



ORGANIZA



III EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL GALEGO | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL GALEGO | VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL



MARÍA LUZ MORALES GODOY

A Coruña, 1889 / Barcelona, 1980

Escritora e xornalista, especializada na crítica de cine e de teatro, dirixiu o xornal La Vanguardia durante a Guerra Civil, sendo a primeira muller na historia de España en ser directora dun diario nacional. Foi activista feminista, republicana e galeguista represaliada polo franquismo, e autora dunha extensa obra literaria. Considerada unha referencia da incorporación da muller a actividade xornalística e intelectual na España do século XX.

PATROCINA





III EDICIÓN
PREMIOS
MARÍA LUZ
MORALES



ENSAIO ESCRITO
AUDIOVISUAL
INTERNACIONAL

Mellor Ensaio Escrito sobre Audiovisual Internacional

Título: O Palco dum Povo: Oliveira 2.0

Autor: Xurxo González

O Palco dumPovo: Oliveira 2.0

A filmografía de Manoel de Oliveira é moi extensa, moi dilatada no tempo, unha andaina cinematográfica longuísima onde resulta moi fácil desfalecer. Tendo en conta esta premisa todo se volve máis inextricable e infinitesimal se tamén afondamos nos proxectos que non puido materializar, intenciónse ideas fugaces que na maior parte das veces apenas deixaron testemuños. Entre todos eles podemos considerar como o proxecto máis enigmático o que intentou erguer arredor do ano 1959 e que levaba por título *O Palco dumPovo*. Este non era outro proxecto máis, debido a súa natureza escapaba de calquera posible catalogación e visto hoxe parece que ía ser un filme no que se intuía outra relación coas imaxes, unha concepción que encaixaría máis cos ecosistemas audiovisuais creados na actualidade definidos baixo o signo de internet.

Hai poucas referencias escritas sobre *O Palco dumPovo*. A fonte máis importante son unhas declaracións realizadas polo propio Manoel de Oliveira nas que di:

“(...) Pensei fazer um longo filme, repartido em pequenas secções, mais que podia ser visto todo inteiro. Era um filme com muitas horas, e a que eu chamaria *O Palco dumPovo*, onde seria incluídos autos, passagens de romances portugueses, documentários sobre artistas, trechos literários dos escritores, etc, etc. Tudo isto se inseria num vasto programa. (...) *As Pinturas do meu Irmão Júlio*, *Acto de Primavera* fariam parte desse grande documentário... Como *O Pão*. E documentários sobre as vendimas, sobre a pesca do Algarve, etc. Era um filme sobre toda a elaboração de um povo, sobre as suas lendas, os seus artistas, os seus costumes mais expressivos, etc... Era uma coisa muito complexa, muito grande, não é? É claro, era um sonho. Impossível de abarcar”¹.

Por estas declaracións vemos que o proxecto tiña unha natureza especial, unha especie de *summa* onde tivera cabida distintos filmes, formas fílmicas, temáticas, procedencias e metraxes. Oliveira comenta de que tiña unha natureza dual, por un lado estaría composto por pequenas seccións e por outro que se podería ver todas xuntas nunha longametraxe longuísima. Fala de que o proxecto tería moitas horas, unha amplitude que podemos cualificar, sen temor, de excesiva. Unha duración total sen precedentes xa que *O Palco dumPovo* sería como un paraugas onde acubillar moitas partes, unha argamasa na que artellar unha estrutura moi fraccionada. Cada elo da cadea tería ao mesmo tempo autonomía e liberdade de asociarse. Esta definición flexible do proxecto e das temáticas múltiples débese ao intento de Manoel de Oliveira de atopar camiños para a súa produción, realización e distribución nunha época onde

¹Da Costa, João Bénard: *Manoel de Oliveira. Cem anos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2008, p.82.

quería facer todo o posible para reconducir unha situación que durante moito tempo condenouno ao ostracismo. Isto é a primeira cuestión a valorar: como o cineasta indaga na forma para atopar vías nas que materializar as súas arelas de facer cinema desfacéndose das trabas que impuña un contexto histórico altamente adverso.

Os anos 50 foi unha década na que Oliveira reactiva a súa carreira cinematográfica despois de pasar un período negro que vai entre *Aniki-Bobó* (1942) e *O Pintor e a Cidade* (1956), ao final, o tempo de inactividade máis longo da súa filmografía. 14 anos no que Oliveira viviu ignorado e marxinado por parte da cinematografía portuguesa. *Aniki-Bobó* non foi o que agardaba o seu creador. Foi un proxecto en que ninguén creu nel. Non recibiu ningún apoio, nin da administración nin da industria. O propio cineasta tivo que sufragar os custes de produción. Puxo enriba da mesa da produtora Tobis a maior parte do diñeiro do orzamento. A negociación foi moi dura e fracasou. Falou con outra produtora Lisboa Films e estes recomendáronlle a produtora de António Lopes Ribeiro chegando a un acordo en réxime de coprodución, eles puñan os medios técnicos e Oliveira os cartos. Mais Lopes Ribeiro xogou sucio e eliminou do xenérico o papel do cineasta como co-produtor². E, finalmente, tampouco tivo o éxito de billeteira desexado polo que nunca puido recuperarse das perdas.

Tras este desagradable episodio aparte de saír abaneando economicamente atopouse moi desilusionado polo que viuse obrigado a dar un paso atrás. Deixou ao cinema e dedicouse a outras actividades, a levar a facenda agrícola que a súa familia tiña no val do Douro. Mais a pesar deste retiro voluntario a súa cabeza nunca deixou de bulir en chave de cinema. Foi así como a súa reclusión foi fértil en proxectos que nunca chegaron a atopar apoio dentro das estruturas nas que estaba organizado o cinema portugués da época.

En 1945, dentro da política de “lavar a cara” á ditadura de Salazar, o S.P.N. (Servizo de Propaganda Nacional) foi substituído polo S.N.I. (Servizo Nacional de Información), un organismo tutelado polo escritor António Ferro que en 1948 crea o Conselho do Cinema encargado de xestionar o Fundo do Cinema Nacional. Uns subsidios que acapararon os “homes de acción de espírito” para facer obras de “interese nacional”, levando a outros, como Manoel de Oliveira, a inactividade absoluta. “A censura exercíase deste modo de uma forma predominantemente económica. Sem o capital necessário para levar para diante o projecto, este nunca deixaria de ser isso mesmo: um simple projecto...”³

Manoel de Oliveira tivo unha mala relación co Conselho do Cinema, xa que malia estar afastado intentou, de maneira infrutuosa, volver á práctica cinematográfica. Deste modo, durante esta época vai acumular unha listaxe considerábel de ideas e proxectos que, ao non

² De Beacque, Antoine e Parsi, Jacques: *Conversas com Manoel de Oliveira*, Porto, Campo das Letras, 1999, p.104.

³ António, Lauro; *Cinema e Censura em Portugal (1926-1974)*, Lisboa, Arcadia, 1978, p.50.

obter respaldo deste organismo, víanse condenados ao esquecemento. En 1942 pretendeu facer *Hino de Paz*, un documental pacifista en plena contenda bélica da II Guerra Mundial. En 1944 quixo levar á pantalla *Santimbancos*, unha ficción sobre o mundo do circo. En 1945 teimaba en facer un documental sobre a cidade de Lisboa. Tres anos mais tarde pretendeu adaptar un conto de Guy de Maupassant titulado *Clair de Lune*. En 1952 quere filmar *Angélica*, presentando o proxecto ata tres veces ao Consello do Cinema. Conseguríra levalo ás pantallas case medio século despois *O Estranho Caso de Angélica* (2010). En 1954 pensa *Don Pedro e Dona Inés*, un proxecto de ficción histórica sobre a famoso episodio protagonizado pola galega Inés de Castro.

Non obstante deuse conta que o camiño oficialista ía ser excesivamente accidentado e avogou por trazar os seus propios camiños de independencia. Tralo asunto de *Angélica* Oliveira encheuse de carraxe e decidiu que non se ía deixa abater, que non ía desperdiciar máis ideas e que intentaría retomar tantos anos perdidos. E para iso optou polo camiño máis complicado no cinema portugués: converterse en produtor independente. Tiña que superar as dificultades do engrenaxe industrial e comercial do cinema para materializar a súa “misión artística”. Xa o intentara nos anos 30 cando co seu amigo António Mendes fundaron a produtora MOAM⁴ coa que chegaron a realizar tres curtametraxes: *Já se fabricam Automoveis em Portugal* (1938), *Miramar, Praia de Rosas* (1938) e *Famalição* (1939).

Mais xa decorreran moitos anos. Nesta altura Oliveira estaba menos suxeito á aventura e tiña que apoiar este novo renacer no cinema con formación, poñéndose ao día dos novos adiantos tecnolóxicos no cinema. En 1955 viaxa a Alemaña a un obradoiro sobre o filme a cores Agfa e aproveita para mercar material. Con esta reactualización comezou a pensar en filmes que puidese facer el só. E, así, en 1956 fai o filme capital na súa filmografía: *O Pintor e a Cidade*. Grazas a súa autonomía Oliveira pode experimentar coa linguaxe sobre todo en termos de duración das imaxes, aproximarse aos motivos dos filmes dunha maneira máis poética e dar conta das singularidades da representación cinematográfica.

Coa materialización d’*O Pintor e a Cidade* vemos como se produce un cambio de inercia nos vindeiros anos. Agora Manoel de Oliveira ten o convencemento de que as súas ideas poden saír adiante. Mais aínda ten proxectos que non se concretan como a ficción neorrealista *O Bairro de Xangai (Fóra do Paraíso)* (1956), unha “visión cósmica” dos océanos titulada *Le Mer* (1956) ou o filme de ciencia ficción *Do ano 2000 non pasarás* (1958). Mais importante para *O Palco dum Povo* é a idea de facer o documental sobre *Vilarinho das Furnas* (1957). Manoel de Oliveira adáptase, unha vez máis, ao esquema tradicional do cinema documental portugués, o de coller unha localidade e describir todos os elementos que a singularizan, tal

⁴ Acrónimo de Manoel Oliveira Antonio Mendes.

como fixera el mesmo en *Famalição*. Mais, desta vez, pretende algo distinto, a idea do cineasta era facer unha longametraxe no que se ilustrase as teorías e conclusións dos estudos realizados polo etnógrafo António Jorge Días sobre esta vila miñota. Oliveira coincide coa ciencia etnográfica en darse conta de como o cinema é un excelente medio para identificar os distintos estratos sedimentados na configuración das realidades⁵.

Outras das pontes que axudan a clarificar *O Palco dun Povo* vai ser importante o contacto co mundo dos noticiarios institucionalizados. Así, no ano 1953 ofrécenlle, mais non consegue, facer un filme para a Campanha Nacional de Educación de Adultos onde tería que tratar os problemas do analfabetismo en Portugal. E en 1957, xa si, deixa a súa pegada no filme a cor *A Rainha Isabel II em Portugal* producido por Lopes Ribeiro para a Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas e que João Bénard da Costa lle da a autoría a Oliveira⁶. O interesante destes contactos e encargos e que fala ben as claras como Manoel de Oliveira entrou nunha etapa na que desexaba, por enriba de todo, volver a pórse detrás dunha cámara. Grazas a estes achegamentos Oliveira dáse conta das posibilidades do cinema en entregas, do valor da serie, da autonomía do episodio.

A maiores, comeza a recibir encomendas para facer filmes. En 1958 un amigo ofrécelle a posibilidade de documentar unha intervención cirúrxica, o filme titúlase *O Coração*. Un ano despois realizará *O Pão*, unha encomenda de facer un documental para a Federação Nacional dos Industriais de Moagem. Cando recibe esta oferta xa tiña a intención de facer *A Caça*, unha curtametraxe de ficción inspirada nunha nova de sucesos que leu nun xornal e que, finalmente, conseguiría rematar en 1963. Cando procuraba localizacións para *O Pão* descubre a representación popular de Semana Santa na vila de Curalha e que inspirará ao *Acto de Primavera* (1963). Outro proxecto que “arrastrou” nesa altura foi *As Pinturas do meu Irmão Júlio*, que comezou en 1959 e rematou en 1965. É neste tempo cando Oliveira tiña en mente tantos proxectos abertos cando pensa en facer *O Palco dum Povo*. A idea era que todos estes filmes, alumeados de distinta maneira, formasen parte dun todo.

Como vemos hai moitos proxectos que se solapan no tempo, que se adían provisionalmente e se volve a eles noutras circunstancias para ver se hai posibilidade de materializalos. A intención é buscar unha forza creadora para que cree unha inercia de realización para propiciar unha corrente positiva para que facilite a conclusión doutra. A idea de Manoel de Oliveira era ambiciosa. Nun principio quería levar ao extremo o concepto de multifunción, unha facultade mais propia dos cinemas dixitais onde se enxalza o procesual e se pode

⁵ González Rodríguez, Xurxo: “As teatro-realidades na filmografía de Manoel de Oliveira: o camiño cara a modernidade cinematográfica”, en Branco de Oliveira, Anabela Dinis (org.); *Reencontro único: doutoramento honoris causa: Manoel Oliveira*, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Departamento de Letras, Artes e Comunicação, 2013, pp. 175-208.

⁶ Margarido, Orlando: “Filmografía”, en Machado, Álvaro, *Op.cit*, p.200.

volver a gravar e a editar imaxes dunha maneira indefinida. Non obstante, ao final as dinámicas cinematográficas daquela época fixérono imposible:

“Eu tinha um programa muito vasto de imagens nessa altura. Queria abarcar tudo. Se chovesse, aproveitava para um filme, se fizesse sol, aproveitava para outro. Era assim um esquema deste género. Mas, a breve trecho, verifiquei que isso era impossível; quer dizer, eu enfrontava-me de tal maneira nos filmes, que não podia estar a fazer dois”⁷.

Malia esta reconsideración, a idea d’*O Palco dumPovo* tivo vixencia na mente de Manoel de Oliveira ata que fixo *O Passado e o Presente* en 1972 e así, deste modo, deu inicio á chamada “Tetraloxía dos Amores Frustrados”, o que en definitiva sería un curioso “palco da burguesía”. Nos anos 60 pensou proxectos ambiciosos para volver a reingresarse, sen éxito, na industria: *A velha Casa* (1960), a adaptación literaria dunha novela de José Régio, a comercial *Saudosa Rosa* (1963) e a costumista *A Mulher do ladrão* (1964). Porén, a imaxinación e o contexto dos anos 60 lévao a pensar e materializar distintos proxectos que encaixaban perfectamente nos presupostos d’*O Palco dumPovo*. Coa axuda de Paulo Rocha pensa *As Tentações de São António* (1963) onde quería repetir a fórmula de representación dun tema relixioso. Recibe o encargo do seu amigo Manuel Meneres para materializar a curtametraxe documental *Vila Verdinho: Uma Aldeia Transmontana* (1967). E filma arredor de 1965 as imaxes de dúas pequenas curtas experimentais, entre poéticas e literarias, que rematará, case ao final da súa filmografía, en 2008: *O Romance de Vila de Conde e O Poeta Doido, O Vital e a Santa Morta*.

Chegados a este punto convén preguntarse que quedou d’*O Palco dumPovo* no resto da súa filmografía, dos anos 70 en adiante. Ter como referencia o conglomerado que permitía esta idea permitiulle a Manoel de Oliveira abrir unha liña paralela de pequenos proxectos que lle permitían explorar linguaxes, medios e temáticas; fixo filmes persoais ensaísticos como *A Visita ou Memórias e Confissões* (1982), encargos para televisión como *Lisboa Cultural* (1983) e *Nice... a Propos de Jean Vigo* (1983), filmes de arte como *Simposio Internacional de Escultura em Pedra: Porto* (1985) e *A Propósito da Bandeira Nacional* (1987), curtametraxe en colaboración con Jean Rouch *En une Poignée de Mains Amiens* (1996), o vídeo clip *Momento, uma Canção de Pedro Abrunhosa* (2002), curtametraxe de encargo dun festival *Do Visível ao Invisível* (2005), encargo dun museo *O Improvável não é Impossível* (2006) ou un fragmento dun filme colectivo, *Reencontre Unique* (2007).

Sabemos que *O Palco dumPovo* non frutificou, mais a súa lembranza supón equilibrar a batalla que o espírito creador do artista sostivo cos estamentos comerciais. Notamos como a

⁷Da Costa, João Bénard: *Op. cit.*, p.72.

autoría fai gala dunha enorme teima, un amor e unha paixón descomunal polo medio que lle fan superar os atrancos. Curiosamente esta pulsión veo da man dun home que viña maltratado desde os seus comezos no cinema, case trinta anos antes, e que lle serviu de estímulo para continuar a súa carreira contra vento e marea durante, moitos, moitos anos. Grazas a esta demostración de confianza e firmeza Manoel de Oliveira erixiuse como un modelo a seguir ás moitas xeracións que viñeron despois del, outra cousa é que os novos cineastas que foron aparecendo non o escolleses como referencia. Mais as súas ensinanzas aínda están susceptibles a ser adquiridas mais que nada porque no presente as súas posturas e os seus logros destilan unha extraordinaria vixencia.

O Palco dumPovo pretendía converterse nun alto falante das singularidades sociais e culturais do pobo portugués. A idea de Oliveira era aproveitar as rutinas cinematográficas impostas polos filmes de organismos oficiais lusos para incorporar o seu catálogo de filmes e propolos nos circuítos de exhibición. Non obstante, Oliveira nunca pensou en reproducir os presupostos derivados da imposición política e ideolóxica do “cinema de Salazar”. Desbotou facer “aldeias de roupa branca”⁸, unha lectura fascista sobre a identidade e do territorio portugués proclive a combinar o propagandístico e o pintoresco. Manoel de Oliveira pensou en facer filmes que falasen da realidade pero que non supuxesen un paso atrás na súas procuras cinematográficas. A mirada moderna atopada n’*O Pintor e a Cidade* foi irrenunciábel. O prisma co que ver a realidade tiña que evidenciarse ofrecendo máis niveis de significado. Desta maneira o real tornábase como unha escusa para indagar no distanciamento da súa representación.

Este axioma *oliveriano* conduce a outra ensinanza: o de facer produtos onde o resultado final se adecúen á escala de produción. Grazas á formación adquirida en Alemaña no cinema en cores e a ter medios tecnolóxicos en propiedade puido recoller encargos e facer filmes próximos á autoxestión. Iso levouno a afrontar unha práctica cinematográfica case desde a soidade converténdoo así a Oliveira nun creador que aproveita os escasos recursos e toma consciencia dos distintos roles que inciden na práctica cinematográfica. Unhas prescricións que lle permitiron gozar de moita liberdade e autonomía. Estar libre de ataduras serviulle para potenciar a súa experimentación coa linguaxe cinematográfica e é así como podemos cualificar a esta etapa como fundamental na evolución da súa concepción cinematográfica. Curiosamente deixou de pensar en *O Palco dumPovo* cando cambiou a súa concepción sobre o cinema, cando o documental deixou de interesarlle como vía de procuras e decantouse por explorar os camiños da ficción⁹. Chega a conclusión que no cinema, incluso nun documental, non existe a realidade, non vemos unha acción documentada senón a pantasma desa acción. Oliveira rebélase

⁸*Aldeia de Roupa Branca*, 1938, dirixida por Chianca de García foi o filme referencia do cinema portugués ao tratar o rural segundo os parámetros do Estado Novo.

⁹Da Costa, João Bénard: *Op. cit.*, p.83.

contra o falseamento que existe na natureza intrínseca do cinema: canta máis manipulación maior nivel de aparencia de autenticidade.

Mais *O Palco dumPovo* destacou por intentar trasladar esa innovación de formas e estilos da imaxe aos alicerces que rexen a institución cinematográfica. Oliveira bosquexou as posibilidades de innovar dentro do resultado cinematográfico, deseñar un colector cheo de contidos de natureza heteroxénea, procedentes de motivacións propias e alleas, abertos á experimentación da linguaxe e que procurase outras fórmulas de contacto co público. Este é o punto máis destacable d'*O Palco dumPovo*: a súa condición flexible, capaz de atopar presentacións alterables dependendo das situacións do seu visionado. Outra vez Manoel de Oliveira establécese como visionario outorgándolle a *O Palco dumPovo* o status de anuncio das novas posibilidades tecnolóxicas na procura dunha retroalimentación co espectador. Este proxecto viña sendo un grande depositario do que facer o uso que se quixera das unidades englobadas nese arquivo. Unha especie de servidor analóxico semellante ás características en proxectos na rede onde se exploran as características dun territorio ouás prestacións dunha canle de Youtube¹⁰. Desta maneira as circunstancias e intereses do evento cinematográfico definen as unidades e a estrutura a proxectar.

A xeito de recapitulación podemos dicir que a idea d'*O Palco dumPovo* foi o corolario a un período na filmografía de Manoel de Oliveira onde choca, dunha maneira violenta, un tempo de enorme creatividade contra as restricións e os condicionamentos da cinematografía portuguesa. Malia este desigual enfrontamento o cineasta busca explorar novos camiños nos que poder levar a creación e a produción ás ventás da distribución e exhibición. Deste xeito, Manoel de Oliveira adiantase á encrucillada na que, co paso das décadas, acrecentouse o debate: a dificultade que ten o cinema decididamente artístico en acceder ás pantallas dos circuítos convencionais marcados polo criterio comercial.

¹⁰*O Palco dumPovo* pode verse como un antecedente válido a proxectos audiovisuais (Proxecto Socheo, Fálame de San Sadurniño, Lugar do Real...) que empregan servidores de almacenaxe de vídeos na rede, botan man das redes sociais para a súa promoción e exhibición e inciden na identidade dun territorio.



ORGANIZA



III EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL GALEGO | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL GALEGO | VIDEOENSAIO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL | ENSAIO ESCRITO / AUDIOVISUAL INTERNACIONAL



MARÍA LUZ MORALES GODOY

A Coruña, 1889 / Barcelona, 1980

Escritora e xornalista, especializada na crítica de cine e de teatro, dirixiu o xornal *La Vanguardia* durante a Guerra Civil, sendo a primeira muller na historia de España en ser directora dun diario nacional. Foi activista feminista, republicana e galeguista represaliada polo franquismo, e autora dunha extensa obra literaria. Considerada unha referencia da incorporación da muller a actividade xornalística e intelectual na España do século XX.

PATROCINA

