



CIUDADES CREATIVAS
IV CONGRESO INTERNACIONAL
CIDADES CRIATIVAS IV CONGRESSO INTERNACIONAL

MADRID 2016
Tomo I





CIUDADES CREATIVAS

IV CONGRESO INTERNACIONAL

CIDADES CRIATIVAS IV CONGRESSO INTERNACIONAL



CIUDADES CREATIVAS
IV CONGRESO INTERNACIONAL
CIDADES CRIATIVAS IV CONGRESSO INTERNACIONAL

ACTAS
IV CONGRESO INTERNACIONAL
CIUDADES CREATIVAS



Coordinadores de Edición de Actas

Francisco García García

Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Universidad Complutense de Madrid

María Luisa García Guardia

Profesora Doctora de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Universidad Complutense de Madrid

Ernesto Taborda-Hernández

Doctor investigador independiente
Universidad Complutense de Madrid

ICONO14

Actas Científicas

ISBN: 978-84-940289-9-1

Dirección

Francisco García García

María Luisa García Guardia

Editor

Ernesto Taborda-Hernández

Fotografías de Portada

José Luis Rubio Tamayo

Diseño de Portada

María Alejandra Inglessis



Acidade como cenário de significados: Manoel de Oliveira e o Porto em “Douro Faina Fluvial” (1931) e “Porto da Minha Infância” (2001)

Pedro Alves

Docente Universitário (EA-UCP) e Investigador
(CITCEM-FLUP)

Escola das Artes. Universidade Católica
Portuguesa.

Resumo

No ano da morte do mais importante cineasta português de sempre, pretendemos com esta comunicação analisar duas obras de Manoel de Oliveira que utilizam o Porto como cenário temático e que incorporam significados muito próprios à cidade-natal do realizador: “Douro Faina Fluvial” (1931) e “Porto da Minha Infância” (2001). Ambos os trabalhos documentais atribuem uma grande relevância ao Porto como espaço significativo e signifiante, onde as ações desenvolvidas remetem não apenas para uma caracterização da cidade, mas onde também a cidade caracteriza o que é representado e o próprio autor responsável pela representação. No jogo entre o cenário português e as figuras e ações que nele existem e acontecem, analisaremos de que forma estas duas obras de Manoel de Oliveira (com 70 anos de diferença entre elas) trazem interessantes contrastes entre diferentes âmbitos: as conexões entre passado e presente, os conflitos entre a atualidade e a memória, as pontes entre o real e a ficção, ou ainda as ramificações íntimas, culturais e antropológicas de uma perspectiva pessoal, criativa e cinematográfica sobre uma cidade.

Abstract

No ano da morte do mais importante cineasta português dln the year of the departure of the most important Portuguese filmmaker of all times, we intend with this paper to analyse two films of Manoel de Oliveira that use Porto as a thematic setting and that incorporate very specific meanings to the director’s hometown: “Douro Faina Fluvial” (1931) and “Porto da Minha Infância” (2001). Both documentaries give big importance to Porto as a meaningful and significant place, where the actions that take place relate themselves not only with a characterization of the city, but where the city also characterizes both what is represented and the author behind that representation. In the game between the setting of Porto and the characters and actions that exist and happen within it, we will analyse how these two films from Manoel de Oliveira (separated by 70 years) bring interesting contrasts between different scopes: the connexions between past and present, the conflicts between contemporaneity and memory, the bridges between reality and fiction, or even the intimate, cultural and anthropological ramifications of a personal, creative and filmic perspective on a city.

Palavras-chave

Cinema; cidade; Manoel de Oliveira; Porto; “Douro Faina Fluvial”; “Porto da Minha Infância”

Keywords

Film; city; Manoel de Oliveira; Porto; “Douro Faina Fluvial”; “Porto da Minha Infância”

Introdução

Ao longo da História do Cinema, os filmes (tanto ficcionais como documentais) têm versado invariavelmente sobre ações, personagens e temáticas que se integram em contextos urbanos. Estes aparecem frequentemente como local privilegiado para definir não só o ambiente dos percursos narrativos, mas também como uma força importante e relevante no estabelecimento das causas, consequências e significados das próprias histórias representadas. A cidade imaginada e representada torna-se, assim, um



habitual ponto de partida ou de chegada para as aventuras e perspectivas veiculadas pelo cinema, abraçando visual, sonora e figurativamente as experiências e as interpretações de múltiplos espectadores.

Naturalmente, cada proposta fílmica significa uma versão e visão cognitiva, afectiva e/ou empírica sobre a realidade, intrinsecamente ligada ao autor que a constrói e à perspectiva vital que este expressa. Também nesse sentido, as cidades do cinema são espaços onde os realizadores procuram materializar as suas preocupações, as suas ambições, os seus desejos, as suas ideias e as suas emoções, numa lógica comunicativa e transmissiva da essência autoral e, conseqüentemente, da própria essência do cinema enquanto arte criada e vivida.

Neste ano de 2015, foi com bastante pesar que testemunhámos o ponto final da vida de Manoel de Oliveira, uma figura que marcou o Cinema português e mundial e que acompanhou, nos seus 106 anos de vida, a passagem da sétima arte da infância à idade adulta. Oliveira, realizador fortemente ligado à cidade do Porto (sua terra natal), foi autor de uma cinematografia extensa, variada e profunda. Mas algumas das suas obras evidenciaram de forma mais direta e explícita uma ligação emocional e existencial ao Porto, tomando-o como cenário e campo para significados distintos e complementares.

Nesta investigação pretendemos, assim, analisar de que forma Manoel de Oliveira utilizou e explorou a cidade do Porto como campo de significados (narrativos, antropológicos, culturais ou pessoais) em dois filmes que marcam dois momentos muito distintos da sua vasta obra: “Douro Faina Fluvial” (Oliveira, 1931) e “Porto da Minha Infância” (Oliveira e Branco, 2001). São eles exemplos não apenas de uma manifestação particular e importante da relação entre o cinema e a cidade, mas também um paradigma do potencial de significação que os filmes permitem na representação da urbe.

Objetivos

Os objetivos desta investigação assentam em duas variáveis essenciais:

- Indagar de que forma a representação da cidade no cinema contribui para o estabelecimento de significados relativos à vida individual e colectiva do ser humano.
- Analisar a ligação de Manoel de Oliveira ao Porto através das aproximações e distanciamentos na representação desta cidade em dois dos seus filmes: “Douro Faina Fluvial” (Oliveira, 1931) e “Porto da Minha Infância” (Oliveira e Branco, 2001).

Metodologia

Para o cumprimento dos objetivos estabelecidos anteriormente, dividimos esta investigação em duas partes metodológicas fundamentais.

Em primeiro lugar, analisamos e articulamos um conjunto limitado de autores e de referências teóricas



sobre os temas tratados. Por um lado, permite-nos compreender conceptualmente o lugar da cidade na representação cinematográfica e a sua participação na expressão, criação e recepção de significados múltiplos relativos à existência individual e coletiva dos indivíduos. Por outro lado, contextualiza a indagação sobre o caso particular da obra de Manoel de Oliveira e as suas ligações à sua cidade-natal (Porto).

Em segundo lugar, efetuamos uma análise de conteúdo de dois dos seus filmes: “Douro Faina Fluvial” (Oliveira, 1931) e “Porto da Minha Infância” (Oliveira e Branco, 2001). Esta tipologia de análise serve como método para perceber, nestes casos particulares, de que forma é representada a cidade, que ligações esta assume com as narrativas propostas, ou ainda de que modo ambos os textos fílmicos alimentam e alimentam-se da cidade portuense como campo e catalisador de significados de distintas tipologias (narrativos, antropológicos, culturais, sociais, pessoais e existenciais).

1. Representações da vida individual e colectiva: o cinema e a cidade

Na sua compreensão, interpretação e atuação sobre o real, o ser humano sempre precisou de dispositivos comunicacionais, expressivos e artísticos para manifestar as suas perspectivas vitais e receber as experiências do seu entorno (quer próximo quer distante). Desde os seus inícios, o cinema assumiu-se como uma ferramenta importante e relevante para a representação da vida humana, permitindo expressar e vivenciar significados individuais e coletivos da mesma. Através dos filmes, o indivíduo tem sido capaz de estruturar criativa e significativamente o seu entendimento, a sua sensibilidade e a sua experiência do real, disposto tanto em realidades simuladas (ficção) como em mundos que referenciam diretamente figuras, informações e contextos da realidade (documentário).

Neste sentido, o cinema tornou-se um veículo relevante para a vida humana como arte de contar histórias através da imagem, do som (sugerido, na época muda, ou vivido, na época sonora), da palavra e do movimento. Tal como referem García García e Rajas (2011), “os relatos são parte essencial da nossa existência (...) para conhecer, compreender, explicar e, em última instância, inclusive, para dar sentido, às múltiplas e cambiantes realidades humanas que (...) pretendem escapar inexoravelmente ao conhecimento” (p. 9). Por outro lado, afirma Mitry (2002) que “a função [do cinema] é a de substituir a vida real tal como a vemos e percebemos, uma vida mais intensa e sobretudo mais densa” (p. 475), tanto a nível do espaço e do tempo representados, como também da organização informacional que conduz a comunicação fílmica no sentido de determinada significação (proposta ou interpretada). Por isso, o cinema traz-nos a capacidade e possibilidade de estruturarmos significativamente a nossa experiência e as nossas perspectivas vitais, disponibilizando-as para múltiplas interpretações e caminhos a partir da abertura receptiva proporcionada pelos filmes.

Na transmissão de informações reais e vitais (ou baseadas nestas) através do cinema, o ser humano



explora condições da sua existência enquanto indivíduo, mas também enquanto membro de determinada comunidade. As filiações ideológicas, sociais ou culturais representam um importante factor na determinação das propostas fílmicas de qualquer autor, potenciando desse modo a expressão e descoberta interpretativa de significados relativos à coletividade humana. Quer autor quer receptor colocam no filme o seu background e a sua história de vida nas perspectivas construídas ou reconstruídas através do filme. Tal como defende Sorlin (1985), o cinema “propõe diferentes interpretações da sociedade e das relações que nela se desenvolvem”, desenvolvendo analogias do real sensível em ficções ou documentários que veiculam a impressão de um “testemunho fiel” (p. 206) do mesmo.

A proposta de comunicação de um universo simulado ou diretamente referente da realidade através do cinema supõe espelhar nos filmes as preocupações, ideias, sentimentos e experiências próprias da vida e da existência do indivíduo. E quer ao longo do século XX como durante estas primeiras duas décadas do século XXI, contarmos e vivermos o Homem através do cinema significou frequentemente contarmos e vivermos as suas variadas relações com a cidade enquanto entorno vital fundamental e habitual. A complexidade da cidade e o seu carácter central no desenvolvimento pessoal e coletivo de diferentes indivíduos, colectividades e comunidades nos períodos mencionados promoveu representações diferenciadas e heterogéneas da mesma ao longo da história do cinema. Vertov, Eisenstein, Lang, Chaplin, Rossellini, de Sica, Dassin, Ozu, Godard, Berlanga, Buñuel, Kubrick, Woody Allen, Scorsese, Kar-Wai ou Walter Salles são apenas alguns exemplos da possibilidade e amplitude longitudinal e latitudinal de representação e da construção de significados da urbe através de histórias que vivem dela não apenas como cenário, mas frequentemente também com a importância de um personagem com carácter e caracterizações próprias.

Nesse sentido, e na linha do que sustenta AlSayyad (2006, p. 1), o cinema é um dos meios mais adequados não apenas para representar e comunicar a experiência humana, bem como para representar e comunicar a cidade (nas suas manifestações particulares e no seu potencial abstracto), estabelecendo pontes, relações e cruzamentos que permitem compreender mais acertada e completamente quer o Homem quer a cidade. As cidades imaginadas e construídas dentro do cinema significam uma percepção mais profunda e diversa sobre as cidades da nossa realidade, sobre as vivências que nelas desenvolvemos e que delas interpretamos. E significam, também por isso, um enorme potencial de problematizar as afectações, influências e definições bidireccionais protagonizadas pelo Homem na cidade e pela cidade no Homem.

Criativamente, as escolhas de determinado realizador (ou argumentista) no que diz respeito à ambientação de uma história fílmica numa determinada cidade não é inocente ou aleatória; representa uma decisão fundamental para construir e dispor especificamente personagens, ações, acontecimentos e situações dentro de determinado contexto narrativo, significativo e simbólico – algo que influi decisivamente na tipologia de experiência comunicada (construída) e recebida (reconstruída). Desta forma, a cidade representada no cinema ganha considerável relevância como forma de conhecermos não apenas o seu potencial enquanto espaço narrativo, mas também como espaço real relevante enquanto ponto de partida e ponto de chegada



para autores e receptores fílmicos.

2. A cidade ‘realizada’: Manoel de Oliveira e o Porto

O espaço urbano assumiu-se frequentemente, ao longo da História do Cinema, como um elemento importante para definir o que um realizador era ou pretendia comunicar através das suas histórias. Como forma de elogio, de crítica, de identificação ou de afinidade (pessoal, colectiva, narrativa, etc.), têm havido muitos exemplos e casos paradigmáticos da relação próxima e significativa entre autores fílmicos e determinadas cidades (tal como os supracitados). E é nesse contexto que, em Portugal, a ligação entre Manoel de Oliveira e o Porto aparece-nos como uma relação pertinente e de suma relevância. Manoel de Oliveira foi uma figura que marcou não apenas o nascimento e desenvolvimento do cinema português, mas que acompanhou o estabelecimento da sétima arte no imaginário individual e colectivo da humanidade. E o Porto, como cidade-natal do realizador e um dos locais primordiais do desenvolvimento e da sedimentação do panorama fílmico nacional, não escapou à participação próxima dentro desse contexto.

Na vasta filmografia de Manoel de Oliveira, conseguimos perceber uma tetralogia fílmica que veiculou, com maior ou menor preponderância (ou seja, entre um carácter de mero contexto ambiental ou de espaço central da ação fílmica) a comunicação narrativa da cidade do Porto. Foram eles Douro Faina Fluvial (1931), Aniki-Bobó (1942), O Pintor e a Cidade (1956) e Porto da Minha Infância (2001). O facto de serem filmes com uma distância de 70 anos entre eles significa não apenas a evolução ou diferenciação das abordagens e das perspectivas do realizador sobre a cidade (entre a ficção e o documentário, ou entre a cidade-cenário e a cidade-protagonista), mas também um possível acompanhamento da própria evolução urbana do Porto através da sua representação transferencial e referencial no cinema de Oliveira. Aí permite-se e potencia-se a reconfiguração da cidade do Porto pela sua transformação num ambiente específico e permanentemente actualizado em função da narrativa adoptada. Os Portos de Douro Faina Fluvial (1931) e de Aniki-Bobó (1942) aproximam-se pelos espaços referenciados, pelos personagens retratados, por todo um ambiente social e humano que envolve, condiciona e alimenta as ações e os comportamentos de distintos personagens (reais ou simulados). Por outro lado, as representações da cidade em O Pintor e a Cidade (1956) e Porto da Minha Infância (2001) encontram paralelismo no enquadramento da cidade dentro da vida de figuras particulares (António Cruz e o próprio Manoel de Oliveira), ou seja, tornando a cidade o tópico central da expressão não apenas artística, mas sobretudo vital e existencial.

Deste modo, a cidade do Porto torna-se campo de significados diversos dentro da cinematografia do realizador português. Por um lado, significa o espaço onde Oliveira encontra as figuras, as ações, as situações e os temas que lhe interessam como pensador e criativo, como cenário para comunicar as suas perspectivas, ideias e emoções sobre a cidade e seus componentes (reais ou ficcionais). Por outro lado, estende a relevância do Porto muito além do carácter cénico, contextual ou referencial: permite que a cidade seja o foco e o motor que alimenta diretamente a progressão narrativa e que seja o tema central dentro



da expressão de pontos de vista e histórias de vida. A definição e a memória da cidade representam-se através de uma analogia com as próprias definições e memórias dos autores que por ela se movem e que a experimentam.

Estes serão, então, os dois pontos de exploração dos significados do Porto como cenário de significados para Manoel de Oliveira: motivação para a arte de filmar e implicação na arte de ser. Sobre o primeiro, analisaremos Douro Faina Fluvial (Oliveira, 1931), primeiro filme de Oliveira e retrato magnífico e vanguardista de um dia na vida da cidade. Sobre o segundo, indagaremos Porto da Minha Infância (Oliveira e Branco, 2001), um exercício esplêndido de revisitação, de atualização de memórias e de confronto entre o passado e o presente de um indivíduo e da sua cidade.

2.1. “Douro Faina Fluvial” (1931): o Porto através de Oliveira

A estreia de Manoel de Oliveira como realizador aconteceu com Douro Faina Fluvial (Oliveira, 1931), um filme que, segundo o próprio, assume-se como um “documentário sobre os trabalhos de cargas e descargas, desde a Ribeira do Porto até à barra e farol” (Oliveira, 2015, p. 18). O filme mostra-nos um dia da vida de pescadores, trabalhadores e comerciantes marítimos portuenses, dentro de uma contextualização geográfica que vai desde o Rio Douro até à sua intersecção com o mar que banha a costa portuense. Ferreira (2010) afirma que este filme “parte de um interesse local, da cidade natal do realizador, sobretudo do seu porto” (p. 113); Sales (2010) acrescenta que Douro Faina Fluvial “descreve a vida ribeirinha da cidade” e que “o quotidiano da população que vivia da pesca nos inícios do século XX em Portugal contrasta o progresso e o arcaico, a velocidade e a vida pacata e simples” (p. 11).

A escolha do cenário e a definição da tipologia de retrato e expressão realizados sobre a cidade do Porto enquadraram o filme entre aqueles que, na mesma altura, procuravam ilustrar significativamente a vida de cidades europeias (Berlim, sinfonia de uma cidade de Walter Ruttmann ou O Homem da Máquina de Filmar de Dziga Vertov são dois bons exemplos nos anos 20). Por outro lado, adicionou Oliveira ao panorama de realizadores que, um pouco por todo o mundo, procuravam, de modos originais e inovadores, explorar e definir a linguagem cinematográfica quer no seu potencial quer na sua efetividade. Sales (2010) defende que “Douro faz parte da geração de filmes que buscou, no silêncio do cinema mudo, a especificidade da linguagem do cinema”, ou seja, uma “busca pela criação da linguagem do cinema e ao mesmo tempo pelo próprio carácter de modernidade atribuído ao cinema” (p. 12). Ferreira (2010) conclui, por isso, que Douro Faina Fluvial “esteticamente abraça as vertentes do cinema de vanguarda, ou seja, a montagem como forma de construir a realidade e de forjar a especificidade do cinema”. No entanto, a autora (idem) acrescenta que, ainda que o filme siga “o modelo das sinfonias urbanas”, a abordagem de Oliveira é “invulgar, para não dizer oposta às ‘odes modernistas’ anteriores, todas sobre grandes metrópoles europeias” (p. 113).

Podemos, assim, considerar Douro Faina Fluvial dentro de um contexto ambivalente: por um lado, o seguimento de uma linha de experimentação vanguardista e procura conjunta de definição do cinema;



por outro lado a originalidade de uma mise-en-scène que aproveita um contexto citadino específico (Porto) para dele extrair um testemunho específico, direto e verdadeiro sobre as suas gentes, a sua vida e os seus desafios. Nesse sentido, o filme remete para um enquadramento importante no panorama do cinema mundial e português, mas sem que isso anule a sua especificidade e originalidade enquanto relação íntima e direta entre um cineasta e uma cidade (ou melhor, a sua cidade).

Esta perspectiva da cidade e, mais concretamente, da sua vida ribeirinha laboral e mercantil, apresenta um grau e uma tipologia de subjetividade interessantes. A expressão da ligação entre Oliveira e o Porto através do cinema é feita pelo distanciamento dos significados íntimos ou pessoais e a integração destes como subtexto na construção de uma diégesis que revela, de uma forma aparentemente direta, a vida tal como ela era nessa época na cidade. O Porto é visto através de Oliveira, ou seja, através de um autor que aplica o seu filtro perspectivista na estruturação discursiva e histórica do documentário, mas que não perde de vista a intenção de privilegiar a representação de algo externo: que “O Douro, rio português, possui uma vida própria característica, que justifica a sua paisagem marginal e as atitudes da gente que em sua volta trabalha” (Oliveira, 1931, 1’). O Porto é, por isso, cenário para uma história das suas gentes e das vidas delas, do que se move ao redor do Douro e do que o Douro move nas suas margens.

Nesse sentido, Oliveira aborda o Porto em Douro Faina Fluvial como campo de significados geográficos, antropológicos, sociais e culturais específicos. Estes representam um ponto de aproximação entre pessoas e vidas diferentes, que encontram num ambiente comum não apenas a partilha mas também o significado (individual e/ou colectivo) de tarefas, interações, desafios e consequências (similares, aproximadas ou distintas). Douro Faina Fluvial é a expressão-testemunho de uma cidade a partir de uma perspectiva distanciada e antropológica do seu realizador. Oliveira não opta por imiscuir-se na história contada e na origem ou destino dos personagens e ações representados. O papel assumido pelo cineasta é antes o de montar significativamente as relações e situações observadas, de potencia-las no seu sentido metonímico, metafórico e análogo, utilizando as ferramentas discursivas como método privilegiado para articular os valores humanos, sociais e culturais inerentes ao Porto e às gentes que escolhe mostrar. Oliveira coloca-se sempre do lado de lá da ação, preocupando-se em escolher o melhor ângulo e encontrar a melhor forma de comunicar uma história. A perspectiva é pessoal, mas o testemunho excede a intimidade do realizador e a sua cosmovisão: traz-nos um retrato cultural e social do Porto que encontrará pontes, afinidades e concordâncias com a experiência vital de muitos dos seus espectadores.

2.2. “Porto da Minha Infância” (2001): Oliveira através do Porto

Se Douro Faina Fluvial assume-se como uma perspectiva antropológica e cultural sobre a cidade do Porto, Porto da Minha Infância (Oliveira e Branco, 2001) reveste-se de um carácter bastante diferente. Encomendado pela Sociedade Porto2001 por alturas da celebração do Porto como capital europeia da cultura, o documentário apresenta um exercício de revisitação de dupla direção: sobre a vida de Manoel de Oliveira



e sobre a cidade (passada e presente) qual nasceu, cresceu e sempre viveu. Tal como refere Silva (2015), “Todo o filme constitui como que uma fabulosa viagem retrospectiva que nos leva ao Porto dos começos do século passado (...). Manoel de Oliveira é o nosso cicerone” (p. 14). No entanto, e de acordo com o que refere Álvarez (2013), “o que importa nesta obra não é tanto o que o cineasta recorda —a paisagem urbana já desaparecida, os acontecimentos do passado, as emoções passageiras, etc.— mas sim a forma como o recorda” (p. 184).

Porto da Minha Infância começa com uma dedicatória aos filhos do realizador e com uma frase que marca a intenção por detrás do filme: “Recordar momentos de um passado longínquo é viajar fora do tempo. Só a memória de cada um o pode fazer. É o que vou tentar” (Oliveira e Branco, 2001, 3’). E é precisamente isto que Oliveira faz.

No início do filme, recupera imagens da casa onde nasceu e onde cresceu, mas uma casa onde também viu falecer o seu pai. As imagens são acompanhadas pela voz da sua mulher cantando o poema “Regresso ao Lar” de Guerra Junqueiro, que remete precisamente para a noção de saudade (da infância, do pai) e para a revisitação consequente à passagem do tempo e da vida. Esta revisitação, assumida (explícita e implicitamente) no início do documentário, marca um eixo central do filme. Oliveira prossegue a invocação de memórias da sua vida combinadas com a recuperação da cidade onde esta mesma vida foi acontecendo: as idas ao Teatro Sá da Bandeira com os pais, a rua onde vivia e o seu significado histórico, a Confeitaria Oliveira onde gostava de ir lanchar, as exposições no Palácio de Cristal, os cafés Paladium e Majestic, os locais da boémia noturna e diurna, ou ainda o Cinema Batalha. O realizador utiliza o Porto como cenário íntimo para reinvocar o referido “passado longínquo”, utilizando a sua memória da cidade como condutor da sua própria narrativa.

Paralelamente, Oliveira atribui um significado pessoal ainda maior a esta revisitação pela comparação entre o passado e o presente da cidade, incorporando a perda e a saudade dos tempos idos dentro de uma proposta de reinvenção da cidade atual através da sua memória e da sua história. Ou seja, a cidade transformada do passado até ao presente é novamente transformada numa direção contrária (do presente para o passado), permitindo compreendê-la retrospectivamente e adicioná-la ao imaginário social e cultural da mesma. O filme apresenta, assim, a recuperação de memórias da cidade de um modo que as identificam com a revisitação daquilo que foi o crescimento e o percurso vital do realizador.

Álvarez (2013) afirma que “Oliveira representa o passado e o presente de forma simultânea, além da sua própria evolução como indivíduo ao longo do tempo” (p. 189). Esta conciliação temporal é feita através da combinação de imagens de arquivo e de filmagens contemporâneas, acompanhada pela narração na primeira pessoa do autor que atribui sentidos muito particulares a essas mesmas imagens. Por outro lado, Oliveira recorre algumas vezes a reconstruções ficcionais de momentos e passagens da sua vida que atualizam não apenas a sua história, mas também a de um Porto desaparecido ou em vias de desaparecer. A ficção (ou



autoficção) alia-se neste caso ao documentário não para diversificar a abordagem histórica do filme, mas para trabalharem ambas na direção de um objetivo comum: revelar a memória do realizador e o processo de invocação dessa memória (que é, ao mesmo tempo, a de um homem e a da sua cidade).

Nesta estruturação narrativa de um caminho que guarda tanto de realidade (vida de Oliveira e urbanismo do Porto) como de perspectiva (percepção subjetiva da sua vida e da urbe), o filme traz-nos vários elementos interessantes de analogia entre o cineasta e a sua cidade. Para cada espaço, uma história, um contexto de vida do cineasta, a memória das experiências aí vividas e de quem o acompanhou. Revisitando a vida de Oliveira, revisitamos o Porto enquanto arquitetura, enquanto sociedade, enquanto cultura, enquanto História. E revisitando o Porto passado, revisitamos os significados pessoais e subjetivos do realizador. Este diálogo subjacente entre um indivíduo e a sua cidade remete-nos para uma das principais ideias deixadas pelo filme: que somos e existimos também como cidadãos, como habitantes de um local, e que esse local se constrói também das nossas memórias e vivências nele.

Já perto do final do filme, o realizador revela que “A cidade está a ser renovada, mas por muito que lhe façam, é sempre o meu Porto de infância, com um fio de ouro a correr a seus pés” (Oliveira e Branco, 2001, 50’). Esta afirmação remete-nos uma vez mais para a ideia da composição invisível e íntima da cidade: aquela procedente das experiências, das memórias e das vidas das suas gentes. Em vez de as percebermos de fora (como em Douro Faina Fluvial), observamo-las a partir de dentro, ou seja, pela perspectiva de um realizador que se confunde com os espaços onde cresceu, onde viveu e onde, mais tarde, viria a falecer.

Silva (2015) afirma que “em qualquer tempo e em qualquer lugar, todas as cidades se fazem de construções e destruições. Da passagem do tempo” (p. 17). E o mesmo é válido para o indivíduo. Uma vida faz-se de construções e destruições, de alegrias e sofrimentos, de progressos e retrocessos, de antecipações e de memórias. O que Oliveira constrói em Porto da Minha Infância é a impossibilidade de destruir a imagem, a memória e a versão subjetiva e pessoal de uma história de vida e de uma cidade (o seu Porto). Nas palavras do próprio realizador, “Graças ao cinema, podemos ver e rever esses bocados, recordar coisas que só em nós viveram. Só a memória de cada um o pode fazer. E fazê-lo não será a melhor forma de nos darmos a conhecer?” (Oliveira e Branco, 2001, 46’).

Conclusões

A representação da cidade através do cinema significa, desde a perspectiva humana e existencial, um importante contributo para a comunicação e interpretação do indivíduo, da sua vida, do seu mundo e da sua ação no seio dos mesmos. A cidade é um espaço privilegiado para o ser, o estar e o agir do ser humano, um complexo emaranhado de relações, situações e figuras que precisamos de compreender através da sua expressão e da sua vivência. Vivermos a cidade de um modo exaustivo assume-se como uma tarefa que necessita da arte (e, mais especificamente, da sétima arte) para poder ser transmitida e recebida com suficiente abertura e subjetividade no sentido de um aproveitamento completo, heterogéneo e profundo dos significados e importâncias assumidas pela mesma.



O caso de Manoel de Oliveira e da sua relação com o Porto em Douro Faina Fluvial e Porto da Minha Infância é um exemplo paradigmático da variedade de possibilidades de significação, quer no que diz respeito à cidade quer no que concerne ao indivíduo e à sua relação com a primeira. Por um lado, a cidade pode ser representada como ser externo, como ambiente que integra elementos do nosso quotidiano, como cenário para a percepção e compreensão da urbe nos sentidos culturais, sociais e antropológicos que nos posicionam e definem como seres e como membros de uma comunidade. Por outro lado, a cidade confunde-se com o indivíduo através de implicações bidirecionais entre ambos: serve de confidente e repositório para as vivências e ações do ser humano, e recebe do indivíduo um conjunto de ideias, afectos e experiências que ampliam o contexto urbano enquanto existente físico partilhado. Nesse caso, a cidade torna-se um campo de potenciais significados subjetivos, idiossincráticos e biográficos, onde cada ser inscreve a sua experiência vital urbana como parte da definição afetiva da sua cidade.

Em suma, podemos concluir que o cinema assume-se como um intermediário significativo entre o homem e a cidade, permitindo expressar e experimentar um e outro de forma impactante, implicada e subjetiva. Compreendendo como o homem e a cidade se definem enquanto seres autónomos e complementares, estaremos em melhores condições de pensarmos, sentirmos e atuarmos no contexto urbano de modo mais completo e profundo. Obteremos maiores recursos para entendermo-nos a nós mesmos e aos outros como peças de uma engrenagem que não descarta a originalidade e particularidade de cada componente. A cidade estabelece um mar de possibilidades para a implicação da nossa subjetividade e existência na sua definição e no seu curso. Navegarmos através do cinema por estas águas representa atribuímos significado não só à cidade enquanto potência abstracta de vitalidade, mas também às versões, às relações e às direções múltiplas que cada indivíduo construirá a partir e dentro do espaço urbano.

Referências

- AlSayyad, Nezar (2006). *Cinematic Urbanism: a history of film from reel to real*. Nova Iorque: Routledge.
- Álvarez, Iván Villarrea (2013). El autorretrato urbano de Manoel de Oliveira: Porto da Minha Infância. In Álvarez, Marta (ed.). *Imágenes conscientes: autorepresentaciones #2*. Binges: Éditions Orbis Tertius, pp. 181-197.
- Ferreira, Carolin Overhoff (2010). Portugal, Europa e o mundo: condição humana e geopolítica na filmografia de Manoel de Oliveira. *Revista do CESP*, v. 30, nº 43 (jan.-jul. 2010), pp. 109-140.
- García García, Francisco; Rajas, Mario (2011). El relato: una aproximación interdisciplinar. In García García, Francisco; Rajas, Mario (coord.). *Narrativas Audiovisuales – Vol. 1: El relato*. Madrid: ICONO14, pp. 9-12.
- Oliveira, Manoel de (Produtor e Realizador) (1931). *Douro Faina Fluvial* (filme). Portugal: produção independente.
- Oliveira, Manoel de (Realizador); Branco, Paulo (Produtor) (2001). *Porto da Minha Infância* (filme). Portugal e França: Madragoa Filmes, Porto2001, Gemini Films e RTP.
- Oliveira, Manoel de (2015). Eu e o Douro (depoimento recolhido por Germano Silva). *Revista Visão* (Edição Especial de Homenagem a Manoel de Oliveira), Abril de 2015, pp. 18-21.
- Mitry, Jean (2002). *Estética y psicología del cine. 1: Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Sales, Michelle (2010). Manoel de Oliveira: um romântico, um modernista. In Sales, Michelle; Cunha, Paulo (org.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3/UERJ, pp. 11-28.
- Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México DF: Fondo de cultura económica.
- Silva, Germano (2015). O Porto de Oliveira. *Revista Visão* (Edição Especial de Homenagem a Manoel de Oliveira), Abril de 2015, pp. 14-17.



Nota final

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto UID/HIS/04059/2013.

