

NA SENDA DE APOLLINAIRE: MANOEL DE OLIVEIRA E A VANGUARDA CINEMATOGRAFICA EM PORTUGAL

Renata Soares JUNQUEIRA*

RESUMO: A obra de Guillaume Apollinaire, poeta cujo centenário de morte motiva as reflexões que ora se articulam, estimula-nos a revisitar as vanguardas artísticas e a complexa problemática social que a modernidade engendrou. Proponho aqui analisar o filme inaugural da longeva carreira cinematográfica do realizador português Manoel de Oliveira (1908-2015) – *Douro, faina fluvial* (1931) –, com o intuito de verificar o que esta película tem em comum e qual o seu diferencial quando comparada com os filmes futuristas enquadrados nas chamadas “sinfonias urbanas” do cinema moderno. Importa sublinhar o posicionamento crítico de Oliveira num momento de generalizada euforia perante os avanços da ciência e da técnica.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Oliveira. Vanguarda cinematográfica. Futurismo. Humanismo.

Douro, faina fluvial, obra inaugural da longeva carreira cinematográfica do realizador português Manoel de Oliveira (1908-2015), estreou em Lisboa em setembro de 1931, numa sessão de trabalho do V Congresso Internacional da Crítica. Originalmente mudo¹ o filme provocou desde logo, nos críticos, a

* UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Literatura e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901- renata@fclar.unesp.br

¹ Em 1934, ano da estreia comercial do filme, Oliveira adicionou à fita a banda sonora com música composta por Luiz de Freitas Branco, com a qual o *Douro* foi visto por décadas, até meados dos anos 90. Não agradava ao cineasta, contudo, essa música para o seu filme, ainda que ela, em termos de adaptação às imagens e ao ritmo com que elas se desenrolam na película, pareça perfeitamente adequada. Oliveira queria, muito mais do que uma paráfrase musical, uma composição dissonante, que, sugerindo um contraste entre as imagens e a banda sonora, chamasse a atenção do espectador sem, todavia, sobrepor-se em demasia ao aspecto visual do filme, no qual as imagens falam por si

percepção de que há ali a euforia futurista dos que aplaudem os progressos da tecnologia, já bastante visíveis no final da década de 1920. José Régio (1977, p.195, grifo do autor), primeiro crítico arguto do filme, vira nele a “[...] moderna poesia do ferro e do aço, o encanto da natureza através dos seus vários aspectos e *nuances*, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia.” E muito recentemente outro crítico, Paulo Menezes (2013, p.39;47), notou, com olhar agudo, que em *Douro, faina fluvial* há “[...] um interessante imbricamento entre trabalho humano, trabalho mecânico e trabalho animal [...]”, constituindo-se assim um quadro em que “[...] homem e máquina aparecem integrados, mesmo que às vezes imperfeitamente, na finalidade comum de seus trabalhos constituídos como solidários.” Mas será mesmo tão harmoniosa a vida ribeirinha que Manoel de Oliveira quis documentar? Olhemos novamente para esse filme e para aqueles com os quais ele parece dialogar – os que constituem as chamadas “sinfonias urbanas” do cinema.

Com efeito, o *Douro* de Manoel de Oliveira adere à série internacional dos modernos filmes urbanos do final dos anos 20. Nele são evidentes os influxos de *Berlim: sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, e de *O homem com a câmara* (1929), de Dziga Vertov, mas também há ressonâncias de *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo, cineasta que Oliveira admirava e ao qual prestou especial homenagem em 1983 com o seu documentário *Nice – À propos de Jean Vigo*. Numa das suas conversas com Antoine de Baecque e Jacques Parsi, o realizador português falava de Vigo precisamente quando comentava o *Douro, faina fluvial*:

[...] creio que o *Douro* se diferencia de outros filmes da época, estando, entretanto, bastante próximo de Vigo, porque tinha lido muito sobre montagem, em revistas. Fiz, pois, uma espécie de ilustração das teorias do cinema de então, da especificidade da montagem. Pus em prática a montagem por contraste, por analogia, etc... Representei o desespero pelo vento e pelas folhas... *Douro* é uma representação bastante completa das teorias daquele tempo, teorias que, de facto, não tinham sido levadas à prática nos filmes.²

próprias, com notável força expressiva. Por isso a discreta composição para piano que Emmanuel Nunes fez para o filme no princípio da década de 1990 foi escolhida pelo próprio cineasta como a melhor e com ela o filme passou a ser visto desde 1994. A este respeito, ouça-se a clara explicação de José Manuel Costa, diretor da Cinemateca Portuguesa, incluída nos “extras” – juntamente com as três versões conhecidas de *Douro, faina fluvial* – do DVD que contém o filme *Aniki-Bóbo*, editado em 2010 pela Lusomundo Audiovisuais.

² Confira Baecque e Parsi (1999, p. 96).

Em que pese a afirmação do cineasta, as “teorias daquele tempo” eram, sim, levadas à prática em filmes com os quais ele, no seu *Douro*, implicitamente dialoga, haurindo deles diversos elementos que o seu profundo humanismo iria, contudo, plasmar de maneira muito significativa. Comparemos.

Em *O homem com a câmara* é patente a apologia do progresso científico e tecnológico. Apesar de haver ainda, nas grandes cidades soviéticas por onde transita o *cameraman* de Dziga Vertov, vestígios de uma urbanidade pré-industrial – carruagens de passeio puxadas por cavalos, que aliás também trabalham nas minas ao lado dos homens – e contrastes sociais indesejáveis – um menino maltrapilho que dorme num banco de rua, no início da película, e mulheres que lavam roupa em bacias enquanto outras vão cuidar do cabelo e das unhas em salões de beleza –, a maquinaria – aviões, trens, navios, aparelhos telefônicos e telegráficos, automóveis, bondes, fábricas e suas enormes chaminés fumegantes, secadores de cabelo, abridores de garrafas de cerveja etc. – parece existir precisamente para dirimir as diferenças e promover o bem-estar social, sobretudo o do trabalhador soviético, que com o auxílio das máquinas ganha tempo para a educação física e para as atividades culturais que podemos observar em toda a segunda parte do filme – praia, ginástica, natação, atletismo, corridas de cavalos, saltos ornamentais, mergulho, basquete, futebol, motociclismo, tiro ao alvo (abaixo o fascismo!), jogos de tabuleiro, dança, cinema e teatro. A maquinaria, em Vertov, não se sobrepõe ao elemento humano; antes o valoriza, dando-lhe real destaque exatamente como faz a câmara de filmar – mais uma máquina a serviço do proletariado³ –, que registra os mais variados eventos do seu cotidiano com uma versatilidade admirável, conferindo ao *cameraman* o estatuto de um verdadeiro atleta, também ele, ou de um mágico (como aquele outro mágico que, na rua, sobre um pequeno tapete, faz mágicas no chão para crianças). Fixa no seu tripé, ou em *travelling*, ou posta nos mais inusitados lugares – sob o trilho de uma ferrovia, por exemplo –, a câmara enquadra as imagens de diversos ângulos, mostrando assim todas as faces de uma realidade à qual a arte do enquadramento e também a do corte e a da montagem atribuem sentidos políticos, de ideologia marxista.

Em *Berlim: sinfonia de uma metrópole*, a câmara registra também, em diversos ângulos e com uma profusão de planos de detalhes, o ritmo vertiginoso de um dia de trabalho e de efemérides da vida comum, com direito a entretenimento

³ Outro filme, anterior ao de Dziga Vertov, que faz também a apologia das máquinas postas a serviço dos trabalhadores, é *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Mas este preconiza, com uma ingenuidade quase risível, a promoção do bem-estar social através de uma reconciliação fraterna entre os trabalhadores explorados e os seus exploradores, os industriais, proprietários das máquinas.

noturno na grande cidade alemã – nota-se a ostentação dos aparelhos da indústria cultural quer em ambientes burgueses (o cinema, o teatro de revista), quer em espaços mais populares (o circo, o parque de diversões com montanha russa etc.). Mas com a exaltação da moderna maquinaria contrasta já uma crítica humanista que, segundo nos parece, Manoel de Oliveira procurou acentuar no seu documentário sobre o Douro. De fato, no filme de Ruttmann, a par dos guindastes, das engrenagens das fábricas, das grandes chaminés fumegantes, dos carros, trens, telefones, telégrafos, semáforos, elevadores, portas giratórias e, enfim, de toda a maquinaria de uma indústria já bastante desenvolvida, salientam-se, por contraste, imagens mais ou menos chocantes ou sugestivas como a de um cavalo caído na rua – atropelado por algum automóvel? –; a de um cão pastor-alemão com focinheira e rédeas, explorado como puxador de carga; a de pedintes em meio à multidão – um tocador de realejo, uma mulher pedindo moedas –; a de bonequinhos mecânicos, expostos em montras de lojas, repetindo incansavelmente os mesmos movimentos e trejeitos – símbolos do automatismo insensível do homem moderno? –; a de uma suicida que, com os olhos arregalados de desespero, se lança nas águas do rio; e as de diversos animais domésticos ou comuns nos centros urbanos, como cães, gatos, cavalos e pombas, mas também de alguns que usualmente são vistos em jardins zoológicos, como um macaquinho, um leão, leõezinhos, um elefante e um hipopótamo, todos sugerindo, possivelmente, a selvageria infiltrada, à socapa, na vida supostamente civilizada de uma metrópole moderna. Esta hipótese parece reforçar-se, de resto, quando a câmera capta, em plano próximo, a ferocidade de uma briga entre dois cães, imagem à qual, pouco depois, o espectador associa outra, de dois homens em contenda, agredindo-se no centro da cidade (o policial que então arrefece os ânimos acirrados lembra muito, aliás, aquele que também vemos no filme de Oliveira, quando um trabalhador do cais, atropelado por um carro de boi, ameaça vingar-se batendo com um pedaço de pau na cabeça do animal). A crítica, enfim, da equação entre indústria e felicidade humana, que no filme de Walter Ruttmann ainda é velada ou minimizada pelo entusiasmo futurista, em Manoel de Oliveira parece mais explícita – como bem explícita seria a crítica que, pouco mais tarde, Charles Chaplin faria, em termos satíricos, no seu filme de 1936, *Tempos modernos*, que mostra o homem engolido pela engrenagem das máquinas.

Mas é provável que, para uma focalização privilegiada do elemento humano no contexto da modernidade industrial, Manoel de Oliveira se tenha inspirado mais em Jean Vigo do que em Vertov ou em outro qualquer cineasta. Com

efeito, depreende-se claramente do filme *À propos de Nice*, que teve a sua estreia um ano antes do aparecimento do documentário inaugural de Oliveira, uma compreensão da moderna maquinaria como produto e meio de sustentação de um modo de vida massificador, que automatiza os seres humanos de qualquer classe social. Prova disso é o princípio do filme, que mostra turistas estrangeiros, transformados em bonequinhos, chegando à famosa cidade da costa francesa para serem imediatamente arrastados aos cassinos por um puxador de fichas de mesa de roleta. Nessa película, Jean Vigo e o seu *cameraman*, Boris Kaufman – irmão de Mikhail Kaufman, o *cameraman* de *O homem com a câmera*, de Vertov –, fazem já experimentos arrojados com a câmera que, ora em *travelling* rápido, ora fixamente, explora ângulos diversos e inusitados – na vertical, chama atenção do espectador o uso recorrente do ângulo *plongée* e do zenital, mas principalmente o contra-*plongée* utilizado, com insistência, para filmar a dança despudorada de turistas estrangeiras que, sobre um palanque no carnaval de Nice, não se preocupam em ocultar as pernas, nem as roupas íntimas.

É sobretudo da montagem, entretanto, que resulta mais evidente a intenção de crítica social do cineasta francês. Por contraste, salienta-se o perfil serviçal da população local, que trabalha para servir à burguesia estrangeira que para Nice se desloca atraída pelo bom clima mediterrânico, pela praia, pelos cassinos e pelo tradicional carnaval de rua, que tem desfile de carros alegóricos e de bonecos gigantes, além da célebre batalha de flores. Assim o filme exhibe, a par de máquinas e ambientes apropriados à exploração turística – hidroavião, veleiros, grandes navios, corrida de automóveis, hotéis sofisticados, quadras de tênis, campos de bocha, ostentação da moda no vestuário dos burgueses que andam nos passeios ou tomam banho de sol nas esplanadas dos cafés da charmosa orla marítima –, o casario pobre dos que ali residem e trabalham; as lavadeiras esfregando roupas em alguidares; gente simples entretendo-se, nos subúrbios, com jogos populares; feiras organizadas para agradar aos turistas; engraxates, varredores de rua, garçons, uma mulher que pede esmola, um pobre menino leproso com o rosto cheio de feridas, uma gata à procura de restos de alimentos num beco e, enfim, tomadas de estátuas caídas nos túmulos do cemitério da cidade, que contrastam gritantemente com o plano da desbragada dança carnavalesca das risinhas estrangeiras sobre o palanque. O próprio Jean Vigo, vestido de Pierrot, dança agarrado a uma delas. Mas toda essa alegria licenciosa está fadada a morrer com o término do carnaval e a retirada dos turistas.

Em *Nice – À propos de Jean Vigo* –, Oliveira apresenta explicitamente, no genérico, os elementos que considerou para elaborar o roteiro desse seu filme de 1983:

*A) Nice est surtout une ville qui vit du jeu; B) Ici tout est fait en fonction des étrangers: 1) Les grands hôtels etc... etc...; 2) Les étrangers arrivent; 3) La roulette; 4) Ceux qui en vivent; C) Les indigènes au fond ne sont pas plus intéressants que les étrangers; D) Le tout est d'ailleurs voué à la mort.*⁴

Numa montagem de contrastes, à maneira de *À propos de Nice*, o cineasta português confronta não apenas a população local e os turistas estrangeiros, mas também o passado (a Nice de 1930, recordada em planos extraídos do filme de Vigo) e o presente (Nice revista mais de 50 anos depois). As pessoas agora filmadas são, na sua maioria, idosas – de modo a sugerir que o tempo passou e que tanto os nativos quanto os estrangeiros de Nice envelheceram (o próprio Manoel de Oliveira é, aliás, filmado numa das cadeiras enfileiradas no passeio defronte à praia). E agora não são apenas estrangeiros ricos que acorrem à velha cidade costeira, mas também muitos imigrantes pobres – portugueses, sobretudo –, além de artistas – Manuel Casimiro, filho de Oliveira – e intelectuais – Eduardo Lourenço, Pedro Prista – que buscam ali inspiração e melhor qualidade de vida. Quanto aos contrastes socioeconômicos, já bem evidentes no filme de Vigo, revelam-se indecorosamente normatizados no filme de Oliveira, que focaliza a pequena praia dividida em duas partes contíguas e assinaladas: *plage publique* de um lado, *plage concédée* de outro.

Também de contrastes é feito o documentário inaugural de Manoel de Oliveira. Não propriamente de contrastes socioeconômicos, uma vez que em *Douro, faina fluvial* a câmera só focaliza, ao longo de um dia de labuta, os desvalidos, os trabalhadores descalços do cais na foz do Douro – pescadores, varinas, estivadores, carregadores e carregadoras de carvão –; mas de contraste de planos imagéticos que claramente situam de um lado a força artificial das máquinas e das estruturas mais modernas, potencialmente benéficas à humanidade – a ponte D. Luiz, um navio mercante, guindastes, altos mastros, uma locomotiva, camionetes, automóveis, um avião, uma lancha em alta velocidade nas águas do rio –, e de outro lado aqueles que ainda precisam fazer muita força física para ganhar o pão/ração de cada dia – os que indistintamente

⁴ Texto extraído do genérico inicial do filme *Nice – À propos de Jean Vigo*, de Manoel de Oliveira. França, 16mm, P&B, 58', 1983.

trabalham, homens e mulheres pobres, ao lado dos bois, todos irmanados no seu esforço hercúleo a serviço de um progresso e de um comércio que mal lhes serve porque a modernidade ainda não é tal que possa libertar os animais da canga, nem a distribuição da renda é suficientemente justa para garantir ao simples trabalhador o dinheiro que pague, sem a humilhação do regateio, o peixe fresco que a varina ali mesmo, no cais, apregoa. Daí que as imagens que mais impressionam o espectador deste filme não sejam propriamente as do progresso tecnológico mas antes as que denunciam o drama humano da pobreza no centro nevrálgico da película: a da varina impaciente, que chega a atirar o peixe ao chão porque o possível comprador não se encoraja a aproximar-se para comprar, uma vez que tem no bolso apenas duas moedas que, afinal, serão lançadas sobre a banca de peixes sem que se veja, em contrapartida, o peixe ir para as mãos do freguês; ou a das crianças pequeninas que, no intervalo de almoço, sentadas no chão do cais acompanham os pais trabalhadores (e um pequerrucho encarrega-se de dar a mamadeira a um bebê de colo); ou as dos homens que, numa azáfama que parece não ter fim, carregam sobre os ombros, para lá e para cá, pesadas sacas de produtos enquanto os bois, por sua vez, quase vergam sob o peso excessivo da carga que são forçados a puxar nos carros rústicos; ou as do casario pobre na zona ribeirinha, com roupas lavadas estendidas defronte às janelas dos sobrados; ou ainda a do trabalhador que é atropelado por um boi depois de o motorista de um caminhão, distraído com um aeroplano que sobrevoa o cais, deixar o seu veículo descair de encontro ao carro a que estava preso o animal, que assustado se põe a correr, sem controle, até pisotear o homem, que depois disso é socorrido pelos companheiros e ameaça agredir o boi com um pedaço de pau, atitude repreendida pelo policial que entra em cena para restabelecer a ordem. Especialmente nesta sequência de planos relacionados ao atropelamento, a montagem sugere com clareza uma disputa pretensamente civilizatória entre a força da maquinaria – o avião que sobrevoa o cais e chama a atenção de todos os que estão no solo; o caminhão que se choca contra o carro de boi – e a força bruta da natureza – as ondas do mar, que ameçam invadir o cais; o boi espicado pelo impacto dos carros; e o homem pisoteado, que reage agressivamente. Com efeito, Manoel de Oliveira monta as sequências de planos em blocos eficientemente contrastantes: à imagem do aeroplano sobrevoando o cais sucedem instantaneamente a de uma lancha que cruza a foz em alta velocidade, a de uma locomotiva em movimento e a de um automóvel; em seguida a população ribeirinha começa a olhar para o céu, atraída pelo avião, e então o motorista do caminhão, também extasiado a olhar para cima, esquece de pisar no freio do veículo e deixa-o chocar-se com a

traseira do carro de boi, provocando assim, em cadeia, a reação da natureza: o boi que desembesta na direção do trabalhador que, em fuga, tropeça, cai, é atropelado e depois de socorrido quer vingar-se do animal. As forças naturais voltam ao seu estado de equilíbrio – as ondas do mar refluem, os trabalhadores retomam os seus afazeres e o rapaz atropelado reconcilia-se com o boi que o pisou, beijando-lhe o focinho e ganhando do animal, em troca, uma lambidela no rosto – mas isso só ocorre depois da intervenção do policial, cujo rosto, em *close-up*, constitui um plano ao qual se agregam imediatamente o do grande navio Nereide e o de um comboio da C.P. Assim é que a autoridade policial, que restabelece a ordem no cais, aparece integrada às forças mantenedoras do *status quo* – exatamente como aconteceria, em 1942, em *Aniki-Bóbó*, filme em que um policial entra em cena para repreender os protagonistas, que são meninos pobres da zona ribeirinha do Porto – e, como tal, representa um poder do qual está alijada a grande massa dos trabalhadores pobres, que só mesmo enquanto massa de manobra participa da engrenagem que o filme se esmera em revelar, sempre por contrastes, como aliás se insinua desde o princípio da película quando ao plano portentoso da moderna Ponte D. Luiz se contrapõe o da escultura *As alminhas da ponte* (1897), baixo-relevo do artista Teixeira Lopes que presta homenagem aos populares que morreram ao tentar fugir dos invasores franceses, em 1809, pela velha ponte que então unia as duas margens do rio Douro e que não resistiu ao peso excessivo da população em fuga.

Fica claro, ao cabo, que se agora a população não morre mais afogada – porque a ponte agora é outra, com imponente estrutura em ferro e aço –, continua padecendo, todavia, da escassez de recursos. Afinal, os meios de produção – as modernas máquinas! – não pertencem ainda aos que os manipulam – os trabalhadores. Pela temática e pela forma – a da montagem contrastiva, ou disjuntiva –, o *Douro* de Oliveira parece assim estar em sintonia com a vanguarda do cinema soviético, nomeadamente – em que pese uma aparente proximidade de Dziga Vertov – com *A linha geral* (1929), o filme da revolução agrícola de Eisenstein.

De resto, cumpre notar a insistência do cineasta português em retratar a pobreza – sempre contraposta ao progresso industrial – nos seus primeiros filmes, desde o *Douro, faina fluvial* até *As pinturas do meu irmão Julio* em meados dos anos 60⁵. Entre um e outro temos, é verdade, os pequenos documentários

⁵ Desde então os pobres ganhariam ainda especial destaque em *A caixa* (1994), em *Viagem ao princípio do mundo* (1997) e, mais recentemente, em *O Gebo e a Sombra* (2012). O povo simples é contemplado também numa das três partes do filme *Inquietude* (1998) – a parte inspirada na narrativa “A mãe

Na senda de Apollinaire: Manoel de Oliveira e a vanguarda cinematográfica em Portugal

encomiásticos da modernidade industrial – *Hulha branca, Portugal já faz automóveis, Famalicão* –, mas temos também *Aniki-Bóbo* e a rusticidade de *O pão, Acto da Primavera* e *A caça*. E em *As pinturas do meu irmão Julio* alguns dos quadros protagonistas – quadros “moventes” – denunciam, com traços expressionistas, a pobreza e a sua exploração pelos mais abastados – vejam-se, por exemplo, as diversas cabeças de mulheres amarguradas (jovens prostituídas? meninas molestadas? crianças abandonadas?), sempre caracterizadas por enormes olheiras pretas ou vermelhas, e a criança com a trombeta, no quadro que encerra o filme, anunciando talvez a redenção dos oprimidos...

Ponderemos para concluir. O discurso cinematográfico que podemos perceber nos filmes de Manoel de Oliveira, mesmo nos seus primeiros documentários e sobretudo no seu *Douro, faina fluvial*, é desde logo um discurso humanístico que, até hoje, passados já quase 90 anos, não perdeu vigor nem deixou de ser atual (uma vez que se inspira em valores humanos perenes como dignidade, solidariedade, comunidade). Já naqueles idos anos de 1930, com efeito, era de acessibilidade e de inclusão social – expressões muito caras hoje em dia – que Manoel de Oliveira falava através do seu cinema crítico, arrojadamente disjuntivo e anti-ilusionista – como um filme de Eisenstein ou uma peça de Brecht.

FIGURA 1: Os trabalhadores em *Douro, faina fluvial* (1931)



Fonte: Douro, faina fluvial (1931).

de um rio", de Agustina Bessa-Luís. E em *Non ou a vã glória de mandar* (1990) os protagonistas são soldados (pobres, provavelmente), mas aqui o tema de interesse é a história de Portugal, num recorte que focaliza as perdas no âmbito do projeto nacional expansionista, sem a intenção de refletir especialmente sobre a hierarquia social e as camadas menos favorecidas da sociedade portuguesa.

FIGURA 2: Mulheres trabalhadoras em *Douro, faina fluvial*



Fonte: Douro, faina fluvial (1931).

***FOLLOWING APOLLINAIRE'S PATH: MANOEL DE OLIVEIRA
AND THE CINEMATOGRAFIC VANGUARD IN PORTUGAL***

ABSTRACT: *The work of Guillaume Apollinaire, a poet whose centenary of death motivates the reflections articulated in the present paper, stimulates us to revisit the artistic vanguards and the complex social problematic that modernity has engendered. I propose to analyze the inaugural film of the Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira (1908-2015) – “Labor on the Douro River” (1931) – in order to verify what this film has in common with, and how it differs from, the Futurist films framed in the so-called “urban symphonies” of modern cinema. It is important to underline the critical position of Oliveira in a moment of generalized euphoria in the face of advances in science and technology.*

KEYWORDS: *Manoel de Oliveira. Cinematic vanguard. Futurism. Humanism.*

REFERÊNCIAS

A CAÇA. Direção de Manoel de Oliveira. Elenco: António Rodrigues Sousa, João Rocha Almeida, Albino Freitas, Manuel de Sá. Música de Joly Braga Santos. Filmes Lusomundo, 1964. color, 21 min. Drama.

A CAIXA. Direção de Manoel de Oliveira. Elenco: Luís Miguel Cintra, Glicínia Quartín, Ruy de Carvalho. Madragoa Filmes, 1994. color, 93 min. Suspense.

A LINHA geral. Realização: Grigori Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein. Fotografia: Eduard Tisse. Elenco: Marfa Lapkina, M. Ivanin, Konstantin Vasilyev, Vasili Buzenkov. Sovkino, Amkino Corporation, 1929. Pb, 121 min.

Na senda de Apollinaire: Manoel de Oliveira e a vanguarda cinematográfica em Portugal

A PROPOS de Nice. Direção de Jean Vigo e Boris Kaufman. Pb, 35 mm, mudo, 25 min. Pathé-Natan, 1930.

ACTO da Primavera. Direção de Manoel de Oliveira. Elenco: Nicolau Nunes Da Silva, Ermelinda Pires, Maria Madalena, Amélia Chaves, Luís de Sousa, Francisco Luís. Figurino: Jaime Valverde. Filmes Lusomundo, 1963. Documentário, docuficção etnográfica. color, 90 min.

ANIKI Bóbó. Direção de Manoel de Oliveira. Produção de António Lopes Ribeiro. Direção de fotografia de António Mendes. Elenco: António Palma, António Santos, António Soares, Armando Pedro. Lisboa: Tobis Portuguesa, Lisboa Filme, 1942. 68 minutos, son., Pb.

AS PINTURAS do meu irmão Julio. Direção de Manoel de Oliveira. Música: Carlos Paredes. 1965. color, 15 min. Documentário.

BAECQUE, A. ; PARSI, J. (Org.). **Conversas com Manoel de Oliveira**. Tradução de Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema, 3).

BERLIM: sinfonia de uma metrópole. Direção de Walter Ruttmann. 1927. 65 min.

DOURO, faina fluvial. Direção de Manoel de Oliveira. 1931. Pb, 18 min.

FAMALICÃO. Direção de Manoel de Oliveira. MAOM,1941. Pb, 24 min. Documentário.

HULHA branca. Direção de Manoel de Oliveira. 1932. 103 min.

INQUIETUDE. Direção de Manoel de Oliveira. Elenco:Afonso Araújo, Leonor Araújo, Leonor Baldaque. Gémini Films, 1998.color, 110 min. Drama.

LOPES, T. **As alminhas da ponte**. 1897. Baixo relevo em bronze.

MENEZES, P. Douro de minha infância. In: FERREIRA, C. O. (Org.). **Manoel de Oliveira**: novas perspectivas sobre a sua obra. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, 2013. p. 31-62.

METRÓPOLIS. Direção de Fritz Lang. Roteiro de Thea von Harbou. Elenco: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Rudolf Klein-Rogge. 1927. Pb, 148 min.

NICE – À propos de Jean Vigo. Direção de Manoel de Oliveira. 16mm, p&b, 58 min, 1983.

NON ou a vã glória de mandar. Direção de Manoel de Oliveira. Produtor: Paulo Branco. Roteiro de Manoel de Oliveira. Fotografia: Elso Roque. Elenco: Luís Miguel Cintra, Diogo Dória, Luís Lucas, Miguel Guilherme, Carlos Gomes, Mateus Lorena, Lola Forner. 1990. 111 min., color, 35mm.

O GEBO e a Sombra. Produção: Luís Barroso. Direção de fotografia: Renato Berta. Elenco: Michael Lonsdale, Claudia Cardinale, Leonor Silveira, Ricardo Trêpa, Jeanne Moreau. Comédia/drama. 2012. color, 95 min.

Renata Soares Junqueira

O HOMEM com a câmara. Direção de Dziga Vertov. 1929. Pb, mudo, 68 min.

O PÃO. Direção de Manoel de Oliveira. Filmes Castello Lopes, 1959. color, 51 min.

PORTUGAL já faz automóveis. Direção de Manoel de Oliveira. 1938.

RÉGIO, J. Cinema português: Gado bravo e Douro, faina fluvial. In: _____.
Páginas de doutrina e crítica da “presença”. Porto: Brasília Editora, 1977.
p. 191-195.

TEMPOS Modernos. Direção de Charlie Chaplin. Música de Deniss Gilbert. Elenco:
Charlie Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Stanley Sandford, Chester
Conklin. Nova Iorque: United Artists, Charlie Chaplin Film Corporation, 1936. Pb,
87 min.

VIAGEM ao princípio do mundo. Direção de Manoel de Oliveira. Elenco: Marcello
Mastroianni, Jean-Yves Gautier, Leonor Silveira. Drama. Madragoa Filmes, 1997.
color, 95 min.

