

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A PRESENÇA DO ESPAÇO MUSEOLÓGICO NA
OBRA DE MANOEL DE OLIVEIRA**

Contributos do filme *O Dia do Desespero*

Cláudia Isabel Cabrita de Oliveira

Dissertação

Mestrado em Museologia e Museografia

Dissertação orientada pela Profa. Doutora Alice Nogueira Alves

2021

Resumo

Do século XIX à atualidade, o museu e o cinema consolidaram a sua presença nas sociedades ocidentais, propondo modos de ver e pensar o mundo. As interseções entre estes dois domínios são cada vez mais matéria de estudo e de reflexão.

Neste trabalho pretendemos estabelecer relações entre a área museológica e a arte cinematográfica através da análise da representação do espaço museal e dos seus recursos nas imagens em movimento.

Delimitámos o campo de estudo à filmografia de Manoel de Oliveira, na qual se denota uma tendência para dar protagonismo a diferentes museus. Nesse sentido, procurámos compreender de que forma e em que contexto os museus marcam presença como tema e como elemento que participa da construção das imagens e serve os interesses artísticos do cineasta português. Como objeto de estudo elegemos o filme *O Dia do Desespero*, uma longa-metragem que foi inteiramente filmada numa casa-museu, instalada na moradia onde viveu e morreu o escritor oitocentista Camilo Castelo Branco, em Vila Nova de Famalicão.

No que diz respeito ao estudo sobre os impactos da realidade e do universo museológico nos filmes, privilegiámos a análise da utilização da visita guiada. Esta ferramenta de mediação cultural, também utilizada em contexto museal, incorporando as estratégias educativas das instituições, é reproduzida no cinema como meio para abordar, apresentar e veicular informações sobre os espaços e os objetos museológicos. Interessa-nos, neste trabalho, compreender de que forma é que a visita guiada pode contribuir para a representação dos museus no cinema.

Palavras-chave: cinema, casa-museu, Camilo Castelo Branco, visita guiada.

Abstract

From the 19th century to the present, museums and cinema have consolidated their presence in Western societies, proposing ways of seeing and thinking the world. The intersections between these two domains are increasingly as a matter of study and reflection.

In this work, we intend to establish relationships between the museological area and the cinematographic art through the analysis of the representation of the museum space and its resources in moving images.

We delimited the field of our study to Manoel de Oliveira's filmography, in which there is a tendency to give prominence to different museums. In this sense, we sought to understand how and in what context museums are present as a theme and as an element that participates in the construction of images and serves the artistic interests of the filmmaker. As an object of study, we chose the film *The Day of Despair*, a feature film that was filmed entirely in a house-museum, located in the house where the nineteenth century writer Camilo Castelo Branco lived and died, in Vila Nova de Famalicão.

With regard to the study of the impacts of reality and the museological universe on films, we favored the analysis of the use of guided tours. This mediation tool, also used in museum's contexts, incorporating the educational strategies of institutions, is reproduced in cinema as a means to address, present and convey information about museum spaces and objects. In this work, we are interested in understanding how the guided tour can contribute to the representation of museums in cinema.

Key-words: cinema, house museum, Camilo Castelo Branco, guided tour.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, a Professora Alice Nogueira Alves, pela contínua dedicação, pelas palavras motivadoras e pela confiança que sempre me transmitiu.

Às instituições museológicas que me disponibilizaram informações e esclarecimentos.

Ao Doutor José Manuel Oliveira e à equipa da Casa de Camilo, em especial aos guias Reinaldo Ferreira e Cândida Faria.

À Doutora Maria José Maçãs da Casa-Museu José Régio em Portalegre.

À Doutora Sara Pereira, que foi um apoio fundamental no cumprimento de todas as etapas do mestrado.

Aos meus pais, que me levaram aos museus e ao cinema.

Índice

Introdução	11
1 – A presença do Museu no Cinema	18
1.1 – O Museu e o Cinema	18
1.1.1 – <i>O Museu Imaginário</i>	21
1.2 – Visitas guiadas: do museu para o grande écran	22
1.2.1 – <i>Le Cinéma en Visite</i> de Mathias Lavin	26
2 – A presença dos museus na obra de Manoel de Oliveira	28
2.1 – Manoel de Oliveira e o cinema: percurso biográfico e artístico	28
2.2 – Manoel de Oliveira e os museus: algumas aproximações	32
2.2.1 – A presença da visita guiada	36
2.3 – As instituições museológicas nos filmes de Manoel de Oliveira	39
2.3.1 – <i>Lisboa Cultural</i>	39
2.3.2 – <i>A Propósito da Bandeira Nacional</i>	41
2.3.3 – <i>Cristóvão Colombo – o Enigma</i>	42
2.3.4 – <i>O Improvável não é Impossível</i>	44
2.3.5 – <i>Painéis de São Vicente de Fora, Visão Poética</i>	45
2.3.6 – <i>A Carta</i>	46
2.4 – Dois filmes, duas casas-museu	47
2.4.1 – Casas-museu	47
2.4.2 – A Casa-Museu José Régio de Portalegre	50

2.4.3 – <i>Benilde ou a Virgem Mãe</i> e a casa-museu José Régio	52
3 – <i>O Dia do Desespero</i> e a Casa de Camilo	54
3.1 – A Casa de Camilo – Museu	54
3.2 – O filme <i>Famalicão</i>	59
3.3 – O filme <i>O Dia do Desespero</i>	62
3.4 – A visita guiada em <i>O Dia do Desespero</i>	69
3.4.1 – O edifício	70
3.4.2 – Os quadros	72
Considerações finais	79
Bibliografia	82
Filmografia	93
Anexos: Transcrição da Ata da Câmara Municipal de Portalegre de 26 de junho de 1974	95
Apêndices 1 - Visita guiada e conversa sobre as gravações do filme <i>O Dia do Desespero</i> : Reinaldo Ferreira	97
Apêndice 2 - Conversa sobre as gravações do filme <i>O Dia do Desespero</i> : Cândida Faria	107

Índice de Figuras

Fig. 1 - Manoel de Oliveira, <i>Um Filme Falado</i> (2003), 95 minutos, 35 mm, 0:42:46	37
Fig. 2 - Manoel de Oliveira, <i>Um Filme Falado</i> (2003), 95 minutos, 35 mm, 0:42:35	37
Fig. 3 - Manoel de Oliveira, <i>Singularidades de Uma Rapariga Loura</i> (2009), 63 minutos, 35 mm, 0:17:52	38
Fig. 4 - Manoel de Oliveira, <i>Singularidades de uma Rapariga Loura</i> (2009), 63 minutos, 35 mm, 0:18:01	38
Fig. 5 - Manoel de Oliveira, <i>Cristóvão Colombo – o Enigma</i> (2007), 75 minutos, 35 mm, 1:07:47.	38
Fig. 6 - Manoel de Oliveira, <i>Lisboa Cultural</i> (1983), 61 minutos, 35 mm, 0:28:20	41
Fig. 7 - Manoel de Oliveira, <i>Lisboa Cultural</i> (1983), 61 minutos, 35 mm. 0:37:18	41
Fig. 8 - Manoel de Oliveira, <i>A Propósito da Bandeira Nacional</i> (1988), 7 minutos, 35 mm, 0:02:15	42
Fig. 9 - Manoel de Oliveira, <i>Cristóvão Colombo – o Enigma</i> (2007), 75 minutos, 35 mm, 0:35:41	43
Fig. 10 - Manoel de Oliveira, <i>Cristóvão Colombo – o Enigma</i> (2007), 75 minutos, 35 mm, 0:36:21	43
Fig. 11 - Manoel de Oliveira, <i>Cristóvão Colombo – o Enigma</i> (2007), 75 minutos, 35 mm, 0:52:48	43
Fig. 12 - Manoel de Oliveira, <i>Cristóvão Colombo – o Enigma</i> (2007), 75 minutos, 35 mm, 1:03:58	43
Fig. 13 - Manoel de Oliveira, <i>O Improvável não é Impossível</i> (2006), 19 minutos, 35 mm, 0:06:44	45
Fig. 14 - Manoel de Oliveira, <i>Painéis de São Vicente de Fora, Visão Poética</i> (2010), 15 minutos, digital, 0:01:04	46
Fig. 15 - Manoel de Oliveira, <i>A Carta</i> (1999), 105 minutos, 35 mm, 1:43:19	46
Fig. 16 – Fachada da Casa de Camilo. São Miguel de Seide, 2020. Fonte: Arquivo pessoal. ©Cláudia Cabrita de Oliveira	59

Fig. 17 - Centro de Estudos Camilianos. Fonte: DGPC	59
Fig. 18 - Manoel de Oliveira, <i>Famalicão</i> (1940), 23 minutos, 35 mm, 0:04:48	61
Fig. 19 - Manoel de Oliveira, <i>Famalicão</i> (1940), 23 minutos, 35 mm, 0:05:03	61
Fig. 20 - Manoel de Oliveira, <i>Famalicão</i> (1940), 23 minutos, 35 mm, 0:05:18	61
Fig. 21 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:51:46	64
Fig. 22 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992), 75 minutos, 35 mm, 1:02:00.	64
Fig. 23 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:18:58	68
Fig. 24 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:19:08	68
Fig. 25 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:15:20	68
Fig. 26 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:44:48	68
Fig. 27 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:14:53	70
Fig. 28 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:19:47	72
Fig. 29 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992) 75 minutos, 35 mm, 0:24:16	72
Fig. 30 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992) 75 minutos, 35 mm, 0:15:50	73
Fig. 31 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992) 75 minutos, 35 mm, 0:16:18	74
Fig. 32 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992) 75 minutos, 35 mm, 0:16:45	74
Fig. 33 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992) 75 minutos, 35 mm, 0:27:14	75
Fig. 34 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992) 75 minutos, 35 mm, 0:27:24	

	75
Fig. 35 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992) 75 minutos, 35 mm, 0:28:22	
	76
Fig. 36 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992) 75 minutos, 35 mm, 0:49:54	
	76
Fig. 37 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992) 75 minutos, 35 mm, 0:58:51	
	77
Fig. 38 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992) 75 minutos, 35 mm, 0:59:04	
	77
Fig. 39 - Manoel de Oliveira, <i>O Dia do Desespero</i> (1992) 75 minutos, 35 mm, 0:59:19	
	78

Introdução

A presente dissertação foi desenvolvida no âmbito do mestrado em Museologia e Museografia e visa estabelecer uma relação entre os museus e o cinema através da análise do surgimento e da presença de instituições museológicas nos filmes do realizador Manoel de Oliveira (1908-2015). Como objeto de estudo, adotámos o filme *O Dia do Desespero*, uma longa-metragem do início da década de 1990, que tem como cenário a Casa de Camilo, situada em Vila Nova de Famalicão. No âmbito do nosso objeto de estudo, entendemos que a opção do cineasta neste caso específico contém uma interpretação, uma representação e uma abordagem ao património e ao espaço museal que devem ser analisadas sob a ótica da museologia.

Enquadramento conceptual

O museu e o cinema, duas áreas aparentemente distantes e distintas, encerram conceitos e ideias semelhantes e partilham uma trajetória forjada na modernidade oitocentista europeia. Estes dois domínios são estruturantes do panorama cultural das sociedades contemporâneas.

O museu, herdeiro dos ideais iluministas, advém de uma “fascinação antrópica em torno da curiosidade, do mistério, do conhecimento e da memória” (Brito, 2014, p.15). Longe da instituição vocacionada apenas para a conservação e contemplação de objetos, ao longo dos tempos, os museus conquistaram novos campos de atuação:

*[...] são mais do que instituições culturais e vitrines de objetos acumulados: são locais de interação entre identidades pessoais e coletivas, entre memória e história, entre produção de informação e de conhecimento*¹ (Crane, 2000, p.12).

Multiplicando-se em diferentes tipologias, os espaços museológicos têm procurado ocupar lugares de relevância cada vez maiores na sociedade, enquanto produtores de discursos e estruturas de representação, sendo parte ativa da vida cultural e educativa da

¹ “Museums are more than cultural institutions and showplaces of accumulated objects: they are the sites of interaction between personal and collective identities, between memory and history, between information and knowledge production” (Crane, 2000, p.12) – Tradução livre.

atualidade. De facto, a proliferação destas instituições, que se tem verificado nas últimas décadas, é incontestável e pode atestar o grau de importância e prestígio que lhes são atribuídos e a influência que exercem. Segundo os dados do Instituto Nacional de Estatística, existiam 436 instituições museológicas em Portugal em 2019, verificando-se que o número quase duplicou em comparação com o ano de 2000 (INE, 2020).

Para Preziosi, “vivemos hoje num mundo profundamente museológico”² (2009, p.72), no sentido em que o que nos rodeia é, em certa medida, moldado por práticas seculares de mediações museais.

Ainda no século XIX, tempo da consolidação do museu como instituição pública, foi desenvolvida uma panóplia de tecnologias da visão. A fotografia e, mais tarde, o cinema são produtos desta época marcada pelo “desejo do olhar” (Gil, 2011, p.31).

Nessa altura, os requisitos que determinaram o funcionamento do sistema originário do cinema e que permitiram o efeito que lhe é associado foram: a “fotografia instantânea”; a “equidistância dos instantâneos; a transferência desta equidistância para um suporte que constitui o “filme” [...]; e um mecanismo para arrastar as imagens [...]” (Deleuze, 2009:18). Esta ideia é complementada por Rudolf Arnheim, ao afirmar que o cinema “não traduz movimento com movimento” uma vez que reproduz essa ilusão através de um processo mecânico de sucessão de imagens fixas (Arnheim, 1989, p.130).

Através dos aperfeiçoamentos tecnológicos, da exploração de técnicas da câmara e do surgimento da montagem³, o cinema fez-se valer das suas potencialidades narrativas e construiu uma linguagem. A sua emancipação dos condicionalismos do cinematógrafo deu-se pela produção do próprio movimento através da valorização do plano “como unidade móvel de articulação” (Grilo, 2008, p.26); ou seja, o efeito deixou de ser exclusivamente acionado pelo mecanismo da máquina. Neste contexto, percebemos que a evolução do cinema se deveu muito à descoberta das possibilidades expressivas e plásticas da mobilidade da câmara e da montagem, num processo em que o plano deixa de “ser uma categoria espacial para se tornar temporal” (Deleuze, 2009, p.16).

A montagem é a sucessão de planos, que André Bazin interpreta como “organização das imagens no tempo” e que, segundo o mesmo autor, “tende a formar um discurso no seio

² “We live today in a profoundly museological world [...]” (Preziosi, 2009, p.72) – Tradução livre.

³ Montagem é definida tecnicamente como: “colar uns aos outros, numa ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento também se determinou previamente. Esta operação é efectuada por um especialista, o montador, sob a responsabilidade do realizador (ou do produtor, conforme os casos)”. (Aumont, 2009, p. 168). A partir de 1910 “é que se começou a desenvolver modos de relações, formais ou semânticas, entre planos sucessivos, nomeadamente na forma de *raccord*, mas também pela utilização de princípios como a alternância” (Aumont, 2009, p.169).

do qual o plano particular desempenha o papel de sinal inteligível” estipulando, deste modo, uma “linguagem, isto é, uma lógica e uma ordem – uma razão” (1992, p.199).

O cinema como arte de síntese, que absorve, apropria e adapta as tradições artísticas, áreas de conhecimento, universos e imaginários que o precederam e que o rodeiam, tornou-se ainda mais evidente com o seu desenvolvimento tecnológico – a cor e o som –, técnico e conceptual.

No entanto, o termo cinema ganhou uma abrangência muito maior, como o define o livro *Vocabulário de Cinema* de Marie-Thérèse Journot (2020):

Abreviação de cinematógrafo, este termo polissémico designa simultaneamente o processo técnico, a realização de filmes (fazer cinema), a sua projeção (sessão de cinema), a própria sala (ir ao cinema), o conjunto de atividades deste domínio (a história do cinema) e todas as obras filmadas classificadas por setores: o cinema norte-americano, o cinema mudo, o cinema de ficção, o cinema comercial, o cinema amador, etc (Journot, 2020, p.35).

Neste trabalho interessa-nos, sobretudo, a atividade de fazer cinema enquanto prática artística e os domínios desta expressão relacionados com a sua conceptualização e com a sua realização. Seguimos a abordagem de Jacques Rancière que não corrobora da ideia de que a “sétima arte” deva ser estudada exclusivamente pela lupa rigorosa dos critérios do campo cinematográfico e das suas condições materiais, entendidas como próprias da área. Nesta medida, a sua análise não se deve reger por uma teoria universal e canónica (2012, p.15). Partindo do pressuposto que o cinema “é uma multidão de coisas”, muito além da “soma dos fotogramas”, o filósofo sublinha a importância de compreender o fenómeno de forma mais expansiva: como um lugar no qual nos envolvemos emocionalmente com as imagens projetadas; por aquilo que fica inscrito na nossa memória e a apropriação que cada um faz da obra fílmica. Numa outra perspetiva, também deve ser visto como “aparelho ideológico” que produz “imagens que circulam na sociedade e onde esta reconhece o presente dos seus tipos, o passado da sua lenda ou os futuros que imagina para si” (Rancière, 2012, p.13); como categoria do campo das artes; como utopia e, ainda, como conceito filosófico (Rancière, 2012, p.13).

Como acrescenta Marc Augé, os filmes não devem ser vistos como “ficção pura”, como uma dissimulação produzida sem vínculos com a realidade porque têm “uma pretensão

ao senso comum, à existência; sugerem um espaço, uma história, uma linguagem, um olhar sobre o mundo” (Apud Belting, 2002, p.102).

Direcionámos o nosso trabalho para a reflexão sobre a representação do espaço museológico nas imagens fílmicas. Esta investigação parte, sobretudo, do interesse em trazer novos olhares e formas de pensar o museu e o seu impacto na cultura visual. Por essa razão, interessa-nos estudar de que forma é que o cinema incorpora o museu. Esta é uma questão que rapidamente se revela multidimensional e que se desdobra em diferentes abordagens e problematizações. De imediato estabelecemos duas linhas de orientação: procurar compreender como é que a instituição museológica existe fora da sua estrutura física e averiguar como é que o museu pode ser pensado, registado e abordado por outra área disciplinar e artística. Em suma, interessa-nos entender como é que a realidade do museu habita as imagens reproduzidas em movimento no cinema.

No presente estudo, tomámos como exemplo a obra de Manoel de Oliveira porque o nome deste cineasta português mantém vínculos estreitos com várias instituições museológicas. Os casos mais evidentes são as ligações à Fundação e ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto, onde se realizou uma exposição dedicada à obra do cineasta como forma de assinalar o seu centenário, em 2008. Não podemos deixar de mencionar a Casa do Cinema Manoel de Oliveira, um museu criado para conservar, estudar, expor e divulgar o espólio que o realizador doou à instituição. Inaugurado em 2019, este espaço situa-se nos jardins da Fundação Serralves, abrigando uma exposição permanente sobre a carreira e filmografia do cineasta, duas salas destinadas a exposições temporárias e uma sala de cinema.

Podíamos ainda considerar outros casos em que os seus filmes fizeram parte de exposições, como o recente exemplo da integração da curta-metragem *Painéis de São Vicente de Fora -Visão Poética* na exposição temporária *Museu das Descobertas* que teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga, em 2019, podendo configurar uma *mise en abyme*.

Como já foi referido, encaminhámos a nossa análise para a representação dos espaços museológicos na linguagem cinematográfica através da filmografia de Manoel de Oliveira. Do seu *corpus* fílmico, seleccionámos como objeto de estudo a obra *O Dia do Desespero*, inteiramente filmada numa casa-museu. Desta forma, levámos o nosso estudo para uma tipologia museológica que foge ao espaço expositivo tradicional, a casa-museu. A principal linha de diálogo que pretendemos construir entre o museu e o cinema fundamenta-se através das práticas e das ideias de mediação museal. Motivadas pelo texto

de Mathias Lavin, *Le Cinéma en Visite*, publicado no livro *Cinéma musée: le musée d'après le cinéma*, em 2013, privilegiámos a análise da utilização do formato da visita guiada na experiência cinematográfica.

Estado da Arte

A produção teórica sobre as relações entre museu e o cinema é cada vez mais próspera. Antes de mais, salientamos a obra *O Museu Imaginário* de André Malraux, escrita em 1947. Apesar de não ser sobre a dualidade dos dois conceitos, o autor francês faz uma associação entre a ideia de museu imaginário e o primeiro cinema.

Para respeitar a diversidade de temas que este estudo implica, procurámos consultar as principais referências das áreas da museologia, do cinema, da educação museal, das casas-museu, com especial atenção para o contexto nacional; e da biografia de Camilo Castelo Branco. Do vasto leque de publicações existentes dedicadas a Manoel de Oliveira e à sua obra, privilegiámos as suas entrevistas, por facilitarem o acesso ao discurso na primeira pessoa. Nesse sentido, os livros *Conversas com Manoel de Oliveira* de Antoine Baecque e Jacques Parsi (1999) e *O cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português* de João Mário Grilo (2006) foram referências cruciais.

O estudo bibliográfico aliado ao visionamento crítico dos filmes de Manoel de Oliveira, configuraram a parte primordial da metodologia adotada.

Na Casa de Camilo, assistimos a uma visita guiada, a qual tivemos oportunidade de gravar. A conversa com os guias da instituição, que participaram nas gravações no filme *O Dia do Desespero*, está transcrita nos Apêndices deste trabalho. Também as visitas presenciais à Casa do Cinema, no Porto, e à Casa-Museu José Régio, em Portalegre, foram imprescindíveis no processo de reflexão e de elaboração da nossa pesquisa.

Para além do já citado livro *Cinéma musée: le musée d'après le cinéma* (2013), dos trabalhos que se centram no tema que aqui pretendemos explorar, também foram fundamentais para o nosso estudo o texto de François Penz, *Museums as laboratories of change: the case for the moving image*, publicado em 2012 no livro *Film, Art, New Media: Museum without walls?*; e as dissertações académicas de Eduardo Brito, *Claro Obscuro: Em torno das representações do museu no cinema* (2014); e de Joana Frazão, *A inocência animal, a beleza das mulheres, a certeza da morte. Pensar o cinema a partir do museu e das suas representações em filmes* (2020).

Estrutura

A presente dissertação está estruturada em três partes. A primeira, tem um carácter introdutório e aborda conceitos e noções importantes para pensarmos o museu e as ações de mediação museal como campos conceptuais, que ganham expressão fora das estruturas físicas e institucionais. Com esse objetivo, começamos por encadear alguns dos pontos em que os campos convergem e expor a diversidade de diálogos e reflexões que daí se podem extrair e que, no nosso entender, podem servir os objetivos da nossa investigação. Como já foi referido, interessa-nos analisar a abordagem aos museus através do formato da visita guiada. Nesse sentido, prosseguimos este capítulo focando-nos no texto de Mathias Lavin, *Le Cinéma en Visite*, depois de estabelecer a definição de visita guiada e de discorrer sobre a sua importância enquanto estratégia de comunicação e de educação no contexto dos museus. Concluimos esta parte do trabalho com uma exposição sobre as três tipologias de visitas guiadas que Lavin identificou no cinema e que traz uma noção da utilização diversificada que o formato assume nos filmes, que pode obedecer a distintos propósitos, programas e intenções.

Na segunda parte, intitulada “A presença dos museus na obra de Manoel de Oliveira”, encaminhamos o trabalho para o nosso campo de estudo. Depois de apresentar e caracterizar o percurso e a obra do realizador, e de traçar uma aproximação entre o cinema de Manoel de Oliveira e o universo museológico, analisamos seis filmes do cineasta (à margem do objeto de estudo) que dão protagonismo a espaços musealizados ou de exposição.

O filme *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) é analisado num subcapítulo à parte, uma vez que representa um caso peculiar de utilização dos meios museológicos no cinema. Ao contrário do que se verifica em *O Dia do Desespero* (1992), a longa-metragem supracitada, apresenta uma recriação em estúdio de uma casa-museu. Por este motivo, analisamos o filme de 1975 e a sua relação com a instituição museológica que colaborou com a produção. Este exemplo acaba por servir de contraponto ao objeto de estudo adotado.

O nosso trabalho termina com um terceiro capítulo dedicado à presença da Casa de Camilo na filmografia de Manoel de Oliveira e à análise do filme *O Dia do Desespero*, uma longa-metragem inteiramente filmada no interior desta casa-museu.

Depois de um enquadramento sobre a história e a caracterização da casa que pertenceu ao escritor oitocentista, Camilo Castelo Branco, fazemos uma breve análise a um excerto

da curta-metragem *Famalicão* de 1940. Considerámos este filme de Oliveira imprescindível para o estudo de *O Dia do Desespero*, por ser o primeiro registo fílmico do cineasta da casa musealizada e do espólio camiliano.

Finalmente, debruçamo-nos sobre a longa-metragem de 1992 e dividimos a nossa análise em duas fases. Primeiro, fazemos uma apreciação geral do filme, daí partimos para as considerações sobre o formato de visita guiada que se impõe nesta obra fílmica.

1 – A presença do Museu no Cinema

1.1 - O Museu e o Cinema

Daí em diante, o prazer de as pessoas se reunirem diante do televisor, de falarem e rirem a propósito do filme ou do noticiário que acabou de se ver, fez com que as salas passassem de museus a pequenos cinemas (Pamuk, 2008, p.18).

O museu e o cinema podem ser analisados como conquistas da modernidade. Ambos configuram fenômenos associados à curiosidade, ao “desejo do olhar” (Gil, 2011, p.31) e à produção e difusão de ideias. Como observa François Penz, “capturam memórias e arquivam conhecimentos, exibindo-os em espaços arquitetônicos propositadamente construídos para o efeito”⁴ (Penz, 2012, p.280). O museu e o cinema traçaram caminhos que se desenharam a partir da esfera privada para a esfera pública: dos gabinetes de curiosidades e dos brinquedos óticos, para as experiências coletivas das salas dos museus e das salas de cinema, respetivamente.

Impulsionados pela cultura de massas que se gerou no século XIX, tornaram-se meios públicos de exibição e estruturas de alcance social que espelham e propõem representações e visões da realidade, passada e porvir. Constroem narrativas, selecionam e organizam informação e recorrem a sistemas de montagem para a criação de discursos. Podem ainda ser vistos como plataformas de aprendizagem e de promoção do pensamento sobre as sociedades e a humanidade.

É possível afirmarmos que estas áreas continuam a moldar a atualidade, porque de facto, tanto o cinema como o museu participam da vida cultural da contemporaneidade ocidental. Embora a visualização de filmes esteja hoje mais afastada da ideia tradicional das salas de cinema, que têm sofrido processos de abandono e sido largamente substituídas pelo consumo caseiro, nomeadamente através de plataformas de *streaming*, o hábito e o imaginário mantêm-se vivos. No entanto, também é interessante termos em consideração alguns aumentos que se registaram no recurso aos cinemas e aos museus

⁴ “[...] both capturing memories, archiving knowledge, and displaying it in purposely built architectural spaces [...]” (Penz, 2012, p.281) – Tradução livre.

em Portugal⁵ até recentemente e que, independentemente dos meios de difusão, as obras fílmicas continuam a ser produzidas, realizadas, visualizadas, partilhadas e as suas imagens circulam pelo mundo.

Estes dois domínios podem ainda ser estudados como engenharias de conservação e de memória.

Os museus podem ser interpretados como “lugares de memória” no sentido em que Pierre Nora os define. Para o historiador francês, os espaços museais representam uma resposta à falência da memória coletiva⁶, que deixou de funcionar de forma orgânica. Este autor avalia a existência de museus, assim como de arquivos, coleções, cemitérios, monumentos, santuários ou associações, como mecanismos de compensação. Instituições são criadas para que o passado e as tradições possam ser cristalizados artificialmente: “Se habitássemos ainda a nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares” (Nora, 1984, p.8).

Numa outra perspetiva, Marc Guillaume entende os arquivos, os museus e os monumentos como “máquinas da memória” que servem ideologias políticas dos Estados modernos, interessados em controlar e deter esse “monopólio” (2003, p.41). O autor associa o universo museológico às necessidades de garantia da coesão social e da transmissão de valores de continuidade e de identidade. Apesar desta constante disputa do conceito de museu, Susan Crane sugere que para o senso comum os museus têm uma imagem sólida: “desempenham a função externalizada dos seus próprios cérebros: lembram-lhes o que é mais valioso e essencial na cultura e na ciência” (Crane, 2006, p.98).

No âmbito da sétima arte, também Hugo Munsterberg, que aprofundou as ligações entre o cinema, a imaginação, a memória e os afetos, acredita que a arte cinematográfica materializa a nossa vida psíquica e funciona como uma projeção do funcionamento da nossa mente (1983, p.43).

⁵ Como aconteceu no ano de 2017 em que os museus sofreram um acréscimo de 10,6% visitantes e os cinemas 4,6% de espectadores. (INE, 2017) Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=315150639&DESTAQUESmodo=2

⁶ Maurice Halbwachs (1877-1945) defende que a memória, sendo construída em sociedade, é sempre de carácter coletivo. A teoria da memória coletiva sustenta a ideia de que as memórias, apesar de individualizadas, são estruturadas através da articulação e convergência de influências e contextos sociais. (Halbwachs, 1992).

O cinema torna-se um *médium* de registo e de fixação fotográfica que constrói uma linguagem e um discurso a partir da montagem. Como nos faz ver Françoise Choay, o filme e a fotografia configuram “novos modos de conservação” que “aprimoram e resgatam o passado de uma forma mais concreta, uma vez que se dirige diretamente aos sentidos e à sensibilidade” (2018, p.21)⁷. Enquadrando-se no registo documental ou ficcional, o filme configura um testemunho na medida em que é um produto do seu tempo e fornece registos e pistas da sociedade e da época que o gerou.

[...] enquanto todas as outras memórias – escritas, fotográficas, historiográficas, jornalísticas, sociológicas, etc. – são aproximações ao objeto de referência (a vida), o cinema é ele mesmo, ontologicamente, um objeto que transporta uma imagem da vida, testemunho complexo de momentos acontecidos diante da câmara – registados, reproduzíveis e rememoráveis noutra tempo e espaço (Areal, 2011, p.306).

Como é referido no *Dictionnaire de la Pensée du Cinéma*, o cinema e o museu partilham uma longa história, sendo possível estabelecer múltiplas leituras e pontos de contacto entre estes dois domínios (Zabunya, 2016, p. 494). Contudo, podemos considerar que as ligações mais evidentes são proporcionadas com a entrada do objeto fílmico nas instalações museológicas. Seja através da transformação do filme em bem museológico, e a forma como isso pode ter contribuído para a consolidação e perceção deste *médium* como expressão artística (que passa a merecer a mesma atenção que a pintura ou a escultura); ou pela criação das cinematecas e de espaços museais dedicados ao cinema. Por outro lado, se é verdade que o filme entrou no museu, sabemos que o contrário também se verificou: ao longo da história do cinema, o espaço museológico foi palco, cenário e tema de inúmeras produções cinematográficas, sejam estas de cariz documental ou ficcional.

A propósito da exposição no Museu de Arte Contemporânea de Serralves dedicada ao realizador Manoel de Oliveira, João Fernandes, à época diretor da instituição, assinalou as principais diferenças entre o cinema e o museu, atribuindo à visualização de uma obra fílmica uma “experiência do tempo”:

⁷ A obra *Alegoria do Património* de Françoise Choay foi editada pela primeira vez em 1992.

Na sala de cinema, ver um filme consiste sobretudo numa experiência do tempo, daquilo que sucede na duração desse filme: esse tempo apresenta-se perante nós através da montagem das imagens projetadas, da duração dos seus planos e sequências (2008, p.14).

À visita a um espaço museal, Fernandes atribui uma “experiência do lugar”:

Conhecer a obra de um artista numa exposição parte muito mais de uma experiência do lugar, do espaço onde essa obra se apresenta, do que do tempo, que será maior ou menor consoante a decisão do espectador em experienciar essa obra numa temporalidade mais ou menos reduzida. Numa exposição, ao contrário do que sucede na sala de cinema, a mobilidade e a definição de um possível itinerário para os seus visitantes são uma das regras do jogo principais, mesmo que a estrutura da exposição não condicione nenhuma direccionalidade específica (Fernandes, 2008, p.14).

A dimensão temporal define a natureza da arte cinematográfica, visto que esta ao reproduzir o movimento, capta também a sua duração. Já o museu implica a ocupação de um espaço físico, no qual a construção de sentido depende da mobilidade do visitante. De que forma é que esse itinerário pode ser transportado e vivenciado no plano virtual do cinema?

1.1.1 – O Museu Imaginário

Importa deixarmos aqui assinalado que o museu também pode ser considerado uma conceção mental. A ideia de museu imaginário, que André Malraux apresentou em 1947 é fundamental para esta compreensão do espaço museal como conceito da “categoria do pensamento” (Brito, 2014, p.28). A definição que Malraux expõe refere-se a um espaço museológico sem barreiras físicas, ilimitado e que, por essa mesma razão, pode ser entendido como um exercício da imaginação. Este museu sem paredes surge a partir da noção de que a instituição não tem capacidade de albergar todas as representações artísticas, havendo sempre obras que não podem ser transportadas ou expostas (Malraux, 2015, p.174). Neste sentido, sabemos que, por mais completa que seja a coleção, “os

nossos conhecimentos são mais extensos do que os nossos museus” (Malraux, 2015, p.11).

A reprodução fotográfica das imagens teve um papel crucial na História da Arte, abriu caminhos para novas relações com as obras e os bens museológicos, reconfigurando o valor que lhes é atribuído e permitindo uma maior proximidade e familiaridade com as mesmas, sem limites geográficos ou logísticos. Deste modo, a compilação das obras nas nossas memórias é potenciada pelas fotografias que, ao contrário, do museu físico, torna possível organizar e idealizar ligações sem restrições. Malraux associa o Museu Imaginário e o exercício que este encerra à técnica cinematográfica da montagem: “[...] talvez o mundo do primeiro Museu Imaginário se aproxime, então, do cinema mudo” (Malraux, 2015, p.120). Também neste enquadramento, Hans Belting analisa o filme *História(s) do Cinema* de Jean-Luc Godard (1930) como um museu imaginário no qual o realizador francês criou um “palimpsesto”, intercalando imagens de outros filmes, com fotografias documentais, com pinturas de diferentes épocas e movimentos, “considerando também as obras dos museus como imagens da sua própria recordação” (Belting, 2014, p.106-107).

Esta noção de museu vem inscrevê-lo também num plano metafórico, que nos permite compreendê-lo como espaço conceptual e como lugar que não termina no conjunto das suas funções, das suas práticas e da sua estrutura arquitetónica.

1.2 – A visita guiada: do museu para o grande écran

Neste trabalho, destacamos uma das abordagens cinematográficas aos museus que é caracterizada pela reprodução de uma visita guiada. Esta opção, recorrente em diversas obras fílmicas, marca um tipo de aproximação e um olhar sobre os espaços do museu e as respetivas coleções que nos interessam explorar. Mathias Lavin, no seu texto *Le Cinéma en Visite*, analisa as diferentes formas como esta técnica de mediação cultural é apropriada e adaptada nos filmes, trabalhando sobre as seguintes questões: “Em que se transforma o museu quando o cinema o visita? [...] quais são as consequências para os filmes que arriscam percorrer um tal espaço”⁸ (Lavin, 2013, p.135). Este autor interessa-

⁸ “Que devient alors le musée lorsque le cinéma lui rend visite?”, “Et, en retour, quelles en sont les conséquences pour les films qui se risquent à arpenter un tel espace?” (Lavin, 2013, p.135) – Tradução livre.

se, sobretudo, por avaliar o modo como certos cineastas filmaram o museu enquanto “lugar de discurso”⁹ (Lavin, 2013, p.135).

Seguindo este enquadramento, começamos por abordar o conceito através de uma breve contextualização nas práticas museais, em que uma visita guiada ou orientada é uma estratégia de mediação cultural que é desenvolvida e utilizada no âmbito da programação educativa dos museus. Na publicação *Conceitos-Chave da Museologia* do ICOM (2013), mediação é definida como “uma gama de intervenções” realizadas no meio museal com o objetivo de “estabelecer certos pontos de contacto entre aquilo que é exposto (ao olhar) e os significados que estes objetos e sítios podem portar (o conhecimento)” (ICOM, 2013, p.53).

Estas preocupações com a produção e a transmissão de conhecimentos moldaram os museus desde a sua fundação. A educação é intrínseca à sua constituição enquanto instituição moderna, tendo-se iniciado a teorização dos serviços educativos no final do século XIX (Fróis, 2008, p.64). Contudo, o caminho, trilhado desde a modernidade, foi feito no sentido de resgatar o universo museológico do elitismo e de potenciar a sua capacidade transformadora através da divulgação do seu espólio e do compromisso com a educação dos cidadãos. Neste sentido, os movimentos de abertura do museu à comunidade, que se reforçaram nas últimas décadas do século XX, corresponderam a uma “reorganização radical” que afetou toda a estrutura do museu (Hooper-Greenhill, 1994, p.1). As instituições museológicas começaram a ter em igual consideração a conservação, o estudo das coleções e a comunicação com os visitantes, reforçando cada vez mais os seus valores educacionais. A implementação de políticas educativas museais obedecem, em igual medida, a novas conceções de educação que valorizam processos aprendizagem permanente, ao longo da vida, e que podem ser desenvolvidos fora de sistemas de ensino formal (Hooper-Greenhill, 1994, p.142). Assim, os museus passam a trabalhar sob a demanda de firmar o seu papel e relevância social através do desenvolvimento do seu potencial educativo e assumem-se como estabelecimentos tanto de lazer, como de aprendizagem. A crescente procura por uma democratização no acesso aos espaços culturais e ao conhecimento, reforçou e ampliou o trabalho dos serviços educativos e respetivos programas de ação (Mendes, 2013, p.40).

⁹ “lieu de discours” (Lavin, 2013, p.135) – Tradução livre.

Em 1965, período que corresponde aos primórdios das políticas educativas museais em Portugal, o Decreto-lei nº46758/65 (Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia), defende que os museus, não devendo descurar as funções de colecionar, conservar e expor, devem cultivar ações de proximidade, com comunicação acessível capaz de elucidar públicos mais diversificados:

[...] A mera contemplação da obra de arte pode permitir ao homem realmente culto recolher todas as lições que ela é susceptível de propiciar. Não é assim com o operário, com o estudante de escola primária ou secundária, com o não iniciado. Esses precisam de ser esclarecidos e preparados, de receber, em termos que lhe sejam acessíveis, informação sobre o valor e o significado do que se lhes vai mostrar. Sem isso, da sua passagem pelo museu ficará apenas a lembrança vaga e imprecisa de um ou outro estremecimento a que nem as sensibilidades menos apuradas conseguem escapar perante certas notas de beleza (Decreto-lei nº46758/65).

Das atividades de mediação e comunicação consideradas pertinentes, destacam-se as “visitas colectivas orientadas”:

Os roteiros, catálogos e folhetos ilustrados, as conferências, as exposições temporárias e sobretudo as visitas colectivas orientadas por comentadores qualificados e os contactos estreitos e constantes com as escolas são os processos a que para esse efeito se tem recorrido em países que nos podem servir de exemplo (Decreto-lei n.º 46758/65).

Apesar desta lei indicar avanços na área, explana estratégias e atividades baseadas numa conceção de comunicação unidirecional que se restringe à transmissão de informação, com o único objetivo de prestar esclarecimentos. Estas ideias, que ainda remetem para um conceito de museu detentor de lições e de leituras singulares, não resistiram às atualizações das noções de museu, património e de educação museal.

Atualmente, as práticas educativas museais compreendem a aprendizagem como um “processo ativo resultante da dialética sujeito/objeto/contexto” (Silva, 2007, p.60).

Neste sentido, os serviços educativos são hoje pensados como campos de ação multidisciplinares e interdisciplinares que trabalham para criar no museu um espaço

“desencadeador do processo de construção de conhecimento onde cada sujeito se erige como agente da sua aprendizagem” (Silva, 2007, p.64).

Para Ana Mae Barbosa, o objetivo da ação educativa de um museu deve passar, sobretudo, por cultivar nos públicos o pensamento crítico e a capacidade de atribuir sentido e significado à arte e à cultura (Barbosa, 2016, p.5).

A Lei-Quadro de Museus Portugueses em vigor, no artigo dedicado à educação, começa por afirmar que a instituição museal “desenvolve de forma sistemática programas de mediação cultural e atividades educativas que contribuam para o acesso ao património cultural e às manifestações culturais”, numa lógica de “respeito pela diversidade cultural. A mesma lei atribui às funções educativas o dever de fomentar a “participação da comunidade” e o “aumento e a diversificação de públicos” (Decreto-lei n.º 47/0204)

As atividades, que se podem multiplicar em visitas guiadas, oficinas, *workshops*, ateliers, dramatizações, palestras, entre outras, devem ser programadas e adaptadas de acordo com os tipos de público e ir ao encontro dos seus interesses. A visita guiada faz parte de um amplo leque de propostas desenvolvidas no âmbito da educação museal, podendo ser definida como uma atividade de ação direta, dirigida a uma pessoa ou a um grupo. É orientada por um técnico ou especialista que se mostra conhecedor do objeto da visita. Na sua conceção original, esta ação é feita presencialmente e inclui o cumprimento de um circuito – o guia comunica oralmente com a audiência. Pode ser colocada em prática em qualquer contexto de mediação, dentro ou fora de portas. No contexto museal, esta ação é executada por alguém que atua em representação da instituição, que podemos chamar de guia, mediador ou educador. O mediador, que se posiciona como interface entre os visitantes e o museu, pode privilegiar a interação através do diálogo.

Jan Swagerman destaca a importância dos mediadores no acolhimento e em proporcionar experiências nos visitantes que facilitam o relacionamento com o museu.

Os guias de museus podem funcionar principalmente como hospedeiros, ou seja, como provedores de aconselhamento e informação. Podem partilhar as suas próprias experiências ou ajudar na integração de conhecimentos antigos com conhecimentos novos (Swagerman, 1991, p.195)¹⁰.

¹⁰ “Museum guides can function primarily as hosts, that is, as providers of advice and information. They can share their own experience, or help in integrating old knowledge with new” (Swagerman, 1991, p.195) – Tradução livre.

Esta abordagem continua a ser a mais popular no âmbito das práticas educativas museais (Veldhuizen, 2017, p.9) e é também um tema tratado na arte cinematográfica. A visita guiada que é, como já vimos, desenvolvida *in loco* inscrevendo-se na “experiência do lugar”, é transportada para a linguagem do cinema e, por esta via, é transformada numa experiência virtual. Cabe neste estudo procurar compreender como é que esta ferramenta é assimilada e se constitui enquanto recurso artístico por parte dos cineastas; e de que forma pode concorrer para a construção de uma representação do museu.

1.2.1 – *Le Cinéma en Visite de Mathias Lavin*

No texto *Le Cinéma en Visite* publicado no livro *Cinéma muséum. Le musée d’après le cinéma*, Mathias Lavin identifica três tipos de visitas guiadas que podemos encontrar no cinema: a visita didática, a visita programática e a visita metafórica.

A visita didática caracteriza-se pela apresentação de objetos museológicos acompanhados de comentários e de um discurso esclarecedor sobre aquilo que é mostrado, revelando um objetivo claro em informar. Para o autor, a curta-metragem de Brian de Palma, *The Responsive Eye* (1966), e o filme *Une visite au Louvre* (2004) de Straub e Huillet, são ilustrativos desta tipologia. O primeiro, documenta uma exposição de *Op Art* inaugurada em 1965 no Museum of Modern Art, em Nova York. Com um estilo próximo à reportagem, o filme capta as explicações sobre as obras artísticas do curador William Setz e do teórico Rudolph Arnheim enquanto percorrem a exposição (Lavin, 2013, p.136-138). O segundo exemplo, trata de uma visita pela coleção do Museu do Louvre, em Paris, comentada pelo pintor Paul Cézanne (1839-1906). O artista, que surge como personagem e mediador, é representado apenas através de uma voz feminina que nos esclarece sobre os objetos museológicos exibidos. Para Lavin, “a impressão de visita guiada impõe-se pelo ritmo por vezes rápido de encadeamento entre os quadros visíveis, com uma coincidência certa entre o discurso e o que é mostrado”¹¹ (Lavin, 2013, p.139).

Na visita programática, os comentários do guia não ocupam um espaço central no filme, ao contrário dos exemplos anteriores. Como acontece na obra de ficção *Viagem em Itália* (1954) de Roberto Rossellini, na qual a sequência passada no Museu Arqueológico de Nápoles nos mostra uma visita guiada que serve o tema principal do filme. A digressão

¹¹ “L’impression de visite guidée s’impose grâce au rythme souvent rapide d’enchaînement entre les tableaux visibles, et en raison de l’absence de disjonction ou de retard entre ce qui est dit et ce qui est montré” (Lavin, 2013, p.139) – Tradução livre.

da personagem Katherine pelo espaço museológico, acompanhada pelo funcionário do museu que a conduz e tece comentários sobre as esculturas, serve mais para sublinhar ou provocar estados emocionais do que para a aquisição de conhecimentos. Deste modo se cria uma tensão entre o discurso do guia (que fala de cor, sem olhar para as esculturas e faz uma apresentação anedótica das figuras representadas) e a experiência pessoal e emocional vivida pela protagonista. Por esta via, o museu surge como um instrumento de “reconciliação entre o sujeito e o mundo [...]”¹² (Lavin, 2013, p.141).

Em outro exemplo, *Le Voyage du Ballon Rouge* (2007) do realizador de Hou Hsiao-hsien, uma visita guiada a um grupo de crianças no interior do Museu d’Orsay, em Paris, é utilizada na sequência final para concluir a longa-metragem, revelando uma parte do programa estético do filme. Lavin defende que o “cinema reivindica uma herança cultural invadindo um espaço dedicado às artes plásticas, mas a dimensão programática invocada implica uma emancipação relativamente às obras mostradas”¹³ (Lavin, 2013, p.142).

Na visita metafórica, em que o autor enquadra filmes como *La Semence de l’homme* (1969) de Marco Ferreri e *Um Filme Falado* (2003) de Manoel de Oliveira, o dispositivo museológico serve de alegoria.

Na obra de 1969, a ação concentra-se num único espaço, o local onde os sobreviventes de uma epidemia, Cino e Dora, construíram o seu habitat e um pequeno museu de “destroços da civilização” (Lavin, 2013, p.145). Uma espécie de gabinete de curiosidades composto por objetos tão variados como um frigorífico, uma forma de queijo *parmigiano* ou um frasco de água de colónia e, ainda, por imagens do filme *2001 – Odisseia no Espaço* e um *view-master* com fotografias da cidade de Nova York. A determinada altura, o protagonista faz uma curta excursão pelo seu museu e apresenta a coleção em exposição a um grupo de cavaleiros que o visita. Segundo Lavin, nesta sequência podemos ler uma crítica de tom irónico a uma sociedade votada à catástrofe iminente, assim como, uma alusão satírica ao meio artístico e aos movimentos da *Pop Art* e de *Arte Povera*, contemporâneos do filme (Lavin, 2013, p.145).

Na obra *Um Filme Falado* do português Manoel de Oliveira, que merecerá a nossa atenção mais à frente no presente estudo, acompanhamos uma viagem em que a personagem principal assume o papel de uma guia que vai narrando acontecimentos

¹² “il s’agit de raccorder la visite du musée avec l’expérience du monde [...]” (Lavin, 2013, p.141) – Tradução livre.

¹³ “le cinéma revendique un héritage culturel en investissant un espace dédié aux arts plastiques, mais la dimension programmatique évoquée implique une émancipation par rapport aux oeuvres montrées” (Lavin, 2013, p.142) – Tradução livre.

históricos, em tom didático, à filha que a acompanha. Na perspectiva do autor do texto, a morte das protagonistas, vítimas de um ato terrorista, “significa a perda da memória, da História e da capacidade de a recontar, bem como a possibilidade de transmissão, [...] acarretando a falência à qual está votada a civilização ocidental”¹⁴ (Lavin, 2013, p.144). As visitas guiadas que destacaremos no nosso trabalho serão também analisadas à luz destas definições apresentadas por Lavin

2 – A presença dos museus na obra de Manoel de Oliveira

2.1 – Manoel de Oliveira e o cinema: percurso biográfico e artístico

À semelhança dos irmãos Lumière, filhos de um dono de fábrica de películas fotográficas, também o pai do cineasta português Manoel de Oliveira era um industrial, o primeiro fabricante de lâmpadas elétricas em Portugal e proprietário de uma fábrica de passamanaria. Originário de uma família burguesa, Manoel nasceu no Porto em 1908 – no último ano do reinado de D. Carlos I e pouco mais de uma década depois do surgimento do cinematógrafo em França. A primeira exibição pública deste aparelho, a 28 de dezembro de 1895 no Salão Indiano do *Grand Café des Capucines* em Paris, é assinalada como um momento inaugural da arte cinematográfica. A máquina de Louis e Auguste Lumière concretizou a ambicionada ideia de produzir e projetar imagens dotadas de movimento, abrindo caminhos para o desenvolvimento de um novo meio de expressão visual.

O cinema apresentou-se de imediato como um sistema de fixação capaz de exibir “fotografias com vida”, animadas com gestos e efeitos próximos à percepção que temos da realidade que nos rodeia. Como aponta Edgar Morin, o cinematógrafo duplica o carácter realista da fotografia, “restitui aos seres e às coisas o seu movimento natural” dando-lhes autonomia no momento da projeção (Morin, 1997, p.31). Assim, na viragem do século XIX para o XX, “o ser humano e o seu alter ego cronofotográfico encontram-se frente a frente, um sentado na poltrona de uma sala escura, o outro movendo-se numa tela [...]” (Mannoni, 2003, p.405).

¹⁴ “signifie comme perte de la mémoire, de l’Histoire et même de la capacité à raconter, ensuite celui de la petite fille, pour marquer une transmission impossible et la faillite à laquelle est vouée la civilisation occidentale” (Lavin, 2013, p.144). – Tradução livre.

Esta invenção surge como corolário de uma época marcada pelas mudanças nos modos de vida urbana e pelas novidades nos campos do entretenimento, das comunicações, da mobilidade e do consumismo. O cinema é também expressão do progresso científico e tecnológico, do poder e do triunfo das máquinas, das maravilhas da velocidade e do domínio do movimento, atributos valorizados na modernidade e que reverberaram, sobretudo, no período pós-Grande Guerra.

Manoel de Oliveira pode ter encontrado no cinema o mesmo fascínio pela inovação tecnológica que desenvolveu pelos carros. Entre a carreira de corredor de automóveis, de ginasta medalhado e o gosto pela vida boémia (Baecque e Parsi, 1999, p.26), o cineasta ambicionou ser ator, antes de se tornar num nome incontornável da História do Cinema português. Nas idas ao cinema, “quase todas, senão todas as noites” (Baecque e Parsi, 1999, p.26), teve contacto com os filmes expressionistas alemães e vanguardistas franceses e com autores como Pabst, Griffith, Chaplin, Dreyner, Eisenstein, Pudovkin, Von Stroheim, entre outros (Pina, 2012, p.11).

Como ator, conseguiu uma participação em *Fátima Milagrosa* (1928) de Rino Lupo. Mais tarde, quando se estreou num papel de galã no primeiro filme sonoro feito em Portugal¹⁵, *A Canção de Lisboa*, dirigido por Cotinelli Telmo em 1933, Manoel de Oliveira já tinha apresentado publicamente a sua primeira obra cinematográfica, *Douro, Faina Fluvial*. Este filme, inspirado em Walter Ruttmann, mostrando cenas da vida quotidiana da zona ribeirinha do Douro, foi rejeitado pelo público (vaiado e pateado). No entanto, acabou por ser enaltecido e acolhido no círculo intelectual, como foi o caso da revista modernista *Presença*, na qual o escritor José Régio (1901-1969) reconhece na curta-metragem documental uma “poderosa visão de poeta” (Pita, 2011, p.49). Deste modo, o cineasta português começou, como diz Manuel António Pina, “sob o signo da controvérsia” (Pina, 2012, p.15). *Douro, Faina Fluvial*, filmado ainda sem som em 1929, é, ao contrário daquilo que definirá o *corpus* fílmico oliveiriano, um filme de montagem. Para o crítico de cinema Luís Miguel Oliveira, esta obra encerra um “[...] entendimento do cinema como construção de um movimento abstracto gerado pela montagem e pela criação de ritmos e de uma musicalidade visual [...]” (Oliveira, 2010, p.40).

Aniki-Bóbo (1942), baseado num conto de Rodrigo de Freitas, foi a sua primeira longa-metragem de ficção. Este período é marcado pelo envolvimento de Manoel de Oliveira

¹⁵ Mais tarde participou ainda como ator, excluindo as participações nos seus próprios filmes, em *Conversa Acabada* (1981) de João Botelho e em *Lisbon Story* (1994) de Wim Wenders.

com o meio literário, algo que será decisivo para a estruturação da sua obra e para a construção da sua ideia de cinema.

No entanto, no contexto de ditadura que se vivia na época em Portugal, os filmes apresentados por Manoel de Oliveira não estavam de acordo com o estilo dominante alinhado com ideais conservadores, tradicionalistas e nacionalistas. Não servindo os propósitos da propaganda do regime salazarista, o cineasta português era visto como “subversivo” (Pina, 2012, p.15) e teve de esperar mais de uma década para voltar a filmar e vinte e um anos para ter apoio do Secretariado Nacional de Informação.

Depois de receber formação na Alemanha sobre cinema a cores, estreou a curta-metragem *O Pintor e a Cidade* em 1956. Neste filme, protagonizado pelo pintor António Cruz, o cineasta inicia a exploração da duração dos planos, encetando uma “viragem estética” na sua filmografia (Pina, 2012, p.62).

Na década de 1960 regressou às longas-metragens com *Acto da Primavera* (1963), agora com apoio estatal. Na mesma época foi preso pela PIDE e só voltou à atividade nove anos depois, em 1972, com o filme de ficção *O Passado e o Presente*, uma adaptação da peça homónima de Vicente Sanches. Com esta obra, Oliveira inicia a *Tetralogia dos Amores Frustrados*, que acabou por ficar completa com os filmes *Amor de Perdição* (1978), *Benilde ou A Virgem Mãe* (1975) e *Francisca* (1981), baseados em obras literárias de Camilo Castelo Branco (1825-1890), José Régio e Agustina Bessa-Luís (1922-2019), respetivamente.

Depois da implementação do regime democrático em Portugal, com a revolução do 25 de Abril de 1974, o ritmo produtivo de Manoel de Oliveira ganha fôlego. Aos 67 anos, o cineasta conseguiu assegurar uma produção regular¹⁶, mantendo-se no ativo até 2015, ano do seu falecimento. Começou a obter financiamentos oficiais, liberdade para consolidar uma estética cinematográfica e, conseqüentemente, o seu reconhecimento e consagração internacionais.

Ao longo da sua vida testemunhou e experienciou as diferentes fases da história do cinema – o mudo, o som, as cores, a película e o digital¹⁷ – e persistiu sempre na ideia de um cinema independente, capaz de desafiar as convenções. Comprometido com a valorização do filme enquanto obra artística, o seu trabalho não reúne consensos, sendo

¹⁶ Desde o filme *Francisca* (1981) até 2014, Manoel de Oliveira estreou, em média, um filme por ano.

¹⁷ Os filmes *Do Visível ao Invisível* (2005), *Painéis de São Vicente de Fora – Visão Poética* (2010), *O Gebo e a Sombra* (2012), *O Velho do Restelo* (2014), *Chafariz das Virtudes* (2014) e a campanha publicitária *I Século de Energia* (2015) foram filmados em formato digital.

por vezes aclamado pela crítica da especialidade e outras pouco popular entre o público, “Desde que comecei a filmar, em 1929, que defendo a mesma ideia do cinema como arte. As minhas ideias sobre cinema variam, mas a do cinema como arte nunca variou”, conforme afirmou em entrevista (Grilo, 2006, p.139).

Neste contexto, identificamos aqui alguns aspectos da sua filmografia que podem concorrer para o seu pouco sucesso comercial, mas que, no nosso entender, contribuem ao mesmo tempo para o carácter singular da sua obra: a duração de alguns dos seus filmes, relembremos obras como *Amor de Perdição* com 287 minutos e *Le Soulier de Satin* (1985) com 415 minutos; a longa duração dos planos fixos e dos planos-sequência; a rejeição do naturalismo na representação dos atores; uma evidente presença do teatro, como nos filmes *O Meu Caso* (1986), *Le Soulier de Satin* ou *Acto da Primavera* (1963); o recurso a áreas artísticas normalmente não associáveis ao cinema, como a ópera, como no caso de *Os Canibais* (1988); o protagonismo dado à palavra¹⁸ e às obras literárias ou epistolares, mantendo ao máximo o texto original como em *Amor de Perdição* (1978), em *Palavra e Utopia* (2000) ou *O Dia do Desespero* (1992); as personagens dos seus filmes não desenvolvem, nem revelam um perfil psicológico com o qual o espectador se identifique, e atuam com uma “presença que se situa entre o fantoche e o fantasma.” (Araújo, 2014, p.29) Nas palavras do próprio cineasta: “Nos filmes americanos, eles procuram que os espectadores adiram aos personagens. No meu cinema, eu faço tudo para que o espectador não adira” (Grilo, 2006, p.134-135).

Para finalizar, nomeamos ainda outra característica recorrente na estética oliveiriana que pode causar estranheza a quem assiste, mas que interessa assinalar para ajudar na análise que empreendemos neste trabalho: a insistência em tornar patente o artificialismo do cinema. Para este efeito, podem concorrer também aspectos já mencionados, como a colagem ao teatro ou o modo de representação dos atores. Contudo, existem algumas opções que evidenciam as intenções de Oliveira em não deixar que o espectador se esqueça de que está a ver um filme. Como diz António Preto, atual Diretor da Casa do Cinema Manoel de Oliveira: “O espectador é constantemente convidado a tomar consciência de si enquanto espectador” (Preto, 2008, p.41). Entre os diferentes exemplos, mencionamos os mais notórios como: a exibição do aparato fílmico, das câmaras e da equipa técnica como acontece em *Acto da Primavera* (1963); e, a exposição dos estúdios,

¹⁸ “O desprezo que Oliveira e a palavra mantêm com a ação conduz um determinado público para um território de recusa que só é ultrapassado quando a encaramos como um elemento que nos conduz na exploração da matéria fílmica e não como um instrumento do desenvolvimento da ação” (Araújo, 2014:53).

como na introdução de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), ou em *Le Soulier de Satin* (1985). Sobre esta última obra, o realizador justifica-se e admite:

Planos sequência, cenários que não encobriam o que eram, como se não escondia que tudo era afinal uma representação, sem que por isso se perdesse a força dramática, força essa contida e proveniente das imagens, do texto e do contexto.

[...]

Comover e convencer sem encobrir o artifício era uma intenção declarada (Fundação Serralves, 2008, p.47).

Em relação ao seu processo de trabalho, Manoel de Oliveira elenca os quatro momentos que para ele compõem o cinema: começa com a “reflexão sobre a história até que esta esteja amadurecida para escrever o guião [...]”. Depois, passa para a fase da realização, a “mais importante”. A montagem é o terceiro momento e, por último, a projeção “em que o primeiro espectador é o realizador. O espectador é indispensável à obra de arte. É quem a acaba. Quem põe o ponto final” (Baecque e Parsi, 1999, p.48).

2.2 –Manoel de Oliveira e os museus: algumas aproximações

No presente capítulo pretendemos analisar as possíveis aproximações entre a obra de Manoel de Oliveira e o universo museal. Para tal, parece-nos incontornável aprofundar uma das principais características dos seus filmes: a imobilidade da câmara decorrente do recurso aos planos fixos e aos planos sequência. Na avaliação de Nelson Araújo, esta técnica aproxima o efeito da imagem fílmica da imagem fotográfica:

[...] a câmara fixa consegue, tal como a fotografia, imortalizar um lapso de tempo, para tal o realizador precisa de retirar o movimento ao plano para lhe conferir imortalidade. A ausência de movimento (logo de tempo) no plano fixo cristaliza um fragmento fílmico que nega a passagem do tempo, conferindo-lhe eternidade (Araújo, 2014, p.22).

Esta opção artística, constitui uma das linhas de força da estética oliveiriana, impondo um ritmo nos seus filmes que obriga a assistência a adoptar uma atitude de contemplação,

favorecendo a reflexão sobre aquilo que vê e ouve. Perante um confronto prolongado com as imagens, ganha-se tempo para o estabelecimento de uma relação com a matéria-prima fílmica, no sentido de se ter oportunidade de analisar e interpretar a composição visual. Por essa razão, pode afirmar-se que as imagens de Oliveira “mais do que serem observadas necessitam ser lidas” (Araújo, 2014, p.15). Os planos funcionam como quadros ou fotografias que reclamam a atenção do nosso olhar. Exigindo do espectador um exercício de concentração e uma disponibilidade diferentes do habitual em filmes baseados na ação e na montagem rápida: [...] *descobri [...] que o plano ganha outro sentido com a sua duração. Vêm-se outros movimentos e pormenores. Dispõe-se de tempo. Vê-se a luz, o enquadramento e o efeito emocional evolui* (Baecque e Parsi, 1999, p.141). As análises que se têm estabelecido entre a cinematografia de Manoel de Oliveira e a pintura são, muitas vezes, alicerçadas nesta preferência do autor pela imobilidade da câmara que, do ponto de vista criativo, dá azo a um maior investimento no campo visual. Deste modo, facilita a comparação, ao mobilizar para cada plano elementos, preocupações e referências – enquadramento, luz, cor, pose – herdados da tradição e imagética pictórica.

Este posicionamento em relação ao uso das imagens e da forma de as exibir, encaminha-nos para a hipótese da existência de uma relação entre a proposta deste cinema composto por uma sucessão de “quadros” e a experiência de visita a um museu. Como já foi referido, o cinema oliveiriano convoca uma observação demorada e procura provocar o pensamento crítico sobre os planos e o texto, situando-se contra a exploração do imediatismo, seja este de ordem técnica ou intelectual. Este efeito pode aproximar-se do comportamento paciente e contemplador que demanda uma digressão por uma exposição. Como refere Inês Ferreira: “Num museu é preciso tempo para ver, relacionar e olhar em detalhe” (Ferreira, 2016, p.164). A mesma autora reforça a importância de uma postura desacelerada para produzir pensamento sobre aquilo que se observa. O tempo é também um valor precioso no âmbito das atividades educativas: “Numa exposição, se o visitante/participante passa rapidamente de uma sala para a outra, de um dispositivo para o seguinte, dificilmente desenvolve uma resposta criativa” (Ferreira, 2016, p.145).

Do ponto de vista temático, Oliveira aproxima-se de áreas que podem fomentar e sustentar o interesse pelos espaços museológicos. Para Randal Johnson uma das principais marcas da obra de Manoel de Oliveira é a “relação entre vida e arte, memória e identidade, envelhecimento e morte” (Johnson, 2009, p.23). De facto, a filmografia deste cineasta recai com frequência, de forma mais ou menos direta, sobre temas

históricos, trabalhando sobre conceitos associados à condição humana, ao passado e ao perigo do esquecimento. Percebemos que o autor é atraído por temáticas e figuras relacionadas com a História de Portugal – *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *Palavra e Utopia* (2000), *Quinto Império – Ontem como Hoje* (2004), *Cristóvão Colombo – o Enigma* (2007); com a civilização ocidental – *Um Filme Falado* (2003); com as próprias memórias – *Visita ou Memórias e Confissões* (1982), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), *Porto da Minha Infância* (2001); ou por personagens da história da literatura portuguesa, como os escritores José Régio – *Romance de Vila do Conde* (2008), *O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta* (2008), e Camilo Castelo Branco – *Francisca* (1981), *O Dia do Desespero* (1992) e *O Velho do Restelo* (2014).

Numa entrevista concedida ao colega de profissão, João Mário Grilo (1958), Manoel de Oliveira fala sobre a visão que tem da História e da sua importância:

A história são caminhos que se abrem sobre o passado, sobre o que foi acontecido. E eu entendo que nós somos árvores; e como as árvores não nos podemos desprender das raízes. Se nos desprendemos delas, morremos... não somos nada.

[...] a história é a única aproximação que nós podemos ter das nossas próprias raízes...” (Grilo, 2006, p.133)

No livro *Manoel de Oliveira. Análise Estética de uma Matriz Cinematográfica*, Nelson Araújo escreve sobre a forma como a preocupação do cineasta com a “precisão histórica” contribui para a construção da “arquitetura fílmica oliveiriana” (Araújo, 2014, p.17). Para este autor, o realizador pretende imprimir nas imagens um rigor histórico que “viabilize a fidelidade nos factos narrados conferindo uma certa rusticidade às suas obras” porque “mais do que produzir um efeito cinematográfico, o cineasta ambiciona a precisão histórica” (Araújo, 2014, p.24); confirmando o que o próprio realizador afirmou em relação ao filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar*: “Pretendia estar mais próximo dos factos do que dos efeitos” (Baecque, Parsi, 1999, p.187).

No entanto, a “precisão” em termos absolutos é inalcançável, já que a constituição do saber histórico é feita hoje com a consciência dos condicionalismos e “processos de manipulação” a que a disciplina está sujeita (Le Goff, 1990, p.13). No seu trabalho, o cineasta está ciente disso e “sabe que o resgate histórico completo é impossível: que gesto? Que roupa? Que expressão? Quem...? Oliveira sabe que a verdade com que

trabalha é a inventada, seja por ele próprio [...] ou por qualquer dos autores [...]” (Cruz, 2010, pp.60-61). Na condição de criativo, apoia-se na credibilidade dos documentos para validar o argumento e construir as suas imagens e narrativas do passado:

Não se sabe o que seja a verdade. O artista avança no sentido da verdade, mas relata a ficção, isto é, o que imagina. Como quer apresentar o que diz como verdadeiro, recorre a referências verdadeiras, de modo a transmitir ao leitor a convicção de que o que ele vai ler é a verdade. O documento serve para isso. Tem-se a ilusão de que tudo o resto tem a mesma autenticidade que os documentos (Baecque e Parsi, 1999, p.75).

Na cinematografia deste autor é comum encontrarmos cenas em que os intérpretes trocam ou escrevem cartas. Perante a pergunta se essa presença epistolar está relacionada com uma vontade de manter a autenticidade, o cineasta responde: “Aproveito todos os documentos que foram encontrados” (Baecque e Parsi, 1999, p.75). Adianta ainda que os documentos ganham centralidade na sua obra porque “são testemunhas. Constituem uma prova” (Baecque e Parsi, 1999, p.75). Mais uma vez, dá o exemplo do filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar*: “Em *Non*, não acrescento nada ao que dizem os cronistas [...] Todas as acções históricas, no filme, provêm das palavras dos cronistas” (Baecque e Parsi, 1999, p.76).

A mesma preocupação demonstrada com os documentos, cartas, crónicas e base histórica, recai sobre a escolha das casas – o património arquitetónico – que servem de *set* de filmagem para as suas produções: “As histórias que têm um fundo de verdade obrigam-nos a procurar os lugares. Quais foram as casas dessas histórias? Por vezes, ainda existem” (Baecque e Parsi, 1999, p.50). Pelas palavras de Oliveira, concluímos que este prioriza o património material existente em detrimento de uma reconstituição “realista”: “Se existe uma fotografia, toma-se como referência. Senão, recorre-se à documentação sobre a arquitetura, sobre a maneira de estar à mesa, a forma de cumprimentar.” Mais uma vez, é categórico quanto às suas intenções: “Não se trata de uma questão de realismo, é uma questão *histórica*” (Baecque e Parsi, 1999, p.50).

Algumas obras de Oliveira parecem motivadas ou orientadas por um gosto pela transmissão de conhecimentos. Se, em alguns filmes, essa ideia surge de forma tímida ou indireta, noutros, a preocupação com a revelação de dados históricos e culturais é explícita. A centralidade dada aos documentos, aos monumentos, às diferentes obras de

arte – musical, pictórica, estatuária – e a valorização da palavra literária, oral e escrita, podem constituir intenções menos claras. Contudo, noutras obras, o propósito de instruir é declarado, imprimindo nos filmes um carácter marcadamente didático. Este formato não é apenas notório em documentários – como em *Lisboa Cultural* (1984) – mas também em algumas obras de ficção. É também de salientar o formato de visita guiada por vezes adoptado na sua filmografia, que vem atestar esta preocupação em assegurar uma vertente educacional. São disso exemplo, filmes como *Um Filme Falado* (2003), *Cristóvão Colombo, o Enigma* (2007), *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009) e *O Dia do Desespero* (1992), que abordaremos mais à frente. Como referimos anteriormente, a visita guiada é uma ferramenta de mediação utilizada recorrentemente na educação museal e que é, no caso de alguns dos seus filmes, transportada para a bidimensionalidade da tela e para a experiência cinematográfica.

Os aspectos aqui expostos visam complementar a leitura sobre a utilização das diferentes instituições museológicas presentes na obra de Manoel de Oliveira e permite-nos avançar com a hipótese de o cineasta procurar nos museus a imagem de um lugar dedicado ao enriquecimento intelectual e à valorização dos documentos e dos objetos, que lhe são tão caros.

2.2.1 – A presença da visita guiada

Na filmografia de Manoel de Oliveira encontramos alguns exemplos que nos remetem diretamente para o formato de visita guiada tradicional. Este registo é sobretudo identificável pelo discurso, pela postura e posicionamento dos atores em relação à câmara e aos objetos, pelos movimentos de câmara, pelo enquadramento e pela composição dos planos.

Na obra *Um Filme Falado* (2003), que Lavin insere na categoria de visita metafórica, acompanhamos a viagem que uma professora de História e a sua filha fazem a bordo de um cruzeiro no Mediterrâneo. O navio sai de Lisboa com destino a Bombaim, e faz escala em Ceuta, Marselha, Pompeia, Atenas e Istambul. A mãe, Rosa Maria, vai ensinando a História da civilização ocidental à pequena Maria Joana, enquanto passam pelos monumentos mais emblemáticos (e turísticos) de cada cidade. O espectador assiste à visita guiada conduzida pela professora e vê esclarecidas as questões e dúvidas levantadas pela criança que a ouve atentamente. Destacamos aqui a sequência que conta com a participação de Luís Miguel Cintra (que se interpreta a si mesmo), na qual toma a palavra

e mostra às protagonistas uma série de joias em forma de escaravelho em exposição num hotel do Cairo. Nesta cena, a câmara adopta o ponto de vista do objeto exposto (Fig.2) e, de forma intercalada, assume também o olhar das personagens, dando-nos a ver a coleção, através de um curto *travelling* que percorre a vitrine (Fig.1). Tudo isto enquanto o ator fala sobre a simbologia e importância daqueles insetos para a antiga civilização egípcia.



Fig.1 – Manoel de Oliveira, *Um Filme Falado* (2003), 95 minutos, 35 mm, 0:42:35.



Fig.2 – Manoel de Oliveira, *Um Filme Falado* (2003), 95 minutos, 35 mm, 0:42:46.

No filme de 2009, *Singularidades de uma Rapariga Loura*, adaptação do conto homónimo do escritor Eça de Queirós (1845-1900), a visita guiada surge num excerto filmado no interior do Círculo Eça de Queiroz, em Lisboa. A cena, que dura menos de um minuto, foi, claramente, um desvio de Oliveira ao texto queirosiano.

A personagem Isaac, acompanhada de outro homem, é guiada por um empregado do espaço que apresenta alguns objetos em exposição. Primeiro aponta para um busto de António Ferro, ao que se segue um plano fixo do mesmo. O discurso é impessoal e quase automatizado. Ao conduzir os senhores para outra sala, indica uma vitrine (Fig.3): “Aqui, aqueles bonecos variados estão a representar as diferentes personagens dos romances deste escritor [Eça de Queirós]” (Oliveira, 2009, 0:17:51). Por fim, é mostrado um plano de uma gravura que retrata o escritor oitocentista (Fig.4) – que nos reportam para alguns planos de *O Dia do Desespero* (1992) – e apenas ouvimos a voz do funcionário a anunciar, já em fora de campo, o nome do romancista.

Ao analisar esta sequência, no seu estudo sobre a palavra em algumas obras oliveirianas, Mathias Lavin sugere que o realizador esteja a recorrer ao humor para assinalar “o risco de uma patrimonialização das obras do passado que as reduz a um valor decorativo” (Lavin, 2014, p.133).

Esta visita constitui assim um convite feito ao espectador para reflectir no que lhe é dito e, poderíamos acrescentar, na necessidade da palavra para

tentar deslindar os mistérios e as pistas dispostas por Oliveira nos seus filmes (Lavin, 2014, p.134).

Entendemos que neste excerto encontramos uma visita guiada programática, uma vez que serve para acentuar o caráter anacrónico no filme.



Fig. 3 — Manoel de Oliveira, *Singularidades de Uma Rapariga Loura* (2009), 63 minutos, 35 mm, 0:17:52.



Fig.4 — Manoel de Oliveira, *Singularidades de Uma Rapariga Loura* (2009), 63 minutos, 35 mm, 0:18:01.

Em *Cristóvão Colombo, o Enigma* (2007), Manuel Luciano da Silva, médico luso-americano, e Sílvia Jorge da Silva viajam motivados pelo gosto e pela curiosidade que a história do país e dos feitos dos Descobrimentos lhes suscita. Ao mesmo tempo, o casal empenha-se em comprovar a origem portuguesa de Cristóvão Colombo. Isto leva-os a visitar alguns monumentos e a conhecer três museus, que serão explanados no subcapítulo 2.3.3 deste trabalho. A visita guiada marca também esta longa-metragem dedicada à viagem. Destacamos as últimas sequências do filme que são passadas na Casa de Colombo em Porto Santo, onde ocorre um pequeno *tour* conduzido pelo diretor, papel atribuído a Luís Miguel Cintra. Este acompanha e debate algumas ideias com Manuel e Sílvia (Fig.5). Segundo a nossa leitura, nesta obra, a visita guiada pode ser enquadrada na tipologia de visita didática.



Fig. 5 — Manoel de Oliveira, *Cristóvão Colombo – o Enigma* (2007), 75 minutos, 35 mm, 1:07:47.

2.3 – As instituições museológicas nos filmes de Manoel de Oliveira

Segundo o que conseguimos apurar, na filmografia de Manoel de Oliveira, estão presentes nove museus diferentes e um centro cultural, como referimos anteriormente. Entre as instituições, contam-se duas casas-museu: a Casa de Camilo em Vila Nova de Famalicão e a Casa-Museu José Régio em Portalegre. A maioria dos espaços representados são portugueses, com exceção para o museu norte-americano, Dighton Rock Museum, que surge em *Cristóvão Colombo, o Enigma* (2007).

Três museus são utilizados em mais do que uma obra: o Museu Nacional de Arte Antiga, o Museu Calouste Gulbenkian e a Casa de Camilo.

Dos nove filmes aqui sob análise, sete contam com cenas filmadas no interior das instalações dos espaços museológicos e um museu está representado apenas através do espólio, que é o caso de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975).

Do Museu de Évora, em *A Propósito da Bandeira Nacional* (1988), não vemos as salas principais, nem a sua coleção, porque é mostrada apenas uma exposição temporária do artista contemporâneo Manuel Casimiro, filho do realizador.

A maioria dos museus são tratados e abordados enquanto tal, ou seja, não servem apenas de cenário à ação, tornando-se, inclusivamente, objeto de interesse do filme. É ainda curioso constatar que em duas obras fílmicas há um ato performativo dentro de museus: uma bailarina em *Lisboa Cultural* (1984) e os Pauliteiros de Miranda em *Painéis de S.Vicente de Fora – Visão Poética* (2010).

O Centre Culturel Gulbenkian é utilizado no filme *A Carta* (1999) no qual é apresentada uma exposição que serve o argumento do filme.

2.3.1 – *Lisboa Cultural*

A longa-metragem *Lisboa Cultural* (1984) é um documentário que surgiu de uma encomenda do canal italiano RAI para a série “As Capitais Culturais da Europa”, em que Portugal ficou representado pela cidade de Lisboa e por Manoel de Oliveira. Pretendiam-se filmes feitos para serem exibidos na televisão e que divulgassem a imagem cultural das localidades (Miranda, 2019, p.293).

Imagens do fado – aqui trazido por uma *performance* de Amália Rodrigues e pelas guitarras portuguesas –, de monumentos, dos bairros antigos, da Baixa e do rio, surgem intercaladas por intervenções de figuras emblemáticas do círculo intelectual e artístico

português. Para colaborarem no filme, Oliveira convidou filósofos, historiadores, escritores e críticos literários¹⁹. As personalidades falam sobre a história da cidade que se estende à história do país, evocando referências culturais e artísticas.

Ao lado de monumentos e instituições como a Torre de Belém, o Mosteiro dos Jerónimos, a Biblioteca Nacional, a Sé de Lisboa, a Igreja de São Roque, o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro de São Carlos ou a Faculdade de Letras, surgem três museus.

O primeiro plano de um espaço expositivo é de um local que não é identificado no filme (Fig.6). No entanto, conseguimos apurar que a imagem é um registo da *XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura* realizada em Lisboa em 1983.

No interior do Museu Nacional de Arte Antiga, Adriano de Gusmão fala-nos dos *Painéis de São de Vicente de Fora* enquanto a câmara percorre o políptico foca alguns detalhes da obra do século XV. Em seguida é a pintura quinhentista *Ecce Homo* que merece a atenção e análise da câmara. No Museu de Lisboa – Palácio Pimenta, o historiador de arte José-Augusto França (1922) apresenta a reconstituição da Baixa Pombalina após o terramoto, do projeto de Eugénio dos Santos e do Marquês de Pombal (Fig.7). Por fim, o Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, do qual começamos por ter um plano do edifício (ao contrário dos outros museus, aqui vemos tanto o exterior como o interior da instituição). José de Azeredo Perdigão (1896-1993), à época presidente da Fundação, com a exposição em segundo plano, aflora a história e o trabalho desenvolvido pela Gulbenkian na área cultural.

Equiparados a equipamentos como bibliotecas, igrejas, universidades e monumentos, compreendemos que os museus são utilizados como símbolos de cultura e de erudição que, para Manoel de Oliveira, compõem a imagem da grandiosidade e da riqueza histórica da cidade e do país.

Como alguns recursos museológicos servem uma função clara de ilustrar a perspectiva da história de Lisboa que o cineasta quer transmitir e sustentar, reparamos que neste filme a atenção é dada aos bens museológicos de forma isolada. Deste modo, à exceção do Museu Gulbenkian, que é tema enquanto projeto/instituição, nos noutros equipamentos museológicos o interesse é orientado para objetos específicos, em detrimento do contexto, da arquitetura ou das características de cada museu que os alberga.

¹⁹ Eduardo Lourenço, Artur Nobre Gusmão, A.H Oliveira Marques, António José Saraiva, Adriano de Gusmão, Luís Albuquerque, Maria de Lurdes Belchior, David Mourão Ferreira, Jacinto Prado Coelho, João de Freitas Branco, Flávio Gonçalves, José Augusto França, Joel Serrão, Osório Mateus, João Gaspar Simões, Eduardo Prado Coelho e José de Azeredo Perdigão.



Fig.6 – Manoel de Oliveira, *Lisboa Cultural* (1983), 61 minutos, 35 mm, 0:28:20.



Fig.7 – Manoel de Oliveira, *Lisboa Cultural* (1983), 61 minutos, 35 mm, 0:37:18.

2.3.2 – A Propósito da Bandeira Nacional

No final da década de 1980, Oliveira apresenta *A Propósito da Bandeira Nacional*. Esta curta-metragem documental tem como motivo a exposição do artista Manuel Casimiro (1941), filho do realizador, de quem partiu a ideia para o filme. A exposição individual teve lugar no atual Museu de Évora – Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo – entre os anos de 1983 e 1984. O filme conta ainda com a participação da atriz Manuela de Freitas e de Luís Miguel Cintra que lêem em *voz-off* um texto de Helder Prista Monteiro (1922-1994) escrito para o efeito.

Uma porta que se abre lentamente ao som da música do hino nacional, introduz-nos no meio da exposição, sem visitantes (Fig.8). A câmara capta primeiro o espaço através de um movimento panorâmico e em seguida percorre as paredes em plano sequência, detendo-se em detalhes de algumas das obras de arte em exibição.

Nesta curta-metragem encontramos um registo que se desvia, em parte, da abordagem oliveiriana. Especialmente pelos movimentos de câmara, que impõem um ritmo mais acelerado ao filme, e pelo texto que não procura esclarecer ou veicular informações sobre os objetos que nos são dados a ver (possivelmente por se tratar de uma exposição de arte contemporânea).

Mesmo tratando-se de uma exposição temporária, numa sala aparentemente destinada para o efeito, com paredes brancas e de aspecto neutro, Manoel de Oliveira identifica a instituição que a acolhe. O início do filme é marcado pelo registo de imagens do Templo de Diana e do exterior do edifício do museu e, antes de iniciarmos a “visita”, num plano fixo de um letreiro podemos ler “Museu de Évora”.



Fig.8 – Manoel de Oliveira, *A Propósito da Bandeira Nacional* (1988), 7 minutos, 35 mm, 0:02:15.

2.3.3 – *Cristóvão Colombo, o Enigma*

O Museu Rainha Dona Leonor, ou Museu Regional de Beja, o Dighton Rock Museum e a Casa Colombo marcam presença na longa-metragem de 2007, *Cristóvão Colombo - o Enigma*. Neste filme, inspirado no livro *Cristovão Colon era Português*, passamos por instituições museológicas do Alentejo e da Região Autónoma da Madeira e, fora do território nacional, em Berkley nos Estados Unidos da América.

Os protagonistas, Manuel Luciano da Silva e Sílvia Jorge da Silva, visitam o primeiro espaço museológico na cidade de Beja (Fig.9), onde são recebidos pelo diretor da instituição, interpretado pelo ator António Reis (Fig.10). Já na América do Norte, no estado do Massachusetts, o casal (aqui assumidos por Manoel de Oliveira e Maria Isabel, sua esposa) vão até ao Dighton Rock State Park, onde está localizado o museu com a Pedra de Dighton e duas miniaturas de caravelas portuguesas (Fig.11).

Da sequência na Casa de Colombo, queremos evidenciar uma cena em particular na qual Manoel de Oliveira, no papel de Manuel, afirma: “É aqui que devia existir o grande museu da epopeia dos Descobrimentos marítimos” (Oliveira, 2007, 1:07:24). Na atualidade, esta afirmação pode avivar no espectador o debate que surgiu dez anos depois, em 2017, quanto à possibilidade da criação de um Museu das Descobertas em Lisboa²⁰.

À semelhança de *Lisboa Cultural*, nesta longa-metragem também são registados três museus que são utilizados para suportar ou complementar a teoria e o ponto de vista

²⁰ Este projeto fazia parte do programa eleitoral do Partido Socialista para a Câmara Municipal de Lisboa para as eleições autárquicas de 2017. A lista, encabeçada por Fernando Medina, venceu a presidência e a proposta continua a ser alvo de debate.

histórico que o cineasta pretende sustentar. É um filme que nos parece pautado e motivado pela vontade de enaltecer a História de Portugal, especialmente através dos Descobrimentos e das figuras que lhes são associadas. É também interessante assinalar que Manoel de Oliveira expressa, através das suas personagens, apreensão em relação ao património que considera não estar a ser devidamente cuidado. Fazendo equivaler o seu estado de abandono ao perigo do esquecimento e à desconsideração pelos acontecimentos históricos e pelas personalidades que os protagonizaram.

Todos os interiores dos espaços museológicos que são visitados e percorridos pelas personagens são exibidos sem mais visitantes e sem funcionários, tirando os diretores. As instituições são identificadas através de planos das fachadas. Destacamos o plano sequência que regista a chegada à Casa de Colombo, no qual vemos as personagens, de costas, a dirigirem-se para o museu (Fig.12) e que nos remete para um plano do filme *Famalicão* de 1940, analisado numa fase posterior deste trabalho (ver Fig.18).



Fig.9 – Manoel de Oliveira, *Cristóvão Colombo – o Enigma* (2007), 75 minutos, 35 mm, 0:35:41.



Fig.10 – Manoel de Oliveira, *Cristóvão Colombo – o Enigma* (2007), 75 minutos, 35 mm, 0:36:21.



Fig.11 – Manoel de Oliveira, *Cristóvão Colombo – o Enigma* (2007), 75 minutos, 35 mm, 0:52:48.



Fig. 12 – Manoel de Oliveira, *Cristóvão Colombo – o Enigma* (2007), 75 minutos, 35 mm, 1:03:58.

2.3.4 – *O Improvável não é Impossível*

Como é anunciado no início do filme, *O Improvável não é Impossível* é um documentário institucional feito para integrar as celebrações dos cinquenta anos da Fundação Calouste Gulbenkian e para homenagear o seu fundador. Nesta curta-metragem de 2006, Oliveira regressa ao edifício e à coleção do museu situado na Avenida de Berna e evoca José de Azeredo Perdigão através de fotografias e do excerto retirado de *Lisboa Cultural*.

Como representante da direção atual, surge Emídio Rui Vilar, à época Presidente de Conselho de Administração, que discursa no auditório sobre as quatro grandes finalidades da instituição, definidas pelo seu fundador, e os eixos orientadores da sua atuação. Tudo isto, depois de uma contextualização centrada na figura de Calouste Gulbenkian e na sua vinda para Portugal, tornando-se a sua fundação uma referência na ciência e na cultura do país.

Através da câmara de Oliveira fazemos uma pequena viagem pelo edifício sede, passando no museu, no jardim e o no Centro de Arte Moderna, incluindo a assistência a um ensaio da orquestra Gulbenkian.

Numa sucessão de planos fixos e pequenos *travellings*, o realizador documenta a arquitetura da fachada, os átrios interiores, as salas de exposição e alguns objetos museológicos que compõem a vasta coleção do museu. Documenta a arte egípcia, persa, chinesa, japonesa e faz uma incursão pela pintura europeia. O percurso museológico termina no interior do Centro de Arte Moderna, do qual são integrados dois planos gerais do interior da área expositiva.

A atenção de Manoel de Oliveira vai para a coleção do museu, para a arquitetura do complexo modernista do edifício sede e para a Orquestra Gulbenkian (com que encerra o filme). Esta é uma curta-metragem comprometida com propósito de assinalar meio século de trabalho desenvolvido pela instituição e revela opções artísticas do cineasta que nos interessa analisar e das quais destacamos duas. A primeira está relacionada com o facto de não ser documentada a circulação de pessoas pelo edifício, nem a interação de visitantes com os objetos em exibição. As salas são filmadas sem qualquer presença humana, transmitindo uma imagem de lugar sacralizado, cerimonial e de acesso restrito. No entanto, a afluência ou movimentação de visitantes poderá ser lida nos vários planos de abertura e de fecho de portas. A segunda, está relacionada com a abordagem à coleção do Centro de Arte Moderna, da qual não existem grandes planos, ao contrário do Museu da Fundação.



Fig.13 – Manoel de Oliveira, *O Improvável não é Impossível* (2006), 19 minutos, 35 mm, 0:06:44.

2.3.5 – *Painéis de São Vicente de Fora, Visão Poética*

Para assinalar o vigésimo aniversário da Fundação Serralves e o décimo do Museu de Arte Contemporânea, Manoel de Oliveira realiza a curta-metragem *Painéis de São Vicente de Fora, Visão Poética*, que se centra numa das obras mais emblemáticas da História da Arte portuguesa. Datada de cerca de 1470, esta obra está classificada como sendo de interesse nacional e está em exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Neste filme, Manoel de Oliveira regressa ao museu das Janelas Verdes e à pintura quinhentista vinte e seis anos depois de *Lisboa Cultural*. Desta vez, o cineasta faz um “quadro vivo” a partir da pintura com autoria atribuída a Nuno Gonçalves, para elaborar uma reflexão sobre os Descobrimentos e a atualidade.

Ricardo Trêpa assume o papel de São Vicente e Diogo Dória de Infante D. Henrique. O filme foi inteiramente rodado na sala 2 do terceiro piso da instituição, onde a obra se encontra exposta. Com o museu aparentemente fechado ao público, os atores, que encarnam algumas das cinquenta e oito personagens representadas nos painéis, vão ocupando a sala e posicionando-se de forma idêntica ao tríptico. Primeiro, surge a figura central, São Vicente (Fig.14), em seguida e a seu pedido, juntam-se os cavaleiros, os homens do povo, os frades e, por fim, o Infante.

O discurso e a *performance* do padroeiro de Lisboa poderiam também ser analisados do ponto de vista da educação museal, uma vez que este se coloca entre o objeto museológico e os espectadores de cinema, de forma a transmitir informações sobre a história, o valor e o significado da obra de arte em destaque.

Dentro do trabalho de Manoel de Oliveira, esta ideia de animar uma obra em exposição também é encontrada em *A Estátua* (1988), um texto de sua autoria para um filme que não chegou a ser realizado, no qual uma escultura de uma figura masculina, exposta numa galeria, ganha vida (Cinemateca Portuguesa, 1988, p.82).



Fig.14 – Manoel de Oliveira, *Painéis de São Vicente de Fora, Visão Poética* (2010), 15 minutos, digital, 0:01:04.

2.3.6 – *A Carta*

No filme ficcional *A Carta*, de 1999, surge um espaço expositivo instalado no Centre Culturel Gulbenkian em Paris. Nesta adaptação contemporânea do romance francês do século XVII, *La Princesse de Clèves*, Chiara Mastroianni e o cantor Pedro Abrunhosa protagonizam uma paixão impossível. A ação, passada na capital francesa, conta a história desta improvável atração amorosa entre Madame Clèves, casada e da alta burguesia, com o famoso músico *pop*.

Fotografias tiradas de espetáculos ao vivo do cantor português compõem uma exposição que serve de cenário ao reencontro entre os dois protagonistas.

Desta cena importa destacar o recurso aos planos subjetivos para mostrar algumas das fotografias em exibição, e, ainda que ao contrário dos filmes referidos até aqui, o espaço expositivo não é o objeto de interesse, mas sim um elemento desencadeador da ação.



Fig. 15 – Manoel de Oliveira, *A Carta* (1999), 105 minutos, 35 mm, 1:43:19.

2.4 – Dois filmes, duas casas-museu

Benilde ou a Virgem Mãe (1975) e *O Dia do Desespero* (1992) são dois filmes associados a dois dos escritores mais marcantes e influentes da filmografia de Oliveira: José Régio e Camilo Castelo Branco. Para além deste facto, são também obras fílmicas que envolvem duas casas-museu. Na primeira, recorreu-se à Casa-Museu José Régio em Portalegre. Na segunda, à Casa de Camilo, que será analisada em capítulo autónomo. O que iremos verificar é que as instituições museológicas surgem representadas nestes filmes de formas distintas. Se, no caso da obra de 1992, o museu foi utilizado como local de rodagem, em *Benilde ou a Virgem Mãe*, a Casa de Régio foi reproduzida em estúdio. Este empreendimento implicou o transporte de parte do espólio da instituição de Portalegre para Lisboa, para o edifício da Tóbis, onde a longa-metragem foi filmada.

2.4.1 – Casas-Museu

O museu, que na sua génese surge associado à noção de templo e de sacralidade, assumiu progressivamente o carácter moderno no decorrer do século XIX. O seu processo de consolidação enquanto instituição pública pode ser associada a transformações políticas estruturais – como a implementação de um novo sistema económico (capitalista) e as consequentes alterações no tecido social –, ao desenvolvimento das diferentes atividades relacionadas com a aquisição, acumulação, e exibição de objetos e à ampliação das conceções de cultura e de património. O modelo de museu oitocentista foi idealizado e replicado em consonância com os valores ideológicos implementados pelos Estados-Nação, dando corpo a “uma representação democrática e patriótica” (Poulot, 2013, p.141). Como nos explica Carol Duncan, as entidades museais passam a constituir-se enquanto símbolos de poder governamental. Guardiões da memória, da identidade e da cultura nacional, projetam uma imagem positiva do estado: “[...] progressista, preocupado com a vida espiritual dos seus cidadãos, zelador das realizações passadas e um provedor do bem comum”²¹ (Duncan, 1991, p.93). Os espaços museais atingiram uma “aura de legitimação social” (Santos, 2014, p. 173), assumindo-se como instâncias produtoras de cultura e estruturas de representação que têm a responsabilidade de

²¹ “Such public institutions made (and still make) the state look good: progressive, concerned about the spiritual life of its citizens, a preserver of past achievements and a provider for the common good” (Duncan, 1991, p.93) – Tradução livre.

coleccionar, preservar, conservar, documentar, estudar e comunicar desde os primórdios da sua constituição formal.

Do período oitocentista que originou o museu tradicional, surgiu o conceito de casa-museu, uma tipologia museológica que nos interessa aqui abordar. A sua definição, classificação e génese são ainda temas em debate e conseguir estabelecer consensos sobre estas instituições museológicas tem representado um desafio, pela diversidade de temas, de tipos e pela assimetria de contextos existentes. Como reconhecimento das especificidades e da necessidade de valorização desta tipologia foi criado, em 1998, um comité internacional do ICOM dedicado às casas-museu e casas históricas, designado por DEMHIST²².

A casa-museu, um binómio que encerra duas ideias aparentemente contraditórias, a primeira que remete para um universo privado – a casa – e outra que remete para um espaço institucional de carácter público – o museu –, é herdeira da tradição dos gabinetes de curiosidades e da expansão da ideia de património (Ponte, 2007, p.2).

Segundo Marta Rocha Moreira, a crescente curiosidade pelo universo dos artistas, incluindo os seus ateliers, oficinas e métodos de trabalho, que se verificou no decorrer dos séculos XIX e XX, foi um fator determinante para que estas estruturas museológicas prosperassem. No seu trabalho de investigação, *Da Casa ao Museu: Adaptações Arquitectónicas nas Casas-Museu em Portugal* (2006), a autora relembra ainda que o mesmo interesse demonstrado pelos ambientes de criação artística do pintor ou do escultor, atingiu outros ofícios e áreas de conhecimento, do criativo ao científico, como: “a sala da música do compositor, o escritório e biblioteca do escritor, o gabinete do médico, o laboratório do cientista, etc.” (Moreira, 2006, p.49).

Estes espaços museológicos são encarados como um recurso para homenagear e manter viva uma personalidade ou um acontecimento de destaque com vínculos a uma localidade e como forma de valorização do seu passado e das suas tradições (Ponte, 2007, p.10). No contexto português, a propagação destas instituições está relacionada com o desenvolvimento dos poderes autárquicos, sobretudo depois do 25 de Abril de 1974 e da adesão à União Europeia em 1985 (Ponte, 2007, p.16).

A casa-museu, para além de assumir as responsabilidades inerentes a uma instituição museológica – conservar, estudar, investigar, documentar, divulgar, expor, comunicar e educar –, tem características e motivações próprias. Por essa razão, o processo de

²² DEMHIST é um acrónimo da expressão francesa *demeures historiques*.

musealização deve visar a conversão de um espaço reservado à intimidade num local de acesso e de serviço público, mantendo ou recriando, de forma documentada, os interiores domésticos. De acordo com António Ponte, este espaço deve assumir-se como:

[...] um espaço doméstico convertido em equipamento público, posto ao serviço deste com vista a celebrar e evocar a história de um homem, de um país, de um grupo ou um acontecimento, que, por estar directamente relacionada com a casa, se consegue apreender nesse espaço (Ponte, 2007, p.30).

Deste modo, é determinante que a habitação tenha sido ocupada, de forma permanente ou temporária, pela personalidade que lhe dá o nome ou que tenha sido cenário do acontecimento histórico por ela evocado. É igualmente imperativo que esta represente “espaços de vivência” (Ponte, 2007, p.13), de modo que o visitante contacte e tenha acesso a um recorte de uma realidade histórica.

Um dos fatores de atração desta tipologia museológica pode estar relacionado com o privilégio em se visitar um local “reservado”, uma vez que, em princípio, aquele museu não terá sido construído propositadamente para esse fim. Pelo contrário, o espaço agora musealizado foi originalmente pensado para ser mantido longe do “olhar” de terceiros, apenas acessível aos habitantes, convidados ou a pessoas com permissão para tal.

Como sabemos, a ideia de casa está longe de ser estrita, visto que se podem distinguir por inúmeras características e fatores, como: o período histórico, o estilo arquitetónico, o propósito para o qual foram construídas ou a classe social dos seus habitantes, entre muitos outros aspetos. Mesmo as condições de ordem natural, geográficas e climatéricas do lugar podem ser determinantes. É interessante constatar, como fez Elsa Rodrigues (2019), que, independentemente da tipologia ou origem das habitações, estas representam polos de interesse do ponto de vista do estudo e da reflexão sobre a humanidade, os seus comportamentos e contextos. Como refere a mesma autora, “nelas encontramos o ser humano como centro de micro-histórias inseridas na macro-história” (Rodrigues, 2019, p.7).

As casas-museu nascem da valorização dos ambientes de intimidade como testemunhos de modo de vida, mas também como espaços de aprendizagem alargada. A partir dos quais, através da arquitetura, dos objetos, do mobiliário e da atmosfera doméstica, é possível construir narrativas e retirar leituras multidimensionais: sobre a realidade da

personalidade tutelar (motivações, temperamento, crenças, alimentação, educação, pensamentos, hábitos, gostos, visão do mundo e redes de contacto, por exemplo), a sua ação na sociedade ou obra artística e ainda sobre a localidade, as tradições e o tempo histórico.

Mónica Risnicoff de Gorgas destaca o forte poder evocativo destes museus que, pela sua natureza, têm a capacidade de apelar ao envolvimento emocional do visitante (2009, p.356). Os espaços habitacionais recriados ou, em alguns casos, mantidos com poucas alterações, que testemunharam presenças e modos de estar, criam sentimentos de proximidade. Deste modo, são facilmente interpretados pelo público que se revê naqueles “cenários” impregnados de referências relacionadas com hábitos do quotidiano. A mesma autora destaca ainda que estas estruturas museais são uma espécie de cápsula que permitem dar a ver um passado congelado (Gorgas, 2009, p. 356), proporcionando uma espécie de viagem no tempo.

Na casa-museu, os objetos museológicos ganham valor pelo trabalho de contextualização, pelas ligações que estabelecem com o conjunto que as envolve, sendo estas relações criadas entre os objetos e o edifício que permitem fazer leituras sobre as atividades quotidianas e as evidências dos gestos e dos hábitos de quem a ocupou. Desta forma, a casa-museu, enquanto espaço musealizado, deve possibilitar aos visitantes o contacto com um universo recriado que não só exponha ambientes, mas que potencie aprendizagens através da “experiência sensorial” (Ponte, 2019, p.21).

António Ponte chama-lhes “teatros da vida” (2018, p.120) Esta faceta cénica e teatral pode favorecer uma aproximação à arte e ao universo cinematográfico e ajudar a interpretar a sua utilização no cinema, como acontece na obra fílmica *O Dia do Desespero*, objeto de estudo deste trabalho.

2.4.2 – A Casa-Museu José Régio de Portalegre

Localizada em Portalegre, a Casa-Museu José Régio está aberta ao público desde 1971. José Régio (1901-1969), pseudónimo de José Maria dos Reis Pereira, nasceu em Vila do Conde, mas foi na cidade do Alentejo que trabalhou como professor liceal durante trinta e quatro anos, até 1962. Depois de se reformar, regressou à sua terra natal. O edifício, onde está hoje instalada a Casa-Museu José Régio era uma casa de hóspedes, a *Pensão 21*, onde o poeta se hospedou durante a permanência na terra.

Poeta, dramaturgo, romancista, cronista, ensaísta, crítico e fundador da revista *Presença* (juntamente com Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões), Régio é descrito por Manoel de Oliveira como um “homem simples, mas complexo, de espírito profundo” (Oliveira, 1994, p.11), “intuitivo, culto e precoce” (Oliveira, 1994, p.35).

Paralelamente aos ofícios de escritor e de professor, o poeta dedicou-se a outra atividade: o colecionismo. Foi num pequeno quarto alugado no primeiro andar da hospedaria que trabalhou e começou por dar azo à aquisição de antiguidades. Este passatempo rapidamente se transformou “numa actividade regular, num vício” (CER, s.d). O autor de *Cântico Negro* percorria as terras vizinhas à procura de novas aquisições: “A região era fértil e rapidamente se espalhou que havia um professor de Liceu que gostava de coisas velhas” (CER, s.d).

O crescimento da sua coleção foi obrigando à ocupação de cada vez mais espaços e divisões da pensão, até se expandir de tal forma que se tornou no único hóspede. Como refere Secundino Cunha, o escritor foi conquistando a casa “quarto, a quarto, sala a sala, até ao coração, até torná-la a sua Casa da cidade onde mais tempo viveu e trabalhou” (Cunha, 2012, p.9).

O seu vício resultou na constituição de duas casas-museu com o seu nome, uma em Portalegre e outra em Vila do Conde. Esta última inaugurada em 1975.

Apesar de ter falecido sem presenciar a inauguração do museu, foi sempre um projeto que José Régio idealizou e ambicionou. O interesse em tornar a casa e a sua coleção visitável e de acesso público, começou a ser manifestado logo na década de 1950. No entanto, a Câmara Municipal de Portalegre apenas negociou com o poeta e adquiriu o recheio em 1964 e a casa, três anos depois, com a condição da sua transformação em espaço museológico. O poeta chegou, inclusivamente, a acompanhar diretamente as primeiras intervenções de adaptação.

O espólio que encontramos atualmente nesta casa-museu está distribuído por dezassete salas da moradia de dois pisos e é constituído pelas seguintes tipologias de objetos:

[...] *arte popular e arte sacra, incluindo faiança (de Coimbra, Estremoz, Lisboa e Talavera de la Reina); barros de Portalegre: pratos ratinhos; metais: cobres (braseiras, tachos, caldeiras, chocolateiras), ferros (suportes de espetos, espetos, suportes de ferro, candeias, fateichas), estanhos (metais, gomis, pichéis, pratos), bronze (almofarizes); mobiliário (arcazes, contadores, cómodas, bancos, cadeiras); têxteis (linhos, chitas de Alcobaça,*

bordados de Castelo Branco); trabalhos pastoris (cortiça, madeira e chifre: marcadores de pão e bolos, dedeiras, polvorinhos, córneas, colheres de pastor); escultura religiosa (Cristos, Santos António, N.Sr.ª da Piedade, N.Sr.ª da Conceição) e arte conventual (Moreira, 2006, p.146).

2.4.3 – Benilde ou a Virgem Mãe e a Casa-Museu José Régio

A amizade entre Manoel de Oliveira e José Régio remontava a 1931, quando foram apresentados por Adolfo Casais Monteiro:

A minha intimidade com Régio pode resumir-se assim a uma longa conversa, [...] em que a minha curiosidade procurava um melhor saber, aprofundando o meu conhecimento sobre o que representa a arte na vida e que significado poderia ter isso que chamamos expressão artística (Oliveira, 1994, p.12).

O escritor manifestava publicamente ter interesse pela arte cinematográfica desde o primeiro número da revista *Presença*, em 1927, na qual assinava a coluna *Legendas Cinematográficas*. Este periódico foi, aliás, uma plataforma crucial para a reivindicação do cinema enquanto expressão artística, em Portugal (Frias, 2013, p.53).

José Régio acabou por ter um papel ativo no cinema português, principalmente através de Oliveira, com quem criou cumplicidades intelectuais e uma parceria artística²³.

As obras regionais que o cineasta adaptou ao cinema, foram: *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *O Meu Caso* (1986), *Divina Comédia* (1991) – utilizando o texto de *A Salvação do Mundo* – e *O Quinto Império. Ontem como Hoje* (2004).

Realizado poucos anos após o falecimento do escritor, o filme *Benilde ou a Virgem Mãe* baseia-se na peça teatral homónima de 1947. Filmado e estreado em pleno PREC²⁴, relata a história misteriosa de uma mulher, Benilde, interpretada por Maria Amélia Aranda, virgem e inocente que surge grávida por, proclama ela, concepção divina. Ninguém acredita no fenómeno, nem o padre que discute o assunto com a criada, o pai e o médico.

²³ Para além das adaptações cinematográficas de obras regionais, o escritor colaborou como consultor no filme *Acto da Primavera*; fez uma aparição no filme dedicado à arte do seu irmão em *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1957-65); é protagonista do díptico *A Vida e a Morte* composto pelas curtas-metragens *Romance de Vila do Conde* e *O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta*.

²⁴ Como sublinha Paulo José Miranda, no ambiente revolucionário que se viveu entre 25 de abril de 1974 e 25 de novembro de 1975, o filme “parece uma defesa de outras ideologias, defesa do antigo regime ou já com saudade dele” (Miranda, 2019, p.240).

A preocupação com o escândalo atinge a tia e o primo Eduardo, que se dispõe a manter os planos de casar com Benilde, para salvar a sua honra.

Neste que foi o segundo filme da *Tetralogia dos Amores Frustrados*, o cineasta optou por respeitar o texto de Régio na íntegra, incluindo a estrutura teatral. Deste modo, a longa-metragem surge dividida em três atos.

Apesar de ser mais um filme de interiores, contraria a tendência de Oliveira para utilizar e explorar esteticamente a arquitetura de edifícios existentes, uma vez que *Benilde ou a Virgem Mãe* foi inteiramente filmado em estúdio. A casa, onde se desenrola toda a ação, é um cenário construído de raiz, cujo ambiente e espaço não deixam de ser elementos com valorização dramática.

Em entrevista, Manoel de Oliveira esclarece que imaginou o drama nos espaços da habitação do autor da peça em Portalegre e que a sua intenção inicial era recorrer ao museu, à semelhança do que acabou por acontecer poucas décadas depois em *O Dia do Desespero*:

Eu conhecia-a [a casa] bem e parecia-me bastante claro que José Régio, sem, todavia, estar consciente disso, tinha colocado as personagens na casa. Por isso, disse para comigo que era necessário usá-la (Baecque; Parsi, 1999, p.52).

O realizador referiu o facto de ter ficado hospedado na casa alentejana do escritor durante o período de preparação da curta-metragem *O Pão*, no final da década de 1950: “Fiz várias incursões, por cerca de dois meses, hospedando-me na pensão 21” (Oliveira, 1994, p.12).

Chegado o momento de concretizar o filme de 1975, o cineasta viu-se impossibilitado de rodar na casa-museu:

[...] Portalegre fica muito longe de Lisboa. Por isso, mandei construir a réplica exacta de algumas salas nos estúdios da Tobis, em Lisboa. Os móveis, os cortinados, os objectos, veio tudo da Casa de José Régio (Baecque; Parsi, 1999, p.52).

De facto, a lista dos objetos museológicos solicitados por Manoel de Oliveira à instituição para gravar *Benilde, ou a Virgem Mãe* é vasta, inclui cadeiras, portas, portadas de janelas, tachos de cobre, estantes, quadros, entre muitos outros objetos. O registo da cedência dos

bens pode ser consultado na ata da Câmara Municipal de Portalegre, datada de 26 de junho de 1974 e a sua transcrição encontra-se em anexo neste trabalho.

A introdução do filme é feita através de um *travelling* de pouco mais de dois minutos que percorre os estúdios. É interessante pensarmos que este movimento da câmara pode ganhar outro significado se conhecermos a casa que inspirou a concepção do filme. A configuração labiríntica da residência alentejana de Régio, composta por salas que se vão sucedendo de forma pouco convencional ou, pelo menos, com uma distribuição de divisões singular, pode ser lida nesta incursão errante que a câmara de Oliveira vai traçando pelos bastidores do cenário até entrar, finalmente, no *décor* e dar início ao filme. Ao contrário desta longa-metragem, em *O Dia do Desespero* o realizador teve acesso à casa onde viveu e morreu o escritor protagonista do filme, Camilo Castelo Branco.

3 – *O Dia do Desespero* e a Casa de Camilo

3.1 – Casa de Camilo – Museu

Situada em São Miguel de Seide no concelho de Vila Nova de Famalicão, a Casa Camilo Castelo Branco é considerada “a maior memória viva” (Casa de Camilo, 2007) do escritor oitocentista.

Nesta casa, posteriormente transformada em museu, viveu, trabalhou e morreu, Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco (1825-1890), romancista português que “legou ao país um património literário imperecível” (Cabral, 2003, p.144).

Nascido em Lisboa, passou os últimos vinte e seis anos da sua vida na propriedade de Seide com a esposa, a também escritora Ana Plácido (1831-1895), e com os filhos, Manuel, que faleceu em 1877, Jorge, a quem se atribuía uma alienação mental, e Nuno Plácido Castelo Branco. Sem esperança numa cura para a doença que o encaminhou para a cegueira e impossibilitado de escrever pelo próprio punho, o escritor acabou por se suicidar com um tiro de revólver no dia 1 junho de 1890. O restante núcleo familiar sobreviveu poucos anos a Camilo.

Alexandre Cabral, especialista da obra e da biografia camiliana, no seu *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, associa o romancista a uma “rebeldia contestatária”, a um “espírito contraditório” e a uma “instabilidade psíquica” (Cabral, 2003:144). Para a

escritora Agustina Bessa-Luís, Camilo era um “tímido com vandalismos de espírito, o que produzia aquele estilo finíssimo e cheio de contradições magníficas” (Bessa-Luís, 2008, p.15).

Tendo-se tornado no primeiro escritor português a viver da sua arte, Camilo “desenvolveu uma atividade frenética” (Cabral, 2003, p.145), deixando uma vasta e variada obra: romances, peças de teatro, biografias, crónicas, textos críticos, históricos e poesia. Com um tom corrosivo, caricatural e seguidora dos conceitos românticos, a literatura camiliana é um repositório inesgotável de informações preciosas sobre a sociedade portuguesa do século XIX, tendo marcado a paisagem cultural do país de forma perene. Obras como *Mistérios de Lisboa* (1854), *Amor de Perdição* (1862), *A Queda dum Anjo* (1866) ou *A Brasileira de Prazins* (1882) continuam a ser objetos de estudo e a integrar rotinas de leitura na atualidade. Podemos ainda considerar que as diferentes releituras e adaptações cinematográficas de alguns dos seus livros fornecem pistas quanto ao carácter contemporâneo que mantiveram ao longo dos anos²⁵.

No decorrer da sua vida, Camilo viveu em diferentes localidades como: Lisboa, Vila Real, Samardã, Ribeira da Pena, Porto e Fafe; mas foi na residência do Minho que “a fecundidade literária de Camilo não conheceu limites, subsidiada copiosamente por uma larga erudição adquirida nos longos dias e nas noites intermináveis da província” (Pimentel, 1974, p.362). Ali produziu uma parte significativa da sua obra. Como Secundino Cunha constata no seu livro *Casas de Escritores no Minho*, os primeiros anos do escritor em Seide foram os mais produtivos da sua carreira: entre 1863 a 1868 escreveu vinte e um romances (Cunha, 2007, p.151).

Palco e cenário de uma vida artística prolífera, apesar de trágica e pontuada por escândalos²⁶, a casa de Camilo foi musealizada e classificada como imóvel de interesse público em 1978, pelo Decreto n.º 95/78 de 12 de setembro.

No entanto, a moradia a que hoje temos acesso em Vila Nova de Famalicão já não é a original, mandada construir pelo primeiro marido de Ana Plácido, Manuel Pinheiro Alves

²⁵ São disso exemplo os filmes: *Amor de Perdição*, adaptado ao cinema em 1921, em 1943 e em 1979 (realizado por George Pallu, António Lopes Ribeiro e Manoel de Oliveira, respetivamente); *Um Amor de Perdição*, de 2008 (Mário Barroso); *Mistérios de Lisboa* de 2010 (Raoul Ruiz) e *O Caderno Negro* de 2018 (Valeria Sarmiento).

²⁶ A relação entre Camilo Castelo Branco e Ana Plácido terá começado em 1856, quando esta ainda era casada com o primeiro marido. O adultério justificou a prisão de ambos em 1860. Camilo tinha abandonado a primeira esposa depois do nascimento de Rosa, e Patrícia Emília de Barros após o nascimento de Bernardina Amélia (Cabral, 2003, p.145).

(1807-1863) e que foi herdada pelo filho de ambos, Manuel Plácido (1858-1877)²⁷. Foi essa a razão que possibilitou que o escritor, juntamente com Ana Plácido e Manuel se mudassem para a casa rural em 1864, pouco depois da morte do seu proprietário (Oliveira, 1999, p.137).

De acordo com José Manuel de Oliveira, atual diretor da Casa-Museu, o testemunho deixado por quem visitou esta família na propriedade minhota foi decisivo para o conhecimento da estrutura da moradia (Oliveira, 1999, p.138), que tem um amplo histórico de restauros e modificações ocorridas ao longo do século XX.

Em 1915, o edifício, vazio e em estado de abandono²⁸, sofreu um incêndio devastador que o deixou em ruínas. Perante a ameaça de perda deste património, um grupo de admiradores mobilizou-se e, através da *Comissão de Homenagem Póstuma ao Grande Escritor Camilo Castelo Branco*, fizeram um trabalho determinante para a sua preservação. Compraram aos herdeiros o que restava do imóvel, incluindo o quintal contíguo, e resgataram parte do recheio e pertences do artista (móvel, biblioteca, cartas e objetos diversos) que tinham sido dados, vendidos ou simplesmente amontoados noutra local. Deste modo, viabilizaram as obras de recuperação e a criação do Museu Camiliano em 1922.

Contudo, o projeto de reedificação da casa comportou alterações na configuração original decorrentes da instalação de uma escola de 1.º ciclo do ensino básico no piso térreo²⁹, o que impôs algumas mudanças no exterior e interior dos espaços. As modificações mais evidentes estão relacionadas com o rés-do-chão – “as seis frestas vitais para a iluminação da cavaliária e lojas foram substituídas por quatro janelas e duas portas” (Oliveira, 1999:145) – e com a disposição das escadas exteriores da entrada principal. A escadaria de um lanço de catorze degraus foi substituída por uma de dois lanços, de onze degraus cada (Cunha, 2007, p.151).

Na época, levantaram-se algumas vozes em desacordo com o resultado destas obras. Foi o caso de João Paulo Freire que as considerou “um remendo tosco” (1922, p.59), uma falsificação e até uma profanação à memória do “Mestre”.

²⁷ Embora sob a forte suspeita de que este fosse, na verdade, filho de Camilo. Esta dúvida persiste nas biografias do escritor. Por exemplo, Alexandre Cabral afirma que Camilo e Ana tiveram 3 filhos (Cabral, 2003, p.145).

²⁸ O estado de abandono da casa é relatado por Oldemiro César, em 1910: “Interiormente não desmentia a casa o descalabro e a ruína que o seu aspecto exterior lamentavelmente denunciava. Uma larga escadaria de pedra, de um só lanço, dava acesso para a quinta. No primeiro andar, desguarnecido de mobiliário quando pela segunda vez em solitária e piedosa romagem, anos volvidos, de novo a visitei, ficavam a sala de jantar e a sala de bilhar [...]” (César, 1943, p.10).

²⁹ A instalação da escola foi uma condição imposta para receberem apoio estatal (Cunha, 2007:151).

O *Catálogo do Museu Camiliano de S.Miguel de Ceide* foi elaborado em 1924 e contempla “56 objetos registados, repartidos por pavimentos e aposentos”, incluindo a acácia junto à casa no exterior (conhecida como “Acácia do Jorge”) e o obelisco de homenagem a uma visita de Tomás Ribeiro e António Feliciano de Castilho (Cabral, 2003, p.178).

Em 1947, mais de vinte anos depois, a casa ruiu durante umas obras de beneficiação, restando apenas as quatro paredes basilares. O acidente foi aproveitado para investir em alterações profundas no sentido de restituir ao edifício um aspecto mais fiel ao original e retirar a escola do rés-do-chão.

O espaço foi finalmente reaberto ao público no final da década de 1950 como casa-museu, com um projeto exclusivamente dedicado à evocação da memória de Camilo Castelo Branco. O processo de reconstituição e reconstrução dos interiores contou com o empenho de António Pinheiro Torres e com as memórias de Ana Rosa Correia (1862-1956), viúva de Nuno Plácido Castelo Branco, mãe de sete netos do romancista, que habitou na moradia antes do incêndio. Como refere José Manuel de Oliveira, existia apenas uma fotografia do interior como referência, tirada na sala de bilhar no dia do funeral de Camilo (Oliveira, 1999, p.151).

A instalação de salas de exposição no piso térreo, juntamente com a de luz elétrica foram feitas na década de 1970.

A casa-museu voltou a ser alvo de restauro na segunda metade da década de 1990, altura em que já acusava um grande desgaste dos materiais.

Com o objetivo de “dinamizar a ação didática e pedagógica da Casa de Camilo e de fazer render o vasto património da instituição” (Casa de Camilo, 2007), o projeto museológico famalicense conta, desde 2005, com o Centro de Estudos Camilianos – projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira (1933) – situado nas imediações do museu e alberga uma biblioteca, um auditório e salas de exposições temporárias. Em janeiro do ano corrente, a Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão anunciou o arranque das novas obras de renovação que contemplam, não só o edifício principal, mas a casa dos caseiros e a quinta (RR, 2021). As intervenções visam aproximar os cenários e os ambientes interiores e exteriores daqueles experienciados por Camilo, possibilitando oferecer uma “maior diversificação da oferta pedagógica, cultural e científica” sobre o escritor, a sua obra e o seu tempo (RR, 2021).

Segundo informações do *site* da Direção-Geral do Património Cultural, esta casa-museu, além da coleção de objetos pessoais e mobiliário que pertenceu ao escritor e à sua família, é constituída por:

[...] mais de 5.000 volumes de bibliografia do escritor (originais, prefácios e traduções) e sobre o escritor (desde aspetos biográficos ou bibliográficos, aos estudos fecundos de exegese literária), 787 obras pertencentes à biblioteca particular do escritor, cerca de 1900 cartas, milhares de recortes de imprensa de teor camiliano, uma centena de exemplares periódicos em que o escritor colaborou ou foi diretor e aproximadamente 1500 peças de iconografia diversa: escultura, pintura, provas fotográficas (DGPC, 2018).

António Ponte insere esta instituição museológica na categoria de “Casa-Museu Reconstruída” (Ponte, 2007, p.57). Para o autor, estes museus podem não se cingir aos locais originais que tenham sido habitados pela personalidade tutelar, podendo também ser assim consideradas reconstituições de ambientes e da decoração original em outros espaços, desde que devidamente documentadas. O processo deve passar pela utilização de coleções e objetos pertencentes ao homenageado ou similares. A encenação dos espaços interiores pode basear-se na consulta do patrono (ou de quem tenha frequentado o espaço) ou na elaboração de um trabalho de investigação que assegure o cumprimento dos objetivos da casa-museu: que se “percepcionem e se possam contactar os espaços íntimos e sociais do quotidiano da personagem” (Ponte, 2007, p.57).

O diretor da Casa garante que o propósito deste projeto é “espelhar o mais fielmente possível o ambiente doméstico que rodeava Camilo” (Oliveira, 1999, p.156), e esclarece:

Nem tudo o que ali está foi de Camilo: é uma verdade. Mas também, isso pode não ser o mais importante. Se lá fosse colocado apenas o que foi do Mestre, a casa estaria um pouco mais despida. Numa atitude de equilíbrio, completou-se o “vazio”, dando-lhe mais dignidade, sem que tal ofendesse a memória do escritor (Oliveira, 1999, p.156).



Fig. 16 – Fachada da Casa de Camilo. São Miguel de Seide, 2020. Fonte: Arquivo pessoal. ©Cláudia Cabrita de Oliveira.



Fig. 17 – Centro de Estudos Camilianos. Fonte: DGPC.

3.2 – O filme *Famalicão*

Entre *Douro*, *Faina Fluvial* e *Aniki-Bóbo*³⁰, Manoel de Oliveira realizou o documentário de 24 minutos, intitulado *Famalicão*³¹. A oportunidade para fazer esta curta-metragem surgiu de uma encomenda, e o cineasta reconhece que apenas aproveitou para exercitar, “para não parar de filmar”, apesar de o classificar de “filme menor” (Baecque e Parsi, 1999, p.175). Esta película de 1940 é um objeto que interessa analisar no presente estudo. Em primeiro lugar, porque encerra mais uma manifestação de interesse do autor por um espaço musealizado; em segundo, porque serve de complemento à análise do filme *O Dia do Desespero*.

Famalicão é narrado pelo ator de comédia Vasco Santana (1898-1958), com quem Oliveira tinha contracenado em *A Canção de Lisboa* uns anos antes, e mostra-nos imagens da atividade industrial, agrícola, social e cultural desta localidade situada no Minho, que dá nome ao filme.

O documentário, claramente de carácter promocional, procura dar a ver uma vila em desenvolvimento e desfazer a ideia de esta ser apenas um local de passagem para viajantes. Uma das primeiras cenas do filme dá o mote: “hoje já se não vem a Famalicão só para meter gasolina” (Oliveira, 1940, 0:02:20). Mais para a frente a *voz-off* do ator deixa claro: “Famalicão modernizou-se, Famalicão progride!” (Oliveira, 1940, 0:22:32).

³⁰ Paulo José Miranda, autor da biografia do cineasta *A Morte não é Prioritária* (2019) observa: “É possível ver uma espécie de exercício para o futuro *Aniki-Bóbo*, através da forma narrativa, de uma montagem mais alargada e até das pinceladas de humor, embora *Famalicão* tenha um tom mais cómico, devido à narração de Vasco Santana, do que irá ter *Aniki-Bóbo*” (Miranda, 2019:127).

³¹ O filme está disponível no canal do Município de Famalicão na plataforma Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=lsgAwSMCgpg>

O filme explora com humor o contraste entre a ruralidade e a urbanidade, sem deixar de assumir um tom mais didático para, por exemplo, descrever o processo de fabrico dos botões ou dos relógios. As filmagens de Manoel de Oliveira também revelam práticas e costumes tradicionais que persistem, apesar da industrialização e da modernidade: o trabalho nas vindimas, as malhadas e as grandes feiras.

Neste exercício de enaltecimento da vila, entre obras públicas, paisagem natural e monumentos, não é esquecida a reconhecida personalidade com fortes ligações à região: Camilo Castelo Branco.

Depois de se fixar num busto do escritor, a câmara detém-se na “Acácia do Jorge”, junto à fachada da Casa-Museu. Enquanto vemos dois planos desta árvore (despida), ouvimos Vasco Santana: “Seu filho Jorge plantou esta acácia, à sombra da qual seu pai escreveu algumas famosas páginas” (Oliveira, 1940, 0:04:34).

Logo a seguir é dada uma informação que foge aos factos. O locutor afirma que Jorge, endoidecido, terá provocado um incêndio que destruiu a árvore. Todavia, a acácia foi derrubada no inverno em 1934 (poucos anos antes da rodagem do filme) e, mais tarde, um rebento deu origem a uma nova acácia que se mantém até hoje (Cunha, 2007, p.151). Este excerto do documentário dedicado ao património camiliano – de aproximadamente um minuto – pode ser analisado como um primeiro ensaio para o filme a que Manoel de Oliveira se dedicaria cinquenta e dois anos depois, *O Dia do Desespero*. Apesar das abordagens e dos propósitos dos dois filmes serem diferentes, tanto o de 1940 como o de 1992 manifestam um objeto de interesse em comum: a Casa-Museu e o seu espólio.

Em *Famalicão*, o espectador é “guiado” pela *voz-off* que dá curtas explicações sobre a história do escritor no interior da casa.

Ainda na parte exterior, há dois planos da fachada. Estas imagens registam o edifício com a configuração da década de 1920, quando abriu ao público com o Museu Camiliano instalado no primeiro andar.

Dos espaços interiores, a primeira imagem é da sala de trabalho e aí o narrador esclarece: “Aqui compôs Camilo algumas das suas obras” (Oliveira, 1940, 0:22:32). Numa sucessão de planos-fixos, Oliveira revela outros cantos e pormenores do ambiente doméstico, como o quarto: “Eis o seu leito” (0:05:11), diz-nos o nosso guia.

As últimas cenas centram-se no episódio do suicídio, que é contado através da cadeira de balanço (Fig.20) – “Nesta cadeira, a 1 de junho de 1890 pelas três horas e um quarto, Camilo, cego e desesperado, com um tiro, matou-se” (Oliveira, 1940, 0:05:20).

Desta sequência, queremos destacar o facto de Oliveira colocar a cadeira “animada”, com movimento autónomo, como se estivesse a ser usada por um fantasma – o fantasma do escritor? Até que pára, deixando de balançar assim que Vasco Santana profere as últimas palavras da frase que anuncia o desaparecimento de Camilo.

Como refere João Lopes a propósito dos planos de objetos em *Famalicão*: a “[...] identificação dos objetos [...] é feita no sentido de os individualizar, emprestando-lhes uma autonomia iconográfica [...]” (Lopes, 2001, p.65).



Fig. 18 – Manoel de Oliveira, *Famalicão* (1940), 23 minutos, 35 mm, 0:04:48.



Fig. 19 – Manoel de Oliveira, *Famalicão* (1940), 23 minutos, 35 mm, 0:05:03.



Fig. 20 – Manoel de Oliveira, *Famalicão* (1940), 23 minutos, 35 mm, 0:05:18.

3.3 – O filme *O Dia do Desespero*

Camilo Castelo Branco é uma referência na filmografia de Manoel de Oliveira. O cineasta considerava-o “um homem muito complexo, com uma grande riqueza humana” e alimentou “uma espécie de obsessão” (Casa de Camilo, 2008) por esta figura da história da literatura portuguesa. Este fascínio estendia-se para além da qualidade da obra escrita. Rita de Brito Benis defende que Oliveira se identifica com o “romantismo estético” do escritor (Benis, 2009, p.37)³². As ligações entre o cineasta e Camilo poderão ser extensas e complexas, não cabendo aqui aprofundá-las, porém, interessa sublinhar a presença evidente do universo camiliano na obra oliveiriana: seja através do texto literário ou da sua figura. Depois de evocar o escritor em *Famalicão* através da casa e do Museu Camiliano, o realizador adaptou para o cinema o livro *Amor de Perdição*. Na década seguinte, em 1981, Camilo surge como personagem em *Francisca*. Reaparece ainda em *O Dia do Desespero*, objeto de estudo desta dissertação, e, por fim, na curta-metragem *O Velho do Restelo* (2014).

[...] *depois de Amor de Perdição, depois de Francisca, comecei a conhecer melhor o seu espírito e a sua vida. Por isso, enquanto tive que aguardar que Agustina escrevesse Vale Abraão, pensei em Camilo* (Baecque; Parsi, 1999:174).

A longa-metragem, rodada em 1991 e estreada no ano seguinte em Espanha, na Exposição Universal de Sevilha, retrata os últimos anos da vida do escritor até ao fatídico dia em que decide terminá-la. Através dos textos epistolares, são relatados os seus dramas interiores, familiares, financeiros e de saúde. A ação inicia-se em 1884, com uma troca de cartas, lidas em *voz off*, entre o escritor e a sua filha, Bernardina Amélia, e culmina com o suicídio, no seguimento da visita do médico Edmundo Magalhães, que o desengana quanto a um tratamento reversivo para a perda de visão.

Após a estreia do filme, Vasco Graça Moura deixou o seguinte comentário: “[...] instalase em nós a impressão de que o autor [Camilo] acabou por se tornar também numa das

³² Para esta autora, os dois partilham “uma ideia de paixão como condição nunca satisfeita, onde a morte vem representar o papel de definitiva promessa no cumprimento desse amor” (Benis, 2009, p.37). Para Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, Manoel de Oliveira e Camilo partilham “um sentimento de profunda amargura pelo limite da condição humana [...]” (Bello, 2008, p.341).

suas histórias ultra-românticas, de desgraça total e negramente devastadora [...]” (Moura, 1992).

Pode dizer-se que esta é uma obra centrada na morte que, como é referido no filme, atraía o romancista “como uma sereia”. Para reforçar esta ideia, não esqueçamos que o último plano é do jazigo do escritor no cemitério da Lapa, no Porto, acompanhado pela sua *voz-off* do além-túmulo³³. Este facto é tão evidente que, para Jorge Leitão Ramos, “o cinema de Oliveira nunca foi tão longe na perscrutação da morte” (Ramos, 2005, pp.192-193).

A longa-metragem é coerente com alguns dos principais traços formais e conceptuais da sua obra artística, entre os quais destacamos o recurso aos planos-fixos de longa duração; ou a tendência para fazer uma introdução aos filmes com um *travelling* – verificável, por exemplo, em *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *A Caixa* (1994) ou *Palavra e Utopia* (2007). No caso de *O Dia do Desespero*, a técnica é aplicada para iniciar a narrativa e mostra-nos a roda de uma caleche. Este plano transporta-nos para “um tempo histórico bem definido, a sua longa duração deixa o espectador na expectativa de saber quem faz tão longa viagem [...]” (Araújo, 2014, p.62). A prioridade dada aos textos epistolares, confirma uma exploração das potencialidades estéticas e performativas da palavra que marca a sua linguagem cinematográfica: “Oliveira encara o texto como uma realidade, passível de ser filmada na sua objetividade material” (Preto, 2008:106) Temos ainda o recurso a alguns dos atores da sua esfera de preferências: Mário Barroso, que é também responsável pela fotografia, Diogo Dória e Luís Miguel Cintra. Por fim, a atenção dada aos espaços interiores do edifício, a elementos arquitetónicos – como janelas – e aos objetos, que ganham centralidade na composição das suas imagens. Também aqui é aplicável a análise de João Lopes relativamente a *Famalicão*, ao verificarmos que os objetos ganham “autonomia iconográfica” (Lopes, 2001, p.65). Destacamos os dois planos fixos do relógio de caixa alta, que se encontra na sala de visitas. A descrição detalhada que Camilo Castelo Branco faz do mostrador no seu livro *Eusébio Macário* (1879), pode atestar que pertenceu ao escritor, como o evidencia o guia Reinaldo Ferreira na visita que nos fez (Apêndice 1). O som que o relógio ainda emite ajuda a restituir nos espaços da casa o ambiente que ali se viveria e é registado e explorado por Manoel de Oliveira para a reconstituição dos últimos dias de vida do romancista. O primeiro plano que nos é mostrado deste objeto (Fig.21) é acompanhado pela leitura, em *voz-off*, de uma carta para o médico.

³³ Renata Soares Junqueira lembra-nos que as palavras proclamadas nesta cena são retiradas do poema *A Morte de D.João* de Guerra Junqueiro (Junqueira, 2018, p.128).

Chamo-me Camilo Castelo Branco e estou cego [...]. Há poucas horas ouvi ler no Comércio do Porto o nome de Vossa Excelência, senti na alma uma extraordinária vibração de esperança. Poderá Vossa Excelência salvar-me? (Oliveira, 1992, 0:51:32).

No segundo plano vê-se novamente o mostrador, desta vez a marcar as dezassete horas, hora de falecimento do escritor.

Outro objeto museológico central nesta casa-museu, é a cadeira de balanço na qual o romancista cometeu suicídio, que Manoel de Oliveira já tinha registado em *Famalicão*. Em *O Dia do Desespero* a cadeira surge num plano sequência em que, primeiro, vemos Ana Plácido e o oftalmologista a retirarem apressadamente o corpo inanimado de Camilo, até que ficam em fora de campo. A cadeira vai baloiçando ainda com o embalo do gesto e em *off* ouve-se o relatório da polícia com os detalhes do sucedido (Fig.22).

No filme, assim como no museu, o fatídico dia de 1 de junho de 1890 também é contado através dos objetos, que são testemunhas silenciosas dos acontecimentos na casa, como também observou o guia Reinaldo Ferreira (Apêndice 1).



Fig.21 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:51:46.



Fig.22 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 1:02:00.

Pelas declarações de Manoel de Oliveira, compreendemos que a Casa de Camilo, fez parte da génese deste projeto: “[...] seria um filme curto e tinha à minha disposição a casa de Camilo” (Baecque e Parsi, 1999, p.174). Quanto ao processo de trabalho adotado para esta obra, o cineasta esclarece:

Conhecia, pois, a casa. Rodei planos, registei os quadros que lá se encontravam, e escrevi o meu guião. Pensei nos atores para cada personagem. Falei a Alexandre Cabral, um especialista de Camilo Castelo

Branco. Com estes elementos, foi-me fácil trabalhar (Baecque; Parsi, 1999, p.175).

Ainda sobre o método de preparação refere: “Tirei fotografias [à casa] para a planificação, para a disposição das portas e das janelas” (Baecque e Parsi, 1999, p.56).

Em *O Dia do Desespero*, as fronteiras entre documentário e ficção são fluídas e, apesar do registo documental que o filme assume, o cineasta é categórico: trata-se de uma ficção, mas sem “falsear”³⁴. Segundo o autor da película, apesar das bases documentais – que aqui são essencialmente as cartas e a casa-museu –, a encenação e a reconstituição encerram exercícios de imaginação e de especulação e, assim, ao se entrar no campo da criatividade, a “verdade” fica comprometida e contaminada pela subjetividade.

Não se pode introduzir num filme qualquer coisa que não se conheça. Então aproximamo-nos de Camilo pelo que, nele, é histórico. Não fazemos mais do que aproximarmo-nos, porque não sabemos se ele fez tal movimento com o braço para a direita ou para esquerda. Mas o que disse, sabemos-lo. É um encaminhamento para a verdade. Uma procura da verdade. A verdade é o facto, a casa, o que Camilo deixou escrito (Baecque e Parsi, 1999, p.56).

Como já vimos supracitado, Alexandre Cabral foi convocado para colaborar no filme na qualidade de consultor histórico. Segundo declarações dadas ao *Jornal de Letras*, a sua participação passou por “fornecer informações específicas” e “facilitar o acesso a documentação original” reunida pelo historiador e que atesta que as ideias suicidas já povoavam o pensamento do romancista (Cabral, 1992, p.9). O especialista assegura que as intenções do realizador passavam por “ser o mais exacto possível na descrição de toda a situação retratada”, adiantando ainda que “tudo o que se conta em *O Dia do Desespero* corresponde à realidade dos acontecimentos” (Cabral, 1992, p.9).

Este “filme-poema”, como lhe chamou Paulo José Miranda (2019, p.360), de 75 minutos, foi rodado na Casa-Museu de Seide, nos exteriores, mas, sobretudo, nos espaços interiores; para o que foram utilizadas as seguintes divisões: o salão de trabalho, a saleta

³⁴ “[...] o cinema quanto mais manipulado for, quanto mais artificial for, mais autêntico é (ri-se). Por que é essa a sua realidade intrínseca. O espectador tem que saber que aquilo não é. Mas que é como se fosse. É salutar e é bom que o saiba. Porque, de contrário, estamos a querer iludir, a dar como realidade o que não é. Estamos a falsear...” (Cinemateca Portuguesa, 2008 p.83).

de Ana Plácido, o vestíbulo, o quarto do casal e a sala de bilhar ou de visitas. Surgem ainda os corredores, as escadas de acesso ao piso superior, a fachada e o lance de escadas da entrada. Ficam de fora: a cozinha, o quarto de Jorge e de Manuel, o quarto de Nuno, a sala de jantar, sala de vestir e quarto de banho. O rés-do-chão, onde se encontra a sala de exposições temporárias, foi utilizado como espaço de apoio da produção (Apêndice 2). A casa surge como um elemento estrutural, sendo possível considerá-la como uma das personagens, no sentido em que os espaços, assim como o seu recheio – em especial o mobiliário e os quadros expostos nas paredes – têm protagonismo e peso dramático, participam e contribuem para contar a história: “os objetos falam no interior da casa” (Miranda, 2019, p.361). Não será de estranhar que a sensação de claustrofobia seja apontada como uma das razões para a fraca aceitação do filme junto do público e da crítica (Miranda, 2019, p.359).

Nelson Araújo corrobora esta ideia, vendo os edifícios como agentes dramáticos e defendendo que no *corpus* filmico oliveiriano, as casas são “dotadas de capacidade de ação” e a sua arquitetura “contribui para a estruturação da identidade do filme”. O autor chama-lhes “Casas-Personagem” (Araújo, 2014, pp.47-48).

No nosso entender, a força poética e a construção da atmosfera de inspiração romântica são feitas a partir da exploração dos ângulos, dos jogos de claro e escuro, de luz e de sombra, impostos pela arquitetura; concorrendo, juntamente com a música de Richard Wagner e com os momentos de encenação, para o exercício de evocação.

Em *Famalicão* o edifício é apresentado com o propósito inequívoco que cabe num documentário do género: informar e divulgar. O Museu Camiliano surge exclusivamente como instituição, em que o espectador é apenas acompanhado pela *voz-off*. As únicas pessoas que vemos nas imagens estão nos planos do exterior a subir as escadas da entrada, sugerindo visitantes que se encaminham para o interior (Fig.18). Sem nos esquecermos que a cadeira de balanço de Camilo, surge com uma etiqueta, que facilmente presumimos conter a identificação do número de inventário. Deste modo, não existe o propósito de desassociar a cadeira da sua condição de objeto museológico. Estes aspectos evidenciam e atestam a abordagem documental ao museu feita em 1940.

Na película de 1992, que contém uma representação biográfica, o contexto e as intenções são outras, o que, naturalmente, se reflete no tipo de aproximação e tratamento do património camiliano. O museu também já não é o mesmo. Como referimos, a Casa de Camilo passou por diferentes remodelações, e na curta-metragem temos a oportunidade

de ver a instituição no princípio da década de 1940, e *O Dia do Desespero*, a casa-museu apresenta um projeto museográfico próximo daquele que ainda hoje se mantém.

Na longa-metragem, os espaços museológicos/domésticos surgem como *décor* e são “habitados” pelas personagens de Camilo, Ana Plácido, Jorge, uma criada e o médico. Contando ainda com o amigo do romancista, Freitas Fortuna interpretado pelo ator Luís Miguel Cintra. Como João Bénard da Costa nos faz ver, a casa surge neste filme “animada por uma equipe de filmagem e um conjunto de atores que nela *animaram* os fantasmas que, para além deles, continuarão aprisionados nessa moldura de Seide” (Cinemateca, 2008, p.142).

O espólio documental e o património edificado e musealizado servem o argumento e a encenação epocal, ao mesmo tempo que não estão exclusivamente submetidos a essa função. Oliveira, que gosta de manter desmascarados os mecanismos de ilusão do cinema, deixa iluminada a natureza deste cenário e procura apresentar e esclarecer o espectador sobre o que é factual e o que é ficcional. O filme é construído através de desdobramentos de duas camadas temporais: o século XIX, invocado pelos objetos, pela arquitetura, pelas palavras camilianas e pela encenação da época, e a década de 1990, representada pelos atores que interpretam Ana Plácido e Camilo Castelo Branco e pelas marcas da atualidade no museu. Estes surgem a atuar ora em nome pessoal, com roupas e aparência contemporâneas, enquanto Teresa Madruga e Mário Barroso, ora como personagens do casal de escritores, devidamente caracterizados à época. Ambos “assumem e desvelam um jogo de tirar e pôr máscaras, de sobreposição contínua dos planos da realidade e da ficção [...]” (Junqueira, 2018, p.123-124).

Eu sou Mário Barroso que vai representar e evocar um dos maiores vultos das letras e do romance português do século XIX, Camilo Castelo Branco (Oliveira, 1992, 0:15:28).

O mesmo ocorre com Teresa Madruga que se apresenta na saleta de Ana Plácido: “Eu sou a atriz Teresa Madruga. Vou encarnar momentos da figura de Ana Plácido” (Oliveira, 1992, 0:16:21).

Os atores apenas contracenam, enquanto personagens, na representação dos dias da morte do escritor, na última parte do filme, passada na sala de visitas. Até lá, mantêm-se as interseções entre os agentes da realidade documental e os agentes da realidade simulada: “Oliveira não pretende reconstituir, e como tal não almeja que o espectador veja os corpos

dos atores como uma correspondência corpórea com as personagens” (Araújo, 2014, p.77).

Assinalamos a sequência em que a arquitetura das escadas interiores de acesso ao primeiro piso participa no exercício de “metamorfose” da atriz em personagem. A intérprete sobe as escadas caracterizada da escritora oitocentista, de costas para a câmara (Fig.23), e ressurge no piso superior, de frente, já “despida” do seu papel (Fig.24). A habitação é explorada enquanto palco e estrutura que permanece estável, na qual as diferentes épocas coabitam e se articulam.



Fig.23 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:18:58.



Fig.24 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:19:08.

Por outro lado, o “jogo de máscaras” também é aplicado às divisões da casa, que tão depressa é a morada do século XIX, como se assume enquanto casa-museu (Preto, 2014, p.107). Como o ilustram, por exemplo, os fotogramas do filme nas figuras 25 e 26, que nos permitem ver a mesma zona da sala de trabalho de Camilo Castelo Branco em momentos diferentes do filme. Na primeira imagem, a realidade documentada é a do museu. Em contraponto, na figura 26, vemos uma recriação do ambiente oitocentista em que o espaço e o espólio são utilizados pela personagem do romancista.



Fig.25 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:15:20.



Fig.26 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:44:48.

3.4 – A visita guiada em *O Dia do Desespero*

No sistema de intersecções, inscrevem-se cenas que sugerem o modo de comunicação de uma visita guiada e que se vão revelando, maioritariamente, nos momentos que chamamos de não-ficção, ou seja, de cariz documental.

Os dois atores – principalmente Teresa Madruga – transmitem as informações essenciais para o desenrolar da ação, que incluem notas biográficas sobre as personagens, comentários sobre a habitação/museu, e, em determinadas cenas do filme, chamam a atenção para os quadros expostos, chegando a propor interpretações das obras. Os protagonistas falam quase sempre em plano frontal e com o olhar direcionado diretamente para a câmara, que parece interpelar o espectador de cinema. O discurso é aliado aos planos fixos de longa duração que se detêm, ora nos atores, ora nos compartimentos da casa ou nos objetos, dependendo do assunto do que está a ser apresentado.

Estes aspetos podem imprimir e reforçar o tom didático do filme, o que terá inspirado Eurico de Barros a escrever no *Diário de Notícias*: “*O Dia do Desespero* parece telescola melhorada [...]” (Barros, 1992, p.43).

Renata Soares Junqueira, autora de *O Cinema Épico de Manoel de Oliveira*, sugere que as personagens de Camilo e de Ana Plácido atuam no filme como “atores-visitantes” (Junqueira, 2018, p.126). Contudo, decorrente da nossa análise, propomos antes a designação “atores-mediadores”.

Na Casa de Camilo as áreas expositivas não têm a configuração de um museu tradicional, com vitrines, tabelas, indicações ou sinalizações. Como nos explicou o guia da instituição, Reinaldo Ferreira, a casa não tem cordões de proteção, nem “passadeira vermelha” para não descurar a dimensão intimista que se pretende transmitir (Apêndice 1).

Desta forma, as atividades de mediação de ação direta ocupam um lugar basilar, nomeadamente as visitas guiadas que são a principal estratégia de comunicação e meio de interação que o público tem com os espaços interiores e com a coleção. Compreendemos à partida que o ato performativo e o discurso oral, inerentes à atuação dos guias, fazem parte da experiência de conhecer esta instituição e o património camiliano.

Nas casas-museu, o edifício, a coleção e a vida do proprietário (figura homenageada), são estruturais e constituem os bens culturais do organismo museológico. As ações de comunicação nestas tipologias museológicas são cruciais para estabelecer vínculos entre

essas três esferas e, assim, viabilizar a produção de conhecimento e de significados (Cabral, s.d, p.2).

Manoel de Oliveira, recorre, mais uma vez, a um formato que se assemelha à mediação museal como forma de registrar, documentar e apresentar o espaço e os bens museológicos. Em seguida, analisamos a visita guiada através de dois aspetos que, a nosso ver, a pontuam: o edifício e os quadros.

3.4.1 – O edifício

Como já referimos, em *O Dia do Desespero* o edifício pode ser interpretado como uma “Casa-Personagem”, ocupando um espaço preponderante na ação no filme. A preocupação em apresentar o imóvel, assim como o contexto que este invoca e reproduz, colaboram para essa ideia.

O primeiro plano do edifício é o de uma janela vista a partir do interior. Enquanto se ouve uma declamação em *voz-off* de um excerto retirado de *Amor de Salvação* (1864), a primeira obra escrita em Seide, que fala, precisamente, desta moradia e da morte³⁵.

Em seguida, vemos a fachada da casa amarela através de um plano de conjunto (Fig.34), do qual se destaca a acácia e um cão, no canto inferior esquerdo. O animal, que faz referência a um dos cães de Camilo, é o elemento que inscreve esta imagem na esfera da ficção.



Fig.27 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:14:53.

³⁵ “A casa, onde vivo, rodeiam-na pinhais gementes, que sob qualquer lufada desferem suas harpas. Este incessante soído é a linguagem da noite que me fala: parece-me que é voz de além-mundo, um como burburinho que referve longe às portas da eternidade. Se eu não amasse de preferência o sossego do túmulo, amaria o rumor destas árvores, o murmúrio do córrego onde vou cada tarde ver a folhinha seca derivar na onda límpida; amaria o pobre presbitério, que há trezentos anos acolhe em seu seio de pedra bruta as gerações pacíficas, ditosas, e incultas destes selvagens felizes que tão iluminadamente amaram e serviram o seu Criador. Amaria tudo; mas amo muito mais a morte” (Branco, s.d., p.47).

Este itinerário visual pelo interior da residência inicia-se com a primeira imagem de um dos compartimentos, o escritório de Camilo, com o ator Mário Barroso sentado à mesa de trabalho do escritor (Fig.32). Neste plano temos também o primeiro registo do espaço musealizado no filme.

A origem do *décor* da longa-metragem é revelada por Teresa Madruga que, de pé na saleta de Ana Plácido, faz uma breve referência à divisão onde se encontra e à história da casa-museu.

Este compartimento é tido pela saleta de trabalho e recolhimento de Ana Plácido. Assim se crê que fosse porque a casa sofreu um grande incêndio já depois da morte destes seus habitantes. Salvou-se o recheio, que agora preenche a casa já restaurada e conservada como museu ou Casa de Camilo (Oliveira, 1992, 0:17:40).

Alguns espaços relevantes para a ação são apresentados e comentados, refletindo uma preocupação em mapear o interior da habitação, através da descrição da distribuição das divisões: “Camilo trabalha no andar de cima, no extenso salão que fica ao lado do comprido quarto onde dormem separados, cada qual no seu extremo” (Oliveira, 1992, 0:18:30).

No corredor do piso superior, a atriz orienta-nos novamente quanto à organização dos compartimentos: “De um lado, fica o salão de trabalho do escritor e do outro lado, o quarto de dormir de ambos” (Oliveira, 1992, 0:19:12). Em seguida, entra no quarto mencionado e, junto a uma das camas (Fig.28), esclarece: “Aqui, Ana Plácido. No outro extremo, fica o leito de Camilo” (0:19:34). Através de um campo/contracampo, conseguimos ter uma visão global sobre os dois aposentos que se separam apenas por uma cortina (Fig.29).



Fig.28 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:19:47.



Fig.29 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:24:16.

Por fim, a casa é mencionada num diálogo entre os protagonistas, no qual se referem ao património edificado como a materialização da existência do romancista que, assim como a sua obra literária, permite uma aproximação ao autor:

Teresa Madruga: – *Seria necessário perguntar ao próprio Camilo.*

Mário Barroso: – *A ideia era excelente. Se ele cá estivesse, aqui.*

Teresa Madruga: – *Mas temos a sua casa, os livros que ele escreveu. O que resta da sua memória.*

Mário Barroso: – *Não chega.*

(Oliveira, 1992, 0:27:58)

3.4.2 – Os quadros

Para Bénard da Costa, esta é também uma longa-metragem sobre retratos (Cinemateca, 2008, p.138). Fotografias, desenhos, pinturas e gravuras que preenchem as paredes da casa-museu são destacados ao longo do filme, servindo propósitos diferentes. Inclusivamente, o primeiro plano, que nos introduz ao tema da película, é de um retrato de Camilo feito pelo seu filho Jorge, hoje em exposição no quarto do escritor. Aqui interessam-nos as sequências em que as obras são diretamente objeto da atenção dos atores. Algumas falas de Mário Barroso e de Teresa Madruga antecedem ou sobrepõem-se a grandes planos dos quadros, direcionando a atenção do espectador para estes objetos, num convite direto à contemplação de cada um. Com o intuito de apresentar a figura homenageada, e personagem principal do filme, Mário Barroso anuncia um dos retratos de Camilo Castelo Branco em exposição: “Eis o seu retrato no fulgor da vida” (Oliveira,

1992, 0:15:40) (Fig.30), servindo o quadro claramente como invocação da presença do romancista e como forma de ilustrar um discurso que procura sintetizar a sua vida e a sua personalidade.

Era no trabalho de escritor que ele encontrava o sentido real da existência e era, no decurso de um viver romanesco pleno de peripécias, que descobria o sentimento romântico das paixões desvairadas de que ele próprio foi vítima. De resto, possuído por um certo espírito funesto seria arrastado à tragédia (Oliveira, 1992, 0:15:46).

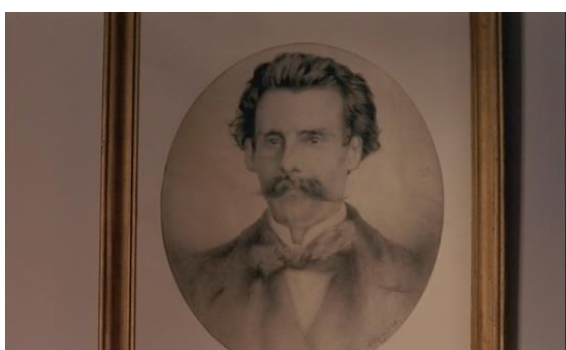


Fig.30 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:15:50.

No mesmo registo, a atriz surge num grande plano frontal enquadrada pelas duas fotografias individuais do casal (Fig.31):

Ana Plácido era uma senhora da alta burguesia da cidade do Porto e foi a última paixão de Camilo Castelo Branco. Ana Plácido enredou-se de tal forma neste amor, que acabou por fugir ao marido para ir viver com o amante (Oliveira, 1992, 0:16:28).

Em seguida a câmara foca-se no retrato da escritora (Fig.32) enquanto se ouve Teresa Madruga, em fora de campo:

Este é um retrato de Ana Plácido. Mulher decidida e de carácter forte. Ana Plácido assumiu, sem hesitar, a condição de amante contra os mais graves preconceitos da austera sociedade do tempo. Austera e, por vezes, hipócrita,

fingindo ignorar o adultério quando praticado às escondidas e sem escândalo
(Oliveira, 1992, 0:16:45).



Fig.31 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:16:18.



Fig.32 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:16:45.

Dando continuidade à digressão pela coleção de quadros através das imagens em movimento, os dois atores mencionam mais duas obras. Ao contrário dos exemplos já citados, agora não são retratos, mas duas gravuras que merecem o destaque. Num plano em ângulo contrapicado, os intérpretes, parados no corredor do piso superior (Fig.33), estabelecem um diálogo entre si sobre duas ilustrações que se encontram expostas no piso inferior e propõem leituras sobre cada uma das imagens.

Teresa Madruga: *Há dois quadros nesta casa. Lá, em baixo. Da Liberdade e de Gustave Doré. Afiguram-se-me como reveladores da estranha mente de Camilo.*

Mário Barroso: *Curioso, para mim também.*

Teresa Madruga: *São como a representação da alma de Camilo.*

Mário Barroso: *Exato.*

(Oliveira, 1992, 0:26:54)

O intercalar entre as imagens dos atores, que nos conduzem pela casa, e as imagens dos objetos que são referidos, mantém-se, acentuando o registo de visita guiada. Depois de ser mencionada a gravura *Liberdade*, um grande plano regista a obra e, mais uma vez, a longa duração e o enquadramento dos planos permitem ao espectador observá-la e relacioná-la com o discurso que é pronunciado em *voz-off* (Fig.34).

Mário Barroso: *Esta figura vitoriosa, numa atitude hierática, segurando na mão delicada um raminho de folhas finas. Esta senhora...*

Teresa Madruga: *Símbolo da liberdade.*

Mário Barroso: *Ou do desejo de a alcançar.*

Teresa Madruga: *Nada mais do que isso.*

Mário Barroso: *Mas tão feminina e tão atraente.*

Teresa Madruga: *Como um ideal supremo.*

Mário Barroso: *Uma noiva que nos espera.*

Teresa Madruga: *Quer dizer, a morte.*

Mário Barroso: *Provavelmente. A única porta para a liberdade total*
(Oliveira, 1992, 0:27:24).



Fig.33 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:27:14.



Fig.34 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:27:24.

Teresa Madruga e Mário Barroso destacam ainda a gravura *Paraíso Perdido* do francês Gustave Doré (1832-1883) que nos é mostrada através de um plano de pormenor (Fig.35). Os comentários ganham um carácter descritivo e interpretativo focado na simbologia dos elementos que compõem a imagem.

Mário Barroso: *Há ainda aquele outro quadro.*

Teresa Madruga: *Sim, este Gustave Doré, não sei bem o que representa. Parece significar a vitória do bem sobre o mal.*

Mário Barroso: *Do espírito sobre a matéria.*

Teresa Madruga: *O céu contra o mundo.*

Mário Barroso: *O mundo interior de Camilo. Vulcânico, desesperado*
(Oliveira, 1992, 0:28:21).



Fig.35 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:28:22.

A partir desta sequência, Mário Barroso assume a personagem de Camilo até ao fim do filme, enquanto a atriz continua a assegurar os dois papéis e se encarrega dos momentos de visita guiada e da narração dos acontecimentos, mantendo-se também como o elemento externo à dimensão ficcional.

Na sala de trabalho de Camilo, Teresa Madruga aborda o potencial artístico que o escritor reconhecia no Jorge, o seu filho mais novo, e refere os desenhos em exposição que, mais uma vez, a lente de Manoel de Oliveira regista num grande plano fixo (Fig.36): *O Jorge entretinha-se a desenhar e Camilo mandou encaixilhar alguns desses desenhos para os ter junto de si na sala onde trabalhava. Teriam mesmo sido colocados aqui nesta parede do escritório pela própria mão do pai* (Oliveira, 1992, 0:49:38).



Fig.36 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:49:54.

Os últimos vinte minutos de *O Dia do Desespero* são dedicados ao período em que o escritor fica cego e escreve ao médico de Aveiro, depositando na visita do especialista a última esperança para uma cura. A grande maioria das cenas desta última parte são passadas na área social da casa, a sala de visitas. Aqui contracenam as personagens de Camilo, de Ana Plácido e do Dr. Edmundo Magalhães.

Numa quebra de registo em relação ao resto do filme, o tom de visita guiada é impresso dentro da dramatização, enquanto o casal aguarda o diagnóstico. É Ana Plácido que, vendo que o médico se distrai a contemplar um dos retratos expostos nas paredes da sala, chama a atenção para as pinturas e esclarece quanto à identidade de cada um dos retratados. O público deixa de ser uma entidade ausente da ação – o espectador de cinema – para ser a personagem de Diogo Dória. Assim, a dinâmica entre o locutor, o objeto e o interlocutor estabelece-se entre as personagens e é, mais uma vez, acompanhada pelos grandes planos de cada quadro mencionado.

Ana Plácido: *É o meu Jorge.*

Camilo: *Tem também o meu nome, Camilo. Camilo Jorge Castelo Branco [...].*

Ana Plácido: *Esse é o meu outro filho, o Nuno, com quem almoçámos há pouco.*

Dr.Edmundo Magalhães: *Também tem o pronome do pai?*

Camilo: *Não, é só Nuno. Nuno Plácido Castelo Branco.*

Dr.Edmundo Magalhães: *E este?*

Ana Plácido: *É o nosso primeiro filho.*

Dr.Edmundo Magalhães: *E como se chama esse seu primeiro filho?*

Ana Plácido: *Manuel Augusto Plácido Pinheiro Alves* (Oliveira, 1992, 0:58:49).



Fig.37 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:58:51.



Fig.38 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:59:04.



Fig.39 – Manoel de Oliveira, *O Dia do Desespero* (1992), 75 minutos, 35 mm, 0:59:19.

Uma visita guiada pressupõe a seleção de uma perspectiva e de uma visão dos acontecimentos e, neste filme, constatamos que Manoel de Oliveira escolhe um posicionamento próximo ao da instituição, uma vez que o argumento coincide com o discurso veiculado pela casa-museu.

As cenas selecionadas e que, no nosso entendimento, compõem a visita guiada em *O Dia do Desespero*, contemplam a auto apresentação dos mediadores (que também pode ser lida como acolhimento); a contextualização do museu e da sua história e a biografia dos habitantes da casa, com especial ênfase para a figura homenageada.

É interessante compreendermos que no filme existe um exercício de articulação entre os bens culturais da casa-museu: o edifício, a coleção, a personalidade tutelar e os acontecimentos ali vividos. Nenhuma das esferas é secundarizada, especialmente a habitação, que é apresentada como objeto cultural, ao lado dos quadros, do mobiliário, das cartas e da obra literária de Camilo Castelo Branco.

Apesar da visita guiada não se inserir especificamente nos exemplos que Mathias Lavin sugere, por se tratar de uma casa-museu e de um filme que conjuga as linguagens do documentário e da ficção, consideramos que se enquadra nos critérios da visita didática porque identificamos um objetivo claro em instrumentalizar o recurso de mediação museal para instruir e esclarecer.

Apesar de ser uma casa-museu, um cenário propício a servir uma dramatização e uma ação ficcional, Manoel de Oliveira não abdica de o documentar enquanto estrutura museológica, reforçando este aspecto através da visita guiada.

Considerações finais

No decurso da nossa investigação foi possível formular algumas conclusões que agora nos propomos a sintetizar.

As primeiras estão relacionadas com o perfil de museu que Manoel de Oliveira escolheu registar no seu *corpus* fílmico. Notamos que o cineasta procurou, maioritariamente, museus e exposições de História e de Arte assim como, instituições nacionais e emblemáticas do panorama museológico português, são os casos das revisitações ao Museu Nacional de Arte Antiga ou ao Museu Calouste Gulbenkian. Ainda considerando que a sua carreira atravessa um largo período temporal, no qual o contexto museal sofreu grandes alterações, podemos notar na sua filmografia uma predominância transversal por espaços museológicos que reproduzem modelos convencionais de exposição. Não havendo, deste modo, lugar para dar protagonismo a museus que desafiem esse modelo. A análise destas escolhas não deve ser desvinculada das principais diretrizes que norteiam e marcam o trabalho de Manoel de Oliveira, e que apontámos no nosso estudo, uma vez que os museus são submetidos às intenções artísticas do cineasta. Ou seja, a ideia de museu que é reproduzida ou reforçada nos filmes também reflete as características do seu cinema na medida em que servem um programa estilístico e conceptual. Analisando sob esta perspectiva, pensamos que o realizador vai buscar às instituições museológicas a polidez e a impessoalidade dos espaços, por um lado, e, por outro, a vertente humanista e antropológica que estes encerram. A esfera temática de Manoel de Oliveira, que dá primazia à História, à biografia de figuras proeminentes e históricas e aos aspetos da identidade nacional, também vai moldar a procura e a representação que é feita dos recursos museológicos. O cineasta vê nas instituições museais lugares de memória, de valorização do passado, de conhecimentos consolidados, de legitimação, símbolos da civilização e do rigor científico. São os espaços dos documentos e dos testemunhos que lhe permitem aproximar-se de uma precisão histórica que este ambiciona e idealiza. Atendendo à valorização dos objetos que pauta a composição dos planos na sua filmografia, assumimos que os museus constituem um polo de interesse, antes de mais, por serem dispositivos de conservação e de exibição de património material. A relação de Manoel de Oliveira com os bens museológicos ganha fôlego no filme *Benilde ou a Virgem Mãe*, como vimos.

Para além destes aspectos, existem outros que queremos assinalar. O primeiro prende-se com a tendência para representar os espaços museológicos sem visitantes. O cineasta não expressa interesse em explorar as relações do público com o museu ou com os bens museológicos. As salas surgem vazias ou, em caso contrário, as pessoas que circulam e interagem com os bens exibidos estão diretamente relacionadas com a ação do filme. As imagens dos interiores museais sem a atividade dos visitantes reportam para uma ideia de museu mais próxima do templo e da sacralidade, de um espaço reservado, pouco frequentado, pouco acessível e sem contestação. Ao mesmo tempo, podemos entender que o protagonismo dado aos objetos e à arquitetura, devolve ao espetador de cinema o papel de visitante, transformando os seus filmes em excelentes meios de conhecer determinado organismo museológico ou sala de exposições.

O segundo aspecto, relaciona-se com os formatos de visita guiada e com os discursos que são veiculados por esse meio. Verificamos que as visitas encenadas por Manoel de Oliveira são pautadas pela formalidade comportamental das personagens e por um argumento explicativo, por vezes redundante, didático e institucional. Os esclarecimentos e as informações prestadas são apresentados de forma fechada. Com exceção para a sequência da Casa de Colombo, no filme *Cristóvão Colombo, o Enigma*, na qual o guia é interpelado e questionado; ou para o diálogo entre Teresa Madruga e Mário Barroso, em *O Dia do Desespero*, sobre o significado de duas gravuras expostas na casa-museu. Podemos pensar que o cineasta representa a mediação educativa museal como meio de fornecer respostas, mais do que de formular perguntas. Paradoxalmente, o seu cinema não é compatível com uma postura passiva, exige do espectador envolvimento intelectual e emocional para interpretar e decifrar as suas imagens.

Relativamente às relações que se podem estabelecer entre o cinema e uma casa-museu, o nosso estudo permitiu-nos analisar que as características desta tipologia museológica, apontadas na dissertação, moldam a forma como estes espaços são representados e utilizados na linguagem cinematográfica. Como foi mencionado, as casas-museu não têm a aparência expectável de um museu. Nesse sentido, será interessante pensarmos que ao isolar os objetos domésticos, através de grandes planos fixos, Manoel de Oliveira, está a restituir-lhes a condição de bens museológicos, em detrimento de os utilizar exclusivamente como adereços cénicos.

Pela análise do filme *O Dia do Desespero*, compreendemos que a Casa de Camilo influenciou o formato e interferiu na idealização do filme. O museu moldou o projeto

desde o início e o protagonismo dado ao espaço, enquanto documento, é evidente em toda a longa-metragem. Os objetos e o imóvel constroem a narrativa.

O recurso ao formato da visita guiada, nos termos que a descrevemos, vem também evidenciar o trabalho de mediação e da sua importância na casa-museu. Manoel de Oliveira regista cuidadosamente o museu e a sua coleção e, ao documentar/encenar a *performance* dos “atores-mediadores”, evidencia a relevância destes enquanto ativadores de significados daquele património.

Como já foi apontado, a utilização da visita guiada concorre para a denúncia do artificialismo do cinema, uma ideia que o realizador persegue e que pauta o seu trabalho e atitude estética. Concluimos que o recurso a esta ferramenta de mediação é, para o autor, uma forma de não ludibriar o espectador, ao mesmo tempo que reforça um registo teatral e pouco natural no filme.

O Dia do Desespero e *Famalicão* configuram registos valiosos para o museu, na medida em que documentam, com cinquenta e dois anos de diferença, fases distintas da instituição, ajudando a contar a sua história.

Na longa-metragem de 1992, os vínculos com o museu são fortes, não se esgotam nas evidências e não terminam no filme. No nosso trabalho, procurámos elaborar uma leitura sobre a presença e a representação do museu no filme. No entanto, apercebemo-nos da pertinência de uma análise futura que vise compreender o impacto do filme na instituição e na valorização do património camiliano.

Defendemos que a realidade museológica faz parte dos campos disciplinares que o cineasta convoca para a elaboração do seu universo cinematográfico, paralelamente à pintura, à literatura ou ao teatro.

O cineasta transformou os seus filmes, à imagem dos museus, em plataformas propícias à sensibilização e à contemplação de objetos e de bens culturais.

O Dia do Desespero torna evidente que, da mesma forma que Manoel de Oliveira não quer que o espectador se esqueça que está a ver um filme, não quer que este se distraia e se esqueça que está a ver um museu.

Bibliografia

ABT, Jeffrey – The Origins of the Public Museum. In MACDONALD, Sharon - **A Companion to Museum Studies**. Malden: Blackwell Publishing, 2006. ISBN 978-1-4051-0839-3.

ARAÚJO, Nelson – A Precisão Histórica. In ARAÚJO, Nelson (org.) - **Manoel de Oliveira. Análise estética de uma matriz cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 2014. ISBN 978-989-44-1758-5.

AREAL, Leonor – **Cinema Português. Um País Imaginado**. 2º vol.: Após 1974. Lisboa: Edições 70, 2011. ISBN 978-972-44-1672-4.

ARNHEIM, Rudolf – **A Arte do Cinema**. Colec. Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1989.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel – **Dicionário Teórico e Crítico do Cinema**. Trad, Carla Bogalheiro Gamboa, Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009. ISBN 978-989-95884-4-8.

BAECQUE, Antoine; PARSI, Jacques – **Conversas com Manoel de Oliveira**. Trad. Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras, 1999. ISBN 972-610-200-6.

BARBOSA, Ana Mae – **Mediação, Medição, Ação** In Revista Digital Art& [em linha]. São Paulo, 2016. Nº17. ISSN 1806-2962. [20 jun.2021]. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002791031.pdf>

BARROS, Eurico de – **Diário de Notícias**. Lisboa. (30/10/1992).

BAZIN, André – **O que é o Cinema?** Trad. Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. ISBN 972-24-0826-7.

BENIS, Rita de Brito – Agustina, Camilo e Oliveira: uma aproximação de artes e temas a propósito das circunstâncias do caso Fanny Owen. **Textos e Pretextos**. Lisboa. ISSN 1645-6017. Nº12 (2009).

BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi – **Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O Caso de Amor de Perdição**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. ISBN 978-972-31-1099-9.

BELTING, Hans – **Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem**. Tradução Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2014. ISBN 978-989-97684-5-1.

BESSA-LUÍS, Agustina - **Camilo Génio e Figura**. Cruz Quebrada: Campo das Letras. 2008. ISBN 97824617862.

BRANCO, Camilo Castelo – **Amor de Salvação**. Porto: Lello e Irmãos, Coleção Lusitânia.7

BRITO, Eduardo Pinto dos Santos – **Claro Obscuro: Em torno das representações do museu no cinema**. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2014. Dissertação de Mestrado.

CABRAL, Alexandre – **Dicionário de Camilo Castelo Branco**. 2 ed. Caminho, 2003. ISBN 972-21-0392-2.

CABRAL, Alexandre – O último dia de Camilo. **Jornal de Letras**. Lisboa. (2/06/1992).

CABRAL, Magaly – **Educação em Museus Casas Históricas** [em linha]. s.d. [24 nov. 2020]. Disponível em:

http://www.casaruibarbosa.gov.br/paracrianças/arquivos/file/arq_textos/Educação_em_Museus.pdf

CÉSAR, Oldemiro – **Camilo: a casa triste de Seide**. Vila Nova de Famalicão: [s.n], 1943.

CHOAY, Françoise – **Alegoria do Património**. Trad. Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 2018. ISBN 978-972-44-1274-0.

CINEMATECA PORTUGUESA – **Alguns projectos não realizados e outros textos de Manoel de Oliveira**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988. ISBN 9789726190059.

CINEMATECA PORTUGUESA. **Manoel de Oliveira: Cem anos**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2008. ISBN 978-972-619-253-4.

CUNHA, Secundino – **Casas de escritores no Minho**. Guimarães: Ed. Opera Omnia, 2007. ISBN 978-972-99985-7-7.

CUNHA, Secundino – **Casas de escritores no Alentejo**. Guimarães: Ed. Opera Omnia, 2012. ISBN 978-989-8309-38-9.

CRANE, Susan A. – **Museums and Memory**. Stanford: Stanford University Press, 2000. ISBN 0-8047-3565-4.

CRUZ, Jorge Luiz – Manoel de Oliveira, o escultor das palavras. In Sales, Michelle; Cunha, Paulo (org.) - **Olhares: Manoel de Oliveira**. Rio de Janeiro: Edições LCV/UERJ, 2010. ISBN 978 -85-62864-05-6.

DELEUZE, Gilles – **A Imagem-Movimento. Cinema 1**. Trad. Sousa Dias. 2ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009. ISBN 978-972-37-0958-2.

DUNCAN, Carol – Art Museums and the Ritual of Citizenship. In KARP, Ivan; LAVINE, Stephen D. - **The Poetics and Politics of Museum Display**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. ISBN 9781560980216.

FERREIRA, Inês – **Criatividade nos Museus – Espaços Entre e Elementos de Mediação**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016. ISBN 978-989-658-391-0.

FRIAS, Joana Matos – **Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português (vias e desvios)**. Porto: Edições Afrontamento, 2013. ISBN 978-972-36-1401-5.

FRÓIS, João Pedro – **Os Museus de Arte e a Educação. Discursos e Práticas Contemporâneas** [em linha]. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2008 [27 jun. 2021]. Disponível em:

<https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2353/1/Os%20Museus%20de%20Arte%20e%20a%20Educa%20c3%a7%20c3%a3o%20Discursos%20e%20Pr%20c3%a1ticas%20Contempor%20c3%a2neas.pdf>

FREIRE, João Paulo – **A Casa de Camilo**. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1922.

FUNDAÇÃO SERRALVES. **Manoel de Oliveira 1/3**. Porto: Civilização Editora, 2008. ISBN 978-972-739-202-5.

GIL, Isabel Capelo – **Literacia Visual. Estudos sobre a Inquietude das Imagens**. (Arte e Comunicação). Lisboa: Edições 70, 2011. ISBN 978-972-44-1650-2.

GORGAS, Mónica Risnicoff – Reality as Ilusion, the Historic Houses that Become Museums. In CARBONELL, Betina Messias (Edited by) - **Museum Studies: An Anthology of Contexts**. Oxford: Blackwell Publishing, 2009. ISBN 978-0-631-22830-1.

GRILO, João Mário – **O Cinema da Não-Ilusão: histórias para o cinema português**. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. ISBN 9789722414166.

GRILO, João Mário – **As Lições do Cinema. Manual de Filmologia**. 3ª ed. Lisboa: Edições Colibri/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2008. ISBN 978-972-772-705-6.

GUILLAUME, Marc – **A Política do Património**. Trad. Joana caspurro. Porto: Campo das Letras, 2003. ISBN 972-610-704-0.

GUNNING, Tom – Cinema e História. In XAVIER, Ismail (org.) – **O Cinema no Século**. Imago, 1996. ISBN 85-312-0527-X.

HALBWACHS, Maurice – **On Collective Memory**. Trad. Lewis A. Coser. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. ISBN 0-226-11596-8.

HOOPER-GREENHILL, Eilean – **Museums and their visitors**. London: Routledge, 1994. ISBN 0-415-06857-6.

ICOM – **Conceitos-chave de Museologia** [em linha]. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. [2 set. 2020]. Disponível em: <https://icom-portugal.org/multimedia/Conceitos-Chave%20de%20Museologia.pdf>. ISBN 978-85-8256-025-9.

JOHNNSON, Randal – Oliveira Político. In CRUZ, J., MENDONÇA, L., MONTEIRO, P. F., QUEIROZ, A. (orgs.) - **Aspectos do Cinema Português**, Rio de Janeiro: Edições LCV, 2009. ISBN 978-85-62864-00-1.

JOURNOT, Marie-Thérèse – **Vocabulário de Cinema**. (Arte e comunicação; 85). 2ª ed. Trad. Pedro Elói Duarte, Inês Guerreiro. Lisboa. Edições 70, 2020. ISBN 978-972-44-2156-8.

JUNQUEIRA, Renata Soares – **O Cinema épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva: FAESP, 2008. ISBN 978-85-273-1129-8.

LAVIN, Mathias – A Palavra. In ARAÚJO, Nelson (org.) – **Manoel de Oliveira. Análise estética de uma matriz cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 2014. p.150. ISBN 978-989-44-1758-5.

LAVIN, Mathias – Le Cinéma en Visite. In LE MAITRE, Barbara; VERRAES – **Cinéma muséum: le muséum d'après le cinéma**. Saint-Denis: Presses Universitaire de Vincennes, 2013. ISBN 978-2-84292-372-3.

LOPES, João – Oliveira e o documentário: trabalhos do espírito. **Revista Camões**. Lisboa. ISSN 0874-3029. Nº 12-13 (2001).

MALRAUX, André – **O Museu Imaginário**. (Arte e Comunicação; 70). Lisboa: Edições 70, 2015. ISBN 978-972-44-1647-2.

MANNONI, Laurent – **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2003. ISBN 85-7359-293-1.

MENDES, José Amado – **Estudos do Património. Museus e Educação**. 2ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. ISBN 978-989-26-0618-7

MIRANDA, Paulo José. – **A morte não é prioritária – Biografia de Manoel de Oliveira**. Lisboa: Contraponto, 2019. ISBN 978-989-666-165-6.

MORIN, Edgar – **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Trad. António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997. ISBN 972-708-360-9.

MOREIRA, Marta Rocha – **Da Casa ao Museu: Adaptações Arquitectónicas nas Casas-Museu em Portugal**. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2006. Dissertação de Mestrado.

MOURA, Vasco Graça – O Dia do Desespero. **Revista Sábado**. Lisboa. (05/06/1992).

MUNSTERBERG, Hugo – A Memória e a Imaginação. In XAVIER, Ismail - **A Experiência do Cinema: antologia**. Colec. Arte e Cultura. V.5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, pp. 479. Disponível em: <https://issuu.com/kerolaine72/docs/38145313-ismail-xavier-a-experienci>

NORA, Pierre – **Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares**. [em linha]. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História. São Paulo, 1993. V.10. [29 jan. 2020]. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>

OLIVEIRA, Manoel – Manoel de Oliveira recorda José Régio: “O amante da verdade”. In **Régio, Oliveira e o Cinema**. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, Cineclube de Vila do Conde, 1994. ISBN 972-9453-24-1.

OLIVEIRA, Manoel – Manoel de Oliveira: “O meu caso” no caso de Régio. In **Régio, Oliveira e o Cinema**. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, Cineclube de Vila do Conde, 1994. ISBN 972-9453-24-1.

OLIVEIRA, José Manuel – A Casa de Camilo. **Boletim da Casa de Camilo**. Vila Nova de Famalicão. ISSN 0874-6559. IV: nº1 (1999).

OLIVEIRA, Luís Miguel – Oliveira, o clássico. **Público**. Lisboa. (10/12/2010).

PAMUK, Orhan – **Istambul. Memórias de uma Cidade**. Trad. Filipe guerra. 4ª ed. Lisboa: Editorial presença, 2008. ISBN 978-972-23-3976-6.

PENZ, François – Museums as laboratories of change: the case for the moving image. In VACCHE, Angela Dalle - **Film, Art, New Media. Museum Without Walls? London: Palgrave Macmillan**, 2012. ISBN 978-0-230-27292-7.

PIMENTEL, Alberto – **O Romance do Romancista**. 2ª ed. [S.I] Parreira A.M. Pererira Lda, 1974.

PINA, Manuel António – **Aniki-Bóbbó**. Porto: Assírio e Alvim, 2012. ISBN 978-972-37-1659-7.

PITA, António Pedro – Temas e Figuras do ensaísmo cinematográfico. In TORGAL, Luís Reis (coord.). - **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. ISBN 972-989-644-129-6.

PONTE, António – **Casas-Museu em Portugal. Teorias e Práticas**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. Dissertação de Mestrado.

Capítulo 1. Disponível em: <https://antonioponte.wordpress.com/tese/cap1-casas-museu-definicao-conceitos-e-tip/>

Capítulo 2. Disponível em: <https://antonioponte.wordpress.com/tese/cap-2-casas-museu-em-portugal/>

PONTE, António – Casas-museu – locais onde o património material e imaterial confluem numa comunicação orquestrada. In **Anais dos Encontros Brasileiros de Palácios, Museus-Casa e Casas Históricas: 2014-2017**. [em linha] São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2018. [23 nov. 2020].
Disponível em: http://www.acervo.sp.gov.br/publicacoes/anais_encontro.pdf. ISBN 978-85-67686-06-6.

POULOT, Dominique – **Museu e museologia**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Coleção Ensaio Geral. ISBN: 978-85-8217-130-1.

PRETO, António – Relações com a literatura. In ARAÚJO, Nelson (org.) - **Manoel de Oliveira. Análise estética de uma matriz cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 2014. ISBN 978-989-44-1758-5.

PRETO, António - **Manoel de Oliveira. O Cinema inventado à letra**. Porto: Fundação Serralves/Jornal Público, 2008. ISBN 978-989-619-138-2.

PREZIOSI, Donald – Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity. In CARBONELL, Betina Messias (Edited by) - **Museum Studies: An Anthology of Contexts**. Oxford: Blackwell Publishing, 2009. ISBN 978-0-631-22830-1.

RAMOS, Jorge Leitão – **Dicionário do Cinema Português: 1989-2003**. Lisboa: Caminho, 2005. ISBN 972-21-1763-7.

RANCIÈRE, Jacques – **Os Intervalos do Cinema**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN 978-989-8327-20-8.

RODRIGES, Elsa – Apresentação. In **10 Anos de Reflexão sobre Casas-Museu em Portugal** [em linha]. Coleção Património a Norte. Direção Regional de Cultura do Norte – Ministério da Cultura, 2019. [13 abr. 2020]. Disponível em: https://issuu.com/cultura.norte/docs/cole_o_patrim_nioanorte_n_1_1_pagi .ISBN 978-989-54450-0-4.

SANTOS, David – **A reinvenção do real. Curadoria e arte contemporânea no Museu do Neo-Realismo**. Lisboa: Documenta, 2014. ISBN 978-989-8566-90-4.

SILVA, Susana Gomes e Barriga, Sara, et. al. – **Serviços Educativos na Cultura**. Porto: Setepés, 2007. ISBN 978-972-99312-3-9.

SWARGERMAN, Jan - Volunteers guides – a condemned species? In **Museum International – Serving museums: external support** [em linha]. Paris: UNESCO 1991, n.º 172, vol. XLIII, n.º 4 [4 nov. 2020] Disponível em: <http://unesdoc.UNESCO.org/images/0009/000906/090604eo.pdf>

VELDHUIZEN, Arja van – **Education toolkit: Methods and techniques from museum and heritage education**. [em linha]. Utrecht: Stichting LCM, 2017. [8 abr. 2021]. Disponível em: <https://arjavanveldhuizen.nl/wp-content/uploads/2018/11/Education-toolkit-E-book-EN-6MB.pdf>

ZABUNYA, Dork – Musée. In BAECQUE, Antoine de; CHEVALLIER, Philippe – **Dictionnaire de la pensée du cinema**. 2ª ed. Paris: Quadrige, 2016. ISBN 978-2-13-065293-9.

Documentos:

CÂMARA MUNICIPAL DE PORTALEGRE - Ata de 26 de junho de 1974. Portalegre, Portugal.

Decretos-Lei:

Decreto-Lei nº. 46758. Diário do Governo n.º 286/1965, Série I de 1965-12-18 [em linha]. [1 de mar. 2021].

Disponível em:

<https://dre.pt/web/guest/pesquisa/-/search/508223/details/normal?q=decreto+lei+46758>

Decreto-Lei n.º 47/2004. Direção-Geral do Património Cultural [em linha]. [30 jun. 2021]. Disponível em:

http://www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/museus_e_monumentos/credenciacao_de_museus/lei_dos_museus.pdf

Sites:

INE - Portal do Instituto Nacional de Estatística [em linha]. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, 2017. [20 out. 2020]. Disponível em:

https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=315150639&DESTAQUESmodo=2

INE - Portal do Instituto Nacional de Estatística [em linha]. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, 2020. [20 out. 2020]. Disponível em:

https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&contecto=pi&indOcorrCod=0004121&selTab=tab0

DGPC – Portal da Direção-Geral do Património Cultural [em linha]. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, 2018. [15 fev. 2020]. Disponível:

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/casa-de-camilo/>

RR – Portal da Rádio Renascença [em linha]. Lisboa: Rádio Renascença, 2021. [26 jan. 2021]. Disponível em:

<https://rr.sapo.pt/2021/01/25/vida/famalicao-avanca-com-restauro-da-casa-de-camilo-castelo-branco/noticia/223960/>

Casa de Camilo – Portal da Casa de Camilo [em linha]. Vila Nova de Famalicão: 2007. [3 de set. 2020]. Disponível em:

<http://www.camilocastelobranco.org/index2.php?co=7&tp=3&cop=0&LG=0&mop=22&it=paginas>

Casa de Camilo – Portal da Casa de Camilo [em linha]. Vila Nova de Famalicão: 2008. [3 de set. 2020]. Disponível em: <https://casadecamilo.wordpress.com/2008/12/11/elegia-a-camilo-por-manoel-de-oliveira/>

CER – Portal do Centro de Estudos Regionais [em linha]. Vila do Conde: s.d.. [27 set. 2020]. Disponível em: <https://www.joseregio.pt/casa-museu-jose-regio-portalegre/>

Filmografia:

Famalicão. [Filme]. Realização de Manoel de Oliveira. Portugal: MAOM, 1940. (23 min.).

Viagem em Itália [Viaggio in Italia]. [Filme]. Realização de Roberto Rossellini. Sveva Film; Junior Film; Italia Film; Les Films Ariane; Francinex, 1954. (75 min.).

The Responsive Eye. [Filme]. Realização de Brian de Palma. Estados Unidos da América: Zodiac Associates Productions, 1966. (30 min.).

La Semence de l'homme [Il Seme dell'uomo]. [Filme]. Realização de Marco Ferreri. Itália: Polifilm, 1969. (110 min.).

Benilde ou a Virgem Mãe. [Filme]. Realização de Manoel Oliveira. Portugal: Tobis Portuguesa; Centro Português de Cinema, 1975. (112 min.).

Lisboa Cultural. [Filme]. Realização de Manoel de Oliveira. Portugal: RAI; Transworld Film; RTP, 1984. (58 min.).

A Propósito da Bandeira Nacional. [Filme]. Realização de Manoel de Oliveira. Portugal: Manoel de Oliveira, 1987. (8 min.).

O Dia do Desespero. [Filme]. Realização de Manoel Oliveira. Portugal: Gemini Films; Madragoa Filmes, 1992. (75 min.).

A Carta. [Filme]. Realização de Manoel Oliveira. Portugal: RTP; Madragoa Filmes; Wanda Films; Gemini Films, 1999. (107 min.).

Um Filme Falado. [Filme]. Realização de Manoel Oliveira. Portugal: Madragoa Filmes; RTP; Gemini Films; France 2 Cinema; Mikado Films, 2003. (96 min.).

Une visite au Louvre. [Filme]. Realização de Danièle Huillet; Jean-Marie Straub. França: Straub-Huillet; Atopic Films; Centre National de la Cinématographie; Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, Fondation de France, Ministère de la Culture, Strandfilm-Produktions GmbH; ZDF, RAI 3, 2004. (44 min.).

O Improvável não é Impossível. [Filme]. Realização de Manoel Oliveira. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian; Filbox Produções, 2006. (19 min.).

Le Voyage du Ballon Rouge. [Filme]. Realização de Hou Hsiao-hsien. França: Margo Cinéma; 3H Productions; Les Films du Lendemain, 2007. (113 min).

Cristóvão Colombo – o Enigma. [Filme]. Realização de Manoel Oliveira. Portugal: Filmes do Tejo II; Les Films Dell'après-Midi; Manoel de Oliveira Filmes, 2007. (75 min.).

Singularidades de uma Rapariga Loura. [Filme]. Realização de Manoel Oliveira. Portugal: Maria João Mayer; François d'Artemare; Luis Miñarro, 2009. (60 min.).

Painéis de São Vicente de Fora, Visão Poética. [Filme]. Realização de Manoel Oliveira. Portugal: Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, 2010. (16 min).

Anexo

Transcrição da Ata da Câmara Municipal de Portalegre de 26 de junho de 1974

Cedência a título de empréstimo, de mobiliário e vários objetos do recheio da Casa-Museu José Régio para a filmagem da peça “Benilde ou a Virgem Mãe”: - Leu o Sr. Presidente a carta número trezentos e setenta e três, de vinte e dois do corrente, da “Tobis Portuguesa”, nos termos seguintes: – “Na sequência da conversa havida entre o Excelentíssimo Senhor Costa Pinto e o nosso Director de Produção, Senhor Henrique Espírito Santo, vimos confirmar o pedido feito relativamente à cedência, por parte da Câmara, dos móveis e objetos da Casa-Museu José Régio (relações anexas) com o fim de figurarem no décor do filme em referência, produzido por esta Companhia com o patrocínio e assistência do Ministério da Comunicação Social, através do Instituto Português do Cinema. Para o efeito, estabelecem-se as seguintes condições: - Alínea um: Serão da conta desta Companhia as despesas correspondentes aos transportes do referido mobiliário e objetos, o prémio do seguro respectivo, bem como quaisquer outras despesas que possam vir a ocorrer. Alínea dois: Figurará no genérico do filme um “título”, referenciando a colaboração da Câmara Municipal de Portalegre. A data prevista para o início das filmagens é de um de Julho, prolongando-se até ao fim do Agosto próximo futuro. O transporte e utilização dos móveis e objetos verificar-se-á de acordo com as necessidades das filmagens, como segue: - Relação número um (primeiro acto) - de um a vinte de Julho; Relação número dois (segundo e terceiro acto) - de vinte e dois de Julho a trinta de Agosto. Deste modo, só estarão fora do Museu a totalidade dos referidos móveis e objetos num certo período intermédio (três a quatro dias) entre a recolha dos segundos e a devolução dos primeiros. E isto porque temos que montar os décors do segundo e terceiro actos antes de acabar o primeiro acto, de forma a não haver interrupção das filmagens.” A Câmara tomou conhecimento e deliberou por unanimidade ceder, gratuitamente a título de empréstimo, à referida Sociedade, para o fim pretendido, as seguintes peças: - Primeiro acto – alínea a) cozinha do primeiro andar: um – bilha; dois – cepo; três – mesa; alínea b) – cozinha do rés-do-chão: quarto – porta do corredor; cinco – idem; seis – porta da cozinha; sete – taipal da janela; oito – mesa com gaveta; nove – cadeira; dez – idem; treze – tripé com panela; catorze – tacho de cobre grande; quinze – tacho de cobre pequeno; dezasseis – pote de água com torneira; dezassete – talha de cobre; dezanove – suspensão de candeeiro; vinte – suporte com almofariz; vinte e um –

triângulo; vinte e dois – idem; vinte e três – tenaz; vinte e quatro – espeto. Alínea c) sala dos barros: - onze – cadeira de espaldar alto; cinquenta e seis – cadeiras; alínea d) – Sala dos Santo Antónios: doze – cadeira. Alínea e) – corredor: - Tapeçaria de parede; porta; duas cadeiras; quadro; estante. Segundo e Terceiro Actos: alínea a) – sala da arca; vinte e cinco – contador; vinte e seis – mesa com gaveta; vinte e oito – porta; vinte e nove – portadas da janela; trinta – cadeira; trinta e um – idem; alínea b) – corredor do primeiro andar – vinte e sete – oratório. Alínea c) sala da entrada: - trinta e dois barra três – reposteiros; trinta e cinco – portas com vidros; trinta e seis – arca; trinta e sete – porta com vidros. Alínea d) – Sala das cómodas: trinta e quatro – portas com vidros; trinta e seis - arca; trinta e sete – portas com vidros.

Alínea d) – Sala das cómodas: trinta e quatro – portas (ligação ao escritório); trinta e oito barra trinta e nove – reposteiros; quarenta e um – cómoda; quarenta e dois – idem; quarenta e três – seis cadeiras com estofos vermelho; quarenta e quatro – cadeirão; quarenta e cinco – reposteiro branco; quarenta e seis – mesa com gavetas; quarenta e sete – portas de ligação à entrada; quarenta e oito – portas; tapete; três cadeiras; dois quadros. Alínea e) – gabinete de trabalho: quarenta e nove – escrivaninha; cinquenta – suporte para livros; cinquenta e um – prateleira de canto; cinquenta e dois – prateleira; cinquenta e três – idem; alínea f) – diversos; quarenta – cancela (da escada); cinquenta e quatro barra cinco – toucador e espelho (da casa de banho). Mais foi deliberado fazer a cedência nas seguintes condições: Primeira – Deverá efectuar-se o seguro contra todos os riscos das peças a ceder e atrás mencionadas, pelo valor de cada uma delas, da companhia de seguros, “A Mutual”, onde se encontram seguros todos os bens municipais, pelo tempo que recorrer entre o levantamento e a restituição; Segunda – O valor das peças será arbitrado por peritos escolhidos pela Câmara; Terceira – O prazo para a sua devolução será até oito de Agosto próximo futuro para as peças necessárias ao primeiro acto e até oito de Setembro próximo futuro para as necessárias ao segundo e terceiro actos; Quarta – Serão da conta da companhia as despesas correspondentes nos transportes do mobiliário e objetos referidos, o prémio do seguro respectivo, o pagamento dos honorários aos peritos avaliadores e outras; Quinta – No caso de alguma das peças desaparecer, por extravio, roubo ou incêndio, ou for danificado, a Câmara será reembolsada através do seguro feito do valor correspondente ao atribuído a cada uma delas desde que haja desaparecimento, ou do que for arbitrado no caso de dano; Sexta – Deverá ser lavrado contrato no Notariado Privativo desta Câmara da cedência referida, antes da entrega das peças.

Apêndice 1 - Visita guiada e conversa sobre as gravações do filme *O Dia do Desespero*

Data: 25 de setembro de 2020

Local: Casa de Camilo, São Miguel de Seide, Vila Nova de Famalicão

Reinaldo Ferreira trabalha como guia na Casa de Camilo e assistiu às filmagens do filme em 1991.

Sala de entrada – 1º piso

Reinaldo Ferreira: Bem-vinda à Casa do Mestre. Mestre das letras, naturalmente.

Não vai visitar um museu, vai visitar uma casa. É diferente. Não nos custava nada pôr legendagem por baixo dos quadros, uma passadeira vermelha, um cordão para evitar que as pessoas passassem para determinado sítio. Não nos custava nada fazer isso. Só que isso ia desumanizar, deixava de ser a casa de Camilo, era um museu. Assim é como quem vai a casa de um amigo. E quando se vai a casa de um amigo, é um local de conversa. Portanto, as pessoas têm a parte física e a parte emocional. E sentem o autor muito mais próximo. É claro que não se pode mexer nas coisas, mas as pessoas sabem isso.

O Camilo viveu nesta casa os últimos anos da sua vida, portanto, os últimos vinte e seis anos. Poderá dizer-se que foi nesta casa onde ele permaneceu mais tempo e foi onde ele escreveu a maior parte da sua obra, dos seus romances. Estamos a falar do escritor que mais escreveu, que mais produziu de todos os tempos. O escritor nacional, naturalmente. O primeiro profissional das letras. Não vou resumir a biografia toda porque precisaríamos de muito mais tempo. Deixe-me dizer-lhe que eles só puderam vir para cá viver após a morte de Pinheiro Alves. Camilo conheceu Ana Plácido no Porto e Ana Plácido foi a grande paixão de Camilo. E ele teve vários envolvimento amorosos. Já tinha sido casado uma primeira vez. Depois casou com Ana Plácido, contrariado. Ele considerava que não casando com ela, estaria a respeitar muito mais.

Sabe que Camilo foi Visconde de Correia Botelho. Ele era um bocado condenado por causa disso porque ele era contra os títulos e acabou por receber um. Mas acabou por lhe dar algum estatuto e até algum dinheiro. Como a ideia do suicídio já o perseguia há muito tempo, ele sendo casado com ela, ela iria beneficiar do título. Acho que foi por isso que ele casou. Camilo e Ana Plácido envolveram-se em amores e em consequência disso,

Pinheiro Alves, um comerciante do Porto que ganhou fortuna no Brasil e que era dono desta casa, desencadeou-lhes um processo por crime de adultério. Estiveram presos na Cadeia da Relação no Porto, onde Camilo escreveu *Amor de Perdição*, que é de facto o seu livro mais conhecido e mais explorado: há cinema, teatro, há ópera, há ballet, há várias traduções...As *Memórias do Cárcere* também – seguramente um dos melhores livros de Camilo. É o relato que Camilo faz dos presos que conheceu na cadeia.

Uma coisa interessante, o Camilo foi visitado na cela pelo Rei D.Pedro V, um rei jovem, muito culto. Veja o privilégio. Eles cumpriram um ano e alguns dias de cárcere e foram estranhamente absolvidos por falta de factos. Uma coisa impressionante. Um dos juízes do coletivo de juízes era o pai do Eça de Queiroz.

Eles saíram da prisão, o Pinheiro Alves morreu, desgostoso da vida, coitado. Andou pela Europa a gastar a fortuna e, entretanto, morreu. Não teve tempo de vender esta casa. Então, a partir daí vieram viver para esta casa. Ana Plácido já tinha um filho do Pinheiro Alves, que era Manuel Plácido. Ora, como a casa era do pai, o filho foi o herdeiro legítimo. Depois teve mais dois filhos de Camilo, o Jorge e o Nuno. O Jorge era um menino doente, tinha um problema mental. Foi, sobretudo, uma grande preocupação para Camilo. Há uma carta que ele escreve a um amigo: “Se eu tivesse este filho, já tinha resolvido isto sumariamente”. Está a ver que o espectro do suicídio já pairava. O Nuno foi o único que casou e deixou descendência. E teve uma vasta prole, teve sete. Ainda há vivos filhos desses sete. A casa do Nuno era onde é hoje a Junta de Freguesia [de São Miguel de Seide], do outro lado da estrada. E foi adquirida pelo próprio Camilo. Ele sentia-se melhor naquela casa do que nesta. O fantasma do Pinheiro Alves...era uma perseguição.

Grande parte deste mobiliário estava na casa do Nuno, na altura do incêndio em 1915. Nessa altura viviam aqui uns caseiros e os móveis que arderam foram os dos caseiros, certamente. Depois uma comissão restauradora, em conjunto com a Câmara, comprou as ruínas e o mobiliário à família. E foi um processo que durou muitos anos, toda a recuperação deste espólio. Portanto, é possível que haja um objeto ou outro...Nem seria muito inteligente da nossa parte estar aqui a afirmar que tudo isto lhe pertenceu, mas pelo menos, da época são. Tenta fazer-se com que as pessoas vivam um bocadinho o ambiente em que ele viveu. Penso que é o mais importante. Há muita verdade. Digamos que 80% do mobiliário teria pertencido a Camilo.

A sala de visitas é a que se mantém mais fiel. Há inclusive fotografias, do funeral do Camilo.

Aqui é a sala de entrada, destacam-se os chapéus. Os chapéus são réplicas, nós temos chapéus que pertenceram a Camilo, só que não podem estar aqui expostos. Têm que estar devidamente acondicionados. As bengalas são originais. E eu digo isto porque temos um catálogo do espólio da casa de 1925, que é o que está mais próximo de Camilo, e eu sei quais é que são as peças que estão referidas e são facilmente identificáveis. Portanto, estou à vontade para dizer que 80% do mobiliário teria pertencido a Camilo.

Vamos avançar, vamos por aqui.

Saleta de Ana Plácido

Eu insisto nisto. Já percebeu que nós humanizamos um bocadinho a casa: umas cortininhas, uns tapetes...Obviamente que não são da época. A ideia é dar um ar mais habitável à casa. Dar a impressão de que vive aqui gente, como se o Camilo estivesse presente aí há cinco minutos. Foi tomar um café, vem já. É esta a ideia. Agora não podemos entrar aqui em realismos excessivos. Se formos dar demasiados brilhos, demasiado conforto, adulteramos uma imagem camiliana que existe desde sempre.

Esta sala era uma salinha de estar da Ana Plácido. A sala dela receber as suas visitas e dela escrever. Isto é importante referir, Ana Plácido também era escritora, não com o fôlego de Camilo, que também era difícil. Ela está de certa forma abafada, esquecida com a grandeza dele. Mas tenta realçar-se um bocadinho a imagem dela porque acho que ela merece. A Ana Plácido era, sobretudo, uma senhora extremamente inteligente, culta e, repare, com muita coragem. O facto de se ter juntado a outro homem, naquele tempo, enfrentar a sociedade, a cadeia...Deixar as alcatifas de sua casa e de Pinheiro Alves, riquíssimo, para se juntar...Só podia ter sido um grande amor. Só o facto de ter vivido nesta casa maritalmente com o amante, na casa do marido.

Para além de escrever em jornais e folhetins, tem também muita poesia. Ela publicou dois romances, *Luz coada por ferros* e o outro, *Herança de Lágrimas*. Deve ter passado uns maus bocados, aturar o Camilo não deve ter sido fácil. Não é? Um homem que não suportava nada que o rodeava, a cegueira agravando-se progressivamente. Os filhos, já falámos, os desatinos de um e os desvarios de outro. O Nuno era bastante estroina, era boémio, gastador e irresponsável.

O Camilo tem uma filha do primeiro casamento, a menina Rosa que morreu criança com cinco anos. Depois teve uma filha de um envolvimento com uma atriz de Vila Real, que ele raptou. Resultou uma filha chamada Bernardina Amélia. Essa filha casou e deixou

descendência. Curiosamente, um dos senhores da produção do filme do Manoel de Oliveira [*O Dia do Desespero*], o Camilo João, é conhecido por Tuxa, é descendente de Camilo por parte dessa filha.

A cozinha

Uma cozinha típica do Minho. Isto já foi tudo restaurado, como se nota, mas as características mantêm-se. Lá está a Cantareira. O forno, a lareira...

Este banco, nesta zona, chama-se o preguiceiro, em Trás-os-Montes é o escano. A loiça é popular, loiça rústica.

Sabes, nós estamos a imaginar duas pessoas, tanto o Camilo como a Ana Plácido, habituadas ao Porto, à cidade: aos cafés, aos botequins, aos teatros, aos salões, às tertúlias. Vieram para S.Miguel de Seide, isto foi como se lhes tivessem colocado uma pedra sepulcral na vida de ambos. A Ana Plácido tornou-se uma mulher doméstica por excelência. E o Camilo aproveitou as paisagens, as pessoas, os “esqueletos”, como ele lhes chama, os “esqueletos” são as histórias, para modelos valiosos nos seus romances. Ele era muito instável, era o género de pessoa que só está bem onde não está. E viajava muito e, dizia ele, que a desgraça o acompanhava sempre. Mas regressava sempre a esta casa.

Vamos.

Quarto do Jorge

Este era o quarto do Jorge, o filho. Estes são os desenhos que o Jorge fez, o que prova que ele não era propriamente louco. Devia sofrer de uma doença qualquer que não fosse reconhecida na altura, esquizofrenia, certamente. E nos momentos lúcidos desenhava, tocava piano. E tinha momentos de perfeita loucura, tinha tentativas de incendiário, perseguição... Temos aqui um soneto dedicado ao filho, há aqui muito sofrimento.

Vamos continuar.

Quarto do Nuno

Este era o quarto do Nuno, o outro filho. Este era o Nuno, este jovem que aqui está. E aqui a mulher, a primeira mulher. Esta é uma história muito curiosa. O Nuno casou com

esta moça, ela era de Famalicão, era muito rica. Chamava-se Isabel da Costa Macedo, mas era conhecida por Diamante Negro. Diamante Negro porque era possuidora de um dote fabuloso, uma fortuna colossal. Era muito cobiçada. As cartas de amor à rapariga foram escritas pelo pai [Camilo]. Que grande pai. E ajudou a raptá-la.

Imagine a rapariga a receber as cartas escritas por Camilo, que dominava as palavras como ninguém. Deve ter sido difícil resistir. Depois apanhou uma desilusão, certamente. Ela morreu antes de Camilo. Depois relaciona-se com a Ana Correia e teve os tais sete filhos.

O restauro desta casa foi baseado precisamente no testemunho da D. Ana Correia, ela ainda era viva.

Sala de trabalho/Escritório

[Junto a uma janela]. Há aqui umas histórias curiosas para referir em relação ao filme. O filme começa, como sabe, com uma roda de uma caleche e uma *voz-off*. Que deve durar aí uns quinze minutos. E isso foi filmado, não se vê daqui, mas está a ver ali aquelas árvores? Isso foi filmado ali num caminho em terra. E é a vinda do médico a esta casa [a cena]. Para preencher esse tempo todo da filmagem da roda, eles andaram com a caleche no caminho para trás e para a frente, para trás e para a frente. Eles queriam uma viatura que tivesse uma suspensão ótima para levar a câmara para filmar a roda. Uma Méhari. Só que o caminho não tinha largura suficiente para um Méhari. Então, o que é que o Manoel de Oliveira fez? Eles soldaram uma estrutura metálica na caleche com um espelho. Portanto, a roda estava refletida no espelho. A câmara ia dentro da caleche a filmar o reflexo da roda no espelho. É um pormenor curioso. Um truque, e muito inteligente.

[Perto da mesa de trabalho]. Há uma cena do filme, que está o Camilo sentado nesta secretária, praticamente sentado, está a ver que é um banco muito alto. Ele escrevia praticamente de pé. Ele [Mário Barroso] está aqui [à secretária], e a câmara está além [no quarto] a apanhar o Camilo de perfil. E ele está rodeado de treze ou catorze velas e já não consegue continuar a carta porque já não vê. Isto foi filmado à noite. Na altura não tinha cortinas na janela, então dava o reflexo das chamas nos vidros das janelas. O Manoel de Oliveira gostou daquilo. Então o que é que ele fez? Mandou montar um andaime, uma estrutura metálica lá fora, até cá acima para colocar velas no exterior. Tinha velas dentro e fora, como se fosse um prolongamento. O que é que acontece? As chamas da vela de dentro estão direitinhas e lá fora, por causa da deslocação do ar, as chamas mexiam.

Pronto, aqui é que estão os efeitos especiais. Estávamos aqui [agachados, fora de campo] umas quatro ou cinco pessoas (“estávamos” porque eu estava juntamente), fora do alcance da câmara, e ele dizia “ação!” e nós [gesto de soprar] para a chamadas ficarem iguais.

Este é o escritório, uma das salas mais agradáveis da casa, penso eu. Onde ele passava a maior parte do tempo, seria aqui. Escrevia nesta secretária. Uma secretária monumental. Ela tem duas frentes, é exatamente igual, de um lado e de outro. O que permite trabalhar duas pessoas ao mesmo tempo. Nós já estamos a imaginar o Camilo de um lado e a Ana Plácido do outro. Portanto, ela teria sido, com certeza, uma excelente colaboradora de Camilo. Muitas das histórias que ele escreve, teriam sido contadas por ela. Houve uma tentativa, no fim da vida, de ele ditar e ela escrever. Mas não passou muito da tentativa. Os livros, são os que restam da biblioteca dele, livros de consulta dele. Faltam aqui muitos mais. Imagine que faltam aqui três mil e tal livros que o próprio Camilo vendeu. Ele vendeu duas vezes parte da sua biblioteca, sobretudo, por dificuldades financeiras. É claro que no tempo do Camilo não teria este aspecto arrumadinho, isto devia ter pilhas de livros por tudo quanto era sítio.

Muitos destes livros têm anotações de Camilo, ele lia um livro e tinha por hábito fazer o seu comentário nas margens.

[A apontar para dois quadros na parede] Ali dois escritores da época: Alexandre Herculano, que eram grandes amigos, e Victor Hugo, uma referência, naturalmente.

Quarto de Camilo e Ana Plácido

Este é um quarto comum. Aqui temos o quarto de Camilo e ali o de Ana Plácido. Era assim, era um estilo, as pessoas dormiam separadas antigamente. E há aqui uma certa lógica, repare que Camilo tem o quarto ao pé do escritório. Portanto, ele lia e escrevia muitas vezes de noite para não incomodar a senhora. Sabe que a noite, o luar, o silêncio...tem muito a ver com inspiração e, sobretudo, com inspiração romântica. O romantismo tem muito a ver com o culto da morte. Ele tem um livro chamado *Noites de Insónia* e no prefácio desse livro ele diz que vai “ao jazigo das minhas ilusões”.

[Abre a janela do quarto] Grande parte das novelas dele são passadas aqui.

[à janela] Esta é a célebre acácia do Jorge. Esta é já uma filha da acácia porque a autêntica secou. Esta rebentou a par da seca, mas não deixa de ser a acácia do Jorge. O Jorge gostava

muito daquela árvore, empoleirava-se. Há várias referências nesse sentido, que vê, através da janela, o filho louco empoleirado na acácia. E Camilo dedicou-lhe um poema muito interessante, chama-se *Acácia do Jorge*. Na altura do filme, o suicídio é em junho, dia 1 de junho, e a acácia em junho está revestida, com folhinhas. As filmagens foram feitas, salvo erro, no inverno. Por outubro, novembro... Portanto, a acácia está despida nessa altura e eles tiveram que a revestir com folhinhas artificiais. E não havia destas folhas em Portugal, tiveram que as mandar vir da Bélgica. E para cúmulo, as folhas que vieram da Bélgica eram pontiagudas, se reparar, a folhinha é arredondada. Claro, estive aí a equipa toda a cortar folhinha, por folhinha. A minha colega também. A Cândida vai-lhe falar nisso, de certeza. Eu também ajudei. A casa estava fechada ao público, ajudámos no que fosse preciso. Depois eu lembrei-me que em junho...A acácia tem um cacho do género da glicínia e em junho a acácia ainda tem esses cachos. Embora, já estejam meio secos. E eu disse à produção: “Você não lhe diga nada! Ele manda-me ao Japão buscá-los!”. E mandava.

[De volta ao quarto]. Aqui assim há outro pormenor curioso. Que é esta cortina [que divide a parte de Camilo e Ana Plácido]. Há uma cena da Ana Plácido ali a fumar charuto, precisamente ali assim no quarto dela. E a cortina está a fechada e ela vai abrir. Na altura, tinha aqui umas argolas metálicas...Estas argolas aqui estão de madeira foi o Manoel de Oliveira que mandou colocar. Porquê? Por causa disto [corre as cortinas]. Ouviu? Para se ouvir isto [no filme]. Ele mandou pôr estas de madeira para se ouvir este som. E ficaram estas. Também havia outro pormenor. Isto foi restaurado depois, sabe que este soalho já não é o mesmo que havia na altura. Foi restaurada em 1995 e as filmagens são em 1991. A saliência das tábuas tem uma abertura e eles tiveram com uma chave de fendas, precisamente a salientar essas aberturas. Para que no filme se visse bem os riscos da madeira.

Quarto de vestir

Aqui destaca-se a banheira com sistema de aquecimento. Isto funcionava como caldeira. Uma coisa completamente fora do vulgar. Uma banheira com sistema de aquecimento. É a original.

Quarto de banho

Por aqui se percebe que era uma casa com muito conforto, pelo facto de ter um quarto de banho dentro de casa.

Sala de visitas

Esta era a sala de visitas, a sala principal. Esta é uma sala muito importante porque foi exatamente nesta sala que o Camilo se suicidou. Foi ali naquela cadeira, na cadeira balanço. Portanto, ele estava aí sentado quando disparou. A principal razão do suicídio, como sabe, foi a cegueira. Há várias razões, a loucura do filho, as dificuldades financeiras...Tudo isso contribuiu, mas a cegueira foi, de facto, fatal. Foi no dia 1 de junho de 1890. Tinha Camilo 65 anos. Hoje é um jovem, mas naquela altura era de uma idade muito avançada. Ele suicidou-se, praticamente, na presença de um médico e da Ana Plácido. Quem representou o médico no filme de Manoel de Oliveira, penso que foi o Diogo Dória. O Camilo tem conhecimento desse médico através dos jornais. Na altura, Ana Plácido está a ler-lhe o *Comércio do Porto*, e leu-lhe um artigo sobre esse médico que vinha fazendo perfeitos milagres. Camilo, ao ouvir essa notícia, resolveu escrever-lhe uma carta. Uma carta absolutamente dramática. É claro que ele ao ouvir essas notícias, sentiu, como ele diz, “uma extraordinária vibração de esperança”. Ditou, certamente, quem escreveu foi Ana Plácido. Pediu para ele o vir visitar, uma vez que não se podia ausentar. E ele veio cá, exatamente no dia 1 de junho de 1890, foi um domingo à tarde. Consultou-o, ele estava ali sentado naquela cadeira [aponta para a cadeira de balanço]. É claro que o médico percebeu logo que ele não tinha cura. Mas, ainda lhe aconselhou o Gerês. Aconselhou Camilo a passar umas temporadas no Gerês. Um paliativo. Ele sabia perfeitamente que o Gerês não lhe fazia bem aos olhos, era um atentado à sua inteligência. Ele estudou medicina, percebeu.

Entretanto, Ana Plácido acompanhou o médico à porta. Acho que isso está muito bem representado no filme. Iam a descer as escadas quando ouviram o tiro. O que faz de cocheiro [no filme] é o dono da caleche [coleccionador que cedeu a viatura à produção]. Depois estenderam-no neste canapé. Ele esteve cerca de duas horas em agonia e sofrimento. É claro que a ideia do suicídio já o perseguia, já estava premeditado. A vinda do médico a esta casa foi como que uma derradeira esperança. Depois daquele diagnóstico, nada a fazer. Os retratos, são os filhos. O que está por cima do piano, era o Manuel Plácido, filho dela e de Pinheiro Alves. Morreu muito novo, com dezanove anos. Ele viveu aqui pouco tempo em criança. Depois foi para Angola com o casal Morgados

de Pereira, regressou e morreu jovem. Estava de casamento marcado e, três dias depois, morto com uma meningite. Diz o Camilo, “Dona Ana encaneceu”. E estes são os filhos que ela teve do Camilo, o Jorge e o Nuno. O pintor tentou aproximá-los, deixá-los mais ou menos iguais. A diferença de idades também não era muita, o Jorge era velho somente um ano em relação ao Nuno.

Sabe que a história destes quadros também é muito curiosa. Vou-lhe contar muito rapidamente. Foram pintados por um pintor espanhol, Sanchez Ramos. Estava hospedado em Vila do Conde, numa hospedaria. E a dona da pensão aproveitou a hora do jantar, que estava toda a gente reunida, para humilhar o pintor e expulsá-lo da pensão porque ele já não lhe pagava há algum tempo. Bem, o Camilo estava presente e não gostou da atitude da senhora, compadeceu-se do artista. Pôs-se de pé e disse:

– “A senhora não tem razão. A culpa é minha”

– “Então porquê?”

– “Eu devo dinheiro a este senhor e ainda não lhe paguei. Aqui está, faça o favor”

Não devia nada, naturalmente. O homem deixou escorrer uma lágrima e disse:

– “Eu não tenho como lhe pagar o valor.”

– “Não tem problema, pinte os meus filhos.”

Encontrei esta história, não há muito tempo, numa pesquisa por jornais da época para ver notícias sobre o funeral do Camilo. Encontrei um jornal que já não existe, chama-se *O Porto*, e tem lá esta história.

Veja a atitude altruísta e humanista.

Vamos ao relógio?

Aqui faço questão de referir este relógio porque é uma prova de que realmente lhe pertenceu. Sabe que há muita gente que vem a esta casa e não acredita em nada disto, acha que nada disto pertenceu ao Camilo, que foi posto aqui. Não é bem assim. Há muita verdade, há muita verdade. Basta lermos o livro. Ele refere este relógio no *Eusébio Macário*. Logo no início do *Eusébio Macário*, o Camilo faz uma descrição muito exaustiva deste relógio. É para aí uma página inteira só a descrever o relógio. Lá está, a fazer chacota do realismo. Ele é um romântico, só que apanhou a fase de transição do romantismo para o realismo. Realismo é muito descritivo, basta lermos o Ramalhete nos Maias. Ele começa a descrever o relógio a exagerar propositadamente.

Havia na botica um relógio de parede, nacional, feito de grandes toros de carvalho e muita ferraria. Para dar corda, é como quem puxa um balde da cisterna. Por baixo da triplicada cornija do mostrador (veja, ele está a enfatizar) tem uma medalha com uma

dama cor de laranja, vestida de vermelhão, penteado à Pompadour, uma pescoceira crassa e grossa de vaca barrosã. O braço direito hirto, com um ramo que mais parece uma vassoura de hidrângeas. E o esquerdo no regaço, com os dedos engelhados e aduncos como um pé de perua morta. Há mais, eu não sei tudo de cor.

Isto é uma aposta que ele faz com Ana Plácido, que diz que ele não consegue escrever com a nova corrente literária. Ele responde-lhe temerariamente que sim, então escreve o *Eusébio Macário* e *A Corja*.

Um espelho, original. Não será difícil espelhá-lo, mas assim dá-lhe um ar mais característico. Certamente este espelho refletiu todo o drama, digamos que é aqui como que uma testemunha silenciosa de tudo o que se passou aqui nesta sala. Se espelhássemos o espelho, não contava a história. Entrávamos no realismo excessivo.

Há muita presença de Camilo nesta casa. Pelo menos, por aquilo que ouço das pessoas. As pessoas saem daqui com vontade de ler.

As casas-museu têm este efeito de proximidade, humaniza: ele esteve aqui, ele sentou-se ali...Isto não é uma montra de objetos.

O móvel do José Régio é este. Um louceiro imponente. Pertenceu a Camilo, José Régio comprou-o à família e depois doou à Casa de Camilo.

Recebemos aqui muitas escolas e normalmente os alunos vêm com espírito crítico: “uma seca”. Mas aí à terceira sala já estão imbuídos no espírito camiliano. Ele existiu, era uma pessoa como nós.

Apêndice 2 - Conversa sobre as gravações do filme *O Dia do Desespero*

Data: 25 de setembro de 2020

Local: Casa de Camilo, São Miguel de Seide, Vila Nova de Famalicão

Cândida Faria é guia na Casa de Camilo, assistiu e participou nas filmagens do filme em 1991.

Cândida Faria: Sobre o filme... as pessoas eram simpáticas: a produção e os atores. Com os atores não tive muito contato porque eles chegavam mesmo em cima da hora para filmar. Eu tive mais contacto com a produção.

A produção chegou cá e deparou-se com uma série de problemas quando começaram as filmagens... Começou pelo barulho! “O que é que vai ser para controlar isto?” Colocaram a Guarda para mandar parar o trânsito. [As gravações] eram de manhã e depois mais à noite.

Cláudia Oliveira: A Casa esteve fechada ao público durante as filmagens?

Cândida Faria: A Casa esteve fechada seis semanas.

Depois tivemos aquele problema da acácia.

[...] Sabe que Camilo suicidou-se a 1 de junho. A acácia tinha folhagem. Mas a rodagem do filme foi em novembro. “Como é que vai ser?” É o Manoel de Oliveira. Nós não lhe podíamos dizer muitas coisas, porque, se não, ele começava a fazer uma confusão... porque ele era muito pormenor.

Não sei se sabe de onde vieram as glicínias.

CO: Da Bélgica?

Cândida Faria: Da Bélgica. Chegaram aqui e eram pontiagudas. Tivemos que fazer os recortes.

CO: Como é que vieram os ramos?

Cândida Faria: Veio tudo em tabletes. Sabe como vem o bacalhau? Pronto. Vem aquilo tudo e eles despejaram aqui [espaço de exposições temporárias no rés-do-chão da casa-museu].

“E agora como é que vai ser? E recortar isto?” Tive que andar eu “ó tio, ó tio”: “Olha, tu aí não podes estar na Casa de Camilo...recortes de folhas...Vamos!” Eram para aí umas sete ou oito pessoas, num domingo. Porque eles também fizeram muitas filmagens ao domingo.

E foi tudo aqui.

CO: Cortaram folha a folha?

Cândida Faria: Sim. Folha a folha. Para ficar redondo. Está a ver o pormenor?

E fomos nós que lhe dissemos isso. Estávamos tão bem caladinhos...

E depois colaram. Só na entrada, não foi a acácia toda. Foi só à entrada porque era a chegada do médico [cena com Dr. Edmundo Magalhães interpretado por Diogo Dória].

Não sei se o Reinaldo lhe chegou a contar. Isto também foi muito engraçado. A chegada do médico vem ali por uma estrada...Porque o médico vem de cavalo, de carruagem.

Havia a chuva, não sei se reparou. Sabe como foi feita a chuva? Foram os bombeiros!

Mas depois o caminho tinha que ser limpo. Porque havia fraldas de bebé [no chão]. E no tempo de Camilo...fraldas? Já reparou, não podia. E como é que vai ser? Precisamos de vassouras. Fiz vassouras de giestas. Fui eu que arranjei. Eu mais a produção, fomos varrer.

E havia uma costureira que fez os vestidos para a Teresa Madruga. Ela depois deixou-os aqui na Casa. São muito bonitos.

CO: Um desses vestidos já esteve exposto?

Cândida Faria: Mas agora não estão. São dois e estão no Centro de Estudos [Camilianos]. Um vermelho e um azul. Mesmo bonitos. Ela ofereceu, e a produção deixou cá.

Sabe que o Manoel de Oliveira era muito ao pormenor, muito, muito. Queria a coisa muito na perfeição. E há uma altura em que a Teresa Madruga, ou seja, a Ana Plácido, tinha que sair do corredor. Está a ver onde é o quarto dos filhos? Ela vinha daí e tinha que subir ao escritório. Isso foi uma seca. Ela esteve mais de uma hora: porque o vestido prendeu, porque o braço tocou no corrimão, porque o pé não vai direito. Esteve ali uma hora para filmar uns segundos. Acho que foi a parte mais irritante do filme do Manoel de Oliveira.

Outra coisa com que eles também tiveram dificuldade: precisavam de um cobertor! Para embrulhar o Camilo. E eu fui buscá-lo a minha casa. Um cobertor centenário.

Depois precisavam de uma toalha de linho. Fui a uma senhora minha vizinha que também cedeu.

CO: Para quê, lembra-se?

Cândida Faria: Era para uma mesa.

CO: O museu cedeu algum dos objetos aqui expostos?

Cândida Faria: A mala. Para o médico. A pasta foi usada. O candeeiro lá de cima, da secretária.

Lembrei-me de uma coisa que aconteceu comigo. Esta foi engraçada. Eu já estou aqui há muitos anos e sou uma pessoa que não tenho medo. Eles fizeram um boneco muito bem feito. Certo? Quem veio dar o tiro foi a Guarda [para produzir o som do tiro do suicídio]. Tem a janela e a Guarda veio ali e *tá!* Dentro da casa, mas com a pistola fora.

E eu no dia seguinte vim abrir a casa. Sou sempre a primeira a chegar. Chego à sala e apanho um susto! Estava lá o boneco e parecia uma pessoa morta.

CO: O boneco foi usado em que cena?

Cândida Faria: Para representar o Camilo ali morto. Por isso é que precisaram do cobertor. Foi horrível. Não sou cardíaca, mas naquele momento... É disto que me recordo. Foi muito giro. Olhe, gostei!

CO: Acompanhou sempre o momento das filmagens?

Cândida Faria: Ele [Manoel de Oliveira] não gostava muito. E uma vez estávamos aqui em baixo a recortar e estávamos na risota. Ele veio cá a baixo: “Vocês não têm respeito nenhum!”. Não podíamos fazer o mínimo de barulho.

CO: Estavam a gravar no piso de cima?

Cândida Faria: Estavam a gravar... Uma vez estavam a gravar o Camilo a fumar charuto e há uma máquina lá ao fundo *vrtrrrr*. Tinha um timbre, o Manoel de Oliveira! Eu fui à procura do som e o dono da máquina disse-me: “vou parar cinco minutos, por seu respeito porque não o conheço esse senhor [realizador] de lado nenhum”. Era uma máquina de sulfatar.

Ele não podia com o barulho. Era muito, muito exigente.

CO: Da parte do museu tiveram indicações específicas para acompanharem a produção?

Cândida Faria: Não. Íamos percebendo o que era para fazer. E já foi há tantos anos que não me recordo. A Casa foi cedida, e eles tinham que saber que tinham que cuidar bem das coisas.

Eram pessoas muito atentas, e sabiam que estando num museu não podiam estar a mexer.

CO: Onde é que os atores se vestiam?

Cândida Faria: Vestiam-se aqui em baixo [sala de exposições temporárias]. Nós passávamos os dias aqui.

[...] E há outra história para o cão. Havia um cão porque o Camilo tinha três cães. Era o Nero e mais dois. E eles [produção] trouxeram um cão rafeiro e depois tinham que arranjar alguma coisa para ele comer. E eu disse: “vai ser uma coisinha que eu tenho em casa”. Está a ver, eles chegaram aqui e se não fossemos nós... Nós ajudámos muito, muito. Havia um senhor da produção, que era o João Camilo, que era da família do Camilo. Da parte da Bernardina Amélia. Sabe que o Camilo teve a filha Bernardina Amélia? A Bernardina Amélia foi levada para o Convento da Avé Maria, que é hoje o Hospital de São Bento, também teve filhos. Nós chamávamos-lhe o Tuxa.