

PAULO ROCHA NO CINEMA PORTUGUÊS¹

Carlos Melo Ferreira (CEAA, Escola Superior Artística do Porto)

1. INTRODUÇÃO

Paulo Rocha foi, com Fernando Lopes, António de Macedo e alguns outros, um nome fundamental no arranque e estabelecimento do Novo Cinema Português dos anos 60 do Século XX, com profundas influências nos cineastas que, já nos anos 70, se lhe seguiram.

Ir-se-á abordar brevemente a sua obra, atravessada pelo *modernismo*, bebido nomeadamente no *primeiro modernismo português*, e pela *modernidade cinematográfica* que contrapôs ao cinema português anterior. Com recurso a uma metodologia biográfica e histórica, tentar-se-á identificar no cinema de Paulo Rocha os traços que mais fundamente o marcaram quer temática (do *trágico* na acepção grega antiga ao *lírico* como assomo sentimental, do *épico* passado ao *mítico* como simbolização herdada)² quer estilisticamente (a *novidade* e a *frescura do olhar*, o *plano-sequência com profundidade de campo* como figura moderna do cinema usada de forma original, a *colagem espacial* e a *composição fragmentária* do modernismo).³

Dessa forma, e com largo recurso a depoimentos do próprio cineasta e de qualificados contemporâneos seus, se tentará identificar a *poética fílmica* que, no sentido composicional e no sentido criativo, marca a sua obra.

2. AS ORIGENS E OS INÍCIOS

Nascido no Porto em 22 de Dezembro de 1935, o cineasta português Paulo Rocha, depois de ter estudado num colégio de jesuítas em Santo Tirso, chegou durante os anos 50 a Lisboa e rapidamente se tornou um homem cosmopolita, conhecedor do melhor cinema mas também das outras artes e da vida, com que travara contacto na sua cidade natal, onde precocemente mostrou um interesse especial pelo Japão. O primeiro filme japonês que viu foi *Jigoku-mon* (*Gate of Hell*, 1953), de Teinosuke Kinugasa, que em Portugal se chamou *Amores de Samurai* e em 1954 recebeu a Palma de Ouro em Cannes. Em Lisboa, para onde foi estudar Direito, es-

teve ligado ao Centro Cultural de Cinema e à equipa que viria a estar, na década seguinte, na origem da revista cultural “O Tempo e o Modo.” Em 1959 foi para Paris onde, no I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Études Cinématographiques), concluiu em três anos o curso de realização. Esta permanência em Paris foi muito importante, decisiva mesmo, porque lhe permitiu conhecer a obra de cineastas maiores, nomes de referência do cinema clássico como Fritz Lang, Kenji Mizoguchi e Jean Renoir, com o qual veio a estagiar como assistente em *O Cabo de Guerra* (*Le caporal épinglé*, 1962). Mas entre as suas preferências contavam-se também Manoel de Oliveira, que conhecera no Porto, no estúdio cinematográfico instalado na sua própria casa, e Carl Th. Dreyer. Em Paris descobriu, além das vanguardas, a literatura chinesa e japonesa.

Assim, quando se estreia no cinema com *Os Verdes Anos* (1963), feito a seguir ao seu regresso a Portugal, Paulo Rocha sabe o que quer, com preferências definidas na vanguarda (Stockhausen, o teatro Nô, Ezra Pound, o teatro Kabuki) e no cinema.

Os seus dois primeiros filmes, de uma grande modernidade face ao cinema português da época em que dominavam o conformismo e um cinema comercial baixo, eram filmes essencialmente clássicos, feitos sob a influência dos grandes clássicos do cinema cujos filmes ele conhecera durante os três anos da sua permanência em Paris. Ora admiti-lo e reconhecê-lo implica também reconhecer que ele e o Novo Cinema Português dos anos 60 — incluindo naturalmente Manoel de Oliveira, de quem ele sempre foi muito próximo — foram os verdadeiros protagonistas de um *cinema clássico português*, num país que antes deles, por razões essencialmente políticas, ligadas ao Estado Novo, não o teve — e em todo o caso o cinema português anterior, salvo Oliveira, não só não lhes servia de referência como o rejeitavam.

O próprio Rocha não escondia o seu cepticismo em relação à *nouvelle vague* francesa, pelo que, embora o Novo Cinema Português possa ser entendido como o equivalente dela e dos *cinemas novos* de então, não se deve esquecer que ele, pelo menos no seu início com as Produções Cunha Telles, foi o verdadeiro *classicismo* no cinema português, com Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, nomeadamente, surgidos depois do fracasso inglório (ou glorioso) de Manuel Guimarães, situável na pré-história desse *cinema novo*. De facto, inutilizável o cinema anterior como paradigma clássico, estes cineastas tiveram que, cada qual usando as suas próprias referências no cinema clássico mundial, instaurar com a sua modernidade um primeiro paradigma clássico no cinema português.

Os Verdes Anos, baseado num *fait divers* de imprensa, instaurava a tragédia em pleno lirismo, entre um jovem par de namorados, ele chegado da província, ela criada de uma família burguesa, uma tragédia que eclodia num momento terminal de uma personagem introvertida e pulsional (O “Ai, minha senhora” com que Ilda/Isabel Ruth morre é inesquecível). *Mudar de Vida* (1966) surpreendia no seu regresso da guerra colonial e de África um homem que vai encontrar a sua antiga namorada casada com o seu próprio irmão e depois disso, enquanto ela sofre e morre (“Lembraste-me longe, esqueceste-me perto. Todos carregamos a nossa cruz,” diz Júlia/Maria Barroso a Adelino/Geraldo d’El Rey), encontra numa mulher mais nova (“Só me põe a mão quem eu quero,” diz Albertina/Isabel Ruth ao mesmo Adelino) uma possibilidade de esperança. Mas a Lisboa do primeiro filme e a praia do Furadouro do segundo, com momentos documentais da pesca inteiramente novos e uma filmagem excepcional da terra e do mar, não tinham já nada a ver com o cinema que se fizera nas três décadas anteriores em Portugal, tinham uma frescura e uma novidade, uma sensualidade e um erotismo, que faziam desses filmes um novo início, o verdadeiro início do cinema português.

Se os seus dois primeiros filmes, *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*, absolutamente fundadores do Novo Cinema Português (o primeiro recebeu mesmo o prémio para a primeira obra no Festival de Locarno), dão conta de um país fechado, cercado, em que no segundo é, apesar de tudo, permitida a esperança no final, não espanta que, logo em 1975, Paulo Rocha parta para o Japão, onde vai permanecer durante nove anos como Adido Cultural junto da Embaixada de Portugal em Tóquio. Antes disso, estivera na Direcção do Centro Português de Cinema, cooperativa de cineastas apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, que esteve na base da segunda fase do Novo Cinema Português, e na comissão instaladora da Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema, que depois evoluiu para a Escola Superior de Cinema do Conservatório Nacional, hoje Escola Superior de Teatro e Cinema, e foi a primeira forma que revestiu o ensino oficial do cinema em Portugal.

3. O JAPÃO

Assim, sem fugir de Portugal, Paulo Rocha, que entretanto já viajara muito (Canadá, Nova Iorque, Nepal, Moçambique, México), foi procurar o que lhe interessava no Extremo-Oriente, concretamente no Japão pelo qual sentira uma atracção precoce, que o teatro e o cinema sem

dúvida alimentaram. Tinha sido notória, aliás, a influência da gravura japonesa e de Kenji Mizoguchi nos seus dois primeiros filmes, nomeadamente do ponto de vista plástico da composição visual do plano — os dois jovens perdidos na cidade nova e nos espaços desérticos envolventes em *Os Verdes Anos*, a praia de pescadores pobres em *Mudar de Vida*, de que Jorge Silva Melo viu bem a complexidade, a tragédia e a inspiração visual.⁴

No Japão vai interessar-lhe em especial a literatura antiga, tanto chinesa como japonesa, sobre a qual vai construir os seus filmes seguintes, mantendo embora a raiz portuguesa das suas personagens. De facto, nos nove cantos de *A Ilha dos Amores* (1982), em *A Ilha de Moraes* (1984) e em *O Desejado ou As Montanhas da Lua* (1987) ele procura encontrar as origens que lhe interessam sem perder de vista que trabalha sobre um terreno perigoso, porque escorregadio, que é o de um cruzamento de culturas, propício a extrapolações precipitadas e simplificações perigosas. Mas a cultura e o conhecimento de causa dele levam tudo de vencida.

Aqui é preciso perceber como, depois de dois primeiros filmes extraordinários na sua modernidade, e das curtas-metragens *Sever do Vouga – Uma Experiência* (1970), uma encomenda em que usa pela primeira vez a cor e o som directo, e *Pousada das Chagas* (1971), filme fundamental porque, no projecto de filmar a arte sacra, segundo ele “[c]om a ajuda do Peixinho saiu um auto modernista, uma colagem de vozes, textos, objectos, espaços, corpos, pulsações,”⁵ o cineasta decide que é fora de Portugal que pode eventualmente encontrar o que lhe interessa, o que como criador cinematográfico procura. Não é, por certo, apenas o exotismo de uma cultura diferente e mítica que então lhe interessa e o que o chama, mas o mistério que se esconde por trás das culturas milenares do Extremo Oriente.

Parafraseando o início da epígrafe de *Clepsydra*, de Camilo Pessanha (1920) — *Eu vi a luz em um país perdido* —, Paulo Rocha terá percebido que, para encontrar alguma coisa do que mais lhe interessava e era propício à sua criação, teria que partir, e partir para longe, como antes dele desde as Descobertas portuguesas outros fizeram — Camilo Pessanha, nome de referência do *simbolismo*, com grande influência sobre e mesmo proximidade do *primeiro modernismo*, e Wenceslau de Moraes, escritor do *exotismo com motivação decadentista e neo-romântica*, menos de um século antes.⁶

Além de encontrar Portugal no Extremo Oriente, o que aliás procurava desde o final dos anos 60 com o projecto de *A Ilha dos Amores*, Paulo Rocha vai submeter os seus filmes a uma evolução muito curiosa que aqui deve ser assinalada.

Na terra do clássico mais amado e, para ele, mais influente, Kenji Mizoguchi, Paulo Rocha vai tentar ser radicalmente moderno, *modernista* mesmo, o que vem de *Pousada das Chagas* e em *Máscara de Aço contra Abismo Azul* (1988) vai sofrer uma outra evolução reveladora. Como ele próprio dizia,

a partir da *Pousada*, a colagem passa a dominar o meu trabalho. Colagem, plano-sequência, recusa da psicologia, do plano subjectivo, do campo contra-campo, do grande-plano. Recurso à cena teatral, à frontalidade, ao espelho. A forma da *Ilha* vem da *Pousada*.⁷

E são, então, os planos fixos muito longos, expositivos e contemplativos sem a simples justificação de um texto, como em Manoel de Oliveira, que em *A Ilha dos Amores* dão forma cinematográfica original e única aos labirintos do tempo, do sonho e da memória de uma personagem e de um povo enquanto se aproxima de uma outra cultura, de uma outra civilização, com as suas próprias regras, hábitos e práticas, de convívio e artísticas. E com esse pretexto o cineasta revisita *Camões* e *Os Lusíadas*, Vasco da Gama e as Descobertas portuguesas, de novo com recurso à colagem de textos mas também à colagem em profundidade no interior de planos longos.

Será preciso, pois, perceber que Rocha não se perde, nem perde de vista o seu país, quando se afasta para penetrar nas culturas mais distantes. O que ele então faz é procurar o que o atrai para aí se procurar a si próprio, satisfazer a sua precoce curiosidade, descobrir a sua expressão pessoal. Mas para isso vai, ao mesmo tempo, procurar o operador de fotografia de *Anatahan* (*A Saga de Anatahan*, 1954), de Josef von Sternberg, o mítico Kozo Okazaki que trabalhara no cinema japonês clássico, e com quem voltaria a trabalhar em *O Desejado*, para lhe juntar os dois melhores directores de fotografia portugueses, Acácio de Almeida e Elso Roque.

Sempre argumentista dos seus próprios filmes, Paulo Rocha soube rodear-se dos melhores colaboradores. Falemos então de colaborações: em *Os Verdes Anos* a adaptação e os diálogos de Nuno de Bragança, então futuro grande escritor moderno português; em *Mudar de Vida* os diálogos de António Reis, poeta realista *sui generis* e futuro grande cineasta moderno português; a música de Carlos Paredes em ambos, com versos de Pedro Tamen no primeiro; Elso Roque, que fora assistente de Luc Mirost em *Os Verdes Anos*, passa a director de fotografia em *Mudar de Vida*, função que passa para Acácio de Almeida e Augusto Cabrita em *Sever*

do Vouga – Uma Experiência (em que surge a voz de Alexandre O'Neill e a música de Fernando Lopes Graça), e em que fica apenas o primeiro em *Pousada das Chagas*.

Continuemos a falar de colaborações: os actores — Rui Gomes, Isabel Ruth, Rui Furtado e Paulo Renato em *Os Verdes Anos*, Geraldo d'El Rey, Maria Barroso, João Guedes e Isabel Ruth em *Mudar de Vida*, precedem a chegada de Luís Miguel Cintra e Clara Joana em *Pousada das Chagas*, uma presença que se vai manter em *A Ilha dos Amores* onde, como Wenceslau de Moraes, ele terá tido a interpretação da sua vida, e em *O Desejado ou As Montanhas da Lua*. Mas o que aqui importará sublinhar é que a Isabel Ruth de *Os Verdes Anos* e de *Mudar de Vida* terá sido talhada sobre o modelo da actriz japonesa Machiko Kyo, intérprete de *Amores de Samurai* de Teinosuke Kinugase e de vários filmes de Kenji Mizoguchi como *Ugetsu Monogatari* (*Os Contos da Lua Vaga*, 1953), *Yokihi* (*A Imperatriz Yang Kwei-Fei*, 1955), *Akassen Chitai* (*A Rua da Vergonha*, 1956), como notou justamente João Bénard da Costa.⁸

Portanto, *A Ilha os Amores* de novo e sempre, que terá sido a obra-prima de Paulo Rocha pela sua radical e intransigente modernidade construída sobre o clássico *Nove Canções*, escrito no Século IV a.C. pelo mais antigo poeta chinês de que se conhece o nome, Chu Yuan, que na sua cabeça se juntava aos *Cantos* de Ezra Pound, a *Os Lusíadas* e, pela via do “tema erótico da viagem dos espíritos que voltam a este mundo para um encontro amoroso — a viagem chamanística —, era próximo dos temas do teatro *Nô* e do livro de Moraes sobre *A Dança dos Mortos, O Bon-Odori de Tokushima*.”⁹ Sobre o chinês Chu Yuan, Paulo Rocha esclareceu: “Desterrado numa terra do sul, teria encontrado, entre populações primitivas, nove canções chamanísticas, que ele reescreveu numa forma mais literária.”¹⁰ E então aí tudo se mistura, a imagem e o texto, o épico e o mítico, o lírico e o trágico, numa mistura fabulosa e única.

Detenhamo-nos no trágico que, aliado ao lirismo, vinha de *Os Verdes Anos*, filme que o cineasta considerara “parente pobre” de *M* (*Matou*, 1931) de Fritz Lang,¹¹ e de *Mudar de Vida*, em que tinha contraponto na esperança, no final permitida apenas aos mais novos. O trágico tem, na sua original formulação pelo teatro da Grécia Antiga, uma relação com um destino, funesto, que dita por si o destino fatal do herói.¹² Numa linha que não encontra precedentes no cinema português, Paulo Rocha acolhe a sombra da tragédia antiga desde os seus primeiros filmes mas sobretudo em *A Ilha dos Amores*, em que o destino espera Wenceslau de Moraes com as suas duas sucessivas mulheres japonesas, Oyoné Fukumoto/Yoshiko Mita em Kobe e a sua sobrinha, Ko-Haru/Atsuko Murakumo em Tokushima, num filme com diálo-

gos que são colagens de textos prodigiosas e abismais de Luíza Neto Jorge e Sumiko Hane-da, que incluem textos do próprio Moraes.

A deste filme é a mais sublime e também a mais trágica história de amor do cinema português, em que o moderno acolhe o clássico de maneira superior — nem Manoel de Oliveira foi tão longe como Rocha aqui vai, tanto narrativa como esteticamente, na conjunção entre amor e morte. Os planos-sequência muito longos, nocturnos, recortados numa iluminação precisa, contrapõem-se aos planos diurnos, também eles longos, solares, que acolhem mais o mito e o épico. As noites profundas do filme entre Moraes e Oyoné, entre Moraes e Ko-Haru, são trabalhadas pelo lírico e pelo trágico, que desde os dois filmes inaugurais estão aliados na obra do autor. Num filme em que o próprio cineasta interpreta Camilo Pessanha, a ideia da máquina do mundo, as correspondências entre Macau (com a conversa por trás do busto de Camões), o Japão e Lisboa, a cena do banho com a sua marionetista, os diferentes tempos no mesmo plano-sequência (o que é raríssimo no cinema — Théo Angelopoulos em termos formalmente mais rígidos), a leitura a Wenceslau de Moraes do texto sobre a sua própria morte marcam contrastes abissais. Aliás toda esta obra imensa é atravessada e trabalhada pelas energias que dimanam dos próprios actores, uma questão que, a partir de Dreyer e Manoel de Oliveira, Paulo Rocha sempre trabalhou e em que aqui atinge um plano superior.

Mas vejamos o que sobre este filme, a sua absoluta obra-prima, o próprio cineasta disse:

No caso de *A Ilha*, tratando-se de um projecto influenciado pela ópera, pelo Kabuki, pelo Nô, pelo ritual, pela publicidade, impunha-se o plano-sequência. Permitia uma poética nova do espaço, dos corpos e das vozes do actor, do texto... À medida que se lhe iam descobrindo as regras, aparecia um novo tipo de “montagem-generalizada,” uma forma de *collage* no interior do plano bastante longo, fazendo-o explodir e produzindo dezenas ou centenas de pequenas rupturas e de ecos ou rimas internas, de fragmentos narrativos que eram reunidos dentro do mesmo plano, ou pelo movimento de câmara ou pela deslocação dos actores no *décor* e que criavam um jogo de espelhos, relações de cumplicidade ou de “alergia” entre partes de imagens, de corpos, de palavras, de sons, levando ao rubro cada ponto isolado do fluxo temporal.

Na origem do plano-sequência havia também a pintura clássica, os grandes conjuntos murais, as capelas sistinas, cuja respiração não se compadecia com os planos frag-

mentados. Havia um tipo de sentimentos que não cabiam no plano normal, que pediam uma maneira larga, uma escala “grande.” Havia também o desejo de que cada plano correspondesse a uma espécie de absoluto, de verdade total sobre um sentimento, uma situação na vida, um determinado tipo de local. Essa verdade definitiva só podia ser atingida através da longa duração.¹³

O que aqui é novo no uso do plano-sequência no cinema é ele não ser utilizado com intuito ou efeito meramente realista, mas como um elemento de colagem espacial que, simultaneamente, remete para o onírico, para o que, não mostrado, sugere, para o que excede o mundo imediato.

O que daí resulta é que, para Paulo Rocha, não há saída, não há saídas para ninguém, a não ser, eventualmente, para os mais novos, o que com o passar do tempo e dos filmes vai mesmo desaparecer — *O Rio do Ouro* (1998) — ou relativizar-se — *Vanitas* (2004). Nos filmes dele ninguém sai vivo, ou então ninguém deve alimentar esperanças. Haverá, mesmo assim, alguma coisa que Paulo Rocha tenha amado mais que tudo nos seus filmes? Sim, ele amou a beleza, mas sobretudo a beleza final do trágico, a que não se escapa.

Para *A Ilha dos Amores* ele familiarizou-se com a história e a cultura do Japão e da China, com a vida e o tempo de Wenceslau de Moraes. E a tudo isso juntou a cultura portuguesa e europeia, o que, além do que se disse antes, confere ao filme o carácter de obra-prima absoluta. Aproveitando os documentos da época de Wenceslau, nomeadamente fotografias e correspondência, recolhendo testemunhos, reconstituindo, filmando nos locais em que ele viveu e encenando-se a si próprio, fez ainda o documentário *A Ilha de Moraes*, que mais do que um mero documentário é um ensaio em que questiona a história, a personagem e sobretudo se questiona a si próprio, como notou José Manuel Costa.¹⁴

Antes de prosseguir, deve dizer-se que, antes de se voltar para Wenceslau de Moraes e *A Ilha dos Amores*, Paulo Rocha desejava, desde 1966, fazer um filme sobre a introdução das armas de fogo no Japão pelos portugueses, no final do Século XVI, a partir de *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. O projecto chegou a ter nome, *A História da Introdução das Armas de Fogo*, mas o financiamento japonês falhou, o cineasta teve de processar a produtora por ter feito um outro filme a partir do seu material e conseguiu mais tarde uma indemnização. E isto deve ser relacionado com o projecto do cineasta de fazer a *História Trágico-Marítima*, mais exactamente, o episódio de Sepúlveda (o título desse projecto é *O Naufrágio de Sepúlveda*),

porque ele próprio disse ter trabalhado nesse projecto durante três anos, depois de ter acabado *O Desejado*, até chegar à segunda versão em 1991. Comentário seu:

[O]s primeiros grandes escritores europeus que passaram uma parte importante da sua vida longe das cortes, dos reis e das catedrais da Europa foram os portugueses, e isto durante vários séculos. [...] Antes de Chateaubriand, que foi viver no meio dos índios da América, foram os europeus de segundo plano quem emigrou: apesar de escreverem muito bem sobre as viagens, são simples missionários ou viajantes. Os portugueses eram quase sempre os melhores. Enquanto os medíocres ficavam em casa, os melhores partiam, muitas vezes porque se sentiam prisioneiros e preferiam correr riscos [...]. Estamos todos, mais ou menos, nesta situação, obrigados a emigrar por causa das pequenas e sujas histórias entre nós, quer seja de família ou entre amigos.¹⁵

O trágico tal como acima enunciado atingiu, assim, o próprio cineasta, pois os projectos em que trabalhou longamente sobre *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, e *História Trágico-Marítima* nunca puderam ser por ele concretizados. Como tragédia, ficou-se por tragédias individuais, mas com acenos claros para uma tragédia colectiva. Aliás, o próprio Paulo Rocha confirmou a existência de outros projectos nunca concretizados, anteriores a *Os Verdes Anos*, nomeadamente *A Viagem de Inverno*, escrito em Paris, *O Rio do Ouro* (reformulado e concretizado no final do século, em 1998), um novo filme urbano com Isabel Ruth e uma fantasia musical em jeito renoiriano, a que na mesma fonte se refere nos seguintes termos:

Era uma fantasia musical, uma fantasia dramática num sentido musical, como chamava Renoir aos seus filmes depois da *Regra* [...] como a *Helena e os Homens*. É a ideia musical da forma aberta, da recusa de fazer uma cópia da realidade, cópia no sentido naturalista. A *Helena e os Homens* teve uma enorme influência na minha vida privada, é uma espécie de arte poética pessoal.¹⁶

Mas como não ver a tragédia dos pobres amantes em *Os Verdes Anos*, dos antigos namorados em *Mudar de Vida*, de Wenceslau de Moraes e das suas duas mulheres japonesas como réplica e símbolo de uma tragédia portuguesa na obra do cineasta, que só parcialmente a partir de *O Desejado* passa a assumir, temporariamente, contornos diferentes — a que preço, perguntar-

se-á, nesse filme já passado e rodado em Portugal mas baseado no *Romance de Genji* de Shikobu Murasaki (“Desde os meus tempos do IDHEC que queria filmar *O Romance de Genji*, o maior dos clássicos japoneses escrito há mil anos. É o meu projecto mais antigo.”)¹⁷ — com Jorge Silva Melo, que com ele trabalhara desde *Pousada das Chagas*, e Manuel de Lucena na adaptação e diálogos. Sobre este filme Paulo Rocha escreveu:

No *Desejado* muita coisa vem dos meus filmes anteriores. O personagem da Antónia é o da Isabel Ruth nos *Verdes* e no *Mudar*, é a Ko-Haru da *Ilha*, a jovem revoltada e frágil. O tom melodramático, o pulsional, vem do *Mudar*. Da *Ilha* vem o Oriente, o operático, a sensualidade e o plano-sequência. De mais novo é a exploração sistemática de uma certa polifonia. De plano para plano há um cruzar contínuo de temas e grupos opostos, que se desenham no espaço e no tempo como uma figura geométrica. A emoção e o entendimento que daí resultam vem de um gesto musical global. Cada detalhe ou personagem nada é, fora dos intervalos e contrastes que os sustentam.¹⁸

O plano-sequência, que vem de *A Ilha dos Amores* sobretudo, é a grande figura moderna da linguagem cinematográfica que pelo menos desde aí o cineasta usa, exacerbando-a para a grande duração. Numa narrativa tornada moderna é essa figura formal que vem introduzir o acorde e o acordo moderno, embora o operático, que em *O Desejado* atinge o seu acume mozartiano (*Don Giovanni*), não deva ser minimizado — e desse ponto de vista esse é, para alguns, o melhor filme de Paulo Rocha, aquele em que ele enfrenta o presente com o olhar do passado e do futuro.

4. O REGRESSO ÀS ORIGENS

Note-se que Paulo Rocha fez *Os verdes Anos* com 27 anos e que as duas *Ilhas*, que formam um *díptico*, são concluídas antes de ele completar 50 anos.

Dizendo isto aponto para aquilo que me parece subjacente na obra de Paulo Rocha mas também para o caso dele — e João Benard da Costa compara mesmo os silêncios de Rocha com os de Manoel de Oliveira,¹⁹ embora o que ele nos deixou, para mais com um inédito de carácter autobiográfico, *Se Eu Fosse Ladrão...Roubava* (2011), seja mais do que suficiente para

dar plenamente conta do seu génio pessoal. O mais só mesmo como sonho, como quimera compreensível, que ao ter permanecido como tal se torna mais esclarecedor, por doloroso que tenha sido para o cineasta. Vejamos como a continuação da sua obra confirma esta ideia.

A *O Desejado* vão seguir-se filmes fundamentais sobre a própria criação artística e sobre o próprio cinema. Primeiro *Máscara de Aço contra Abismo Azul*, sobre Amadeo de Sousa-Carvalho, que ecoando *Pousada das Chagas* vem confirmar a ligação do cineasta com o modernismo português da maneira mais estranha porque mais directa: a fragmentação e a ausência de profundidade. De facto, Paulo Rocha aí distancia-se do plano-sequência, que anteriormente marcara o seu *modernismo*, para se aproximar de um processo de colagem, de justaposição de planos que, na sua fragmentação, o aproxima, na reprodução de formas com ausência de profundidade visual, do mítico pintor *modernista*, contemporâneo e companheiro de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e dos outros que se moveram em torno da revista “Orpheu” — aquele que, como o segundo, esteve em Paris durante muito tempo.²⁰ E aí Rocha move-se mais entre a pintura e o desenho (os quadros de Amadeo), as fotografias, o teatro (e é ao filmar a cena teatral que ele mantém o plano longo), o espaço (a casa) e a correspondência epistolar. Memórias, vestígios e traços de quem esteve lá, em cima do *modernismo*, e foi precocemente levado pela pneumónica em 1918. Mais do que um documentário, *Máscara de Aço contra Abismo Azul* é um ensaio sobre a arte, uma época e um artista.

Paulo Rocha faz depois os dois filmes para a série francesa *Cinéma de notre temps*, *Oliveira, o Arquitecto* (1993) — sobre o cineasta da sua predilecção desde a juventude, com quem colaborara em *Acto da Primavera* (1963) e de quem se mantivera próximo na sua própria obra —, e *Shohei Imamura, le libre penseur* (1995) sobre o grande cineasta japonês, seu contemporâneo, do pulsional. Também aí o cineasta se move na área do ensaio sobre arte, no caso o cinema, e sobre artistas, no caso cineastas.²¹ Ao olhá-los sem concessões a partir de um grande saber e de uma enorme cumplicidade, Paulo Rocha olha-se e esclarece-se a si próprio.²² Tendo dado conta da história do mundo e da sua arte, faltava ao cineasta dar mais directamente conta de si próprio, o que vai fazer nos seus derradeiros filmes de uma maneira que permite, além dos projectos não concretizados e dos filmes feitos no Extremo Oriente, falar a seu respeito num “exílio interior.”

O Rio do Ouro é o filme que assinala o seu regresso ao Porto, onde nascera. É muito esclarecedor este regresso à origem de um homem que começámos por qualificar como “cosmopolita” e que completara um tríptico sobre a arte com um díptico sobre o cinema. Talvez que tal regresso se explique pelo facto de ele já não ter mais nada de importante a procurar longe, onde se tornara *persona non grata*, e precisar de não esquecer o que mais perto de si poderia encontrar — e este filme corresponde à reconversão de um projecto inicial seu.

Esse regresso às origens vai ser assinalado pela colaboração, nomeadamente, com as co-argumentistas Cláudia Tomás, Jeanne Waltz, Raquel Freire e Regina Guimarães, que se alguma coisa trazem de novo ao universo do cineasta é um olhar ainda mais impiedoso sobre as mulheres, o que transparece em *O Rio do Ouro* e em *Vanitas* — em *A Raiz do Coração* (2000), filmado em Lisboa e recuperação também de um projecto antigo, mais como paródia, num filme assinalado pela ambiguidade sexual, as festas populares do Santo António, o uso do plano-sequência e o regresso de Luís Miguel Cintra.

De facto, nesses dois filmes joga-se a força das mulheres e a fraqueza dos homens, mesmo quando no segundo, que é o seu *necrofilme*, elas morrem. Com Isabel Ruth de regresso, Paulo Rocha parece regressar aos seus filmes iniciais, o que, contudo, não acontece, dada a sua impressionante fidelidade ao plano longo composto em profundidade.

Esclareça-se que o plano-sequência com profundidade de campo foi objecto de uma primeira abordagem realista por André Bazin,²³ que embora possa parecer datada é ainda hoje de referência. Nos anos 60, Pier Paolo Pasolini dedicou um estudo ao “plano-sequência infinito,” radicalizando a leitura baziniana.²⁴ Nos anos 80, foi a vez de Gilles Deleuze tratar do mesmo tema nos seus escritos sobre cinema. Depois de a propósito da “subjectiva indirecta livre” se ter limitado a sublinhar o “enquadramento insistente,” “obsessivo,”²⁵ vai dizer que o plano-sequência com profundidade de campo tem uma função temporalizadora em Orson Welles²⁶ e que a profundidade de campo tal como instaurada por Jean Renoir e Orson Welles abre uma via de pensamento, teorematizada, no cinema, o que vai exemplificar precisamente com o caso de Pasolini e discutir na comparação do plano-sequência *com* e *sem* profundidade.²⁷

Mas vai ser nos últimos filmes de Paulo Rocha que a festa popular, esboçada como baile em *Os Verdes Anos* e plenamente explicitada em *Mudar de Vida*, vai regressar, como aí com plena integração diegética, nomeadamente em *O Rio do Ouro*, deixando bem marcada a presença de uma comunidade viva mais larga em que o drama, ou a tragédia decorre — a festa

popular mas também o cego/José Mário Branco que toca acordeão e canta na Estação de São Bento. Permitirá isto falar na presença da “cultura popular” nos filmes do cineasta, ao lado da “cultura erudita” para que remetam alguns dos seus filmes mais importantes? A nosso ver não só permite como exige, o que é mesmo corroborado pela curta-metragem *As Sereias* (2001), parcialmente aproveitada em *Vanitas*.

Paira contudo sobre *O Rio do Ouro* como sobre *Vanitas*, filmes sobre mulheres dominantes mas que pedem “Leva-me daqui” (Mélita/Joana Bárcia no primeiro, Né Calheiros/Isabel Ruth no segundo) e homens sofredores (no início do primeiro António/Lima Duarte diz: “A gente volta sempre ao princípio”), a mesma ideia de tragédia e de “exílio interior.” O que significa aqui este “exílio interior”? Remete para os longos silêncios do cineasta, para os projectos que não pôde concretizar, para o seu regresso às origens, em que foi procurar reencontrar-se e reencontrar a inspiração para prosseguir a sua obra. Contudo, mesmo a este seu derradeiro “exílio interior” Paulo Rocha já respondera durante o seu “exílio interior,” no Extremo Oriente: no exterior como no interior, sempre nos espera o *trágico destino* de cada um, a que, seja como for, na nossa humana condição não escapamos.

Com um permanente domínio da forma, Paulo Rocha não apenas manteve nesses seus últimos filmes o plano-sequência e a profundidade de campo, como em *O Rio do Ouro* assumiu de novo a influência de Kenji Mizoguchi em especial nas sequências no rio, fazendo um aproveitamento superior dos sons dos comboios, provenientes do fora-de-campo, e em *Vanitas* regressou ao tema do corpo e do espírito, que vem de *A Ilha dos Amores*.

Contudo, a Kenji Mizoguchi liga-o mais que aspectos temáticos e formais, liga-o ter sido em medida muito importante um *cineasta das mulheres* que, com os seus próprios meios, tentam combater o seu destino, a que a presença dos homens não é alheia. E aí, além das japonesas, Isabel Ruth, primeiro muito nova, depois mais velha, foi sem dúvida a sua atriz de eleição, sem minimizar Maria Barroso, Clara Joana, Zita Duarte, Inês Medeiros ou Joana Bárcia. E ser um cineasta das mulheres implicou nele, como implicara em Mizoguchi, um alto grau de sensualismo e de erotismo, que contudo foi depurando com um certo ascetismo, que o terá tornado um exemplo perfeito de epicurista do cinema português, com profundas influências chamanísticas e budistas.

Mas a influência de Mizoguchi significa também a opção por um *tratamento da tragédia em tom de melodrama, mesmo de melodrama popular* (questão documentadamente discutida por Leonor Areal²⁸ em termos justos de cujas conclusões parcialmente se discorda), o que não

deixa de caracterizar a obra de Paulo Rocha, de *Os Verdes Anos* a *O Rio do Ouro*, mas em especial neste, no seu tom folhetinesco a que as canções ajudam muito, e com menor intensidade nos filmes japoneses. Há alguma coisa nesse tom que é sempre nova, reinventada, e faz de cada um dos seus filmes um objecto novo e surpreendente, fazendo dele um cineasta maior e impedindo definitivamente que o seu nome seja apenas ligado à fundação do Novo Cinema Português.

Com a morte de Paulo Rocha em 29 de Dezembro de 2012 desapareceu uma das partes mais importantes do cinema português, que no entanto permanece na sua obra. Que não restem dúvidas: entre classicismo e modernidade, *modernismo* mesmo, ele rasgou e percorreu um caminho único e inimitável, embora extremamente influente, no cinema português. Mais modernista e mais clássico, ou pelo menos de um outro classicismo, que Manoel de Oliveira, de quem, todavia, se sentiu próximo, justamente no seu classicismo e na sua radical modernidade. Desaparecido em vida do seu antecessor, Rocha foi o grande e principal herdeiro de Oliveira, de cuja herança se apropriou e manifestamente excedeu.

E aqui é preciso compreender que o que distingue Manoel de Oliveira e Paulo Rocha é a natureza e a inspiração do olhar cinematográfico, mais radicalmente fixo desde o início em Oliveira, mais curioso e mutável, inquieto e inquietante em Rocha. *O mestre*, a fonte, não é ele mas o outro, para ele que foi beber a muitas outras fontes e gerou, como *um outro mestre* que foi, outras nascentes em influências que exerceu. De facto, enquanto Oliveira é um produto dir-se-ia típico do *segundo modernismo português*, o de Coimbra, do Porto e da revista *Presença*, Rocha liga-se lapidarmente ao *primeiro modernismo*, mais lisboeta e cosmopolita, sem desprezar no segundo o próprio Oliveira, o que é indiciado desde logo pela sua partida (para Paris, primeiro, para o mundo, em especial para o Extremo Oriente, depois), mas é decididamente confirmado pela opção de ser o *clássico* do seu próprio *modernismo* e por *Máscara de Aço contra Abismo Azul*.²⁹

Podendo parecer o contrário, não estou a querer dizer com isto que um é maior, mais importante do que o outro, mas que devemos saber onde procurar cada um deles, pois aí onde os procurarmos os encontramos — Oliveira foi naturalmente ter com José Régio e Agustina Bessa-Luís, Rocha cruzou-se com Luíza Neto Jorge e foi acabar nos braços de Regina Guimarães. A um Leonor Silveira, ao outro Isabel Ruth. E que não só não foram estranhos um ao outro como os ligou uma amizade cúmplice provam-no a supervisão (nominal) de Oliveira em *Sever do Vouga – Uma Experiência*, o filme de Paulo Rocha sobre Manoel de Oli-

veira e a sua presença como actor em *Francisca* (1981). Estou, isso sim, a dizer que será profundamente estranho compreender um e não compreender o outro.

Apesar disso, sempre se dirá que, por regra, Paulo Rocha moveu-se entre personagens e meios populares, que na obra de Oliveira, cineasta da burguesia, em especial da burguesia nortenha, surgem mais esporadicamente, embora em filmes fundamentais — nomeadamente *Douro, Faina Fluvial* (1931), *O Pão* (1959), *Acto da Primavera* (1963), *A Caça* (1963), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997). Não passará por aí grande diferença entre eles? Talvez não passe, já que a diferença entre ambos radicará sobretudo naquilo que em Oliveira remete para o transcendente, justamente em *O Pão* e *Acto da Primavera*, que parece ausente nos filmes de Rocha, salvo nos de inspiração oriental e mesmo nesses de forma muito especial, chamanística e budista.

Um outro elemento que separou Oliveira e Rocha foi a música, pois aos motivos clássicos que o primeiro passou a escolher frequentemente para os seus filmes depois de terminada em 1988, com *Os Canibais*, a sua colaboração com João Paes, Paulo Rocha sempre preferiu música moderna, nos seus dois primeiros filmes com as sonoridades tipicamente portuguesas, românticas e saudosistas de Carlos Paredes, Jorge Peixinho em *Pousada das Chagas*, depois, salvo em *O Desejado*, com música de Paulo Brandão, em *O Rio de Ouro* e *A Raiz do Coração*, que têm Elso Roque como director de fotografia, música e canções de José Mário Branco (“mas o corpo nunca mente!”), sem esquecer os bailes populares tão importantes em *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*, em *O Rio do Ouro*, *A Raiz do Coração* e *Vanitas* — que começa com o célebre quadro *Et In Arcadia Ego*, de Nicolas Poussin, e cujo subtítulo é *O Outro Mundo*. Para ser breve, enquanto em Oliveira a música comenta, dialoga,³⁰ em Rocha a música é personagem.

No seu excelente estudo sobre a *mise en scène*, o francês René Prédal, no capítulo 3 dedicado ao *plano-sequência* lamentavelmente omite a referência a qualquer cineasta português.³¹ Limita-se a falar de Théó Angelopoulos a propósito dos *cinemas novos*³² e do “efeito plano-sequência,”³³ deixando a outros o estudo do caso português.

Por isso aqui se propõe uma leitura *poética*, no sentido de oposição às constricções da prosa identificada com a planificação e a montagem clássicas, sem o sentido restrito do “cinema de poesia” de Pasolini³⁴ — que é o sentido em que Paulo Rocha utiliza a palavra na citação acima transcrita sobre *A Ilha dos Amores* — do plano-sequência no cinema português, especialmente em Manoel de Oliveira, António Reis e Paulo Rocha. E será mesmo esta a questão que mais aproximará o primeiro e o último.

Tendo tido, sem dúvida, um pensamento teórico sobre o cinema, presente nomeadamente na ideia que lançou de uma “escola portuguesa,”³⁵ Paulo Rocha não se deixou envolver em querelas estéreis, embora não se tenha furtado ao confronto polémico quando justificado — do que pode ser encontrado rasto em *Paulo Rocha e i novissimi dell'uomo*.³⁶ Na verdade, como presidente da Associação Portuguesa de Realizadores ele envolveu-se nos anos 90 em acesa polémica com a então presidente do IPACA (Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audivisual), o que se encontra documentado na imprensa portuguesa do tempo, uma polémica que teve pelo menos o mérito de mostrar quem estava do lado da arte e quem estava do lado da política e de demonstrar a dimensão ética e intelectual do cineasta. Foi um grande artista do cinema, que sempre o entendeu como arte, e grande arte, cujos filmes foram só compostos por imagens artísticas e enriqueceram extraordinariamente a arte do cinema. Foi também um grande sábio, um homem de grandes e múltiplos saberes, de um gosto refinado e de uma vastíssima cultura, artística, literária e cinematográfica, o que explica que ele tenha sido um gigante do cinema português, um dos maiores cineastas mundiais do seu tempo.

5. CONCLUSÃO

Em função do que antecede, o cinema de Paulo Rocha foi, conclusivamente, caracterizado por:

a) uma *poética* lírica e trágica que, em justo tom melodramático, entre chegada, regresso e vontade de partir se cumpria;

b) uma *poiesis*, no sentido da *Metafísica* de Aristóteles, de criação, de produção do espaço, com recurso frequente ao plano-sequência com profundidade de campo de carácter não meramente realista antes também poético, ocasionalmente substituído por uma colagem fragmentária;

c) uma *poética* dos corpos, das vozes e dos textos, dos sons e da música, em que *A Ilha dos Amores* se conta simultaneamente como obra-prima e *arte poética*.³⁷

Influente como poucos, deixou marcas nos que com ele conviveram e se lhe seguiram no cinema português, em especial João César Monteiro, António Reis, mais tarde Pedro Costa e Manuel Mozos.

1. Este trabalho foi desenvolvido no CEAA (Centro de Estudos Arnaldo Araújo) da Escola Superior Artística do Porto (uID4041 da FCT) sendo financiado por Fundos Nacionais através da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia) no âmbito do Projeto Estratégico PEstOE/EAT/UI4041/2011.

2. Sucintamente: “épica: poema de cunho narrativo que trata dos feitos históricos e/ou lendários de certos heróis que, no meio de cometimentos bélicos, se destacam pelas suas qualidades superiores”; “mito: relato fantástico da tradição oral, ger. protagonizado por seres que encarnam, sob forma simbólica, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana”; “lírica: 3 que constitui uma expressão ética e dramática do sentimento; que se distingue pelo sentimento, pelo enlevo poético”; “tragédia: Teat na antiga Grécia, peça em verso, de forma ao mesmo tempo dramática e lírica, na qual figuram personagens ilustres ou heróicos e em que a acção, elevada, nobre e própria para suscitar o terror e a piedade, termina ger. com um acontecimento funesto” — António Houaiss e Mauro de Salles Villar, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Lisboa: Círculo de Leitores, 2002/2003). Para um maior desenvolvimento e enquadramento, cf. Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage* (Paris: Seuil, 1972), ed. port. *Dicionário das Ciências da Linguagem*, orient. Eduardo Prado Coelho (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978), 187-194. Sobre o mito, cf. “Mythos/Logos Sagrado/Profano” in Fernando Gil (coord.), *Enciclopédia Einaudi*, vol. 12 (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987).

3. Sobre o primeiro modernismo, cf. António Quadros, *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição* (Mem Martins: Publicações Europa-América, 1987); Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, “6. Do Simbolismo ao Modernismo” (Mem Martins: Publicações Alfa, 2003), 419; Fernando Cabal Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (Lisboa: Caminho, 2008). Sobre o segundo modernismo, cf. Eugénio Lisboa, *O Segundo Modernismo em Portugal* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Biblioteca Breve, 1977/1984); Lopes e Marinho (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, “7. As Correntes Contemporâneas” (Mem Martins: Publicações Alfa, 2003), 11. Para a comparação entre o primeiro e o segundo modernismo é ainda hoje fundamental Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia* (Lisboa: Relógio D’Água, 1987).

4. Cf. Jorge Silva Melo, “Tra il fantasma e la volpe. «Mudar de Vida» di Paulo Rocha,” in Roberto Turigliatto, *Paulo Rocha a cura di Roberto Turigliatto* (Turim: Landau Cinema, 1995), 43-51.

5. Paulo Rocha, apud. Jorge Silva Melo (dir.), *Paulo Rocha: O Rio do Ouro* (Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1996), 80.

6. Sobre Camilo Pessanha, cf. José Seabra Pereira, “A Poesia Nova do Fim-de-Século: Eugénio de Castro, Camilo Pessanha, António Nobre,” in *História da Literatura Portuguesa*, “6. Do Simbolismo ao Modernismo” (Mem Martins, Publicações Alfa, 2003), 19; Quadros, *O Primeiro Modernismo Português*, 77; e Fernando Guimarães, “Camilo Pessanha e os Caminhos de Transformação da Poesia Portuguesa,” in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas* (Porto: Lello & Irmão, 1992), 25. Sobre Wenceslau de Moraes, cf. João Barreira, “A Evolução da Nar Fernando Guimarãesrativa Finissecular,” in *História da Literatura Portuguesa*, “6. Do Simbolismo ao Modernismo” (Mem Martins: Publicações Alfa, 2003), 160-166; Ana Paula Laborinho, *O Essencial sobre Wenceslau de Moraes* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004); e Pedro Barreiros (org.), *Evocação de Wenceslau de Moraes* (Lisboa: Instituto Camões/Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007).

7. Rocha, apud. Silva Melo (dir.), *Paulo Rocha*, 80.

8. João Bénard da Costa, “Paulo Rocha e i novissimi dell’uomo,” in Roberto Turigliatto, *Paulo Rocha a cura di Roberto Turigliatto* (Turim: Landau Cinema, 1995), 14-15.

9. Rocha, apud. Silva Melo (dir.), *Paulo Rocha*, 81.

10. Ibid., 81-82.

11. Ibid., 35-36.

12. Cf. Jacqueline de Romilly, *Précis de littérature grecque* (Paris: PUF, 2007), ed. port. *Compêndio de Literatura Grega* (Lisboa: Edições 70, 2011).

13. Rocha, apud. Silva Melo (dir.), *Paulo Rocha*, 85-86.

14. José Manuel Costa, apud. Jorge Silva Melo (dir.), *Paulo Rocha: O Rio do Ouro* (Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1996), 164-165.

15. Rocha, “Isole sommerse,” in Roberto Turigliatto, *Paulo Rocha a cura di Roberto Turigliatto* (Turim: Landau Cinema, 1995), 131.

16. Ibid., 131, onde estão publicados quatro dos seus projectos, retomado em tradução portuguesa em Jorge Silva Melo (dir.), *Paulo Rocha: O Rio do Ouro* (Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1996), 129-130, que não inclui esses quatro projectos.

17. Rocha, apud. Silva Melo (dir.), *Paulo Rocha*, 115.

18. Ibid., 116.

19. Bénard da Costa, “Paulo Rocha e i novissimi dell’uomo,” 13.

20. Sobre Amadeo de Souza-Cardoso, cf. José-Augusto França, *Amadeo de Souza Cardoso – O Português à Força Almada Negreiros – O Português sem Mestre* (Lisboa: Bertrand, 1983); e França, *O Essencial sobre Amadeo de Souza-Cardoso* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005). Cf. também Nuno Júdice, *A Era do “Orpheu”* (Lisboa: Teorema, 1986).

21. E volta a filmar em 16mm, o que antes raramente usara — além de *A Ilha de Moraes* e *Máscara de Aço contra Abismo Azul*, esses vão ser os seus únicos filmes nesse formato.

22. Antes houvera o vídeo *Portugal-San, O Senhor Portugal em Tokushima*, média-metragem em vídeo de 1993, ainda à volta de Wenceslau de Moraes; depois houve *Camões –Tanta Guerra, Tanto Engano*, uma outra média-metragem em vídeo de 1998 sobre o mito maldito portugueses.

23. Cf. André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma ?* (Paris, Éditions du Cerf, 1958), VII e XX.

24. Cf. Pier Paolo Pasolini, “Observações sobre o plano-sequência,” in *Empirismo Eretico* (Milão: Garzanti, 1972), ed. port *Empirismo Hereje* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1982), 193ff.

25. Cf. Gilles Deleuze, *L’Image-mouvement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983), cap. 5.1.

26. Cf. Deleuze, *L’Image-temps* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), cap. 5.2.

27. *Ibid.*, cap. 7.3.

28. Cf. Leonor Areal, *Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. I – Antes de 1974* (Lisboa, Edições 70, 2011), a propósito de *Os Verdes Anos* (392-396) e de *Mudar de Vida* (403-405).

29. Sobre o modernismo, ver n. 3, *supra*.

30. Sobre a música nos filmes de Manoel de Oliveira, cf. Philippe Roger, “Oliveira et la musique – Esquisse d’une scénographie musicale,” *Études Cinématographiques* 70, “Manoel de Oliveira,” dir. Michel Estève e Jean A. Gili (Caen: Lettres Modernes Minard, 2006).

31. Cf. René Prédal, *Esthétique de la mise en scène* (Paris: Cerf-Corlet, 2007).

32. *Ibid.*, 204.

33. *Ibid.*, 248.

34. Pasolini, “O ‘cinema de poesia’,” in *Empirismo Eretico* (Milão: Garzanti, 1972), ed. port *Empirismo Hereje* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1982), 137ff.

35. Questão discutida em Areal, *Cinema Português: Um País Imaginado, Vol. II – Após 1974* (Lisboa: Edições 70, 2011), 265-301, incluindo o plano-sequência (285-287).

36. Bénard da Costa, “Paulo Rocha e i novissimi dell’uomo,” 32.

37. Para uma leitura actualizada de Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Sousa (Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986), cf. Umberto Eco, “A Poética e nós,” in *Sulla letteratura* (Milão: Bompiani, 2002), ed. port. *Sobre Literatura* (Lisboa: DIFEL, 2003), 242ff.