



A CAIXA 1994

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

Decoração e guarda-roupa: Isabel Branco

Som: Jean-Paul Mugel

Música: Katchaturian, Schubert, Ponchielli

Montagem: Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux

Intérpretes: Luís Miguel Cintra (cego), Isabel Ruth (vendedeira), Glicínia Quartin (velha), Ruy de Carvalho (taberneiro), Beatriz Batarda (filha), Filipe Cochofel (genro), Diogo Dória (amigo), Sofia Alves (prostituta), Miguel Guilherme (freguês), António Fonseca (2.º freguês), Rogério Samora (3.º

freguês), Duarte Costa (guitarrista), Paula Seabra (grávida), Tino Henriques (neto), Gilberto Gonçalves (aleijado), Rogério Vieira (guarda-noturno), Júlia Buisel (pintora *naïf*), Sharon Ahrens (1ª turista), Marsha Smith (2ª turista), Joel Ferreira (amigo do neto), Susana Alves (moça), Duarte de Almeida (2.º cego), João Gustavo (rapazote), José Wallenstein (companheiro), Mário Barroso (companheiro), Carla Brígida (vizinha), Etelvina Loureiro, Kimberley Ribeiro, Silvéria Baptista, Susana Matos, Sandra Neves, Cristina Jesus, Helena Marques, Carla Pereira, Isabel Frederico, Inês Amaral, Elsa Madeira, Fátima Brito (bailarinas).

Produção: Paulo Branco para Madragoa Filmes, Gemini Films, La Sept (França)

Cópia: 35mm, cor

Duração: 93 minutos

Ante-estreia: Monumental, em 16 de setembro de 1994

Estreia: Monumental, 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 noturno 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 distanciação: 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 adjetivo de



Fotogramas do filme *A Caixa* (1994) de Manoel de Oliveira

“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).