

---

# CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA

---

CICLO DE CINEMA CINEMA CYCLE

## PORTAS ABERTAS OPEN DOORS

O PASSADO E O PRESENTE

THE PAST AND THE PRESENT, 1972

**MANOEL DE OLIVEIRA**

**09 JUL | TER TUE | 16H00 4 P.M.**

**ANOS**  
**SERRALVES**  
CASA DO CINEMA MANOEL DE OLIVEIRA

## O PASSADO E O PRESENTE, 1972

**Realização:** Manoel de Oliveira

**Argumento, adaptação:** Manoel de Oliveira, baseado na peça teatral *O Passado e o Presente* de Vicente Sanches

**Diálogos:** Vicente Sanches

**Fotografia:** Acácio de Almeida

**Música:** "Sonho de Uma Noite de Verão" de Felix Mendelssohn

**Consultor musical:** João Paes

**Montagem:** Manoel de Oliveira

**Decoração:** Zeni d'Ovar

**Caracterização:** Conceição Madureira

**Interpretação:** Maria de Saisset (Vanda), Manuela de Freitas (Noémia), Bárbara Vieira (Angélica), Alberto Inácio (Ricardo e Daniel), Pedro Pinheiro (Firmino), António Machado (Maurício), Duarte de Almeida (Honório), José Martinho (Fernando), Alberto Branco (o médico), Guilhermina Pereira (a criada), Agostinho Alves (o jardineiro), Pedro Efe (o chaffeur), Carlos de Sousa (o padre), Cândida Lacerda (a mulher do cemitério), António Beringel (o cançalheiro)

**Produção:** Centro Português de Cinema

**Diretor de produção:** Ernesto de Oliveira

**Assistente de produção:** José Manuel de Oliveira

**Secretário de produção:** Manuel Guanilho

**Cópia:** 35 mm, cor

**Duração:** 117 minutos

**Estreia:** Cinemas Condes e Apolo 70, a 26 de fevereiro de 1972

### O PASSADO E O PRESENTE — UM NECROFILME PORTUGUÊS DE MANOEL DE OLIVEIRA

Descontados os levianos temores dos meus verdes anos (era o tempo em que se lia o Sadoul e o Armindo Blanco), nunca partilhei a admiração com que alguns dos meus colegas envolviam a obra de Manoel de Oliveira, nem nunca soube tirar dela qualquer humilde ensinamento. Num país em que a prática cinematográfica nunca deu frutos por aí além, sempre me quis parecer que as afinidades reivindicadas por alguns novos cineastas eram, consciente ou inconscientemente, uma forma de atenuar sobretudo a sua profunda solidão cultural, inventando a obra de um antepassado ilustre, ainda que exemplarmente frustrado por carências disto ou daquilo. E já que andamos nesta vida só para arranjar sarilhos, também me parece que, não raras vezes, se serviram do nome e do prestígio de Manoel de Oliveira para fins pouco louváveis como, muito recentemente, num lamentável "documentário" sobre Sever do Vouga que infelizmente,

envolve outros nomes que não podem estar à mercê de empreendimentos daquele teor. Estou a pensar no Paulo Rocha, no Fernando Lopes e no Lopes Graça, e só não insisto nesse ponto por duas razões: porque me obriga a um longo desvio e porque me é penoso o simples facto de o mencionar. Voltemos, pois, ao senhor Manuel de Oliveira. Fóssil portuense, lhe chamarei eu e, na verdade, torna-se-me difícil disfarçar uma certa decepção perante obras como *Aniki Bóbbó*, erradamente considerado um precursor do neo-realismo italiano quando, na realidade, mais se aparenta com o intragável realismo poético à la Prévert, de muito pouca consequência, quer no plano cinematográfico, quer no plano poético, e até mesmo o super datado *Douro, Faina Fluvial*. Finalmente, há cerca de dois anos foi-me dado ver, um pouco por acaso, *A Caça* e fiquei perplexo. É urgente rever o Oliveira confirmar-lhe os fracassos, redescobrir-lhe o espantoso talento.

Que dizer, agora, de *O Passado e o Presente*, a não ser que, aos 62 anos, o mais jovem dos cineastas portugueses acaba de fazer o seu maior e mais inteligente filme, precisamente numa altura em que assistimos à triste e senil decadência dos velhos senhores do cinema (vide o Visconti ou o Bresson ou o Losey, por ex.)? Que dizer, agora, de um país que ignorou (e vai continuar a ignorar, senhores) com a maior das inocências, diga-se, um dos maiores cineastas da história do cinema? Senhor Oliveira: não se console com a desculpa das minhas culpas em relação à sua obra porque nada lhe adiantam. Eu não sou o representante da nacional consciência cinematográfica e, para cúmulo, esclareço que me estou soberanamente nas tintas para o facto de o senhor ter ou não ter feito os filmes que lhe eram devidos. De filmes que não se fizeram reza a história e o fenómeno nem sequer tem um carácter estritamente local. Pelo contrário. Que o senhor tenha podido fazer o filme que fez, nas condições em que o fez, é talvez o menor dos seus méritos e o mérito maior de um esforço colectivo que, de um modo ou de outro, acaba por englobar todos aqueles que se têm batido por uma dignificação do coitado do cinema português.

Sinto-me perfeitamente à vontade para dizer isto, pela simples razão de o meu contributo, nesse sentido, ter sido absolutamente nulo. Nunca quis, nem quero, dignificar coisa nenhuma e, muito menos, o cinema português.

Além do mais, e para simplificar, antipatizo consigo. Se quiser, é uma antipatia de classe, feroz e desdenhosa. Irremediável. Há ainda o seu inconcebível catolicismo de catequista que (diga-se) se traduz num humanismo bolorento e charlatão sempre

que o senhor sacrifica o discurso cinematográfico a uma verborreia pseudo-literária para se dar ares de carpideira filosófica preocupada com os pecados do mundo. Lembra-se do final de *Acto da Primavera* e das conversações sobre o Bem e o Mal em *A Caça*? Se, ao menos, o senhor tivesse a justeza moral de um Rossellini...! A sua arte é uma arte do fingimento, não a arte de um moralista, e quando finge uma moral é para melhor a destruir com uma finura e uma ironia que, na história da cultura portuguesa, talvez só tenha paralelo num Gil Vicente.

*O Passado e o Presente* é um filme desconcertante para uma burguesia com pretensões culturais, mas pode, e por paradoxal que pareça, reconciliar o cinema português com uma camada da pequena burguesia para quem o cinema é ainda entendido, não como processo cultural, mas como mero passatempo, passe a inexactidão da frase. Acredito piamente que *O Passado e o Presente* pode reconquistar aquele público que mantém sensivelmente as mesmas necessidades culturais que garantiram o êxito das velhas comédias portuguesas, na medida em que uma leitura de primeiro grau pode provocar o mal-entendido de o aparentar com os melhores exemplares (espera-se) desse cinema.

Mas há outro motivo para essa rejeição que é, de longe, mais importante e surpreendente: é que a burguesia não se reconhece nem se identifica (como acontecia, por exemplo, nesse mamarracho lelouchiano chamado *O Cerco*) num filme que, de artifício em artifício, a desfigura de um grotesco puramente teatral. Não só aquilo que os actores dizem é falso, como falsa é a maneira como o dizem. Sucede assim que o conteúdo e forma dessa (falsa) qualidade reciprocamente se anulam como tal, assim de nós se distanciando, obrigando-nos a participar na instauração de um sentido outro que recusa (e de que maneira!) os códigos de leitura de um cinema tradicional.

*O Passado e o Presente* não é o reflexo de um mundo; é um mundo que a si próprio se espelha e objectiviza. As personagens do filme são espelhos de si próprios (e só) e com elas o uso de espelhos perde a sua habitual função de objecto de um *décor* para introduzir uma dimensão espectacular que só admite, todavia, o seu próprio espectáculo. "Não há dúvida que estamos aqui", diz-se no começo do filme. Aqui, onde? Indubitavelmente, num filme.

A moderna crítica de cinema (*Cahiers du cinéma*) viu muito justamente a apropriação que o cinema

moderno tem feito de formas teatrais como uma tentativa de escapar a uma representação naturalista em que a reprodução do real condena fatalmente o cinema ao tipo de representação que mais favorece a ideologia dominante. A essa reabilitação do teatro (e não só) correspondeu o declínio (e o veto prematuro) de um cinema articulado sobre o exercício da *mise en scène*. Que um senhor chamado Manuel de Oliveira apareça assim, sem mais nem menos, com um filme que senão esgota, vem, pelo menos, ao encontro de muitas das pesquisas teóricas e práticas do cinema moderno sem ter perdido, antes pelo contrário, a elegância de formas e o virtuosismo de encenação do melhor cinema clássico, e tudo isso, ainda por cima, com uma simplicidade e um ar de como quem não querendo a coisa deixa a anos-luz de distância muito experimentalismo de ginjeira, parece-nos um acontecimento cuja importância e exacto significado transcendem de longe tudo aquilo que, neste momento, este pobre escrevia, cuja função é apenas a de propor algumas pistas sem as sistematizar no plano teórico, possa dizer.

Meus bons senhores: para fazer passar (tornar audível) um texto que eu não ousaria ler em voz alta aos meus melhores inimigos (seria, aliás, redundante até porque os meus melhores inimigos escrevem mal e filmam pior), não basta ser doido varrido. É preciso ser também absolutamente genial. Se estão recordados da musicalidade que a nossa (?) língua atingia no *Acto da Primavera*, que coisa é essa de pretender que o texto só possa ser redutível a uma expressão literária e não plástica e musical, como é o caso? Será que os nossos radiofónicos (radiofónicos) ouvidos de portugueses já não distinguem, ao menos, que no filme de Oliveira se fala um português que nada tem a ver com o português que se fala nos restantes filmes nacionais?

Sistematicamente construído e organizado sobre a noção de duplo, *O Passado e o Presente* subtilmente se encerra no jogo da sua duplicidade. Jogo entre o que vê e o que é visto, entre o que mostra e o que esconde, *O Passado e o Presente* é, por excelência, o filme da festa do olhar. É, pois, a extensão e a qualidade do olhar que produz, regula e determina o movimento mais profundo e mais violento do filme: o movimento eminentemente erótico. Que me recorde, e se a memória não me trai, só encontro em toda a história do cinema um filme tão violentamente erótico como o filme de Manuel de Oliveira. Trata-se (curiosamente) do filme mais subestimado e incompreendido de Dreyer: *Gertrud*. Fosse Georges Bataille vivo e o filme de Oliveira faria, por certo, as suas delícias. Ou não será dessa dialéctica da "aprovação da vida até na morte", tão cara a

---

1 A revisão recente dos filmes de Rossellini, aquando da retrospectiva levada a efeito na Fundação Gulbenkian, não confirmou essa justeza moral.

Bataille, que afinal nos fala o filme? E de que coisa nos falará o próprio título (*O Passado e o Presente*) a não ser da qualidade erótica que o discurso fílmico continuamente afirma e que é a de uma contínua transgressão que subverte não só os legalismos eróticos devidamente institucionalizados.

Gostaria, a este Propósito, de mencionar a cena entre Noémia, mulher de Fernando e Maurício. A tentativa de sedução, por parte de Maurício, esbarra na opção monogâmica de Noémia. Quer dizer: jogada sobre uma típica convenção dramática da comédia de costumes, a cena propõe-nos o convencional triunfo do bem sobre o mal, dos valores instituídos sobre a provocação que lhes é feita, sempre, bem entendido, sem molestar a moral burguesa que os enquadra. Objectar-me-ão (mal) que Noémia e Fernando não são legalmente casados. Dar-me-ão, em suma, sensivelmente a mesma resposta que Noémia dá a Maurício e que eu, por particular incapacidade de método, cito de memória, fazendo uso de uma liberdade de que, desde já, peço desculpa ao autor do texto: – então você ainda não percebeu que nós somos divorciados e de que se, depois do divórcio, voltámos a viver juntos é porque gosto do homem com quem vivo?

Pois claro que gosta, mas isso vem apenas pôr a nu a monstruosidade contratual do casamento monogâmico para, mais fervorosamente, respeitabilizar a união amorosa que o casamento também é ou deveria ser. Uma conjugabilidade satisfeita tem um valor social tanto mais elevado quanto maior for o índice da solidez que exhibe: estabilidade, equilíbrio, mútua fidelidade, quiçá mesmo perene exaltação afectuosa, são a aspiração do sonho burguês de felicidade e apresentam a face mais modelar e invejável de integração no *statu quo*. Ou de como eu gosto de vos ver contentes, minhas gentes. Até aqui, se o filme fosse só isto era um desinteressante veículo de projecção de boas consciências, nada que nos possa inquietar. Que vemos, porém, a seguir a esta cena, que não conduza à sua radical destruição? Face a um espelho, Noémia olha o seu corpo, num fugaz plano (se não fosse fugaz, suprema sabedoria do tempo exacto, a carga significativa cristalizava-se em torno de si e anulava-lhe a irradiação dissonante e corrupta do discurso) cuja beleza é tão terrífica e perturbante (ao ponto de retirar todos os álibis da nossa boa consciência) que ainda que levássemos anos a inventariar-lhe a beleza nada teríamos dito da sua beleza. Num filme cuja inspiração é, por vezes, tão intensa que dá a sensação de querer constantemente escapar-se ao controlo do autor, estamos aqui, talvez, perante um daqueles fenómenos em que os acasos da criação ultrapassam o

próprio criador e, porque não dizê-lo?, se insurgem contra a sua própria ideologia), como abre perigosamente as portas de acesso à loucura e à morte? Repare-se, por exemplo, como a personagem do sedutor (mas não transgressor; as regras do adultério burguês nunca são quebradas, a não ser quando já não há adultério e temos então uma transgressão, cujo efeito não depende da causa) nunca olha para a personagem de Vanda nem, por um instante sequer, chega a tomá-la como objecto de caça erótica. Manuel de Oliveira faz, no contexto português, parte da pequena minoria de cineastas católicos (os outros são o Paulo Rocha e, numa escala bem mais modesta, o autor destas linhas) para quem o acto de filmar implica a consciência de uma transgressão. Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objectivo a restituição de uma imagem do *sagrado*, no sentido que Roger Caillois dá à palavra. Ora, essa imagem só pode ser traduzida em termos de arte, no que isso pressupõe de criação profundamente lúdica e profundamente ligada a um carácter religioso e primitivo. (No meu ver, reside aqui a relutância destes cineastas em mostrar os seus filmes antes do acto da criação se ter cumprido). Acontece, no entanto, que uma atitude dessa ordem se funda em *valores supérfluos* que precisamente se opõem aos valores de *proveito* engendrados pelo nacionalismo positivista, não sendo por isso de espantar que, mau grado algumas episódicas consagrações por dever de ofício consagrador, este aristocrata que, muito saudavelmente, teima em se divertir como um doido à nossa custa, regresse em breve ao torrão natal mais esquecido e incompreendido que nunca. O problema, de resto, é só este: o país tem (inexplicitamente) um cineasta demasiado grande para o tamanho que tem. Portanto, das duas uma: ou alargam o território ou encurtam o cineasta. Como nos tempos que correm é difícil alargar o território sugiro que se apequene o cineasta cortando-o às fatias e servindo-o frio ao público do Grande Auditório da Fundação Gulbenkian. Resta dizer que, como todos os grandes e revolucionários filmes, também este tem o condão de desmascarar os imbecis e de propor uma lição de modernidade cinematográfica para quem a quiser e puder entender.

João César Monteiro

Texto originalmente publicado in *Diário de Lisboa* [Suplemento Literário], 10 de março de 1972, republicado em João César Monteiro, *Morituri te Salutant: Os que vão morrer saúdam-te*, Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, 1974, pp. 33-43.

## THE PAST AND THE PRESENT, 1972

**Directed by:** Manoel de Oliveira

**Script adaptation:** Manoel de Oliveira, based on the theatre play *O Passado e o Presente* by Vicente Sanches

**Dialogues:** Vicente Sanches

**Photography:** Acácio de Almeida

**Soundtrack:** 'A Midsummer Night's Dream' by Felix Mendelssohn

**Music consultant:** João Paes

**Editing:** Manoel de Oliveira

**Décors:** Zeni d'Ovar

**Make-up:** Conceição Madureira

**Cast:** Maria de Saisset (Vanda), Manuela de Freitas (Noémia), Bárbara Vieira (Angélica), Alberto Inácio (Ricardo and Daniel), Pedro Pinheiro (Firmino), António Machado (Maurício), Duarte de Almeida (Honório), José Martinho (Fernando), Alberto Branco (the doctor), Guilhermina Pereira (the maid), Agostinho Alves (the gardener), Pedro Efe (the chauffeur), Carlos de Sousa (the priest), Cândida Lacerda (woman from the cemetery), António Beringel (the undertaker)

**Production:** Centro Português de Cinema

**Executive producer:** Ernesto de Oliveira

**Production assistant:** José Manuel de Oliveira

**Production secretary:** Manuel Guanilho

**Copy:** 35 mm, colour

**Duration:** 117 min

**Premiere:** Cinema Condes and Apolo 70, 26 February 1972

## THE PAST AND THE PRESENT — A PORTUGUESE NEGRO-FILM BY MANOEL DE OLIVEIRA

Setting aside the frivolous reservations of my youth (at a time when people used to read Sadoul and Armindo Blanco), I never shared the admiration professed by several of my colleagues in relation to the work of Manuel de Oliveira. Nor could I ever withdraw any humble lesson from it. In a country where filmmaking has never borne much fruit, I always felt that the affinities claimed by several upcoming filmmakers were consciously or unconsciously a means of alleviating their profound cultural loneliness, by inventing the feats of an illustrious ancestor, while indulging their own frustrations in relation to the lack of this or that. And given that we live solely in order to get into trouble, I think they often used the name and prestige of Manuel de Oliveira for somewhat insalubrious goals, such as the recent lamentable 'documentary' about Sever do Vouga which unfortunately, involves other names who should

not be at the mercy of such ventures. I'm thinking about Paulo Rocha, Fernando Lopes and Lopes Graça. I only refrain from insisting on this point for two reasons: because it would oblige a major digression and I find it painful just to mention it.

Let's return to Mr. Oliveira. A fossil from Porto, is how I would describe him and, in fact, I find it is difficult to disguise a certain disappointment with works such as *Aniki Bóbbó*, mistakenly considered to be a precursor of Italian neo-realism, when it actually most resembles a kind of abominable poetic realism, in the style of Jacques Prévert, of little interest, either in terms of cinema or poetry. The same can be said of the extremely outdated *Douro, Faina Fluvial*. But finally, about two years ago, I was shown, almost by accident, *The Hunt* and I was perplexed. We urgently need to review Oliveira's oeuvre and confirm his failures, while also rediscovering his astonishing talent.

What can we now say of *The Past and the Present*, except that, at the age of 62, the youngest of Portuguese filmmakers has just made his biggest and most intelligent film, precisely at a time when we are witnessing the sad and senile decadence of the gentlemen of cinema (such as Visconti, Bresson or Losey)? What can we now say of a country that ignored (and will continue to ignore, my fellow gentlemen) with perhaps the greatest innocence, one of the greatest filmmakers in the history of cinema? Mr. Oliveira: do not console yourself with my guilty excuses regarding your work, because that would be to no avail. I am not the representative of Portuguese cinematographic conscience, and to top it all, I clarify that I absolutely couldn't give a damn about whether or not you have, or haven't, made the films that you deserved to make. History is full of unmade films and this phenomenon doesn't even have a strictly local character. On the contrary, the fact that you were able to make the film that you made, under the conditions in which you did so, is perhaps the least of your merits, and the greatest merit of a collective effort that, in one way or another, encompasses all those who have fought for dignification of our 'poor little' Portuguese cinema. I feel perfectly comfortable saying this, for the simple reason that I have made absolutely no contribution in this regard. I have never wanted, nor do I want, to dignify anything, let alone Portuguese cinema.

Furthermore, and to simplify this question, I feel we share very little in common. If you like, this is a fierce and scornful class-based dislike. Irremediable. There is also your inconceivable Catholicism as a catechist who (it is said) is translated into a mouldy and charlatan humanism, whenever you sacrifice

the cinematographic discourse to a pseudo-literary verbiage, to give yourself the air of a philosophical mourner hired to weep about the sins of the world. Remember the end of *The Rite of Spring* and the conversation about Good and Evil in *The Hunt*? If at least you had the moral justice of a Rossellini...<sup>1</sup> His art is an art of pretence, not the art of a moralist, and when he feigns morality it's only in order to destroy it resoundingly with a finesse and irony which, in the history of Portuguese culture, perhaps only finds a parallel in Gil Vicente.

*The Past and the Present* is a disconcerting film for a bourgeoisie with cultural pretensions. But, as paradoxical as this may seem, it may reconcile Portuguese cinema with a section of the petit-bourgeoisie for whom cinema is still viewed, not as a cultural process, but as a mere pastime, with all the inaccuracy of this expression. I firmly believe that *The Past and the Present* may win back that audience, that maintains more or less the same cultural needs that underpinned the success of the old Portuguese comedies, in as much that, at first glance, it may lead to the misunderstanding that it actually resembles the finest examples (one hopes) of this cinema.

But there is another reason for this rejection which is far more important and surprising: the bourgeoisie does not recognize or identify itself (as was the case, for example, in the Claude Lelouch-style monstrosity entitled *O Cerco*, by António da Cunha Telles) in a film that, as it moves from one artifice to the next, disfigures the bourgeoisie in a purely theatrical grotesque manner. Not only what the actors say is false, but the way that they say their lines is also false. It so happens that the content and form of this (fake) quality reciprocally annuls itself, thus distancing ourselves from each, and compelling us to participate in the establishment of a different meaning which refuses (and to such effect!) the codes used to interpret traditional cinema.

*The Past and the Present* isn't the reflection of a world. It's a world that mirrors and objectifies itself. The film's characters are actually mirrors of themselves (and only themselves). Mirrors thereby shed their habitual function as props and instead assume a spectacular dimension that, however, only admits its own spectacle. One of the film's opening lines is: 'There is no doubt that we're here'. Here, where? Undoubtedly, inside a film.

Modern film criticism (*Cahiers du cinéma*) has rightly viewed the modern cinema's appropriation

of theatrical forms as an attempt to escape from the codes of naturalistic representation, in which reproduction of reality fatally condemns cinema to the kind of representation that primarily favours the dominant ideology. This rehabilitation of the theatre (and other things) led to the decline (and premature veto) of a cinema articulated with the exercise of *mise en scène*. The fact that a man called Manoel de Oliveira appeared like this, all of a sudden, with a film that, if it doesn't exhaust, it at least establishes a connection with many of the theoretical and practical researches of modern cinema without losing, on the contrary, the elegance of forms and the virtuosity of staging of the finest classic cinema and the fact that all this is achieved with the simplicity and air of someone who inadvertently has leapt light years ahead of experimentation learnt by heart, seems to me to be an event whose importance, and exact meaning, extends well beyond the powers of this poor scribe – whose function is merely to propose some clues, without systematizing them on a theoretical plane. My good sirs: to pass (make audible) a text that I wouldn't dare read out loud to my worst enemies (which would, in fact, be redundant because my worst enemies write badly and are even worse at filming), it's not enough to be completely crazy. One must also be absolutely brilliant. If you are reminded of the musicality that our (?) language attained in *The Rite of Spring*, what's this to pretend that the text can only be reduced to a literary expression, and not to a visual and musical expression, as is the case? Is it the case that the radio (radiophonic) ears of a Portuguese citizen can no longer discern, at least, that the Portuguese spoken in Oliveira's film has nothing to do with the Portuguese spoken in other national films?

Systematically constructed and organized around the notion of duality, *The Past and the Present* subtly ends with the play of its duplicity. A game between that which one sees and that which is seen, between what is shown and what is hidden, *The Past and the Present* is, par excellence, the film that celebrates the human gaze. It is therefore the extension and quality of this gaze that produces, regulates and determines the film's deeper and more violent movement: the eminently erotic movement. As far as I can recall, and if my memory doesn't fail me, I can only find one film in the history of cinema that is as violently erotic as Manoel de Oliveira's film. It is (curiously) Dreyer's most underrated and misunderstood film: *Gertrud*.

If Georges Bataille were still alive he would undoubtedly be delighted by Oliveira's film. Or isn't the film about this dialectic of 'approval of

---

<sup>1</sup> After recently seeing Rossellini's films again, during the retrospective at the Gulbenkian Foundation, this moral righteousness was not confirmed.

life, even in death', that Bataille valued so dearly? And what does the title itself (*The Past and the Present*) tell us, except for the erotic quality that the filmic discourse continually affirms, involving a continuous transgression that doesn't just subvert duly institutionalized erotic legalisms.

I would like, in this regard, to mention the scene between Noémia, Fernando's wife and Maurício. Maurício's attempted seduction is thwarted by Noémia's desire to remain monogamous. In other words, using a typical dramatic convention of a comedy of manners, the scene proposes the conventional triumph of good over evil, established values that prevail over temptation, always, it should be emphasized, without disturbing the prevailing bourgeois morality. Some may object (incorrectly) that Noémia and Fernando are not legally married. In short, they will give me more or less the same answer that Noémia offered to Maurício, which I, due to my special incapacity of method, will cite from memory, making use of a freedom for which I hereby apologize to the author of the text: – so you still haven't realized that we are divorced and that if, after the divorce, we start living together again, it's because I like the man with whom I'm living?

Of course she likes him, but this only exposes the monstrous contractual monstrosity of the monogamous marriage so that, even more fervently, she will respect the loving union that marriage also is, or should be. A happy marriage has a higher social value, the higher the solidity it can exhibit: through stability, balance, mutual fidelity, perhaps even perennial exaltation of affection. These are the aspirations of the bourgeois dream of happiness and present the most ideal and enviable face of integration within the status quo. Or how I like to see you happy, my fellow citizens. Up until this point, if the film were just this, it would be an uninteresting vehicle about the projection of good consciences, and of little interest for us. What, then, do we see after this scene, that does not lead to its radical destruction? Noémia looks at her body in front of a mirror, in a fleeting shot (if it weren't fleeting, the supreme wisdom of exact timing, the meaning would be crystallized around itself and would annul the dissonant and corrupting irradiation of the discourse). Her beauty is so terrifying and disturbing (to the point of withdrawing all the alibis of our good conscience) that even if we took years to invent beauty, we would have been unable to say anything about her beauty. In a film whose inspiration is sometimes so intense that it gives the feeling of constantly wanting to escape from the director's control, we are here, perhaps, faced by one of those phenomena in which the accidents of

artistic creation surpass the creator himself and – why not admit this? – force him to rebel against his own ideology). It also dangerously opens the doors to madness and death. Notice, for example, how the character of the seducer (but not the transgressor, the rules of bourgeois adultery are never broken, except when there is no more adultery and then we have a transgression whose effect does not depend on the cause) never looks at Vanda's character and never sees her as the object of an erotic chase.

Manoel de Oliveira, in the Portuguese context, pertains to the small minority of Catholic filmmakers (the others are Paulo Rocha and, at a much more modest scale, yours truly) for whom the act of filming implies the awareness of a transgression. Filming is a violence of the gaze, a desecration of reality, that attempts to reconstitute an image of the sacred, in the meaning given to the word by Roger Caillois. This image can only be translated through art, and that which this presupposes in terms of profoundly playful creation, profoundly linked to a primitive and religious character. (In my view, herein lies the reluctance of these filmmakers to show their films before they have completed the act of creation). But such an attitude is based on *superfluous values*, that are precisely opposed to the values of *profit* engendered by positivist nationalism. It is therefore not surprising that, despite some episodic consecrations related to his profession, this aristocrat who, very healthily, insists on amusing himself like a madman, at our expense, soon returns to his homeland more forgotten and misunderstood than ever. The problem, moreover, is precisely this: Portugal (inexplicably) has a filmmaker who is too big for his own country. Therefore, there can only be one of two options: either the national territory should be expanded or the filmmaker should be shrunk. Since it is difficult to expand the territory in the current era, I suggest that the filmmaker be trimmed – by cutting him into little pieces and serving him coldly to audiences at the Grand Auditorium of the Gulbenkian Foundation. It remains to be said that, like all great and revolutionary films, this work also has the power to unmask imbeciles and propose a lesson of cinematic modernity for those who want, and can, understand it.

João César Monteiro

Text originally published in *Diário de Lisboa* [Literary Supplement], 10 March 1972, republished in João César Monteiro, *Morituri te Salutant: Os que vão morrer saúdam-te* [Morituri te Salutant: The Future Deceased Salute You], Lisbon: Publicações Culturais Engrenagem, 1974, pp. 33-43.

[www.serralves.pt](http://www.serralves.pt)

 /fundacaoserralves

 /serralves\_twit

 /fundacao\_serralves

 /serralves



**Fundação de Serralves**

Rua D. João de Castro, 210  
4150-417 Porto – Portugal

[serralves@serralves.pt](mailto:serralves@serralves.pt)

General line:  
(+ 351) 808 200 543  
(+ 351) 226 156 500

Apoio Support



Apoio institucional  
Institutional support

