



A HISTÓRIA RESUMIDA DO **CINEMA PORTUGUÊS** EM 22 FILMES
VOLUME II

FORUM MUNICIPAL LUÍSA TODI - SETÚBAL, SEGUNDA-FEIRA, 11 DE MARÇO, DE 2024 - 21H00



“A Caixa”, de Manoel de Oliveira

Realização: Manoel de Oliveira Argumento: Manoel de Oliveira, segundo a peça homónima de Prista Monteiro; Adaptação e diálogos: Manoel de Oliveira; Direção de fotografia: Mário Barroso; Cenografia: Armando Jorge; Decoração e guarda-roupa: Isabel Branco; Som: Jean-Paul Mugel; Música: Katchaturian, Schubert, Ponchielli; Montagem: Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux; Produção: Paulo Branco; Administração de produção em Portugal: Luísa Perestrello; Direcção de produção: João Canijo, Elisabeth Bocquet, Alexandre Barradas; Chefe de produção: João Montalverne; Etalonagem: Teresa Ferreira

Com: Luís Miguel Cintra (cego), Glicínia Quartin (velha), Rui de Carvalho (taberneiro), Beatriz Batarda (filha), Diogo Dória (amigo), Isabel Ruth (vendedeira), Filipe Cochofel (genro), Sofia Alves (prostituta), Duarte Costa (guitarrista), Paula Seabra (grávida), Miguel Guilherme (1º homem), António Fonseca (2º homem), Rogério Samora (3º homem), Tiago Henriques (neto), Gilberto

Gonçalves (aleijado), Rogério Vieira (guarda-nocturno), Júlia Buisel (pintora naif), Sharon Ahrens (1º turista), Marsha Smith (2ª turista), Joel Ferreira (amigo do neto), Susana Alves (moça), Duarte de Almeida (2º cego), João Gustavo (rapazote), José Wallenstein (companheiro), Mário Barroso (companheiro), etc

Duração: 96 minutos; Estreia: Estreia em Portugal King e Monumental (Lisboa) a 18 de Novembro de 1994

No plano de abertura de A Caixa, um desses longos planos com que Oliveira costuma começar os seus filmes e que de forma brilhante nos prepara para a narrativa dando-nos de forma simbólica o que nela se vai contar [a árvore em NON (1990), a roda da carroça em O Dia do Desespero (1992), a paisagem vista do comboio em Vale Abraão (1993)], vemos o personagem do guarda nocturno a subir tropegamente as escadinhas de uma ruela popular, verificando se as portas estão ou não fechadas. Desde logo a música coral que acompanha o plano evita qualquer identificação com um olhar “realista” [exemplo perfeito desse “olhar” que busca a reprodução do real: a abertura de Love Me Tonight (Ama-me Esta Noite, 1932), de Mamoulian, no começo do cinema sonoro, em que o amanhecer da cidade é dado através de sinais sonoros que se sobrepõem aos visuais]. A forma como o plano termina reforça ainda com mais firmeza esta distância: o personagem desaparece pelo lado direito da “cena”, seguindo a seta de um anúncio pintado na parede, o do “Teatro da Costa do Castelo”. Estamos, desde logo, num “palco” e, na verdade, como de um palco nunca

saímos daquele cenário que, aliás, é sempre visto de dois pontos de referência: o da taberna, principalmente do ponto de vista da personagem de Isabel Ruth, que parece comentar a acção, e do que se coloca face ao cego (que nunca é o “centro” da intriga), só se desviando com a entrada do falso cego que é o ponto de partida da tragédia.

Desde logo estamos num mundo “irreal”, o da “representação”, mundo esse que tem sido sempre o do cinema de Oliveira, mesmo quando se lhe procura “colar” o adjectivo de “documentarista”. Douro, Faina Fluvial (1931) era, no fim de contas, uma “encenação” no sentido em que o foram também os filmes semelhantes de Vertov, Ruttmann ou Vigo. O Acto da Primavera (1963) é a encenação de uma encenação popular, O Pão (1959) é a de uma liturgia. É hábito frequente “dividir-se” a obra de Oliveira em duas partes, uma englobando as obras “sérias”, que incluem Amor de Perdição (1978) e Vale Abraão, entre outros, e outra onde se incluem os “divertimentos” que incluem Os Canibais (1988), A Divina Comédia (1991), A Caixa e O Convento (1995). Ora, no fim de contas, não são mais do que as duas máscaras da mesma comédia humana, a que ele também já chamou “divina”. O mundo é, assim, uma série de simulacros, ora trágicos, ora irrisórios, mas sempre vistos como se decorressem num palco. E decorrendo tudo nesse espaço, o que acontece é que o autor surge como uma espécie de demiurgo. Os personagens que vemos em qualquer dos filmes de Oliveira aparecem como fantoches de Deus ilusoriamente convencidos de qualquer livre-arbítrio. Tudo se encaminha para o fim determinado pelo “autor”, seja “Deus” ou “artista”.

Desde o começo que o destino do cego de A Caixa está marcado, como está o de todos os personagens. Mas há, evidentemente, um momento em que tudo se torna inevitável, o ponto de não retorno, ou aquele em que tudo começa a girar vertiginosamente, como se até aí os personagens vivessem numa espécie de limbo à sua espera. E o acontecimento em A Caixa é a chegada do falso cego. É também o único momento em que a câmara sai do local habitual para tomar outra perspectiva. Ele vai ser o elemento que lança a discórdia na paz pouco firme das escadinhas, como o boneco do diabo no teatro de fantoches (comparação reforçada pela silhueta de negro e o ar matreiro com que espreita por cima dos óculos, como se o que a seguir acontece fosse o resultado da sua vontade). Aliás esta comparação parece-me agora mais pertinente à luz do personagem de Luís Miguel Cintra em O Convento.

A condição dos personagens torna-se assim absurda porque, no fim de contas, não têm controle sobre si próprios, mas eles vivem como se tivessem consciência disso. Isto é, os próprios personagens tomam “consciência” de que são apenas isso, de que estão “aqui” representando um papel, como os seres humanos na comédia geral que é a vida humana. A questão é saber qual é esse papel, sendo que na maior parte dos casos as pessoas se julgam objectos de “miscast”.

E é, talvez, nesta relação que se encontra a essência daquele “estilo” distanciado (de “pose”) da representação nos filmes de Oliveira: actores que não se metem na “pele” dos personagens, porque estes são também actores a representarem.

A peça de Prista Monteiro não é, por isso, para ser tomada em si mesma, mas como mero pretexto para o realizador fazer outra “representação” do seu mundo, retomando aqui um estilo de farsa vicentina, complemento do drama camiliano que é o outro aspecto do cinema de Oliveira.

**Manuel Cintra Ferreira in
Folhas da Cinemateca, 26 de Junho de 2006**





Longas Metragens de Manoel de Oliveira

" (1981); "Le Soulier de Satin" (1985); "O Meu Caso" (1986); "Os Canibais" (1988); "Non, ou a Vã Glória de Mandar" (1990); "A Divina Comédia" (1991); "O Dia do Desespero" (1992); "Vale Abraão" (1993); "A Caixa" (1994); "O Convento" (1995); "Party" (1996); "Viagem ao Princípio do Mundo" (1997); "Inquietude" (1998); "A Carta" (1999); "Palavra e Utopia" (2000); "Porto da Minha Infância" (2000); "Vou para Casa" (2001); "O Princípio da Incerteza" (2002); "Um Filme Falado" (2003); "O Quinto Império - Ontem Como Hoje" (2004); "Espelho Mágico" (2005); "Belle Toujours" (2006); "Cristóvão Colombo – O Enigma" (2007); "Singularidades de uma Rapariga Loura" (2009); "O Estranho Caso de Angélica" (2010); "O Gebo e a Sombra" (2012) "Aniki-Bobó" (1942); "Acto da Primavera" (1963); "O Passado e o Presente" (1972); "Benilde ou a Virgem Mãe" (1974); "Amor de Perdição" (1979); "Francisca

FORUM MUNICIPAL LUÍSA TODI-SETÚBAL | SEGUNDA-FEIRA, 18 DE MARÇO DE 2024

"A História Resumida do Cinema Português em 22 Filmes – Volume II" 21H00 (entrada livre)

"Capitães de Abril", de Maria de Medeiros (2000)