



REBELDE COM CASA REGINA GUIMARÃES

As obras abertas são casas com muitas entradas, muitas chaves, muitas janelas...

A obra de Manoel de Oliveira não é excepção.

Nela se entra pelo grande portão da História (*NON, Um Filme Falado*), pela porta da infância (*Aniki Bóbo, Porto da Minha Infância*), pela porta da memória (*Viagem ao Princípio do Mundo, Visita ou Memórias e Confissões*), pela porta da loucura (*O Passado e o Presente, O Estranho Caso de Angélica*), pela porta do teatro (*Acto da Primavera, Mon Cas, o primeiro*

episódio de *Inquietude*, várias cenas de *Je rentre à la maison*), pela porta do mito (*O Pão, O Quinto Império, O Velho do Restelo*) pela porta da palavra (*Le Soulier de satin, Palavra e Utopia*), pela porta dos amores frustrados logo sublimes (*Benilde, Amor de Perdição*), pela porta da literatura (*O Dia do Desespero, A Divina Comédia*), pela porta da pintura (*As Pinturas do meu Irmão Júlio, O Pintor e a Cidade, Painéis de São Vicente*), ou mesmo do próprio cinema (*Belle Toujours, Nice À propos de Jean Vigo*) etc.

De mãos dadas com Agustina Bessa-Luís, o cinema de Manoel de Oliveira mostrou-nos como se pode entrar numa paisagem sentimental (no sentido deleuziano) pela porta do cavalo, como acontece em *Francisca* e em *Vale Abraão* - ou mesmo n' *O Convento*, filme em que a dupla argumentista/realizador foi menos

feliz, mas aonde não faltam fechos e aberturas de portas e personagens na soleira e no limiar.

Enfim, há no fascinante cinema de Manoel de Oliveira – um cinema que nos convida a estar densa e longamente com os filmes em lugar de passar por eles como cães por vinha vindimada – a permanente sensação de que as suas obras possuem uma porta secreta sobre a qual é necessário manter o sigilo não apenas porque o pudor a tanto obriga, mas também porque a ostentação de um segredo é uma forma de sinceridade.

Entrar na casa da obra de Manoel de Oliveira pela porta da própria figura da CASA foi o propósito de António Preto que, há já alguns anos a esta parte, se tem vindo a encarregar do desenho desta CASA DO CINEMA a cujos destinos preside.

António Preto como que escutou o desejo que Manoel de Oliveira exprimiu na sua obra propositadamente destinada a uma difusão póstuma, a saber *Visita ou Memórias e Confissões* (1982-2015). Não se trata pois apenas de alicerçar a abertura da Casa do Cinema Manoel de Oliveira numa figura metacinematográfica – embora só isso já seja um vasto programa – trata-se não menos de ecoar uma proposta da figura tutelar desta casa que, com o seu filme testamento-depoimento, nos fornece pistas de leitura para a extensa obra que realizou. Tanto a ideia de visita, evocada no título – e na verdade podemos ler uma boa parte da obra de Oliveira como uma sequência de visitas, visitas e revisitações –, como os modos de olhar lançados sobre o espaço físico e sobre o espaço fílmico, são contemplados na exposição concebida por António Preto e a casa enquanto figura metacinematográfica sustenta, por irrigação e/ou contaminação, todo o discurso expositivo.

A *mise en espace* escrita por António Preto é quase uma *mise en scène*. Casando as virtualidades da montagem com as potencialidades da espacialização, António Preto convida o visitante a mobilizar as forças

adormecidas do pensamento analógico e – graças ao trabalho de livre (e infindável) associação entre filmes, sequências ou planos –, a prosseguir uma espécie de infinito filme mental, durante e após a visita da exposição.

Por outro lado, a dimensão modesta, quase doméstica – embora multiplicada pela introdução de muitos mais ecrãs do que paredes – do quadro expositivo incita o visitante não somente a ver de muito perto excertos de filmes postos em relação uns com os outros, mas também (eu diria sobretudo) a estar com eles dentro dos limites que caracterizam uma visita protagonizada por fantasmas – também aqui à imagem do que acontece no filme além-túmulo de Oliveira.

RÉS-DO-CHÃO – EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA

A primeira estância da exposição é dedicada à Casa da Vilarinha, edifício modernista onde o cineasta viveu uma parte considerável da sua vida – mais concretamente durante o período que vai do seu casamento com Maria Isabel Carvalhais, em 1940, até ao início da década de 1980 em que a família Oliveira foi obrigada a vender a moradia hipotecada, uns anos a seguir à revolução de 1974.

Dessa Casa, esta estância privilegia claramente o jardim, vasto espaço exterior exuberantemente arborizado, que nos é apresentado no ecrã à esquerda de quem visita a exposição. O jardim da Casa da Vilarinha (cujas árvores frondosas e imponentes não deixam de evocar ambientes recorrentes nos contos da portuense Sophia de Mello Breyner Andresen) é colocado em diálogo com a árvore hierática sobre a qual abre o *NON ou a Vã Glória de Mandar* (1990), que aparece projectada na parede da direita. Central no enquadramento, recortando-se sobre um céu intensamente azul, a árvore do *NON*, altaneira e impassível, desafia a História com um agá maiúsculo e o tempo dos humanos. O excerto projectado à direita inclui também algumas imagens de palmeiras que situam claramente o

filme no imaginário africano – ou, pelo menos, em territórios de além-Europa.

A grande árvore do *NON* domina manifestamente a grande casa do mundo, esse mundo do qual se aprendia na escola que os portugueses descobriram e revelaram uma enorme fatia graças às navegações empreendidas a partir do século XV, entre 1415 e 1543.

O excerto de *Visita ou Memórias e Confissões* que se declina do lado esquerdo mostra-nos a Casa da Vilarinha na sua faceta intensamente vegetal. O edifício surge coberto de vinha virgem avermelhada pela vinda de um Outono que por ali ronda. O jardim está repleto de árvores exóticas: palmeiras, araucárias, cedros, magnólias de duas florações, etc. É um pouco como se a lusa aventura ultramarina ali se encontrasse inscrita a sangue verde.

Nesta primeira estância, é pertinente sublinhar a relação entre a Casa e o Mundo mediada pela História – esta última subtilmente presente nas imagens em jeito de marca de água.

Na estância seguinte, António Preto quis como que aprofundar as imagens e metáforas da casa, explorando uma outra pista oliveiriana: o habitar, o habitado e o desabitado.

Nesta segunda “capela”, uma das paredes está ocupada com os planos prévios à construção da Casa da Vilarinha, *maison-bateau* de inspiração francesa da autoria de José Porto, o arquitecto modernista que Oliveira, em vésperas de casamento, escolheu para o efeito. Só em 2013 o imóvel em questão foi classificado “de interesse público” por José Barreto Xavier.

A casa-barco navegando em seu luxuriante jardim é-nos agora dada a ver pelo lado de dentro e com uma intimidade sempre crescente. Catapultados para o papel de fantasmas, vamos visitar a casa nos seus mais recônditos meandros, nos seus mais instintivos recantos, entre as plantas que Dona Isabel Carvalhais cultivava com mestria aos inúmeros retratos de família, contiguamente

emoldurados, passando por bibelots de toda a sorte e até uma colecção de conchas. Por várias vezes, as imagens que documentam a casa realçam a sua forte relação com o exterior. A casa é magnetizada pela verdura exterior que lhe confere qualidades peculiares de luz e sombra...

Na projecção central, à esquerda do interior da casa dada a ver aos estranhos, Oliveira, interpretando o seu próprio papel, evoca a construção do seu castelo modernista e relata os esforços consideráveis que fez, junto dos vários poderes, no sentido de salvar a quintessência da casa que foi sua, confiando-a às mãos providenciais do estado que dela poderiam ter feito “coisa pública”. Evoca as vãs tentativas de ajuda do professor Rui Luís Gomes e salienta a grande tristeza que sentiu ao abandonar um espaço ligado a mil recordações familiares e vivências pessoais. Qual expulsão de uma espécie de paraíso, o abandono da casa terá porventura constituído Oliveira, como contraditoriamente Abel e Caim, doravante numa só *persona* – não por acaso o cineasta confessa, no decorrer do depoimento, o seu muito antigo amor pela agricultura e pela arquitectura, duas áreas de actividade humana que descendem do apego à terra de Caim, ao contrário do que há de instável na vocação do fazedor de filmes, mais próxima do nomadismo de Abel.

Entretanto, no ecrã central, o realizador e sua casa são substituídos por outra moradia, a Casa de S. Miguel de Ceide, e por Teresa Madruga (curiosamente um dos fantasmas da *Visita*) no papel de Ana Plácido, amante de Camilo Castelo Branco, na longa-metragem *O Dia do Desespero* (1992) e, à direita, acendem-se imagens melodramáticas de salvamento extraídas do final d'*Um Filme Falado* (2003). Ao tempo que o *travelling* sobre a topografia do interior da casa evolui no sentido de um crescendo de intimidade, assim Teresa Madruga/Ana Plácido evoca a sua vida íntima com o escritor ameaçado pela cegueira.



No ecrã central volta a surgir o cineasta que explica ao espectador que a Casa da Vilarinha (onde, em 1982, está filmar as imagens que nos são apresentadas) não é na verdade a casa do seu nascimento e meninice. Na projecção do lado direito, após algumas imagens expressivas que evocam a loucura do Jorge nº *O Dia do Desespero*, com árvores a esbracejar freneticamente na vidraça, Maria Isabel Carvalhais começa a cantar “Regresso ao lar” (*Os Simples*, 1892), de Guerra Junqueiro, do *Porto da Minha Infância* (2001); tem como pano de fundo a ruína da casa da infância do marido e interpreta de fio a pavio um poema que é um longo lamento acerca de uma idade de ouro perdida, perda essa que, na hora de um tardio regresso ao lar, só uma voz ligada às vivências infantis pode resgatar. O corpo da casa varrido por uma câmara muito próxima, do lado esquerdo, e o canto saudoso, do lado direito,

como que enquadram as deambulações pela casa de Camilo que percorremos pela mão de Ana Plácido/Teresa Madruga.

Aqui é de presença ausente e ausência de presente que se trata e estamos claramente numa geografia do fantasmal. A presença de Madruga no ecrã, encarnando e descarnando Ana Plácido, faz-nos sentir a ausência desta última e dos seus. Ausência dos catres, das cadeiras, das escadas. Faz-nos sentir também que, mesmo quando se conservam “intactos” vestígios de uma vida, a alma se ausenta das coisas e elas ficam mais pequenas – tal como os cadáveres são sempre menores em volume do que os respectivos corpos enquanto possuídos pela vida. A presença de Oliveira no ecrã, escrevendo à máquina e discorrendo sobre a sua paixão pelo cinema e o seu trabalho de cineasta faz-nos sentir, dolorosamente, a sua expulsão da casa e, depois, a



sua partida deste mundo; força-nos a reflectir sobre a inexorável lei da vida que faz com que, brutal ou gradualmente, nos ausentemos, das coisas, do mundo e de nós. Como prémio de consolação, inventámos os fantasmas e, diz a sibila Agustina que, graças a eles "vivemos em toda a parte".

A terceira estância é composta por dois televisores para onde são convocadas duas casas fundamentais da obra de Oliveira, ambas filmadas na década de setenta: a casa de Vanda na longa-metragem *O Passado e o Presente* (1972) e a casa de Benilde na longa-metragem homónima *Benilde ou a Virgem Mãe* (1974). Ambos os filmes são baseados em peças de teatro, a primeira de Vicente Sanches e a segunda de José Régio. Este último escritor, chefe de fila do segundo modernismo português, teve uma enorme influência na formação intelectual de Oliveira e o cinema

oliveiriano muitas vezes por ele passou: além de *Benilde*, uma reflexão fundamental sobre a ligação entre loucura e liberdade alicerçada num contexto provinciano e isolado do mundo que funciona como metáfora do Portugal salazarento, citemos *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965), *Romance de Vila do Conde* (1965-2008), *O Poeta Doido*, *O Vitral* e *a Santa Morta* (1965-2008), *Mon cas* (1986), *O Quinto Império: Ontem como Hoje* (2004)...

Note-se que *O Passado e o Presente*, primeira longa-metragem rodada por Manoel de Oliveira após *Acto da Primavera* (1963), inaugura uma fase de fechamento do realizador no espaço do estúdio, uma fase de exploração intrépida das relações entre teatro e cinema. Longe do construtivismo de *Douro, Faina Fluvial* (1931), da reconstrução da cidade de *AnikiBóbó* (1942) e *O Pintor e a Cidade* (1956), e da re-encenação em palcos campestres da paixão de

Cristo de *Acto da Primavera*, o realizador inventa o seu cinema na oficina-estúdio que concebe como um plateau-palco, casa-mãe onde se procede à desnaturalização de toda a panóplia romanesca a fim de fazer do cinema um modo *sui generis* de visitaçao do real, quer esse real seja um rosto ou um aposento, um contexto ou um texto. Assim, os desviantes amores de Vanda são filmados numa casa teatro, onde superabundam enquadramentos dentro de enquadramentos, formados por aberturas e cortinas, paredes e portas de toda a sorte. O desvario de Benilde, por seu lado, é filmado num décor de casa rural composto por telões cénicos dos quais começamos por ver/visitar o avesso.

Fantasmas e ausentes povoam também os espaços desta terceira estância, entre os maridos, finados ou ressuscitados, de Vanda, reabilitados tão-somente pelo mais patriótico dos sentimentos – a paroxística saudade –, e o espírito vagabundo que engravidou a jovem Benilde, enchendo-lhe a cabeça de fantasias as quais são, simultânea e paradoxalmente, fruto da educação religiosa que recebeu e socialmente inaceitáveis pelo contexto social em que foi criada.

Aquilo que em *O Passado e o Presente* se desdobra como um ininterrupto jogar às escondidas, em *Benilde* apresenta-se-nos como fechamento num espaço acossado por uivos e ventos exteriores que muito claramente nos remetem para a violência das pulsões inconfessáveis e para a expressão brutal de uma animalidade nunca inteiramente domada nos humanos.

A quarta estância é consagrada ao filme *A Divina Comédia* (1991), mais um filme-chave na obra de Oliveira.

PRIMEIRAMENTE

A Divina Comédia era para ser uma continuação do *NON* (como 2º painel) – uma Última Ceia com doze apóstolos todos de nacionalidades diferentes. Aliás essa cena está esboçada no início do filme (treze comensais na sala de jantar), a seguir à génese.

A casa onde foi rodada *A Divina Comédia* é o edifício onde ficou hospedada a equipa durante uma parte da rodagem do *NON*.

Por várias vezes Oliveira recorreu para os seus filmes a uma espécie de *objets trouvés* dramatúrgicos, ou seja episódios banais ocorridos durante situações de rodagem: é o caso de *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), em que o autor parte de uma história ocorrida durante as filmagens de *O Desejado ou as Montanhas da Lua* (1987, Paulo Rocha) que lhe foi relatada pelo seu amigo Paulo Rocha e de *Je rentre à la maison* (1991), cujo guião se inspira num incidente ocorrido durante as filmagens de *Palavra e Utopia* (2000).

Essa casa, a mansão da família Lupi, transformase em "Casa de Alienados". Ora, a dita Casa de Alienados é o cérebro de Oliveira (como o palácio é o cérebro de Fantasio na peça homónima de Alfred de Musset). No seu interior dialogam em confronto assaz áspero as contraditórias crenças, as profundas dúvidas e certezas, as inquietudes e as esperanças do cineasta que, no seu teatro mental, abarca todas as personagens e discursos.

Num atento exercício de analogia, Fausto Cruchinho esboça uma interpretação simples, mas eficaz para a Casa de Alienados: "É como se Oliveira tivesse construído uma arca de Noé com espécies aos pares".

Recorde-se que a questão da multiplicação dos pontos de vista sempre preocupou Oliveira que dedicou boa parte da sua obra a exprimir essa sua inquietação.

SEGUNDAMENTE

A casa é um lugar de loucura e de literatura – equiparadas. Dostoievski, Nietzsche, Régio e a Bíblia são postos ao mesmo nível. E, como é consabido, para Oliveira, filmar um livro – filmar um texto, diz ele – ou filmar uma árvore requeria o mesmo tipo de objectividade.

O filme declina-se, pois, como um manifesto acerca da utilidade da literatura e do cinema. A literatura é dada como fundamento do cinema. O cinema é um modo de pensamento. O cinema não é o concreto da literatura. A literatura não é o abstracto do cinema, visto que o livro é tratado como a árvore...

Se procurarmos filmes irmãos d' *A Divina Comédia*, logo pensaremos em *La voie lactée* (A Via Láctea, 1969) de Luis Buñuel e em *Fahrenheit 451* (Grau de Destruição, 1966) de François Truffaut.

TERCEIRAMENTE

Porém a casa n' *A Divina Comédia* é não menos um lugar de vários cinemas, dos vários cinemas que constituem Oliveira: expressionista, straubiano, bressonian, godardiano, buñueliano. Com *A Divina Comédia* Oliveira faz um balanço e ganha lanço para encetar uma nova fase do seu trabalho.

Arte do tempo tal como o cinema, a música – protagonizada n' *A Divina Comédia* por Maria João Pires (escrava da música que toca como quem reza) – é uma forma de loucura como todas as artes (para além de ser, porventura, uma forma de arrogância, se o artista se quiser medir ao Criador).

QUARTAMENTE

A casa é, paradoxalmente, um lugar sem intimidade. Os efeitos de plateia dentro deste filme (e de muitos outros...) surgem repetidas vezes, como se cada personagem ou grupo de personagens precisasse do olhar dos outros para existir, assim como os filmes precisam do olhar dos espectadores para existirem.

Como já recordámos, partir dos anos 1970, rompendo com a concepção de cinema que primitivamente abraçara, Oliveira desenvolve uma teoria sobre a precedência do teatro

relativamente ao cinema e dentro do cinema – para haver cinema, é preciso montar um teatro em frente à câmara e já não tanto reorganizar espaços de modo a formar um espaço fílmico através da montagem.

A presença de espectadores dentro do espectáculo funciona em Oliveira como uma clarificação do regime da espectacularidade e o dispositivo do filme providencia a distanciação brechtiana.

QUINTAMENTE

Embora a Casa de Alienados seja uma gaiola dourada, reina nela uma espécie de austeridade monástico-carceral – é como se as personagens purgassem uma pena (no casal Sónia/Raskolnikov isso é óbvio).

O casarão dos Lupi onde foi rodada *A Divina Comédia* parece intensamente burguês e português. Todas as personagens poderiam ser fantasmas se fantasma for metáfora de memória. Ora, a ideia de recriar, repor, para reaver algo que se perdeu também é primordial (como o realizador no-lo enuncia sem rodeios na *Viagem ao Princípio do Mundo*, 1997). A questão da ressurreição é fulcral no filme – pela primeira vez Oliveira abraça uma temática condizente com o avançar da idade. (O neto David, a quem o filme é dedicado, faleceu muito antes de envelhecer). Como se sabe, Ruy Furtado morreu durante a rodagem e foi substituído por Oliveira (que, no papel do director, por sua vez se enforca).

SEXTAMENTE

A Divina Comédia debruça-se sobre o homem assombrado por um Deus feito à sua imagem.

A questão da fé e a da existência de Deus (Deus existe ou existiu? Deus morreu?) também são centrais, bem como a questão da moral num mundo com deus ou sem deus.



O ar acima das personagens foi interpretado pela crítica como espaço reservado/ocupado por Deus ou pela divindade, mas talvez seja antes um lugar vazio de Deus no qual esse vazio é legível.

O Quinto Evangelho é Branco – um infólio vazio, uma obra aberta: a do Homem, mas também a de Deus e sobretudo a do Homem içando-se a relator da obra de Deus.

SETIMAMENTE

Manoel de Oliveira descreve *A Divina Comédia* como sendo "... uma reflexão, mais geral, sobre a nossa dimensão humana e a cultura a que pertencemos: judaico-cristã, greco-romana, ocidental, mediterrânica () uma mesa-redonda sobre a nossa civilização". Esta ideia será

retomada em *Um Filme Falado*. As arquitecturas da palavra são uma velha preocupação de Manoel de Oliveira com soluções geniais – veja-se em *Amor de Perdição* (1979) a solução dual: o Delator e a Providência.

A quarta estância oferece ao visitante documentos que concorrem para um melhor conhecimento da biografia de Oliveira, nomeadamente sobre o episódio traumático da sua detenção pela PIDE.

Numa projecção de tamanho considerável, o realizador fala da sua infância e da importância que a descoberta da História (e da História de Portugal) reveste nesse período da vida.

Interrogar a História do seu país é uma atitude fundadora da obra de Oliveira que identifica

essa postura como a sua maneira de fazer política. Uma maneira que exclui a adesão a partidos e organizações doutrinadoras, mas que se desenvolve sob a influência de escritores pensadores – como sejam o Padre António Vieira, Fernando Pessoa e José Régio, explicitamente citados neste excerto, mas também Camilo Castelo Branco, Friedrich Nietzsche, Fedor Dostoievski, Samuel Beckett, etc. E sobretudo Agustina Bessa-Luís, autora do texto que sustenta dramaturgicamente a *Visita*, sob forma de diálogo, em *off*, entre fantasmas eloquentes.

Num momento muito belo do seu discurso, o cineasta diz lembrar-se da meninice, dos pais, da esposa, dos filhos, de si mesmo e da sua microscópica presença no imenso espaço-tempo. Oliveira alude também a uma correlação entre a pequenez do seu país e o sentimento de responsabilidade dos portugueses que literalmente se imaginam obrigados a deslindar os mistérios do mundo – ou, melhor dizendo, os sentidos do que existe.

As filmagens da *Visita* (em 1982) pelo director da fotografia Elso Roque, que fez a imagem de *Francisca* (1981) e fará a de *Le Soulier de satin* (O Sapato de Cetim, 1985), de *Mon cas* (O Meu Caso, 1986) e do *NON*, coincidem com a escrita da planificação desse último filme, cujo projecto já acalenta há vários anos, acerca das derrotas da História de Portugal e dos sentidos que nelas há a decifrar. Oliveira fala-nos do choque vivido na sequência das convulsões da revolução de Abril (antecedente directo da falência do negócio familiar e, indirectamente, da necessidade de vender a Casa da Vilarinha). Oliveira estabelece uma ligação íntima entre o seu interesse por uma anti-História heróica de Portugal e a forte presença dos acontecimentos históricos no seu imaginário infantil. Onde porventura a escolha da figura do professor primário para orquestrar as componentes diegéticas da narrativa, eivando-as de discurso ora reflexivo, ora doutrinário. Essa figura falece no momento preciso em que se dá o golpe de estado militar, o qual despoletou a revolução dos cravos. Onde porventura também a opção por uma certa candura

no modo como são relatados os factos históricos. Sabe-se a que ponto Oliveira tinha, por influência de Régio, a ingenuidade em alta estima. "A verdadeira originalidade é a ingenuidade", afirmou ele numa entrevista concedida no início do século XXI...

A quinta estância acontece numa sala mais sombria do que as outras, uma espécie de pequena câmara escura onde, para além da silhueta dos visitantes que entram, do outro lado, na exposição – vulto que se afixa no canto superior direito – nos deparamos com três projecções alusivas ao tema da sombra.

Na projecção central aparece um casal em sombra chinesa (colhido no *Le Soulier de satin*) – trata-se, de algum modo, dum casal reunido, na tela, pela força simplificadora da sombra.

Na projecção do lado direito, estamos no estúdio da Tóbis Portuguesa, laboratório actualmente desaparecido por razões económicas grandemente reforçadas pelo advento do cinema digital. Oliveira define-se, por sobre estas imagens da *Visita*, como um homem de cinema, com toda a persistência passional que essa natureza implica e também com a carga de trabalhos, adiamentos e incertezas que estão ligados à produção cinematográfica. Na projecção do lado esquerdo, acrescentando às duas já existentes matéria um pouco disruptiva, o olhar repousa sobre planos de oceano contemplado pelo casal Manoel de Oliveira e sua esposa Maria Isabel em *Cristóvão Colombo*, *O Enigma* (2007) –, e sobre o tango dançado pelo mesmo velho casal no episódio central do tríptico *Inquietude* (1998). Nesta estância em que aos esposos é prometida a eternidade na sombra, à imagem dos vultos de *Le Soulier de satin*, o visitante sente-se reduzido ao estatuto de fantasma, quicá de intruso e ladrão que penetra, pela calada de uma noite artificial, em propriedade alheia. Ao fundo de um longo túnel negro, projeta-se a derradeira sequência de *Visita ou Memórias e Confissões*, onde a visão retrospectiva de imagens que registam a vida de Oliveira, desde a relação com Maria Isabel, às corridas de automóveis

da juventude, até ao momento em que aquela que é a primeiríssima fotografia do realizador, com três anos de idade, se distancia de nós e, desaparecendo, se funde no negro da ausência de imagem. O fim do filme coincide, assim, com o fim da película – a ponta do filme solta-se do projetor e é agora uma luz intensa que se projeta no fundo deste túnel – e com o fim da vida nessa extremidade radical onde vida e cinema, vida e filme, finalmente se juntam e desaparecem. Como o próprio Manoel de Oliveira o diz, no final do depoimento que introduz esta sequência: "A morte como fim de tudo ou, para além, glória maior? Lembro-me da minha infância, lembro-me dos meus pais, da minha mulher, dos meus filhos, de um tempo que foi e de um futuro que vai ser passado. Lembro-me de mim, da minha infinitesimal presença no tempo e no espaço e sumo-me".

A sexta e última estância consiste num ecrã de menores dimensões que os anteriores em que vemos a esposa do cineasta Maria Isabel Carvalhais (1918-2019), filmada por Elso Roque em 1982, tinha ela então 64 anos de idade, em pleno trabalho de floricultura, entre uma estufa e um campo de dalias cor de fogo. Algumas fotografias de Maria Isabel jovem dão conta da sua muito notável beleza – uma beleza surpreendentemente moderna para a época, diga-se de passagem.

Maria Isabel dá-nos conta do seu gosto pelo cinema (uma paixão que se acrescenta à pintura e às flores) e alude ao facto de ter amiúde colaborado com o marido no domínio da captação do som e da anotação. Confessa que a conciliação do cinema com a vida familiar e doméstica acarreta uma grande sobrecarga. Remata com a afirmação da sua abnegação enquanto esposa de cineasta, sublinhando que é impossível separar o artista do homem, logo a vida da realização da obra.

Há algo que se parece com serenidade neste último momento proposto por António Preto, com Maria Isabel colocada numa espécie de altar florido.

Se a CASA foi uma figura central na obra de Oliveira, a MULHER (e as relações homem-mulher) ainda o é mais totalmente, sobretudo a partir de 1972: Vanda em *O Passado e o Presente*, Benilde em *Benilde ou a Virgem Mãe*, Teresa e Mariana em *Amor de Perdição*, Fanny Owen em *Francisca*, Dona Prouhêze em *Le Soulier de satin* e por aí fora até Luísa de *Singularidades de uma Rapariga Loura* (2009) e Angélica em *O Estranho Caso de Angélica* (2010), passando pela extraordinária Bovarinha do *Vale Abraão* (1993) e pela trágica *cocotte* de *Inquietude*.

Este texto foi apresentado no âmbito da visita orientada por Regina Guimarães à exposição *Manoel de Oliveira: A Casa*, na Casa do Cinema Manoel de Oliveira – Fundação de Serralves, a 27 de outubro de 2019. A autora não segue o acordo ortográfico.