



VISITA OU MEMÓRIAS E CONFISSÕES 1982

Realização: Manoel de Oliveira
Argumento: Manoel de Oliveira
Diálogos: Agustina Bessa-Luís
Direção de fotografia: Elso Roque
Música: Ludwig van Beethoven
Som: Joaquim Pinto, Vasco Pimentel
Montagem: Ana Luísa Guimarães e Manoel de Oliveira
Anotação: Júlia Buisel
Interpretação: Diogo Dória (voz off), Manoel de Oliveira (ele próprio), Maria Isabel Oliveira (ela própria), Teresa Madruga (voz off), Urbano Tavares Rodrigues (ele próprio).
Produção: Cineastas Associados com o patrocínio do Ministério da Cultura de Portugal e da Fundação

Calouste Gulbenkian
Duração: 68 minutos
Imagem: 35 mm, cor
Direção de produção: Manuel Guanilho
Laboratório: Tobis Portuguesa
Estreia mundial: Porto, 4 de maio de 2015.

Visita ou Memórias e Confissões é, a vários títulos, um objeto singular e uma porta privilegiada para aceder a um núcleo de questões fundamentais em que a vasta obra de Manoel de Oliveira se alicerça. Desde logo, nele encontramos aquela que é, porventura, a mais eloquente expressão da importância da casa na obra de Oliveira – neste caso, a sua própria –, cenário e temática que o realizador não se cansaria de visitar, seja como lugar concreto ou vivencial, seja como entidade dramática ou espaço de representação, seja, ainda, como elemento simbólico ou território de negociação entre o privado e o público, o individual e o histórico. Mas nele



descobrimos, também, a tensão entre a palavra e a imagem, entre registo documental e recriação ficcional, entre o visível e o invisível que, além de fazerem do espaço um condensador de tempos diferentes, fazem deste filme – nisto adquirindo o estatuto de casa – um lugar denso onde se acumulam diálogos e olhares cruzados entre passado, presente e futuro.

Realizado em 1982, numa altura em que Oliveira contava setenta e três anos, para só ser apresentado postumamente, *Visita* estava predestinado a um fim paradoxal: filme de “memórias e reflexões” (esse era o título original), através do qual recorda o seu passado, pessoal e familiar, ao mesmo tempo que sintetiza o que eram, então, as suas visões do cinema, é também um filme-charneira onde se antecipam muitas das realizações – de resto, a parte mais substancial da obra – que, inesperadamente, estavam ainda por vir. Filme de balanço, *ars poética* de um cineasta que acreditava estar a aproximar-se

do fim da vida, *Visita ou Memórias e Confissões* tornou-se, pela extraordinária longevidade do seu autor, uma obra seminal: dito de outro modo, um filme mais profético do que testamentário. Idealizado no momento em que Oliveira acabava de estrear *Francisca* (1981), adaptação do romance *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís, *Visita* não é apenas “um filme de Manoel de Oliveira sobre Manoel de Oliveira”, como o próprio anuncia, no genérico de abertura; é, sobretudo, um filme que, face à constatação de um certo esgotamento dos processos audiovisuais, reinveste o cinema como arte espectral.

É certo que Manoel de Oliveira sempre justificou a sua recusa em apresentar *Visita ou Memórias e Confissões* em vida por questões de pudor. E, respondendo à determinação de fixar a memória da sua vivência familiar na casa que habitou, durante quarenta anos, na Rua da Vilarinha, o filme encena, de facto, uma visita guiada através da sua



intimidade, das suas convicções pessoais e revezes económicos, num contexto em que o recente reconhecimento internacional do realizador não o isentava da incompreensão e hostilidade com que os seus filmes eram recebidos em Portugal. Mas certo é, também, que a condição póstuma de *Visita* é um requisito fundamental do dispositivo criado por Manoel de Oliveira neste autorretrato *post mortem*. Logo no início do filme, a câmara atravessa o jardim e entra pela porta que se abre misteriosamente sozinha para dar acesso a uma casa onde não se avista viva alma. As vozes dos dois visitantes-sombra que a acompanham, um homem e uma mulher a quem podemos imputar o ponto de vista desta incursão, percorrem salas, corredores, quartos e varandas comportando-se como intrusos estranhamente familiarizados com o lugar. À deriva pelo espaço, os diálogos escritos por Agustina especificamente para este filme, vão eles próprios divagando pelas mais variadas cogitações, ora reagindo aos elementos arquitetónicos e aos objetos, que tentam decifrar e reinvestir de significados – por isso, a sala “parece um comboio parado na estepe”, a casa “é um navio” –, ora detendo-se em comentários que nos deixam de sobreaviso: “Tenho medo, não vou ficar aqui mais tempo”, ou, um pouco adiante, “Ouviste? Anda alguém lá em baixo.”

As suspeitas confirmam-se: subitamente, somos surpreendidos pela imagem de Manoel de Oliveira que, através de uma porta, entrevemos sentado à mesa de trabalho, no escritório. Parecendo sentir-se observado e dando a impressão de ter sido, ele



próprio, apanhado de surpresa – não sabemos se pela câmara, pelos visitantes ou pelos espectadores do filme – o realizador abandona a máquina de escrever, acomoda-se na cadeira e, dirigindo-se diretamente à plateia, apresenta-se: “Eu sou Manoel de Oliveira, realizador de filmes cinematográficos”. A brusca irrupção do autor não derruba, porém, a quarta parede. Explicitamente denunciada pelo recorte da porta entreaberta que, em primeiríssimo plano, com ela coincide, a parede-ecrã impõe, pelo contrário, uma separação entre dois mundos: uma fronteira entre o dentro e o fora, uma relação simétrica entre o lado de cá e o lado de lá, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Aprisionado num limbo – ou, como diz um dos visitantes do filme, “ao cair da tarde”, nessa “hora irreal” em que “não estamos vivos nem mortos” –, habitando entre as quatro paredes da casa e do filme, Manoel de Oliveira coloca-se do lado dos fantasmas. Esta nítida (e tão significativa) separação entre os dois lados da imagem legítima, aliás, a aproximação de *Visita a Nosferatu* (1922). Evocando o célebre intertítulo apócrifo do filme de F. W. Murnau – “Quando chegou ao outro lado da ponte, os fantasmas vieram ao seu encontro” –, não espanta, por isso, que críticos como Jean-Michel Frodon considerem que Oliveira leva aqui ainda mais longe a possibilidade de definir o cinema como “encontro com esses fantasmas que seriam o próprio modo de existência dos seres reais quando atravessam a ponte do ecrã e da projeção”. E se o mesmo crítico observa que *Visita* coloca em evidência algumas



Fotogramas do filme *Visitas ou Memórias e Confissões* (1982) de Manoel de Oliveira

noções centrais de André Bazin, quando reconhece o cinema como “reserva de tempo e ultrapassagem do absoluto da morte”, o pressuposto de só apresentar este filme – onde explicitamente se dirige ao futuro, aos vindouros – depois de morto é, pois, programaticamente, condição fundamental para Oliveira pôr em prática essas “potencialidades essenciais do cinema” de que fala Bazin. Assim chegados ao outro lado da ponte, o próprio título do filme se desdobra numa segunda alternativa que, revelando toda a sua ambiguidade, põe em causa o lugar do espetador: quem *visita* quem?

O filme é uma casa e a casa, um navio fantasma. Mas o filme é igualmente uma visita guiada através dessa casa desenhada, no final dos anos 1930, por José Porto – o mesmo arquiteto desenharia alguns dos décors de *Aniki Bóbo* (1942) – para Manoel de Oliveira, que se preparava para casar. Resolutamente moderna, a Casa da Vilarinha não deixa de ter um

caráter cinematográfico que, nas palavras de Nuno Portas, se traduz igualmente na “continuidade, muito dinâmica, de ambientes bem caracterizados, utilizando os acessos como espaços de transição e não como soluções de continuidade de espaços simples, tal como era corrente”, o que, como expressivamente conclui – antecipando a *promenade architecturale* da câmara em *Visita ou Memórias e Confissões* –, determina que “a experiência interna do espaço desta moradia [se faça], passe a imagem, como um *travelling* ininterrupto”. Mas a casa teria que ser vendida em 1982, razão que, de resto, motivou a realização de *Visita ou Memórias e Confissões* como primeira parte de uma outra visita guiada que, num *travelling interrompido* através de batalhas perdidas e de outras vicissitudes que nos definem como país, daria – volvidos quase dez anos sobre este filme – origem a *NON ou a Vã Glória de Mandar* (1990).

António Preto