécie de fábula psicanalítica, que deliberadamente transferia a análise social do escritor francês para uma dimensão mais pessoal e, portanto, mais inquietante e provocadora. Se, por exemplo, Kessel falava de conceitos como a “tristeza” (a tristeza que Séverine vê nos olhos de Pierre e a tristeza que ela repete sentir, ao viver essa “prostituição sem alegria”), Buñuel comenta o outro lado da situação, onde é menos óbvio falar de tristeza, ao usar as palavras de Pierre: “fica-se triste quando se sai [de um bordel]”. Buñuel trata do mesmo problema que Kessel mas interessa-lhe a dimensão do pecado, do remorso e da expiação, encontrando na vertente do inconsciente, valorizado pelo Surrealismo, a possibilidade de uma eventual solução.

No filme do cineasta português essa dimensão religiosa torna-se explícita. Henri Husson, ao ver chegar Séverine ao *privé* onde decorreria o jantar, galanteara a sua convidada com um “Toujours belle!”. A permanência dessa beleza, que tem, na boca de

Henri, uma maliciosa e irônica significação (nova ou velha, Séverine seria sempre a “Belle” de serviço), assume, porém, nesta Séverine oliveirana, uma conotação bem diferente daquela que Henri consegue captar ou, ainda menos, aceitar: de “bela de dia” Séverine passa a “sempre bela” porque arrisca levar as implicações do seu amor às suas últimas consequências. Com este filme insólito e perturbador e, particularmente através desta cena inquietante e difícil, que coloca o espectador diante do peso de um silêncio que o “obriga” ao desconfortável confronto com os seus próprios vícios e virtudes, Oliveira encena aquilo que para ele é a essência enigmática da realidade, de impossível compreensão por parte dos homens, bem como o drama que a liberdade assume diante dela. Aquilo a que assistimos neste filme (como, de algum modo, em toda a sua obra) é ao teatro da vida, tal como o realizador a concebe, neste caso em diálogo com o percurso pessoal e estético de Buñuel. Neste sentido, é possível dizer que a beleza que Manoel de Oliveira persegue, bem visível nesta “inesperada alegoria do próprio cinema e da arte” (*Visão*, 2007) – até porque, para Oliveira, o cinema nada mais faz do que refletir a própria vida – tem a mesma natureza da que busca esta personagem “sempre bela”: é uma travessia a que se acede em primeiro lugar pelos sentidos, por aproximações instintivas, dúvidas, erros e tentativas, mas cujo destino vai – mesmo sem que possamos compreender ou saber tudo – até ao infinito, ou, se quisermos, até à eternidade, até a esse “sempre” que secretamente desejamos e que realmente nos pode cumprir, e ao qual, como diria o próprio Oliveira, homem profundamente crente no valor da esperança<sup>10</sup>, a nossa natureza exige que digamos “sim”.

Embora sem que conhecesse, à partida, a obra literária, Oliveira vem a reconhecer ter absorvido plenamente o seu significado sintético, tanto que incluirá no seu filme aspectos que se aproximam mais do livro do que do filme de Buñuel, tal como afirma na entrevista concedida a Noël Herpe e Alain Masson (2007, p. 10):

Quando eu escrevia [o argumento] eu não conhecia o romance. É curioso, eu soube da existência do livro ao falar com o filho de Buñuel e com Jean-Paul Carrière. Ora a minha narrativa está mais próxima do livro do que do filme, já que no livro o marido não perde o uso da palavra e que a maior vontade de Séverine é a de lhe contar o que lhe aconteceu. A história acaba assim: eles partem juntos de férias; ela confessa-lhe o que fez, e a partir daí ela<sup>11</sup> não dirá mais nenhuma palavra. Foi um acaso, mas eu fiquei muito contente por ver que fui fiel ao contexto. Não há no meu filme uma única cena que se afaste dele.

Não será totalmente por acaso que Oliveira é fiel ao “contexto” do romance, ao seu núcleo significativo. Isso acontece porque, de algum modo, o acesso a esse contexto lhe é possibilitado através do filme de Buñuel, apesar da metamorfose que este introduz na apropriação que faz da história. Mas a verdade é que o final do filme do realizador espanhol abre espaço a diversas possibilidades de leitura, fornecendo diferentes hipóteses de

---

<sup>10</sup> Na oportunidade da visita do Papa Bento XVI a Portugal, em 2010, Manoel de Oliveira foi o artista escolhido para proferir o discurso do Encontro com o Mundo da Cultura, no Centro Cultural de Belém. Aí, referindo o Padre António Vieira, a propósito do seu filme *NON ou a vã glória de mandar*, o cineasta afirmou: “O ‘non’ retira toda a esperança, que é a última coisa que a natureza deixou ao homem”, [a esse mesmo homem que] “caminha na esperança, apesar de todos os negativismos”.

<sup>11</sup> Embora tenha razão quando diz que no livro Pierre não perde o uso da palavra após o acidente – tal como acontece no filme de Buñuel – o realizador português comete o lapso de achar que, após a confissão, é Séverine quem deixa de falar. Na verdade, na obra de Kessel, como vimos acima, é Pierre quem fica mudo após conhecer o terrível segredo de Séverine, o que indiretamente torna claro que para ele o choque da verdade fora mais violento do que o trauma do acidente.

interpretação. Ao fechar a sua história de modo ambíguo – será que Pierre realmente contou a verdade? O que, no fundo, desejava Séverine? Qual o significado do sonho que esta tem no final? – Buñuel lança o desafio a que cada um responda de modo pessoal. É precisamente isso que faz Oliveira, optando por aquela via interpretativa que, até certo ponto, se aproxima da de Kessel. Na verdade, a obra de Oliveira estabelece laços com o romance, ao absorver a importância do desejo de confissão – que atravessa todo o seu filme, embora se desloque também para a personagem de Henri Husson -, bem como ao fazer do silêncio (o silêncio instaurado pelos excertos fílmicos dominados apenas pela música, o silêncio do segredo que Séverine carrega consigo, o silêncio que pesa durante o jantar, o silêncio da falta de informação final) um vetor de importante significação, como acontece na finalização da história literária. O silêncio pode, aliás, ser lido, na estética oliveiriana, como uma espécie de palavra total, que exprime num plano distinto, frequentemente de natureza transcendente, aquilo que as palavras parciais não podem dizer. Ora a impossibilidade de viver plenamente o amor entre homem e mulher é um tópico fundamental na obra global de Oliveira, o qual remete para a eternidade a realização desse desejo que na terra considera revelar-se ultimamente inatingível<sup>12</sup>. E deste modo o realizador português estabelece igualmente pontes com o universo buñueliano, fazendo do seu *Belle Toujours* uma resposta possível ao intenso desejo de redenção que atravessa a obra do cineasta espanhol.

*Belle Toujours* torna-se, desta forma, numa espécie de “caso” paradigmático, que evidencia de modo particularmente feliz o dinamismo que preside ao fenómeno da transposição semiótica, demonstrando a possibilidade efetiva de que a “essência vital” de uma determinada narrativa, como lhe chamaria Tarkovsky (1996), possa ser transferida de um para outro sistema, sofrendo alterações que não destroem a sua identidade, antes a revigoram, completam, aprofundam e alargam. Por outro lado, sendo o filme de Oliveira uma espécie de resposta à obra de Buñuel (e em que consiste, na verdade, qualquer leitura – literária ou fílmica – senão na resposta pessoal a uma proposta anterior?) fica igualmente exemplificado o processo de diálogo intertextual que configura a relação entre obras de arte, marcadas que são por essa eterna busca de sentido e de beleza.

## REFERÊNCIAS

- ANDREW, D. **Concepts in Film Theory**. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- BAECQUE, A., PARSI, J. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras, 1999.
- BRESSON, R. **Notas sobre o Cinematógrafo**. Trad. e Posf. de Pedro Mexia. Porto: Elementos Sudoeste/Porto Editora, 2003.
- CAMPAN, V. **L'écoute filmique, echo du son en image**. Saint-Denis: PUV, 1999.
- COSTA, J. B. da. “Belle Toujours”. **Manoel de Oliveira: cem anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008, p. 235-241.
- \_\_\_\_\_. “Manoel de Oliveira, de Belle Toujours a Toujours Belle”. **Público**. 18 de Março de 2008.
- DECAUX, E. “Rencontre: Manoel de Oliveira”. **Cinématographe**. 91. 1983, p. 36-46.
- HERPE, N.; MASSON, A. “Entretien avec Manoel de Oliveira”. **Positif**. 554. 2007, p. 9-11.
- JONES, J. “Above all... don't perform!”. *Playing to the Camera of Luis Buñuel*. **Cineaste**. Summer 2008, p. 22-26.

<sup>12</sup> É deste tema que trata o conjunto de quatro filmes a que Oliveira chamou a “Tetralogia dos Amores Frustrados”: *Passado e Presente*, *Benilde ou a Virgem Mãe*, *Amor de Perdição* e *Francisca*.

KESSEL, J. **Belle de Jour**. Paris: Éditions Gallimard, 1928.

LAVIN, M. **La Parole et le Lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

LEIRENS, J. **Le Cinéma et le Temps**. Paris: Éditions du Cerf, 1954.

MATOS-CRUZ, J. **Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1996.

RAPFOGEL, J. "An ethical cinema: an interview with Manoel de Oliveira". **Cineaste**. (33). 2008, p. 18-21.

TARKOVSKY, A. **Sculpting in time**. Austin: University of Texas Press, 1996.

Recebido em: 02/08/12  
Aprovado em: 25/10/12