



Fotografias do casting dos atores-crianças de *Aniki-Bóbó* (1942) de Manoel de Oliveira: Horácio Silva (Carlitos) e António Santos (Eduardito)

## ANIKI-BÓBÓ 1942

**Realização, argumento, planificação e diálogos:** Manoel de Oliveira, baseado no conto *Meninos Milionários*, de Rodrigues de Freitas

**Poema:** Alberto Serpa

**Fotografia:** António Mendes

**Assistentes de fotografia:** Perdigão Queiroga e Cândido Silva

**Cenários:** José Porto

**Caraterização:** António Vilar

**Som:** Luís Sousa Santos

**Duração de som:** Francisco Mesquita e Mário Malveira

**Música:** Jaime Silva Filho

**Assistente geral:** Manuel Guimarães

**Fotógrafo de Cena:** João Martins

**Montagem:** Vieira de Sousa

**Intérpretes:** Nascimento Fernandes (Iojista), Fernanda Matos (Teresinha), Horácio Silva (Carlitos), António Santos (Eduardinho), António Morais Soares (Pistarim), Feliciano David (Pompa), Manuel Sousa (o "Filósofo"), António Pereira (o "Batatinhas"), Américo Botelho (o "Estrelas"), Rafael Mota (Rafael), Vital dos Santos (professor), Manuel de Azevedo (cantor de rua).

**Produtor:** António Lopes Ribeiro

**Assistente de produção:** Fernando Garcia

**Estúdio:** Tóbis Portuguesa

**Laboratório:** Lisboa Filme

**Cópia:** 35mm, preto e branco

**Duração:** 70 minutos

**Estreia:** Éden, 18 de dezembro de 1942.

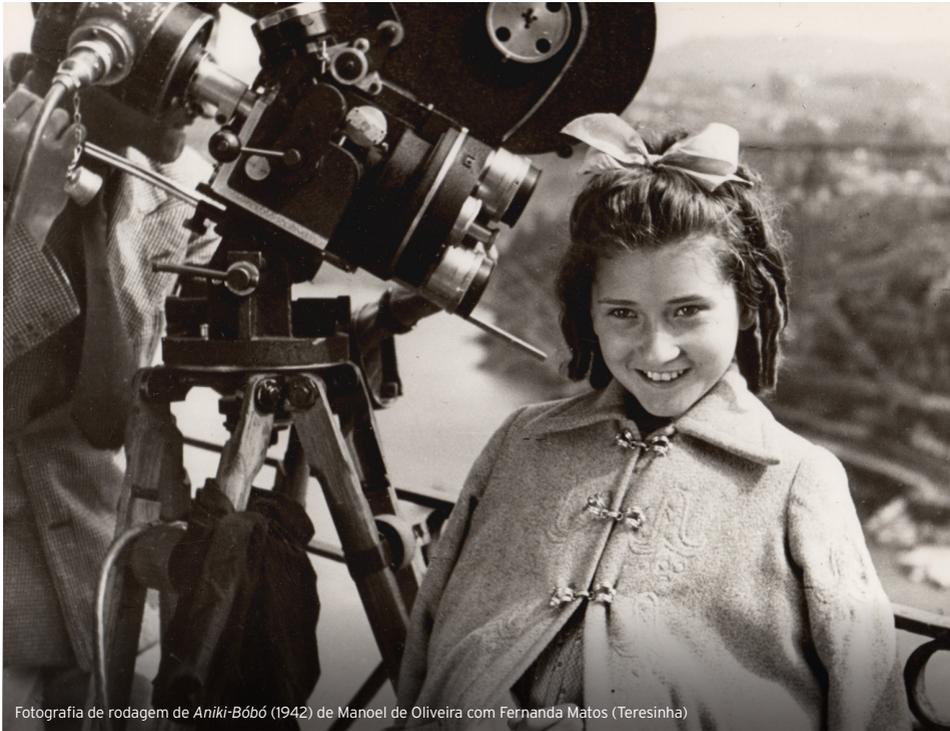
## O CÉU E A TERRA

A primeira imagem de *Aniki-Bóbó*, ainda antes do genérico, é a de um comboio saindo de um túnel em direção à câmara. De dentro do comboio entrevêm-se, ao longe, a cidade e o rio. O comboio prossegue a grande velocidade, silvando. Em cima de um morro, em *contre-plongé*, um grupo de crianças salta e ri, de braços no ar, à sua aproximação. De súbito, quando o comboio passa, um miúdo escorrega e precipita-se desamparadamente, morro abaixo, para a via férrea. Uma menina leva as mãos ao rosto, num imenso grito mudo de terror. O comboio prossegue a sua marcha, apitando estridentemente. O fumo da locomotiva ergue-se, em torvelinhos, para o céu,

até se confundir com as nuvens, e a câmara, lentamente, acompanha-o, subindo com ele.

O título do filme, e depois todo o genérico, passam sobre nuvens revoltas. Até que, após ter corrido totalmente a relação dos personagens e intérpretes, a câmara volta subitamente à terra e ao tempo terreno com um rápido plano fixo da grande cidade ao longe e, logo depois, em fundido (*fondus*), outro do relógio da torre marcando as 8,30 da manhã.

No final do filme a câmara voltará de novo a subir ao céu e às nuvens, agora em fundido sobre a imagem de Carlitos e Teresinha, que sobem, também eles, a rua, unidos pelo amor reencontrado e pelo seu fruto, a boneca,



Fotografia de rodagem de *Aniki-Bóbbó* (1942) de Manoel de Oliveira com Fernanda Matos (Teresinha)

símbolo, primeiro, de pecado e de culpa e, finalmente, de redenção e harmonia.

Céu e terra, transcendência e realidade quotidiana, interligam-se intimamente em *Aniki-Bóbbó*. A certa altura, enquanto Eduardito jaz no leito do hospital, os pequenos personagens de *Aniki-Bóbbó* manterão, sob o céu da noite e fitando as estrelas, uma “filosófica” conversa sobre a vida e a morte, Deus e o Diabo, o conhecido e o desconhecido, na qual, sob a expressão ingénuo dos medos e fantasmas infantis, não é difícil descortinar as grandes interrogações essenciais que, diante do invisível, ancestralmente inquietam o homem.

Quem viu nesta cena - e isso sucedeu com uma parte considerável da crítica - apenas um episódio marginal, incoerente e alheio à economia narrativa do filme, não compreendeu as motivações e intuições profundas que movem

o trabalho de um realizador como Oliveira que, mais do que qualquer outro, filmando se filma. Esse envolvimento é especialmente evidente nos filmes iniciais, e em particular naqueles em que ele próprio está à câmara, onde, como observa Paulo Rocha, é fácil “sentir” cada uma das suas reações psicológicas e aquilo que, em cada momento, ele pensa e experimenta. Uma grande parte do lirismo, às vezes quase confessional, de *Aniki-Bóbbó* (Oliveira mais do que uma vez reconheceu que algumas das seqüências do filme se fundam nas suas próprias experiências enquanto criança) resulta dessa íntima relação de Manoel de Oliveira com o trabalho cinematográfico, que permite que ele continue ainda hoje a ser, em sentido literal, um *amador*, alguém que *ama*!  
[...]

1. “Primitivo genial” chama Paulo Rocha a Manoel de Oliveira no programa n.º 427 do Cine Clube do Porto.

## TERESINHA

As seqüências iniciais de *Aniki-Bóbbó* definem os traços de carácter essenciais dos personagens e resumem os elementos conflituais centrais da história.

A caminho da escola, no meio dos companheiros, Carlitos e Eduardito detêm-se, em *plongé*, olhando para cima. Eduardito acena. A câmara mostra Teresinha à varanda, sorrindo e acenando-lhe também. Carlitos fica a olhá-la paradamente, completamente embevecido. Eduardito dá por isso e encara-o com maus modos, mas Carlitos, fora deste mundo, nem dá conta. Eduardito empurra-o rudemente e Carlitos desequilibra-se e cai sobre uma poça. Grande plano de Teresinha, levando, assustada, a mão à face. Carlitos, sem tirar os olhos de Teresinha, levanta-se com a cara suja de lama. Os rapazes riem. Teresinha hesita, mas acaba também por rir. Carlitos esboça, também ele, um sorriso tímido e envergonhado. Fita uma última vez Teresinha e, depois, vira-se para os companheiros que, em grande correria, retomaram o caminho da escola sempre com Eduardito à frente. Carlitos limpa a cara, pega na sacola e corre atrás deles.

Numa dezena de *takes*, mais de metade constituída por grandes planos, sem uma única palavra, detendo-se apenas em olhares, sorrisos, gestos, a câmara *conta* tudo: o deslumbrado amor de Carlitos por Teresinha, a rivalidade com Eduardito, o feito brigão deste, a sua autoridade sobre o grupo dos miúdos, o modo como Teresinha parece corresponder às atenções de Eduardito, e também como, por um momento, se trai, deixando cair o pudor distante com que ignora o encantamento de Carlitos.

Teresinha é uma das personagens mais misteriosas de *Aniki-Bóbbó*. O cinema de Oliveira manifesta sempre grande cumplicidade com as personagens femininas, principalmente as mulheres adolescentes e jovens. Embora apenas uma criança, e por isso facilmente personificando, mais do que qualquer outra,

a obsessiva imagem de pureza que Oliveira parece perseguir nas mulheres, Teresinha não deixa, todavia, de representar a ambivalência e complexidade simbólicas daquilo que se poderia chamar o “génio feminino”.<sup>2</sup>

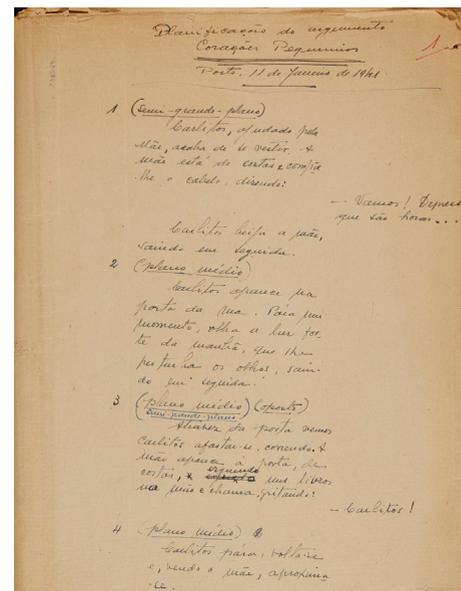
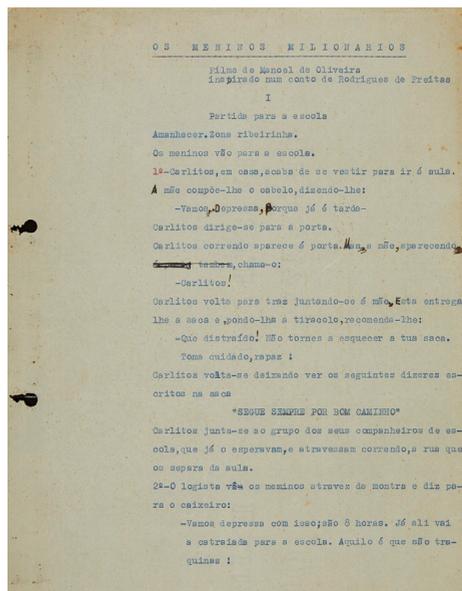
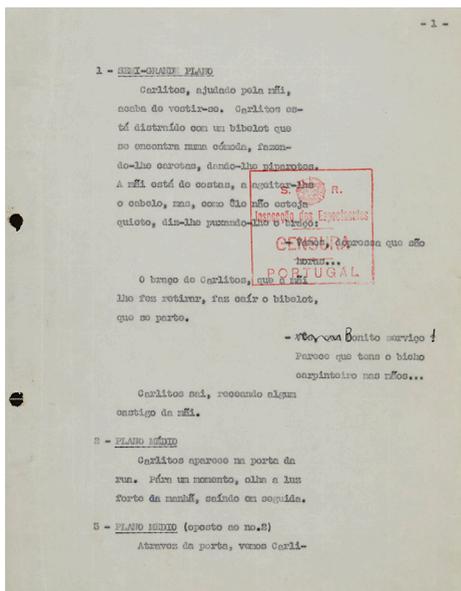
“A mulher - as palavras são do próprio Oliveira<sup>3</sup> - é um ser muito complexo e extremamente simbólico e metafísico. Desde o anjo à prostituta, ela envolve uma infinidade de coisas, da pureza e virgindade inicial até aos extremos mais perversos e diabólicos”.

O jogo de sedução, simultaneamente ingénuo e perverso, que Teresinha mantém com o amor e o ciúme de Carlitos; a embrionária sensualidade, contida e latente, com que o encoraja e, ao mesmo tempo, se lhe furta; o cuidado com que o protege das brutalidades de Eduardito ou, com a ponta húmida do vestido, lhe acaricia o rosto ferido, e a crueldade com que, do mesmo modo, outras vezes lhe vira costas e se afasta com o arrogante rival, constitui certamente - na sua espontaneidade e na ausência de maldade ou calculismo - uma representação da natureza do próprio *feminino*, tanto mais rica quanto em Teresinha ela se confunde com a inocência infantil.

Não deixa de ser curioso que o *seio* com que Carlitos formalizará o seu amor seja a desejada boneca que, numa perigosa e furtiva aventura noturna pelos telhados do bairro, lhe vai entregar ao quarto e que Teresinha fica a embalar nos braços. Deste ponto de vista afigura-se talvez ainda mais rica de sentidos a última seqüência do filme, quando, *normalizado* o seu amor, antes pecaminoso (porque assente na transgressão e na culpa), Carlitos e Teresinha se afastam dando as mãos à sua boneca. Significativamente, a câmara mostra nesse momento o par em *contre-plongé* - o modo como habitualmente encara o mundo dos adultos...

2. “A beleza dela - diz uma das personagens de *Vale Abraão* (1993) - confunde-se com uma espécie de génio”.

3. Manoel de Oliveira, entrevista à estação de televisão SIC, 7 de dezembro de 1995.



Reprodução parcial de documentos de trabalho do filme *Aniki-Bóób* (1942), depositados na Casa do Cinema Manoel de Oliveira —Fundação de Serralves

## SOBRE OS TELHADOS

Teresinha e Eduardito encontram-se junto ao rio “para conversar”. Eduardito gaba-se das suas proezas e dos seus músculos e de ter batido em Carlitos. Teresinha pede-lhe que não torne a fazer mal a Carlitos, e Eduardito condescende: “Já que pedes...”

Mais tarde Eduardito anunciará a Teresinha que no dia seguinte vai, com os outros, “fazer gaze-ta” à escola, e convida-a a ir vê-lo “lançar uma estrela”. À aproximação de Carlitos afastam-se os dois de braço ostensivamente dado. Carlitos fica tristemente a olha-los. Teresinha, que ofereceu o braço a Eduardito de modo a proteger Carlitos dele, volta-se uma vez, e depois ainda outra. Anoi-tece.

Nessa noite, depois do jogo dos polícias e ladrões, Carlitos escapa-se do seu quarto e vai pelos telhados, com a boneca metida no peito, bater clandestinamente à janela do quarto de Teresinha. Os telhados são escuros e escorregadios e Carlitos está, por várias vezes, quase a despenhar-se lá em baixo, na rua funda e silenciosa. Teresinha vem abrir-lhe a janela em camisa de noite. Ao longe, o relógio da torre dá as badaladas das três da madrugada, mas para os dois o tempo parou. Carlitos diz a Teresinha que

feche os olhos e põe-lhe enlevadamente a boneca nas mãos. Teresinha, surpresa e feliz, suspira: “Oh...” Depois, emocionada, beija-o. Ficam ainda um pouco a conversar. Carlitos descobre então que combinaram todos faltir no dia seguinte à escola para ir lançar a “estrela” e que ninguém lhe disse nada. Teresinha acaba por o forçar a partir de volta (“Agora vai-te embora. Podem ouvir-nos...”), e regressa também ao seu quarto. Beija e embala ternamente a boneca e deita-se abraçada a ela. “Como se fosse uma criança verdadeira”, escreveu Oliveira na planificação...

É impossível deixar de notar o conteúdo simbólico de toda a sequência, que formaliza (isto é, dá forma, *corpo*) o amor de Carlitos e de Teresinha. A audaciosa viagem de Carlitos sobre os telhados, entre o seu quarto e o quarto de Teresinha, é um processo de iniciação que Carlitos, apesar de todos os perigos, passa com êxito, consumando, com a entrega da boneca a Teresinha, o seu amor por ela. Todos os restantes elementos da cena parecem igualmente autorizar a mesma interpretação: a noite (obscuramento da razão); a clandestinidade; a janela do quarto de Teresinha abrindo-se, primeiro a medo, depois inteiramente, ao chamamento furtivo de Carlitos; Teresinha fechando os olhos e abandonando-se a Carlitos, que lhe põe a boneca nas mãos; o beijo que sela

essa dádiva de amor; a ternura maternal com que Teresinha fica, depois de Carlitos partir, abraçada à *sua* boneca, “como se fosse uma criança verdadeira”.

Esta foi (naturalmente, poder-se-ia por tudo o exposto acrescentar...) uma das sequências que mais polémica gerou aquando da estreia de *Aniki-Bóób*, mesmo denegando-se-lhe sempre - apesar dos epítetos de “monstruosidade” e “imoralidade” que foram dirigidos ao filme - os óbvios sentidos simbólicos. A defesa que dela faz Oliveira fica-se também, curiosamente, pela literalidade. Segundo ele, a cena evoca acontecimentos vividos na infância entre si e uma prima em casa de quem esteve. “Quando todos se deitavam a gente encontrava-se. Ela em camisa de noite, e eu também (não havia pijamas nessa aluna). Encontrávamo-nos, abraçávamo-nos... Mas não havia nada... Era tudo com uma inocência muito grande, de uma pureza total...”<sup>4</sup> “Pureza total” significa aqui ausência de amor ou desejo físicos, e o facto de Oliveira parecer considerar “impuro” o desejo físico (mesmo tratando-se, no caso concreto, de crianças), se é provavelmente revelador da sua formação moral conservadora, pode abrir perspectivas interessantes de análise acerca do pudor e da contenção com que certos temas são tratados

4. Manoel de Oliveira, entrevista à estação de televisão SIC, *ibid.*

no seu cinema, pudor e contenção que resultam frequentemente em perversidade. Nunca se saberá - e, aliás, se calhar, pouco importará sabê-lo - a que dispersos “censores” e mecanismos de censura se deve o realismo poético da história de amor de *Aniki-Bóób*...

Talvez, de facto, a experiência infantil pessoal que Oliveira aqui convoca tenha sido “pura”. Mas talvez o cinema, como a arte em geral, possa ser também um instrumento de revelação. O lirismo do cinema de Oliveira, particularmente o de *Aniki-Bóób* é, sabemos-lo (ele próprio o reconhece), frequentemente confessional, e o filme - embora “inspirado” num poema alheio - bebe fundamentalmente na sua experiência e na sua *verdade* pessoais. O cinema não é certamente só vida; nem só arte. Como ensina Godard, o cinema está entre a vida e a arte. Talvez, por isso, o cinema de Oliveira, e a parte desse cinema que, em *Aniki-Bóób*, pertence à sua vida, possam afinal saber mais espontaneamente dessa vida do que as suas palavras numa entrevista...

Manuel António Pina  
(excertos do livro *Aniki-Bóób*, BFI Film Classics in *O Olhar de Ulisses - 2*, Porto 2001, Capital Europeia da Cultura, p. 305-309).