



Programa Europeu de Educação
para o Cinema destinado aos Jovens

Aniki-Bóbó

Manoel de Oliveira

CADERNO PEDAGÓGICO



ÍNDICE

I – INTRODUÇÃO

- CinEd: uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **p.2**
- Porquê este filme? **p.3**
- Ficha técnica **p.3**
- Temas em jogo **p.5**
- Sinopse **p.5**

II – O FILME

- Contextos **p.6**
- O Autor: Manoel de Oliveira - A eterna juventude do maior cineasta português **p.7**
- O Filme no contexto da obra: Aniki-Bóbó: um filme matriz **p.8**
- Filmografia selectiva **p.9**
- Filiações **p.10**
- Testemunhos **p.12**

III - ANÁLISES

- Capítulos do filme **p.13**
- Questões de cinema **p.17**
- Análise de um fotograma **p.21**
- Análise de um plano **p.22**
- Análise de uma sequência **p.23**

IV - CORRESPONDÊNCIAS

- Imagens-ricochete: Brincadeiras **p.25**
- Diálogos entre filmes da Colecção CinEd **p.26**
- Pontes com outras artes **p.29**
- Acolhimento do filme: olhares cruzados **p.32**

V – ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS p.34

CINED

UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

CinEd dedica-se a uma missão de transmissão da 7ª arte como objecto cultural e apoio para compreender o mundo. Para tal, foi elaborada uma pedagogia comum a partir de uma colecção de filmes provenientes da produção de países europeus parceiros do projecto. A abordagem quer-se adaptada à nossa época marcada por uma mutação rápida, importante e contínua na maneira de ver, receber, difundir e produzir as imagens. Estas últimas são vistas numa multiplicidade de ecrãs: do maior – o das salas – aos mais pequenos, (até aos *smartphones*) passando claro, pela televisão, os computadores e os *tablets*. O cinema é uma arte ainda jovem a que já foi predita várias vezes a morte; mas não podemos deixar de constatar que as predições nunca se realizaram.

Estas mutações repercutem-se no cinema, a sua transmissão deve ter em conta nomeadamente a forma cada vez mais fragmentada de visionar os filmes a partir dos diferentes ecrãs. As publicações CinEd propõem e afirmam uma pedagogia sensível e indutiva, interactiva e intuitiva que oferece saberes, ferramentas de análise e possibilidades de diálogo entre as imagens e os filmes. As obras são encaradas em diferentes escalas, no seu conjunto, evidentemente, mas também por fragmentos e segundo diferentes temporalidades – a imagem fixa, o plano, a sequência.

Os cadernos pedagógicos convidam a apoderarmo-nos dos filmes com liberdade e flexibilidade: sendo uma das apostas principais entrar em inteligência com a imagem cinematográfica segundo múltiplas vias: a descrição, etapa essencial de qualquer abordagem analítica, a capacidade de extrair e seleccionar as imagens, de as comparar, de as confrontar - as do filme em questão e de outros, mas igualmente todas as artes de representação e da narrativa (a fotografia, a literatura, a pintura, o teatro, a banda desenhada...) o objectivo é que as imagens não se escapem, mas que façam sentido; o cinema é, neste aspecto, uma arte sintética particularmente preciosa para construir e reforçar o olhar das jovens gerações.

O autor:

Carlos Natálio é crítico de cinema (À Pala de Walsh, Ordet) e investigador na área do cinema, pedagogia e ciências da comunicação. Escreveu também o caderno pedagógico dedicado a "O Sangue" de Pedro Costa e co-editou o livro "O Cinema Não Morreu: Crítica e Cinefilia À pala de Walsh" (2017).

Agradecimentos

Agnès Nordmann; Ana Eliseu; Isabelle Bourdon; Léna Rouxel; Luís Mendonça; Nathalie Bourgeois; Patrícia Gomes; Pierre-Marie Goulet; Ricardo Vieira Lisboa; Rossana Torres; Teresa Garcia; Teresa Borges e equipa da biblioteca da Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema.

Coordenação Geral: Institut Français

Coordenação Pedagógica: Cinémathèque Française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Coordenação em Portugal: Os Filhos de Lumière

Copyright: CinEd / Institut français / Os Filhos de Lumière

Este caderno pedagógico é dedicado exclusivamente a fins não comerciais. Não pode ser parcial ou totalmente utilizado para qualquer benefício financeiro, sob pena de ficar sujeito a processo judicial.

PORQUÊ ESTE FILME?

Quem nunca, em criança, sentiu um fraquinho por um colega de escola? Quem nunca brincou na rua, até cair a noite, quando os dias eram de sonho, mas as aulas, essas, pareciam intermináveis? Quem nunca, em pequeno, sentiu o peso e a dureza das palavras dos adultos ou o riso de troça dos colegas nas costas? E quem nunca se sentiu tentado a um disparate, na esperança de passar despercebido? Estas e outras questões, como a culpa, a reflexão sobre o bem e o mal, o desejo, o amor ou a morte são os temas que **Aniki-Bóbo** nos convida a pensar. Este filme coloca problemas que nos surgem como clarões quando somos crianças, e só mais tarde, já adultos, é que percebemos que o brilho desses clarões jamais nos deixará, pois que esses são a matéria da vida. Como o cinema é uma “máquina do tempo”, e mesmo se Manoel de Oliveira nos faz regressar à cidade portuguesa do Porto, nos anos 40, com as suas pequenas ruas de pedra e o seu rio cintilante, as questões e ensinamentos fundamentais do filme são ainda actuais para o espectador europeu contemporâneo dos filmes da colecção CinEd.

Mas Oliveira não nos mostra apenas a arte de viver. Feita com 34 anos, esta sua primeira longa-metragem, abre um catálogo de imagens e sons e é uma porta de entrada na singular obra de um dos maiores cineastas da história do cinema. **Aniki-Bóbo** deixa também perceber que, desde o início da sua carreira, a moralidade, a audácia, a aprendizagem do comportamento, as questões do corpo e da alma foram tão determinantes para a sua vida, como para o seu cinema. Em **Aniki-Bóbo** já vemos despontar um profundo impulso de observação da realidade que, mais do que procurar uma verdade objectiva, prepara o terreno para melhor plantar as sementes da sua fantasia.

O uso das cantilenas, o paciente trabalho com os actores não profissionais, a importância da entoação e das palavras, a rua como palco da vida, a magia da ficção e do amor são apenas alguns dos elementos do cinema de Oliveira que aqui despontam. Integrar na colecção CinEd **Aniki-Bóbo** tem também esta virtude, a de trabalhar numa obra matriz de um cineasta que filmou até depois dos 100 anos, e que nesse “bom caminho” que percorreu, não houve arte que, com a sua, não convocasse: o teatro, a literatura, a música, a pintura, a ópera, ou o próprio cinema.



FICHA TÉCNICA

Nacionalidade: Portugal

Duração: 1h 08

Formato: Preto e branco — 1.37: 1 – 35 mm

Estreia Nacional: 18 Dezembro 1942, Cinema Éden

Realização: Manoel Oliveira

Argumento: Manoel de Oliveira inspirado no conto de Rodrigues de Freitas, “Os Meninos Milionários”

Assistente de Realização: Manuel Guimarães

Versos da Canção: Alberto de Serpa

Canções: Manuel de Azevedo

Música: Jaime Silva (Filho)

Engenheiro de Som: Sousa Santos

Director de Fotografia: António Mendes

Montagem: Vieira de Sousa e Manoel de Oliveira

Decoração: José Porto, Silvino Vieira

Caracterização: António Vilar

Fotografia de Cena: João Martins

Produção: António Lopes Ribeiro

Produtora: Produções António Lopes Ribeiro

Estúdios: Tobis Portuguesa

Orçamento divulgado: 750 contos

Distribuição: Lisboa Filme, Exclusivos Triunfo

Elenco:

Nascimento Fernandes (o Lojista);
 Vital dos Santos (o Professor);
 Fernanda Matos (Teresinha);
 Manuel de Azevedo (Cantor da Rua);
 Horácio Silva (Carlitos);
 António Santos (Eduardito);
 António Moraes Soares (Pistarim);
 Feliciano David (Pompeu);
 Manuel de Sousa (o Filósofo);
 António Pereira (o Batatinhas);
 Rafael Mota (Rafael);
 Américo Botelho (o Estrelas);
 Armando Pedro (o Caixaero);
 António Palma (Freguês);
 Pinto Rodrigues (Polícia).

Crescer

A Brincadeira

A Queda

Triângulo Amoroso



A Culpa

TEMAS EM JOGO

CRESCER

Crescer é ir escolhendo o caminho

“Segue sempre por bom caminho”, é o que diz a sacola do nosso herói, o menino Carlitos. Mas isso nem sempre é fácil uma vez que esse caminho não é feito por ruas direitas e bem iluminadas, é antes também povoado por medos, amores, desejos, ciúmes, sentimentos de culpa, injustiças e uma ou outra poça de lama. Manoel de Oliveira sempre insistiu que **Aniki-Bóbo** não é um filme sobre e para crianças, é antes uma obra sobre “adultos no estado ainda de criança”. É por isso que os caminhos destes meninos, com as suas quedas, tropeções e correrias, reflectem apenas as mesmas alegrias, proibições e interditos do mundo que os espera.

A QUEDA

Entre o céu e a terra

Aniki-Bóbo começa e acaba com imagens de céu. Começa o filme e descemos à terra, termina o filme e ao céu regressamos, numa narrativa circular. Do sobre-natural ao natural e vice-versa. Entre a travessia do céu ao céu, cai a câmara para a terra e cai Eduardito à linha de comboio, ainda antes do genérico. Essa queda é condição do homem e desta fábula humanista, algures entre os problemas terrenos e o lirismo idealista próprio da infância. Além de Eduardito, também Pistarim cai constantemente por ser desajeitado. E Carlitos ora cai na lama por ser rasteirado, ora cai em tentação, na loja destas, para poder cair nas graças de Teresinha. Quedas literais e simbólicas são elas o preço a pagar para os pequenos pecados da infância.

A BRINCADEIRA

Lançar uma estrela, rodar um peão, ser polícia, ser ladrão

Em **Aniki-Bóbo** a escola é gaiola de paredes rachadas na qual o professor sem nome tenta conter, sem sucesso, a alegria e energia dos seus alunos. Só um gato à janela acena com a vida lá fora. Se a escola, como a “Loja das Tentações”, são os espaços dos adultos e da autoridade, eles são também o lugar para Manoel de Oliveira instalar o riso e a ironia. As coisas sérias, as coisas de brincar

e crescer, passam-se lá fora: as rivalidades e os mergulhos no Douro; Pistarim a lançar o peão novo que comprou, só que não tem dinheiro para “comprar a escola e a mandar fechar”; na rua, o jogo dos polícias e dos ladrões e a tensão entre ser ou não ser do grupo; e lançar um papagaio de papel, como se se acendesse o céu, velando pelos amigos em perigo.

TRIÂNGULO AMOROSO

Queres brincar comigo? Vamos conversar?

Carlitos é um menino sensível e delicado. Eduardito é corajoso e fanfarrão. Teresinha, “rapariga inocentemente perversa ou perversamente inocente”, nas palavras do programador, crítico, e Director da Cinemateca Portuguesa, João Bénard da Costa, terá de escolher ficar apenas com um deles. Mas a decisão não é fácil, um há de mostrar-lhe os músculos para a atrair, o outro subirá aos telhados - num episódio que o realizador recorda como vagamente autobiográfico das experiências da sua infância, - para lhe oferecer a boneca roubada. **Aniki-Bóbo** é assim um filme de desejos inocentes e iniciáticos, mas também uma primeira abordagem aos complexos mecanismos do amor.

A CULPA

O bem e o mal

Numa obra inicial como esta, primeira longa-metragem da carreira de Manoel de Oliveira, a força e convicções da juventude mostram-se e filmam-se. Além das oposições entre a escola e a rua, ou o céu e a terra, **Aniki-Bóbo** é também um filme sobre a consciência do bem e do mal. Carlitos é acusado de algo que não cometeu – o empurrão a Eduardito – ao mesmo tempo que ninguém o acusa de algo errado que fez – o roubo da boneca. Este último pecado de Carlitos enche-o de medo e de culpa, culpa essa que o exclui do grupo dos outros meninos e que põe a funcionar o “tribunal” mais importante que temos: a nossa consciência.

SINOPSE

Começa mais um dia e é tempo de ir para a escola. Na rua, os meninos vão se apressando para não chegar tarde. O pequenino Pistarim chega atrasado e o professor castiga-o mandando-o para o canto da aula com umas orelhas de burro. Carlitos, o herói desta história, assiste à aula com lama na cara. Foi Eduardito, seu colega de escola e rival nos amores, quem o fez tropeçar e cair numa poça. Tudo para impressionar Teresinha. Esta simpatiza com o tímido e sensível Carlitos, mas parece preferir a valentia e a segurança de Eduardito. Contudo, o nosso herói não se dá por vencido. Resolve por isso roubar uma boneca da “Loja das Tentações” para oferecer a Teresinha e assim conquistar o seu coração. Mas com o roubo vem o sentimento de culpa, com o qual começa a ter de viver, e também o desvio dos “bons caminhos”. Para piorar as coisas, no dia seguinte, quando as crianças resolvem fazer gazeta à escola, Eduardito, excitado por ver chegar o comboio, cai junto da linha. Todos acusam Carlitos de o ter empurrado e deixam de lhe falar. É tempo, então, para o nosso herói reclamar inocência, confessar os seus pecados e ganhar definitivamente o amor de Teresinha.

CONTEXTOS

ANOS 40, DAS GAIOLAS DO REGIME À LIBERDADE DA INFÂNCIA

Foram poucos dias após Manoel de Oliveira ter feito 34 anos que se estreou, no Porto, em Dezembro de 1942, **Aniki-Bóbo**, a sua primeira longa-metragem. Apesar de contar já com várias curtas documentais no seu currículo, entre as quais a obra-prima **Douro, Faina Fluvial** (1931), Oliveira era ainda sobretudo conhecido do público português como atleta de salto com vara, automobilista ou actor galã de comédias populares. Mas isso em breve mudaria. Fascinado pela vida dos habitantes e trabalhadores da zona Ribeirinha do Porto, sua cidade natal, o cineasta resolve adaptar um conto do escritor, e seu amigo, Rodrigues de Freitas, intitulado “Os Meninos Milionários”, que contava as aventuras de um conjunto de meninos muito pobres dessa zona.

Para esta sua primeira experiência na ficção, o realizador fez vários *castings* na zona da Ribeira, procurando várias crianças da região e pedindo autorização aos seus familiares para que pudessem participar no filme. Entre elas destaca-se o par Carlitos-Teresinha (Horácio Silva e Fernanda Matos) (cf. **Testemunhos**) que, juntamente com os outros meninos, nunca tinham representado. Ao elenco juntou-se ainda um conjunto de actores profissionais, com destaque para o mais conhecido Nascimento Fernandes (o lojista) que surge inclusive em grande plano no cartaz oficial do filme (cf. **Cartazes**).

Em 1941, a Europa estava em guerra e, em Portugal, com os tempos de ditadura, demorou-se até haver luz verde para que o filme pudesse avançar. Todos estes contratemplos políticos e históricos favoreceram, de certa forma, o trabalho de Manoel de Oliveira que assim pode ensaiar extensamente com as crianças de **Aniki-Bóbo** numa sala do teatro de São João, no Porto. A filmagem foi um processo longo e fatigante, que durou cerca de três meses e com os planos a terem de ser repetidos muitas vezes. Os exteriores foram rodados em várias zonas da Ribeira portuense, de ambas as margens do rio Douro, e as cenas de interiores filmadas nos estúdios lisboetas da Tóbis, que haviam sido criados no início da década de 30 como forma de apoio à produção cinematográfica nacional.

Da equipa que acompanhou Manoel de Oliveira em toda a feitura do filme importa assinalar o nome de Manuel Guimarães, como assistente de realização e autor do cartaz oficial. Manuel Guimarães, pintor e caricaturista, irá tornar-se um importante realizador português, ligado à corrente neorrealista, designadamente com os filmes **Saltimbancos** (1951) e **Nazaré** (1952). Outro nome importante é o de António Lopes Ribeiro na produção do filme. Produtor e cineasta, Lopes Ribeiro realizou obras importantes como **A revolução de Maio** (1937) ou **O Crime da Aldeia Velha** (1964). Foi um intelectual influente no campo da cultura durante a ditadura e sem a sua influência, muito provavelmente, **Aniki-Bóbo** nunca teria chegado a ver a luz do dia ou a conter ideias tão ousadas para a época.

No filme de Oliveira podemos encontrar vários indícios do contexto político, nacional e internacional da altura. Também são claras as influências de produção e marcas estéticas

do cinema português e mundial dos anos 40. Desde logo, apesar de Portugal se ter mantido neutro durante a 2ª Guerra Mundial, os submarinos alemães impediam a outrora normal movimentação de barcos no cais do Porto. Essa circunstância é bem visível em muitos planos apontados ao Douro, onde se vê um rio deserto, sem barcos. Oliveira conta como, durante a filmagem, se esforçou por aproveitar os poucos que por lá passavam.

O autoritarismo caricatural do professor na escola (esta vista como gaiola), a mensagem que Carlitos porta na sua sacola para ir sempre pelo “bom caminho”, ou as palavras de reconciliação final que o dono da loja dirige aos pequenos, são tudo marcas em **Aniki-Bóbo** de um moralismo excessivo e de uma necessidade de harmonia, perante a sombra da guerra que pairava sobre o filme. Assim, procurava-se não só espelhar a sociedade fechada do período de ditadura que se viveu em Portugal entre 1933 e 1974 - - denominado de período do Estado Novo -, como também contornar a censura que castrava as obras cinematográficas que pudessem ferir os valores e sensibilidades do regime¹.

Mas se **Aniki-Bóbo** procurava integrar-se artificialmente nas “boas práticas” ditadas pela ditadura, a sua importância cinematográfica vai muito além delas. Por esta altura já Manoel de Oliveira era um profundo conhecedor da sétima arte e, como tal, a sua primeira longa-metragem, um audacioso exercício de experimentação que convocava diversas influências. Da União Soviética, o poder construtivo da montagem rápida - expresso sobretudo nas cenas do acidente de Eduardito. Da Alemanha, o expressionismo, no seu poder evocativo das sombras e formas distorcidas como veículo para a projecção de estados de alma - - evidente nas cenas oníricas com as crianças à noite. De França, o realismo poético, com os seus ambientes populares aliadas aos destinos trágicos e fatalistas dos seus personagens. Terá talvez sido a junção de todos estes elementos numa só obra, por um jovem cineasta ávido de filmar, o que terá contribuído para reclamar uma natureza realmente inovadora no cinema mundial. O próprio autor considerava o seu **Aniki-Bóbo** o precursor da corrente neorrealista [mesmo se oficialmente, o primeiro filme neo-realista tenha sido **Ossessione** (1943) de Luchino Visconti]. O neo-realismo era caracterizado por filmes que se centram nas vidas das classes pobres, com filmagem em exteriores e com recurso a actores não profissionais.

¹ Nesta época, entre 1933 e 1945, apelidada, não sem alguma ironia, de “período de ouro do cinema português”, o cinema nacional era dominado pelas comédias populares de género, com vedetas do teatro de revista, um produto típico que procurava veicular, quer interna, quer externamente, os valores do regime, expressos na trilogia “Deus, Pátria, Família”. O objectivo destas obras era duplo: dar no estrangeiro uma boa imagem de Portugal, e contribuir dentro de portas para uma sólida educação do gosto e do espírito. É neste contexto que, em **Aniki-Bóbo**, podem ser interpretadas as cenas de comédia, de cunho popular, passadas entre o professor e os alunos, ou entre o dono da loja e o seu assistente Bonifácio, assim como os momentos de canções na rua, muito em voga na altura.

O AUTOR: MANOEL DE OLIVEIRA

A ETERNA JUVENTUDE DO MAIOR CINEASTA PORTUGUÊS

Em qualquer livro dedicado ao cinema português o lugar para o maior cineasta está já necessariamente reservado: ele é de Manoel de Oliveira (1908-2015). Nascido de uma família nobre portuense, cedo deixou os estudos para trabalhar com o pai, industrial e dono da primeira fábrica de lâmpadas eléctricas no país. Desde criança deixou-se fascinar pelo cinema e aos 21 anos arranjou a sua primeira máquina de filmar de 35 mm, portátil, para poder fazer o seu primeiro filme. Chamou o amigo António Mendes, guarda livros de profissão, para operar a câmara e realizou **Douro, Faina Fluvial** (1931), uma curta-metragem muda, plena de ritmo sinfónico e poesia, sobre a vida e o trabalho dos habitantes da zona ribeirinha do Porto. Embora com algumas excepções, o filme foi pateado na sua estreia, pois os detalhes de uma vida simples e os recantos menos glamorosos da cidade não davam uma boa imagem do país. Num episódio que ficou famoso, o dramaturgo italiano, Luigi Pirandello, que estava na assistência aquando da ante-estreia do filme no Salão Foz em Lisboa, ante a reacção muito negativa do público português, terá perguntando, ironicamente, se em Portugal era costume aplaudir-se uma obra-prima, assobiando e batendo com os pés.

PRIMEIRAS OBRAS

Depois de uma década a fazer pequenos documentários, eis que Manoel de Oliveira realiza **Aniki-Bóbo** (1942), também ele com uma recepção crítica bastante negativa, sobretudo por abordar assuntos como o desejo ou a culpa em tão precoce idade. Catorze anos se passariam, cheios de projectos recusados ou censurados até que Oliveira pudesse voltar a filmar. Nesse período viu rejeitadas três versões de **O Estranho Caso de Angélica** (2010), obra sobre o fascínio de um fotógrafo pela beleza de uma mulher morta, projecto querido que só viria a concretizar já depois dos 100 anos.

Em 1956 filma **O Pintor e a Cidade**, experimentando a cor pela primeira vez, e relacionando as imagens cristalizadas de um aquarelista com a arquitectura do Porto. E essa relação com a pintura mantem-se com **As Pinturas do Meu Irmão Júlio** (1965), em que dá vida aos quadros de Júlio Régio. Só vinte anos depois consegue voltar às longas-metragens com o etnográfico **Acto da Primavera** (1963). Com uma pequena equipa e sem qualquer tipo de subsídios, Oliveira vai a uma pequena vila de Trás-os-Montes filmar o acto de transformação de uma comunidade durante a representação de um auto religioso. Segue-se a curta-metragem **A Caça** (1964), curta-metragem alegórica sobre a quebra da solidariedade entre os homens.



A TETRALOGIA DOS AMORES FRUSTRADOS

É em 1972 que Manoel de Oliveira, realiza **O Passado e o Presente**, começando uma série de filmes retratando amores infelizes, sempre a partir de obras da literatura portuguesa, e à qual, posteriormente, se deu o nome de “Tetralogia dos Amores Frustrados”. No primeiro desses filmes, feito com o apoio da Gulbenkian, Oliveira filmaria os amores atribulados da burguesia e da eterna viúva Vanda. Em pleno período revolucionário (1975), e perante a indiferença do público, Oliveira estreia **Benilde ou a Virgem Mãe**, segundo tomo da tetralogia, obra serena e metafísica sobre a misteriosa gravidez de Benilde, a partir de uma peça de José Régio. Foi com a mais cara produção portuguesa até à data, **Amor de Perdição** (1979), adaptação do romance homónimo de Camilo Castelo Branco, que voltou a suceder com Manoel de Oliveira algo que de certa forma marcaria toda a sua carreira. Tendo tido o apoio da RTP, o seu filme passaria numa versão para televisão, perante um coro de insultos - não podíamos estar mais longe do tradicional formato da telenovela televisiva -, e, inversamente em Paris, é exibido numa sala de cinema, então programada pelo seu futuro produtor Paulo Branco, e o sucesso foi retumbante. Começaria assim uma associação de 25 anos entre Branco e Oliveira, com o primeiro a começar por produzir o tomo final da tetralogia, **Francisca** (1981), a partir de uma obra da escritora Agustina Bessa Luís, que narra uma reflexão de José Augusto e Camilo Castelo Branco, sobre a vida, as mulheres e o fatalismo, na década de 50 do séc. XIX.

O RENASCIMENTO DE UMA CARREIRA

A boa reacção francesa a **Francisca** deu à carreira do “jovem” Manoel de Oliveira (então com 73 anos) um novo impulso. A partir daqui tratava-se de recuperar o tempo perdido, fazendo das décadas de 80, 90 e 2000, prolíficos períodos de experimentação e criação, ao ritmo de praticamente um filme por ano. Destaque para a relação com a História de Portugal – nos seus episódios míticos em **‘Non’ ou a Vã Glória de Mandar** (1990), (com os actores Diogo Dória e Luís Miguel Cintra, presenças recorrentes no seu cinema), ou ainda em **Cristóvão Colombo - O Enigma** (2007). Prossegue na exploração das relações entre o cinema e o teatro [**Le Soulier de Satin** (1985); **Mon Cas** (1987)] e também a ópera (**Os Canibais** (1988). Encerra a “trilogia camiliana” (a partir de Camilo Castelo Branco), com **O Dia do Desespero** (1992) e continua a trabalhar sobre o universo literário de Agustina Bessa Luís: **Vale Abraão** (1993) com uma das suas actrizes mais marcantes, Leonor Silveira, **O Convento** (1995), **Inquietude** (1998) ou **O Princípio da Incerteza** (2002). Apesar da sua incansável juventude e energia, Oliveira começa a reflectir sobre o percurso da sua vida, o envelhecimento - **Porto da Minha Infância** (2001), autobiografia forjada e ficcionada - e sobre os temas da velhice e da morte, com **Viagem ao Princípio do Mundo** (1997), último filme de Marcello Mastroianni, e **Vou Para Casa** (2001) com Michel Piccoli e John Malkovich.

Aos 104 anos, Manoel de Oliveira despediu-se do cinema com **O Gebo e a Sombra** (2012), obra-prima sobre o poder corruptor do dinheiro, mas o cinema nunca dele se despedirá. É que a história de um é a história do outro.

O FILME NO CONTEXTO DA OBRA

ANIKI-BÓBÓ: UM FILME MATRIZ

A primeira longa-metragem de Manoel de Oliveira permanece inevitavelmente como um trabalho de aprendizagem, juntamente com as curtas-metragens que realizou nos anos anteriores. À primeira vista, e numa análise necessariamente superficial, poderia dizer-se que o interregno que viveu na realização entre 1942 e 1956, além de servir como período de maturação de ideias e de apuro técnico, também implicaria um corte na sua carreira com as obras que se seguiriam e que iriam impor um estilo reconhecível do cineasta português. Em **Aniki-Bóbo**, ao contrário dos filmes posteriores de Oliveira, temos uma relação com as origens populares através do conto de Rodrigues de Freitas, temos o uso de vários movimentos de câmara (em vez dos seus, mais tarde predominantes, planos fixos), e de planos rápidos e encadeados numa montagem com bastante ritmo. Também o naturalismo nas representações, o humor físico, o uso dos trocadilhos de linguagem ou as cantigas de rua – em suma, muito daquilo que aproximara Oliveira de uma estética neorrealista *avant la lettre* (cf. **Contextos**), está, de certo modo, distante daquilo que associaremos ao cinema posterior do realizador. Nomeadamente, o trabalho sobre o tempo e a duração dos planos, a composição extática dos seus quadros, a representação estilizada, o uso da palavra teatralizada ou os amores e os dilemas metafísicos de um mundo aristocrata, apenas para referir alguns dos traços que marcam filmes como **Vale Abraão**, **Amor de Perdição** ou **Francisca**.

Contudo, é já possível ver no filme de 1942 vários dos elementos que definirão todo o cinema de Oliveira. Desde logo, com **Aniki-Bóbo** (e já no **Douro, Faina Fluvial**) arranca este fascínio pela vida e gentes da cidade do Porto, a sua cidade, e pelo rio Douro, algo que retomará em vários dos seus filmes (cf. **Filiações**). Este fascínio, que nasce de um impulso de observação documental e realista, vai aos poucos transformar a cidade num “palco mágico” para as suas ficções (por exemplo, em **Vale Abraão** ou n’**O Estranho caso de Angélica**). Mas em **Aniki-Bóbo**, à cidade e seus detalhes quotidianos, junta-se o impulso ficcional e o poder da fábula. Diríamos que é em **Aniki-Bóbo** que, pela primeira vez, Manoel de Oliveira vai aprender como unir esses dois territórios - o da realidade exterior e o da pura fantasia ficcional – como forma de suplantar a espontaneidade, transformando a vida pela arte, criando uma “poesia do quotidiano”.

É já também na sua primeira longa-metragem que Oliveira aborda alguns dos temas que não mais iria deixar de convocar. A culpa, o pecado, as tentações do desejo, a morte, o conflito entre o indivíduo e a lei, a sublimação do amor, a busca de pureza e inocência, a ironia. Neste capítulo, João Bénard da Costa afirma que o amor de Carlitos por Teresinha é já um dos primeiros “amores frustrados”² de Oliveira, pois que, apesar de conquistar a menina, a tenra idade de ambos faz que esse amor não tenha consumação. Se o referido par convoca outros pares cujo amor parece impossibilitado - desde logo, o fatalismo e a tragédia de Teresa de Albuquerque e Simão Botelho em **Amor de Perdição**, também a personagem de Teresinha, em toda a sua “falsa inocência” e complexidade (cf. **Análise de um plano**), inaugura uma galeria de personagens femininas extremamente complexas na carreira de Oliveira. Entre elas, destaquemos, Vanda (**O Passado e o Presente**), Benilde (**Benilde, ou a Virgem Mãe**), Francisca/Fanny Owen (**Francisca**), Ema Bovarinha (**Vale Abraão**) ou a “morta” Angelica (**O Estranho Caso de Angélica**), tudo personagens femininas fascinantes que dominam e manipulam os homens.



² A tetralogia dos amores frustrados, realizada entre 1971 e 1981, é composta por **O Passado e o Presente**, **Benilde ou a Virgem Mãe**, **Amor de Perdição** e **Francisca**.

Mas é inegável que em **Aniki-Bóbó**, ao contrário do que vai acontecendo à medida que a sua obra caminha para a maturidade, é ainda a imagem que domina sobre a palavra. Uma imagem expressiva, herdeira da vertente mais narrativa e menos teatral do cinema mudo primitivo, com o uso de uma câmara em movimento, “agitada”, “ansiosa” de ver o mundo. Contudo, também neste filme inicial, o uso de melopeias cómicas, as lengalengas, ou a cena da conversa “filosófica” dos meninos sobre a morte e a alma, são elementos que indicam já esse fascínio pela palavra. Palavra que mais tarde no cinema de Oliveira irá ter outra importância e que será um veículo de entrada num original mundo que convoca o mágico e o sobrenatural.



Finalmente, também o trabalho sobre as sombras e a sobreposição de imagens da sequência dos polícias e dos ladrões (cf. **Análise de uma sequência**), as panorâmicas para o céu, o sonho de Carlitos, ou as referências das crianças ao Diabo ou ao “lampionista do céu”, permitem ver em **Aniki-Bóbó** o gérmen de uma dimensão sobrenatural, de efusão lírica, de uma magia da aparição como forma de relação com a espiritualidade que, obras posteriores como **Benilde**, **Singularidades de uma Rapariga Loura**, **Os Canibais**, **Angélica** ou o **Espelho Mágico**, iriam desenvolver.



FILMOGRAFIA SELECTIVA

Manoel de Oliveira tem uma longa carreira, das curtas às longas-metragens, do documentário à ficção. Esta é uma selecção de algumas das suas obras mais importantes.

Douro, Faina Fluvial (1931)

Aniki Bóbó (1942)

Acto da Primavera (1963)

A Caça (1964)

O Passado e o Presente (1972)

Benilde ou a Virgem Mãe (1975)

Amor de Perdição: Memórias de uma Família (1978)

Francisca (1981)

Le soulier de satin (1985)

Os Canibais (1988)

'Non', ou A Vã Glória de Mandar (1990)

A Divina Comédia (1991)

O Dia do Desespero (1992)

Vale Abraão (1993)

A Caixa (1994)

O Convento (1995)

Party (1996)

Viagem ao Princípio do Mundo (1997)

Inquietude (1998)

Palavra e Utopia (2000)

Je rentre à la maison (2001)

Porto da Minha Infância (2001)

O Princípio da Incerteza (2002)

Um Filme Falado (2003)

O Quinto Império - Ontem Como Hoje (2004)

Espelho Mágico (2005)

Belle toujours (2006)

Singularidades de uma Rapariga Loura (2009)

O Estranho Caso de Angélica (2010)

O gebo e a Sombra (2012)

FILIAÇÕES

1. CITY LIGHTS (1931) DE CHARLES CHAPLIN

O nome de Carlitos foi inspirado em Charles Chaplin, ou Charlot, o mais famoso personagem do cinema da altura. Neste filme, Chaplin é um vagabundo que se apaixona por uma vendedora de flores cega, e que tenta, como Carlitos, conquistar o seu amor.



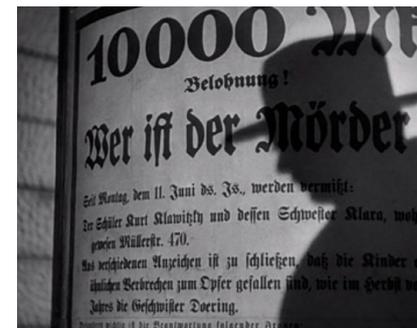
2. ZÉRO DE CONDUITE (1933) DE JEAN VIGO

Curta-metragem francesa que filma a vida no interior de um colégio interno francês. E, como acontece em **Aniki-Bóbó**, põe em oposição, o mundo dos adultos e o das crianças.



3. M (1931) DE FRITZ LANG

Filme alemão sobre um homem que assassina uma criança. O trabalho sobre a questão da culpa, mas também o poder expressionista das sombras e dos contrastes entre o preto e branco, foram fontes de inspiração para **Aniki-Bóbó**.



4. OSSESSIONE (1943) DE LUCHINO VISCONTI

Filme italiano sobre uma mulher casada que se apaixona por um outro homem mais jovem. O seu estilo de realização, mostrando os pormenores vibrantes das ruas e outros detalhes de um ambiente popular, reenvia para o realismo com que Oliveira filma as ruas do Porto um ano antes.



Alguns dos temas e elementos presentes em **Aniki-BóBó** acompanharam posteriormente a carreira do cineasta.

A CIDADE DO PORTO

1. **Douro, Faina Fluvial (1931)** - Retrato documental do quotidiano e trabalho junto ao rio Douro, na cidade do Porto.

2. **Aniki-BóBó**

3. **Porto da Minha infância (2001)** - Documentário em que Oliveira recorda a sua infância e juventude na cidade do Porto.

O COMBOIO

4. **O Pintor e a Cidade (1956)** - Documentário sobre duas visões do Porto, uma pelo cinema de Oliveira, outra pela pintura de António Cruz.

5. **Aniki-BóBó**

6. **O Estranho Caso de Angélica (2010)** - A história de um fotógrafo que se apaixona por uma noiva morta que ganha vida através das lentes da sua máquina.

MULHERES COMPLEXAS E MISTERIOSAS

7. **Vale Abraão (1993)** - História dos amores e frustrações de Ema, uma “versão” portuguesa de Madame Bovary. A partir de um romance de Agustina Bessa-Luís.

8. **Singularidades de Uma Rapariga Loura (2009)** - Um homem tenta casar-se com a mulher perfeita. Mas além da perfeição, ela possui uma misteriosa singularidade.

9. **Aniki-BóBó**



1



2



3



4



5



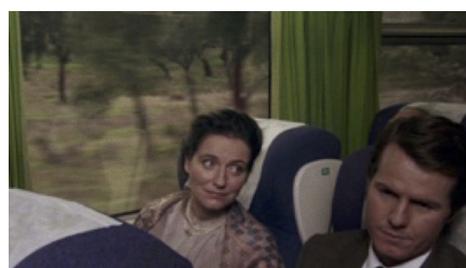
7



8



9



6

TESTEMUNHOS

MANOEL DE OLIVEIRA (REALIZADOR):

“Intenções em **Aniki-Bóbó**? Sim, certamente. E até ambiciosas, talvez. Ao tentar contar uma história tão simples como esta, pretendeu-se espelhar nas crianças os problemas do homem, problemas ainda em estado embrionário; pôr em posição concepções do bem e do mal, o ódio e o amor, a amizade e a ingratidão. Pretendeu-se sugerir o medo da noite e do desconhecido, a atracção da vida que palpita em todas as coisas à nossa volta, contrastando com a monotonia do que é fechado, limitado por paredes, pela força ou pelas convenções. Se se entrevê ou se sente, no decorrer do filme, qualquer aspecto do carácter social ou económico, o certo é que isso nunca foi ponto fundamental da estrutura ou construção. Como já não o era em **Douro, Faina Fluvial**. Quando muito em **Aniki-Bóbó**, intencionalmente, mas muito ao de leve, pretendi sugerir uma mensagem de amor e compreensão ao semelhante, como advertência a uma sociedade que luta e se desespera em injustiças.”

Declaração de Manoel de Oliveira ao “Cine-Clube do Porto”, para o Programa n.º 183 de uma sessão dedicada ao cinema português, em Dezembro de 1954.

FERNANDA MATOS (ACTRIZ QUE INTERPRETA O PAPEL DE TERESINHA):

“Fui escolhida para entrar no filme através de uma minha professora que era amiga da família da esposa de Manuel de Oliveira. Apareceu um grupo de pessoas na escola e então a professora pediu-me para ler um trecho do livro escolar, cantar e recitar. Conte a minha mãe o sucedido, mas esta não deu importância ao assunto. Só que nas férias grandes a minha professora pediu à minha mãe para me levar a passar uma tarde ao Palácio de Cristal e aí voltei a encontrar-me com o mesmo grupo. Fui fotografada por um deles em várias posições. Desta vez minha mãe ficou um pouco surpreendida. Passado algum tempo, foram a minha casa o Manuel de Oliveira e a esposa solicitar autorização a meus pais para que eu fosse interpretar um filme de crianças. [...] Sobre os outros, o Eduardito foi encontrado na Ribeira onde residia; o Carlitos, embora não vivesse lá, e como já era um sonhador, gostava de ir contemplar o Rio [Douro], aí foi abordado; os restantes faziam parte de um teatrinho no Patronato de Campanhã.”

Entrevista conduzida por Fernanda Grilo.

HORÁCIO SILVA (ACTOR QUE INTERPRETA O PAPEL DE CARLITOS):

“Estava no centro, sentado nos postes das amarras dos barcos. Vi um senhor a tirar ali fotografias, sei que não era o Manoel de Oliveira, e eu não liguei, nem olhei. Depois é que chegou o Manoel de Oliveira e perguntou-me quem era, onde morava e se eu tinha visto um senhor a tirar fotografias. “Vi”, respondi. “E não olhaste?”, perguntou-me ele. E eu respondi-lhe que se ele estava a tirar fotografias era para ele, não era para os meus olhos. E foi assim, se eu não tivesse a mania de vir por aqui pela Ribeira para vir para casa, nada disto tinha acontecido”

In “Conversas com Manoel de Oliveira, Fernanda Matos “Teresinha” e Horácio Silva “Carlitos”, incluído como extra do DVD de Aniki-Bóbó, Edição: NOS



Fernanda Matos, no papel de Teresinha em **Aniki-Bóbó**



Horácio Matos, no papel Carlitos em **Aniki-Bóbó**.

CAPÍTULOS DO FILME



1 – As crianças vêem passar o comboio do alto do monte. Cuidado!

(00:01 a 01:41)



2 – De manhã, Carlitos prepara-se para sair e junta-se aos outros meninos a caminho da escola.

(01:42 a 03:16)



3 – Na “Loja das Tentações”, o dono repreende o seu empregado, o jovem Bonifácio, por ser desastrado.

(03:17 a 03:44)



4 – A caminho da escola, Carlitos cai numa poça ao ser empurrado por Eduardito. Ambos procuram atrair a atenção de Teresinha.

(03:45 a 04:36)



5 – A aula vai começar. Pistarim chega atrasado e o professor castiga-o, pondo-o a um canto da sala com umas orelhas de burro.

(04:37 a 08:45)



6 – À saída da escola, os meninos, felizes, põem-se a cantar.

(08:46 a 10:13)



7 – Carlitos oferece a Teresinha uma maçã, mas ela prefere o seu rival, Eduardito. Pistarim convida o desolado Carlitos a ir tomar banho no rio.

(10:14 a 12:52)



8 – Os rapazes banham-se no rio e Carlitos começa uma luta com Eduardito, para proteger Pistarim. A algazarra atrai um polícia e todos fogem.

(12:53 a 16:40)



9 – Teresinha vai à “Loja das Tentações” e vê uma boneca na montra que deseja. Ao ver que Carlitos tem uma ferida, limpa-lhe o rosto.

(16:41 a 19:19)



10 – Na escola os meninos dizem a tabuada. Mas Carlitos sonha com Teresinha e Eduardo provoca-o com a fisga.

(19:21 a 19:55)



11 – Carlitos está triste e Pistarim sugere-lhe que compre a boneca para a Teresinha.

(19:56 a 20:56)



12 – Pistarim, num acto de amizade, tenta, em vão, comprar a boneca com o dinheiro do seu mealheiro.

(20:57 a 24:08)



13 – Carlitos vai à “Loja das Tentações” e rouba a boneca.

(22:48 a 26:59)



14 – Eduardito gaba-se a Terezinha de ter feito um olho negro a Carlitos. Esta pede-lhe para não lhe fazer mal.

(27:00 a 28:09)



15 – O dono da loja dá por falta da boneca e Carlitos tenta passar despercebido.

(28:10 a 30:21)



16 – Eduardito e Teresinha passeiam à beira rio. Eduardito decide fazer gazeta e combinam ir lançar uma estrela no dia seguinte.

(30:22 a 32:09)



17 – À noite, os garotos brincam ao jogo dos polícias e dos ladrões. Carlitos não quer fazer de ladrão pois a consciência pesa-lhe.

(32:14 a 35:31)



18 – De madrugada Carlitos vai pelo telhado até ao quarto de Teresinha para lhe oferecer a boneca.

(35:38 a 41:34)



19 – Falta o papel para fazer a estrela. Juntam dinheiro e pedem a Carlitos para ir comprar. Este recusa.

(41:39 a 42:46)



20 – Eduardito vai à loja comprar papel e o dono desconfia que foi ele quem roubou a boneca.

(42:47 a 44:27)



21 – Eduardito volta com o papel, todos fogem ao ver o dono da loja que vem no seu encalce.

(44: 28 a 46:40)



22 – No meio da brincadeira e da luta que rebenta entre Carlitos e Eduardito, ouve-se o comboio e as crianças correm excitadas à beira do monte para o ver passar. Eduardito escorrega e cai à linha.

(46:41 a 48:30)



23 – Todos, incluindo Teresinha, acusam o pobre Carlitos de o ter empurrado.

(48:31 a 52:10)



24 – Sem ainda saberem o destino de Eduardito, falam sobre a morte, as almas e o Diabo.

(52:10 a 54:21)



25 – Nessa noite Carlitos tem um pesadelo sobre tudo o que aconteceu. Na escola todos o acusam e ninguém lhe fala.

(54:22 a 57:35)



26 – O dono da loja conta a Teresinha o que viu, que o Eduardito escorregou. Carlitos, triste, esconde-se num barco para fugir.

(57:36 a 59:08 / 01:00:13 a 01:00:40)



27 – Sabendo-se da verdade, os amigos de Carlitos recebem-no de volta.

(01:02:25 a 01:03:50)



28 – Carlitos, arrependido, confessa o roubo e devolve a boneca ao dono da loja. Este perdoa-o, e dá-lhe de volta a boneca.

(01:03:51 a 01:06:41)



29 – Carlitos volta a dar a boneca a Teresinha e sobem uma rua, como apaixonados.

(01:06:42 a 01:07:54)

QUESTÕES DE CINEMA

01. AS IMAGENS DE ANIKI-BÓBÓ SÃO PONTES ENTRE MUNDOS

Manuel António Pina (1943-2012), poeta português, num extraordinário livro sobre o filme de Manoel de Oliveira (Pina, Manuel António, *Aniki-Bóbo*, 2012) escreve que este é um filme “espontâneo e emocionado”, “alheio a escolas e estéticas do cinema”. Essa espontaneidade, própria de uma obra da juventude e, no caso de Oliveira, uma primeira longa-metragem de ficção, manifesta-se num desejo de experimentação e de percurso de vários caminhos. Tendo isto em mente pode dizer-se que o princípio que orienta a escolha das imagens de **Aniki-Bóbo** é o de mostrar a oposição e complementaridade de vários mundos: entre o olhar e universo das crianças e o dos adultos; mas também entre os princípios idealistas da alma e do céu, contra os problemas pragmáticas do corpo e da terra; entre o realismo dos espaços e das cidades e a poesia e as histórias que nelas acontecem; entre o olhar espontâneo das crianças da Ribeira e as palavras ensaiadas do argumento; entre a ordem e a transgressão; ou, finalmente, entre o drama e o riso. Por estas razões, a realização de Manoel de Oliveira, equilibrando intuição e razão, acaba por nos mostrar a transição da infância à idade adulta, um tempo de ingenuidade que o cineasta vai habilmente compondo. Vejamos a forma como elabora algumas destas pontes entre mundos.

ADULTOS / CRIANÇAS

Manoel de Oliveira recusava-se a etiquetar o seu filme como uma obra sobre crianças (cf. **Testemunhos**). Preferia antes dizer que era um filme sobre adultos, ainda num estado embrionário de crianças e os problemas que desde logo se lhes começavam a colocar: a relação entre bem e mal, justiça e injustiça, esperança e medo, amor e ódio, desejo e morte, culpa e consciência. A recusa de separar absolutamente o que é das crianças e o que é dos adultos resulta que em **Aniki-Bóbo** não basta perceber como se constrói visualmente cada um desses mundos, mas também importa entender como se efectua as pontes entre eles.

Carlitos, Eduardito e os outros meninos pertencem aos espaços abertos das ruas, do rio, dos campos. Por oposição, os adultos estão sobretudo “enjaulados” nos seus espaços fechados, como por exemplo o professor na sala de aula ou o dono da loja no seu estabelecimento. E, ao contrário dos meninos que têm nome próprio, aqueles só são conhecidos pela função que desempenham – o professor, o lojista, o policia – na manutenção de uma ordem e de um sistema de regras de que são guardiões. Além de não possuírem nome próprio, por vezes, nem lhes vemos o rosto como é o caso da mãe de Carlitos, cujas mãos e a voz são os únicos “instrumentos” de carinho e autoridade que precisamos para entender a forma como, no mundo de **Aniki-Bóbo**, os adultos constroem, mas nutrem um velado carinho pelas crianças (**imagem 1**).

Pode dizer-se que entre as crianças e os adultos, Oliveira constrói um espelho mais invertido do que simétrico. Por um lado, os dilemas sérios são transferidos para o universo infantil, enquanto que os adultos são sobretudo caricaturas burlescas, de onde se busca desconstruir, ironicamente, a ordem que rege o mundo dos crescidos. Por outro lado,



1



2



3



4

o realizador privilegia a câmara que filma de cima para baixo (planos picados) para simular o olhar adulto sobre as crianças, “esmagadas” pelo peso da sua autoridade (**imagem 2**); inversamente, a câmara que simula o olhar das crianças vê os adultos de baixo para cima (planos contrapicados), agigantando-os nas suas proporções (**imagem 3**). E é nesse jogo de altos e baixos que se joga toda a importância da obra: uma procura de ascender o mundo das crianças até ao olhar adulto, ao mesmo tempo que faz “descer” os problemas da vida até ao olhar delas.

No final, quando Carlitos conta toda a verdade e se reconcilia com o mundo dos adultos, ele e Teresinha sobem as escadas de mãos dadas com a boneca. Nesse instante, Oliveira filma-os já com a posição de câmara até ali reservada para os crescidos, fazendo-os saltar para o lado de lá do espelho, o mundo dos adultos (**imagem 4**). Este “prémio” que o casal recebe por cumprir a ordem social adulta, por “encontrar o bom caminho”, é o inverso do que acontece com Eduardito que, promovendo a transgressão geral dos companheiros e a gazeta à escola, acaba por cair (cf. **Temas em Jogo**) junto do comboio, aumentando o fosso existente entre os adultos e as crianças.

VISÍVEL / INVISÍVEL

Um dos desafios da arte da realização é o de veicular ao espectador sentimentos e outras dimensões interiores da existência que não têm uma correspondência imediata nos elementos visíveis da realidade. Como filmar o amor, o ciúme, ou outros aspectos imateriais da vida? Nestes quatro exemplos escolhidos, a arte de Manoel de Oliveira dá a ver o invisível. No primeiro, Carlitos chega atrasado à escola e coloca o seu boné na fila dos outros chapéus. Se o realizador nos mostra, em detalhe, o referido chapéu abanando ligeiramente entre os outros – dizendo-nos como o seu atraso tem como consequência transgredir ligeiramente a disciplina escolar – logo de seguida, Pistarim, que chega ainda mais atrasado, já só a custo coloca o chapéu no seu sítio (**imagem 5**). E logo de seguida, pela paga da sua indisciplina, será castigado pelo professor, e terá de usar orelhas de burro. No segundo exemplo, Oliveira, através do olhar do nosso herói, transmite-nos o que este sente em relação à escola, através da imagem da sua velha parede rachada (**imagem 6**). Num terceiro momento, o olhar de Carlitos, aflito por ver chegar o dono da loja junto do rio, avisa os companheiros e todos começam a fugir. A *nuance* é que se o grupo foge porque pensa que o adulto descobriu o motivo porque faltaram às aulas, Carlitos, foge também porque tem medo que o lojista tenha descoberto que foi ele quem lhe roubou a boneca (**imagem 7**). Finalmente, logo após a rápida sequência da queda de Eduardito, o realizador filma a estrela caída no chão, despedaçada, simbolizando a tristeza e a tragédia que se seguiu aos momentos de brincadeira (**imagem 8**).



5



6



7



8

CIDADE REAL / CIDADE CINEMATOGRÁFICA

Em período de guerra, Manoel de Oliveira filmou a sua cidade, o Porto, e as zonas junto à Ribeira do Douro, locais da sua própria infância. Como já se referiu (cf. **Contextos**) trabalhou com crianças da zona que, laboriosamente, foi ensaiando e fazendo interpretar as suas personagens. Daqui resulta uma tensão muito interessante nos locais onde se desenrola o enredo de **Aniki-Bóbo**. Se por um lado, por detrás da acção surge sempre um fundo de verdade dos sítios e daquele tempo - gente que passa apressadamente, mulheres à janela, carros de bois, homens a trabalhar no porto ou no rio (**imagem 9**) -, por outro, não existe uma continuidade realista nos espaços filmados, pois interessava ao realizador colocar em primeiro plano a história ficcional das crianças (**imagem 10**). Desta forma, o cinema e as imagens de **Aniki-Bóbo** não deixam de desempenhar essa dupla função: elas são um documento de uma cidade verdadeira com os seus habitantes e rotinas, ao mesmo tempo que, sobre esta, Manoel de Oliveira constrói uma verdadeira **cidade cinematográfica**, que apenas existe para estas crianças que deixaram de ser rapazes da Ribeira e passaram a ser personagens de pura imaginação.



9



10

SONHO / REALIDADE

Um dos aspectos mais complexos da infância é a forma como vamos integrando no quotidiano as nossas emoções, as visões dos sonhos e do maravilhoso, juntamente com as regras que vamos apreendendo da realidade. Manoel de Oliveira ciente dessa intrincada relação tece o seu filme em torno de episódios realistas e trágicos – como são os casos da queda de Eduardito, do roubo da boneca, da tentativa de fuga de Carlitos no porto – juntamente com um fundo onírico, cómico, caricatural e ingénuo. Desta última dimensão, refira-se o pesadelo de Carlitos, com a sobreposição e distorção de elementos visuais que o **obcecamos**; ou a sequência expressionista e sombria do jogo dos polícias e dos ladrões (cf. **Análise de uma sequência**). Como duas imagens alternativas e complementares colocadas no caminho destas crianças - entre as nuvens do céu e o peso da terra - talvez só a junção destas duas realidades permita verdadeiramente apreender o que significa crescer.

02. O SOM E A MÚSICA EM ANIKI-BÓBÓ, “MATÉRIAS-PRIMAS” DE CRIAÇÃO

No filme de Manoel de Oliveira a música e o som desempenham inúmeras funções. Desde logo, a mais evidente é a associação que Jaime Silva Filho faz entre diversos grupos de personagens e um diferente trecho musical. Assim, reconhecemos os acordes mais idílicos e romanceados reservados para as cenas de sedução entre Teresinha e Carlitos; mas existem também trechos mais ritmados para as cenas de grupo, em que os petizes correm pelas ruas ou brincam; ou as notas mais tensas para os momentos de rivalidade entre Eduardito e Carlitos. Vejamos ainda outros exemplos onde a música e o ambiente sonoro ajudam a construir as diferentes dimensões de **Aniki-Bóbó**.

DO CÔMICO

Em vários momentos a música salienta e mima os gestos das cenas cômicas passadas na rua, seja Carlitos a ir contra um poste (**imagem 1**), ou Pistarim a tropeçar nos próprios sapatos. Por vezes, é o som ou a entoação das palavras a provocar o riso. Dois exemplos: a voz esganiçada de Pompeu a ler o texto na escola (**imagem 2**) ou a repetição apressada da lista de compras feita por Teresinha e depois pelo dono da loja [17:00].



1



2

DO PERIGO

Por vezes, a utilização dos elementos sonoros anuncia o perigo, a excitação ou os momentos de tensão dramática. Antes do genérico de **Aniki-Bóbo**, com repetição depois perto do final, à rápida sucessão de imagens que levam à queda de Eduardito junto à linha, juntam-se o silvo do comboio a anunciar de súbito a sua chegada (**imagem 4**) e o grito estridente de Teresinha, em pânico, logo após a queda (**imagem 3**). A este ainda se poderá juntar a sirene da ambulância que se ouve pouco depois do acidente, quando vemos a imagem da estrela esfarrapada no chão [49:45].



3



4

DA AMIZADE

Noutros momentos, a música, além de desempenhar a função de agregador dos adultos e das crianças em momentos de brincadeira ou convívio, tem também um conteúdo narrativo bastante evidente. No primeiro exemplo, os versos, criados por Alberto de Serpa (cf. **Ficha Técnica**) - “Abre-se a porta da escola, sai o pardal da gaiola”, ou «Abre-se a tua janela e a vida fica mais bela” - contam-nos sobre a relação entre os alunos fechados em gaiolas e as janelas abertas de onde brota a vida e de onde se canta (**imagem 5**). A mesma coisa acontece, com a já referida lengalenga que dá nome ao filme, **Aniki-Bóbó** que, além de ser fonte de brincadeira, em que se canta e dança (**imagem 6**), também permite separar os meninos entre polícias e ladrões, separações essas que prefaciam outras que se lhe hão de seguir, na vida adulta (cf. **Análise de uma sequência**).



5



6

DA CONSCIÊNCIA

Por vezes, os elementos sonoros são modificados e exagerados para veicular uma dimensão de perturbação psicológica de uma personagem. Na sequência do jogo dos polícias e dos ladrões, Carlitos, consumido pela culpa (**imagem 7**) por um “crime” que cometeu e ainda ninguém o acusou, ouve várias vezes, numa voz sussurrada, como se saísse da sua cabeça, as palavras do jogo ditas por Eduardito: “tu és ladrão... tu és ladrão...” (cf. **Análise de uma sequência**). Mais tarde, agora acusado de um crime que não cometeu - o ter empurrado Eduardito - o triste Carlitos resolve fugir num barco de carga. Em toda essa sequência, o barulho dos fumos e das máquinas dos barcos no porto é aumentado ao ponto de transmitir a forma hostil e pesada como a realidade vem tratando o nosso herói (**imagem 8**).



7



8

ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA

QUERES A BONECA?

CAPÍTULO 9 [00:17:46]

O fotograma é, pela sua natureza, mais fotográfico do que cinematográfico. Se o plano fixo nos dá a grau máximo de imobilidade para a câmara durante a rotação, ele, como todos os outros tipos de planos, é composto por elementos ainda mais singulares e imóveis, as imagens fixas impressas na película, ou fotogramas. É a ligação de todos estes elementos durante a projecção que dá a ilusão de movimento

Se pela análise do plano anterior vemos como Manoel de Oliveira mostra ao espectador a indecisão de Teresinha no seio da rivalidade amorosa entre Carlitos e Eduardito, neste fotograma revela-se pela primeira vez o elemento que irá adensar essa indecisão. Trata-se da boneca que a menina cobiça ao vê-la na montra da, simbolicamente denominada, “Loja das Tentações”. Carlitos e Pistarim, ao regressar da aventura no rio Douro após a luta com Eduardito e a fuga ao polícia, vêem Teresinha perto da montra e aproximam-se. Aqui, na escolha do enquadramento revelam-se imediatamente vários elementos determinantes de **Aniki-Bóbó**. Desde logo, os olhares. Tratando-se de um filme sobre o primeiro encontro das crianças com o mundo dos sentimentos e dos desejos, Manoel de Oliveira encena, neste plano, uma relação de olhares que são simultaneamente olhares iniciais, poeticamente transformadores da realidade e despedidos de segundas intenções. Assim, Teresinha olha, embevecida, a boneca iluminada pelo esplendor do seu desejo. Carlitos, por sua vez, olha o seu próprio “objecto de desejo”, Teresinha. Finalmente, Pistarim parece cobiçar o jarro que contém as guloseimas. Sobre esta “iluminação” da boneca importa referir que ela não é realista. Percebemos pelos planos seguintes que Oliveira decide transformar esse referido boião de rebuçados em algo que brilha, de forma a iluminar melhor o plano e, assim, esculpir de forma mais decisiva as formas da boneca ante o olhar dos meninos. Olhar esse que é o elemento dramático que define para o realizador a que altura a câmara deve estar.

Outro elemento fundamental é a forma como o fotograma nos mostra uma associação masculina entre, por um lado, a amizade dos dois rapazes nessa postura tão bonita de Pistarim com a mão sobre as costas do amigo e, por outro lado, a associação feminina, através da semelhança dos vestidos de Teresinha e da boneca, salientando o que o plano final de **Aniki Bóbó** vai deixar claro. A boneca, à qual Teresinha e Carlitos darão as mãos, ao subir a rua, já reconciliados, é uma representação física do amor de ambos e simboliza um “filho” dessa inocente relação, que é simultaneamente mais uma etapa no seu crescimento e na entrada do mundo dos adultos.

Finalmente, o terceiro elemento decisivo é o do ponto de vista da câmara que instaura uma divisão entre o espaço interior e exterior. A câmara está colocada no interior da loja, um espaço fechado, um espaço dos adultos que, para as crianças, significa simultaneamente uma fonte de desejo e integração, mas, ao mesmo tempo, de limitação e autoridade. Ao mesmo tempo, do lado exterior estão as crianças livres, suspirando, brincando, com o rio Douro, recreio natural da sua infância, como pano de fundo.



ANÁLISE DE UM PLANO

O DESEJO TEM MUITAS DIREÇÕES

CAPÍTULO 7 [00:10:35 A 00:10:47]

O plano escolhido pertence à segunda cena em que Carlitos vê a sua amada Teresinha. Na primeira vez, ela surge, como boneca desvelada, lá no alto, sorrindo-lhe a ele e a Eduardito, desde o “inatingível céu” da sua varanda [03:46]. Se aí a câmara do realizador separava os rapazes - vistos de cima para baixo, em pose para impressionar, na rua - e a menina, captada de baixo para cima, agora neste plano Teresinha descera ao nível deles. Ela desce as escadinhas, que subirá no final do filme com Carlitos, até junto do rio e cruza-se com ele. Nesse preciso momento, a câmara, que começa por acompanhar apenas o andar da Teresinha da direita para a esquerda da rua (**imagem 1**), interrompe o seu movimento, tornando-se fixa, com a entrada em campo e aproximação de Carlitos (**imagem 2**). Em seguida Teresinha passa por ele (**imagem 3**) e dá uns passos na direcção do rio. É nesse momento que a câmara continua o seu movimento interrompido para a esquerda, seguindo o esticar do pescoço de Teresinha que tenta ver alguém (**imagens 4 e 5**), que nos planos seguintes, descobrimos tratar-se de Eduardito. De seguida, Teresinha hesita e volta atrás nas suas intenções, virando-se novamente na direcção de Carlitos: é aí que a câmara volta a reenquadrar o casal com um subtil movimento para a direita (**imagem 6**).

MOVIMENTOS DA CÂMARA E DO CORAÇÃO

Importa salientar que o movimento da câmara neste plano, ao acompanhar o movimento hesitante de Teresinha, traduz visualmente todo o dilema amoroso à volta do qual gira o filme. A menina mostra-se interessada em Carlitos, mas antes de lhe falar, precisa de localizar com o olhar Eduardito, por quem se sente atraída. E logo no plano seguinte, essa hesitação devém certeza e ela abandona Carlitos no plano, enquanto ele, depois de lhe perguntar se ela queria brincar com ele, procura no saco uma maçã para lhe oferecer.

AVANÇOS E RECUOS

A história de Carlitos e Teresinha conta-se por aproximações e recuos. Ao longo do filme ele vai conquistando o espaço, aproximando-se dela. Se na primeira vez apenas trocaram olhares à distância, agora falaram, ainda que brevemente, um com o outro. Ela não vai querer brincar com ele, nem receber uma maçã, mas na vez seguinte que se virem ele aproximar-se-á dela ainda mais, recebendo uma carícia no rosto (cf. **Análise de um fotograma**). Mais perto do que isto só no quarto dela: e é isso que acontece quando Carlitos substitui a maçã por uma boneca como moeda de troca por um beijo que quase lhe será fatal, quase caindo do telhado [39:47]; e no final, juntos ficam quando, já “casados” segundo a norma da honestidade e resolvidas as contas dos pequenos pecados, sobem a escadaria de mãos dadas à boneca. Mas por cada avanço um recuo: na cena inicial, ela ri-se dele como os outros quando o vê com a cara cheia de lama devido ao tropeção de Eduardito [04:16]; neste plano analisado prefere virar-lhe costas e marcar um encontro com “o outro”, em vez de brincar com ele; ou no final, também ela o acusará de um pecado que não cometeu: “Também tu, Teresinha? Também me acusas?” [51:16].



1



2



3



4



5



6

ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA

QUANDO A CULPA NOS PERSEGUE

CAPÍTULO 17 [00:32:09 A 00:35:33]



1

2

3



4

5

6

A sequência do jogo dos polícias e dos ladrões nas ruas mal iluminadas da baixa portuense é central para a compreensão de **Aniki-Bóbó**. Por um lado, vários dos temas do filme estão presentes: a brincadeira como um momento de seriedade, a da dinâmica da relação de Carlitos com o grupo, a importância de assumir responsabilidades e a necessidade de enfrentar os nossos medos. Por outro lado, também aqui Manoel de Oliveira revela algumas das marcas da sua realização: a capacidade de mostrar o invisível, o trabalho expressionista sobre as sombras como um sinal do interior das suas personagens, o ambiente onírico ou o som como elemento perturbador. Por fim, a sequência que dá título ao filme é o momento narrativo chave no qual Carlitos começará a tornar-se adulto, começando a reflectir sobre os problemas que a sua própria consciência lhe coloca. Esta sequência divide-se em **quatro partes** distintas. Na **primeira**, Eduardito combina, com os amigos, os pormenores do lançamento da estrela, para o dia seguinte. Na **segunda**, que começa com a chegada de Carlitos, dá-se início ao jogo e à escolha dos polícias e dos ladrões. Na **terceira**, os meninos perseguem-se, correndo pelas ruas (quase) desertas. Na **quarta**, Carlitos é apanhado por Eduardito e foge..

EM GRUPO E SOZINHO

Esta é a primeira das sequências de **Aniki-Bóbó**, até aqui um filme luminoso, a ter lugar de noite. A ela, outras três se seguirão: a entrega da boneca de madrugada no quarto de Teresinha [35:38 a 41:34]; a conversa filosófica dos meninos sobre as almas e o diabo, quando Eduardito está no hospital [52:10 a 54:21]; e o pesadelo de Carlitos [54:23 a 55:55]. Na cena da conversa, um dos meninos pergunta “Quem acende as estrelas?” “É o lampionista do céu”, responde outro. Não é então por acaso que, depois de um bonito plano de crepúsculo sobre o rio Douro, a nossa sequência comece precisamente com a noite a acender-se pela mão de um lampionista no topo de uma escada, ante um casal que passa numa rua estreita. Essa pequena luz das ruas, que iluminará as conversas e jogos que se seguem, vai extinguir-se precisamente no momento final – a fuga de Carlitos – deixando a possibilidade de toda esta cena como um pesadelo que tem lugar num intervalo do negro, num breve fogaço de luz.

De início, vemos os meninos em fila e Eduardito de costas. Este, já numa atitude de **líder**, autoritária e acusadora, de dedo em riste, vai dando ordens sobre o que cada um

há-de trazer no dia seguinte para o lançamento da estrela. Numa sequência que tem algo de **militar**, ou não envolvesse o jogo polícias e ladrões, Eduardito será o “capitão”, o “general”, o “maestro” do grupo. Posição aliás que desempenhará até ao seu acidente com o comboio (cf. **Imagens-ricochete**). Nem falta a expressão que nos mostra a disciplina que impõe no grupo. Eduardito diz, uma primeira vez, “Aniki!”, ao que os outros respondem: “Bóbó!”.

Já Carlitos, o rival de Eduardito, não só não é líder, como nem pertence, momentaneamente, ao grupo - as suas más ações isolam-no dos restantes. Pelo que chega só, não se sabe bem de onde, ante os olhares de curiosidade dos outros e a música de Jaime Silva Filho que assinala o momento. A sequência progride para o seu progressivo **isolamento** do grupo, algo que apenas será “reparado” já perto do final do filme. [01:03:04]

A BRINCAR E / OU A SÉRIO?

Eduardito propõe então jogar aos polícias e aos ladrões e os meninos, aos quais já se juntou Carlitos, saltam de excitação. Perfilam-se junto à parede (**imagem 1**), com Carlitos sempre chegando em último lugar. E, ante o dedo-pistola de Eduardito e a lenga-lenga Aniki Bébé Aniki Bóbó / Passarinho Tótó / Berimbau Cavaquinho / / Salomão Sacristão / Tu És Polícia! / Tu És Ladrão! - vão sendo **divididos** entre os que perseguem e os que fogem. Os meninos vão sendo escolhidos e a tensão cresce pois ainda não sabemos o destino de Carlitos. Agora já só resta Carlitos e outro rapaz na parede. Eduardito repete a lengalenga e, chegando à parte do “tu és polícia” aponta para o outro rapaz que sai de campo, “abandonando” Carlitos à sua sorte. Eduardito faz um momento de pausa e, retomando com uma entoação redobradamente cruel, sela o destino do seu rival: “tu és ladrão!”. O efeito sonoro esculpe o exacto momento da **acusação** e nesse momento vemos Carlitos encurralado entre a sua própria sombra e a sombra de Eduardito e do seu dedo, desenhado no peito do primeiro (**imagem 2**). Carlitos diz-lhe que não quer ser ladrão, mas Eduardito reforça a acusação a qual, o espectador neste momento já sabe, possui um duplo significado: no jogo, mas também na vida, Carlitos é de facto ladrão.



7



8



9



10



11



12

NÓS E AS SOMBRAS

O trabalho sobre as sombras, numa cena de pendor **expressionista** (cf. **Contextos**), tem dois objectivos distintos. Desde logo, a sombra como elemento que se move, mas de que não se consegue identificar imediatamente a origem, contribui para conceber uma aura de mistério e medo. A sombra é movimento sem corpo e por isso instala no campo visível uma dúvida ao espectador e, por decorrência, às personagens. Este elemento é muito visível nos planos dos gatos vadios que comem num canto da rua, ou das senhoras à janela, com as sombras a percorrer os seus corpos. Em segundo lugar, as sombras expandem o espaço e os corpos. Os meninos parecem muito maiores do que o são na realidade, “pintando” as paredes, as estradas, os edifícios, com formas estranhas, dando à perseguição uma atmosfera de pesadelo, no qual os meninos são perseguidos também por estes vultos que de si próprios emanam.

FUGIR DE SI PRÓPRIO

Se toda esta sequência pode ser lida como uma tentativa de integração de Carlitos no grupo - ele vem brincar com os amigos -, Manoel de Oliveira mostra-nos que a **culpa** que o nosso herói sente não permite tal hipótese. E este isolamento no qual vai cair é progressivo. Primeiro, Carlitos destaca-se do grupo dos ladrões numa cena em que atravessam uns arcos e este pára (**imagem 6**) e segue pela direção oposta àqueles. No mesmo plano, em sequência, a mesma coisa acontece com Eduardito, também ele se aparta dos perseguidores, parando junto à mesma coluna onde Carlitos parou e segue no seu encalço (**imagem 7**). Mas se o destino dos rivais parece uni-los no final da sequência por uma relação de **simetria** – pois os planos dos dois rapazes são muito semelhantes – o facto de um se posicionar à direita da coluna e o outro à esquerda, indica visualmente que Carlitos e Eduardito, sendo simetricamente rivais, são, no fundo, o **inverso** um do outro.

IMAGENS-RICOCHETE: BRINCADEIRAS

BRINCADEIRAS

Seja na rua, no campo, por água, terra ou ar / a brincadeira das crianças nunca há-de terminar.



1



2

1. Fotograma de **Aniki-Bóbo**, 1942

2. Fotografia de Helen Levitt **New York (Broken Mirror)**, 1942



3



4

3. Gravura de Jaco Putker **The Girls and The Diver**, 2013

4. Quadro de Georges-Pierre Seurat **Le pont de Courveboie**, 1886

DIÁLOGOS ENTRE FILMES DA COLECÇÃO CINED

ANIKI-BÓBÓ (1942), MANOEL DE OLIVEIRA E RENTRÉE DES CLASSES (1956), JACQUES ROZIER

Na escola e lá fora... a vida

“Olha filhinho, se fores ver mundo e gente ficarás um menino muito esperto”. Este é o conselho que a mãe dá a João Parvo, o herói de uma história que os meninos de **Aniki-Bóbó** lêem na escola numa das cenas do filme. **Rentrée des classes**, realizado pelo francês Jacques Rozier catorze anos depois do filme de Manoel de Oliveira, e também trabalhando com crianças sem experiência na arte da representação, bem podia ser visto como um exemplo desse conselho maternal. Neste, um menino atira a sua mala da escola, do cimo da ponte, para o rio e depois, ao tentar ir buscá-la, vai “ver mundo” e viver uma aventura no seio da natureza.

Vários são os pontos de contacto entre estes dois filmes. Desde logo, o ponto de partida que opõe dois espaços tipo na vida de uma criança: o espaço claustrofóbico da escola, de um lado; e do outro, os espaços ao ar livre, de contacto com a natureza, fonte de descoberta e brincadeira. Ambos os filmes começam da mesma forma, as crianças em grupo, agitadas e contentes, correndo pelas ruas, a caminho da escola. Enquanto no filme de Oliveira, é logo numa das cenas iniciais que assistimos à repreensão do professor pelo aluno que chega atrasado - Pistarim usará uma orelhas de burro no canto da sala (**imagem 1**) -, no de Rozier, o atraso do aluno, encharcado, vindo do rio, surge mais tarde no filme e é perdoado pelo professor (**imagem 2**). O que este não perdoa são os erros que o aluno deu no trabalho de casa. Estes sim, reforçando a dimensão cómica do filme, o professor não deixará passar em claro.



1



2

A escola é, portanto, este espaço fechado, onde pouco ou nada se aprende. Nela fazem-se partidas aos colegas (**imagem 3 e 4**), e, só as janelas são interessantes: em **Aniki-Bóbó** a elas assoma um gato “acenando” com a liberdade do exterior; em **Rentrée des classes** é por elas que os alunos escapam, como se de uma prisão se tratasse, com medo da cobra que o menino traz para a sala de aula. Essa cobra, que o pequeno herói do filme de Rozier transportará para dentro da autoridade da escola, fazendo explodir a sua ordem, representa o maravilhoso mundo da natureza.



3



4

Em ambos os filmes, a imagem e o som são utilizados de forma a construir essas experiências de aventura, libertadoras, das crianças na relação com a natureza. Frequentemente os processos de descoberta desta fazem com que os meninos se percam ante a vastidão do que os rodeia. Algo que ambos os realizadores mostram através dos planos de uma perspectiva muito alta, como se Deus os observasse, extasiados, envolvidos, na grandeza e mistério da realidade (**imagem 5 e 6**). Jacques Rozier, com recurso à música clássica e ao trabalho dos elementos sonoros vindos da natureza em **Rentrée des classes**, a natureza canta, completa a construção cinematográfica desta experiência de descoberta do mundo, plena de lirismo e subjectividade. Em **Aniki-Bóbó**, com um reforço das suas origens populares, a música clássica é substituída pelas cantilenas, pelos barulhos dos barcos, dos sinos, dos comboios, sempre ouvidos de uma perspectiva exagerada, próprios de uma idade onde tudo nos parece desmedido e ensurdecido.



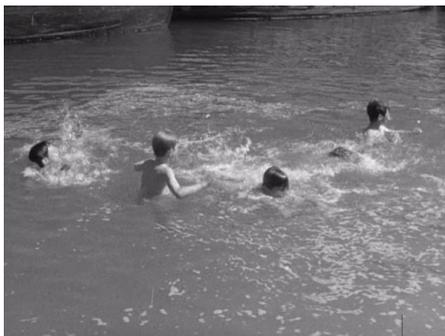
5



6

UMA ABORDAGEM SENSÍVEL: A LUZ, OS SONS, AS IMPRESSÕES TACTÉIS

Também em ambos os filmes a transgressão é essencial ao crescimento, pelo contacto com o exterior e natureza. E na natureza, a água como elemento líquido, representando pureza e circulação, é vista como fulcral por ambos os filmes. No filme de Oliveira, os rapazes tomam banho no rio Douro (**imagem 7**), planeiam fazer gazeta à escola para lançar uma estrela num passeio pela margem do rio, e é ainda de barco que Carlitos planeia fugir de todos os seus “males”. No filme de Rozier, o protagonista também prefere faltar às aulas, buscando a aventura junto do rio, caminhando pela água, tomando banho, “perdendo-se” natureza adentro, ao som de um verdadeiro coro constituído pelos barulhos da água, dos pássaros e dos insectos (**imagem 8**).



7



8

ANIKI-BÓBÓ (1942), MANOEL DE OLIVEIRA E O HOMEM SEM PASSADO , MIES VAILLA MENNEISYYTTÄ (2002), AKI KAURISMÄKI

Estar à margem, procurar a identidade

Num dos diálogos de **Aniki-Bóbó**, o jovem Pistarim diz ao amigo Carlitos como era bom ter muito dinheiro, que se isso acontecesse comprava a escola para a mandar fechar e que só comia bifes com manteiga. Já numa das cenas de **O Homem Sem Passado**, M, o seu protagonista, não tem dinheiro sequer para comprar um prato de comida, quanto mais roupas. A razão foi um assalto violento, quando estava de viagem por Helsínquia, algo que o fez perder a memória e todos os seus documentos, caindo então numa “nova vida”, nos subúrbios da cidade, procurando perceber quem é, e como ali foi parar. A comparação destes dois detalhes serve para sublinhar que ambos os filmes, embora separados por exactamente sessenta anos, procuram reflectir, ainda que de maneira diferente, sobre a condição da pobreza.

No filme de Manoel Oliveira, que é adaptado de um conto de Rodrigues de Freitas chamado “Os Meninos Milionários”, o cenário de fundo da história de crescimento e desejo de Carlitos e seus amigos, é a zona pobre ribeirinha do Porto, na altura de escassez e perturbação vividos durante a 2ª Guerra Mundial (cf. **Contexto**) e em particular evidenciada por vários dos seus habitantes que, em fundo, surgem nos planos, na sua dura vida de trabalho (cf. **Questões de Cinema**). Já no filme de Aki Kaurismäki, a mesma questão da pobreza é abordada de forma mais evidente pelo ponto de vista de uma cidade e suas transformações, estas ditadas pelo período do pós-Guerra, num retrato irónico que afasta para os subúrbios uma classe proletária que não tem lugar no espaço urbano de uma nova ordem económica.

Em ambas as obras, o tratamento dos espaços urbanos não é plenamente realista (**imagem 2**). No primeiro caso, já nos reportamos a essa construção de uma “cidade cinematográfica” do Porto por parte de Oliveira (cf. **Questões de Cinema**). No caso de **O Homem Sem Passado**, as partes mais centrais da cidade são substituídas pelos arredores e suas casas-contentores, cheias de detritos industriais, paredes descascadas e buldozers (**imagem 1**). Parte desse “realismo” contrastará, no interior do próprio filme, com os cenários minimais, de uma ordem urbana massificada, como são os espaços das agências de emprego, do hospital, da prisão ou do banco.



1



2

Em **Aniki-Bóbbó**, os adultos, como o protagonista de **O Homem Sem Passado**, não têm nome próprio. Se no primeiro caso se trata de dar mais importância ao mundo das crianças, todas com nome próprio, no segundo, toda a perda do nome do protagonista implica uma crítica ao sistema burocrático finlandês, onde nada se consegue sem essa identidade documental. E, partindo deste paralelismo, pode ver-se como estamos perante dois filmes que procuram criticar a ordem instituída e o fazem da mesma maneira: usando a comédia como forma de desconstrução. No filme de Oliveira, são as crianças que olham para esses adultos sem nome e os vêem apenas como fonte de riso ou de uma ordem sem sentido. Já no filme de Kaurismäki, são as instituições referidas, como a prisão ou a agência de emprego, aquelas identificadas com uma ordem burocrática e kafkiana, que o ridículo procura desmontar.

Por fim, importa referir que, no espaço simples e popular que habitam as personagens de ambos os filmes, a música ao ar livre desempenha um importante papel agregador (**imagens 3 e 4**), ao mesmo tempo que as letras das músicas vão subtilmente comentando a acção. É neste ambiente que os dois protagonistas destes filmes, quer Carlitos, quer M, se terão de olhar ao espelho (**imagens 5 e 6**) pois o desafio que enfrentam é o mesmo: descortinar a sua identidade e assumir as consequências dos seus actos. A recompensa também será a mesma: de consciência tranquila, pegar na mão da sua amada (**imagem 7 e 8**), e seguir em frente com a vida. Numa palavra: crescer.



3



4



5



6



7



8

PONTES COM OUTRAS ARTES

LITERATURA:

ANIKI-BÓBÓ, UM FILME “INSPIRADO” NUM POEMA

A ORIGEM LITERÁRIA DE ANIKI-BÓBÓ

A primeira longa-metragem de Manoel de Oliveira foi inspirada num conto escrito pelo escritor e advogado João Rodrigues de Freitas (1908-1976). Este conto, que ficou conhecido como “Meninos Milionários”, foi publicado em duas partes na revista “Presença, Folha de Arte e Crítica”³. A primeira parte, que teve o título “Os Meninos Milionários na Sala de Aula” data de 1930 e versa sobre a escola como um espaço triste, fechado e com moscas, no qual as crianças pouco ou nada aprendem. Cinco anos depois, a segunda parte “Os Meninos Milionários, o jogo dos polícias e dos ladrões” dedica-se sobretudo à brincadeira das crianças e ao medo que estes têm da noite e das sombras enquanto jogam o jogo que dá título ao conto. A origem portuguesa de Oliveira e de Rodrigues de Freitas, assim como a sensibilidade de ambos para o tema da infância destes “meninos milionários que não tinham vintém”, talvez expliquem a razão pelo qual o realizador se terá inspirado no conto do escritor para fazer **Aniki-Bóbó**.



TRABALHAR COM AS PALAVRAS: ADAPTAÇÃO E INSPIRAÇÃO

Quando nos referimos ao trabalho que o cinema opera a partir da literatura é comum falarmos de adaptação de um texto a uma realidade visual e sonora. Contudo, quiçá para salientar uma maior liberdade criativa e distância do seu ponto de partida, Oliveira preferiu usar no genérico a expressão “inspirado num poema”. A mudança do género literário da obra do escritor, de conto em poema, autoriza a dizer que **Aniki-Bóbó** se organiza mais em torno de um sentimento poético transmitido pelas palavras de Rodrigues de Freitas do que numa transposição directa do seu enredo. Os vários títulos que Oliveira pensou para o filme - “Meninos Milionários”, “Corações Pequenos”, “Gente Miúda” - antes do derradeiro que hoje conhecemos, ajudam a perceber que nesse processo de trabalho sobre a literatura o resultado final se foi afastando do ponto de partida, passando da adaptação a uma mais “solta” inspiração.



Do conto permaneceram, embora alterados, alguns episódios narrativos como é o caso do banho dos meninos no rio junto dos navios, ou o jogo nocturno dos polícias e dos ladrões. Outros elementos do conto também são evidentes no filme, como é o caso da oposição entre a escola que “cheira a bafio” e os “livros a pó” e os espaços da rua, livres e cheios de brincadeiras. Ou certos gestos (os meninos a fugir da polícia com a roupa em trouxa no cimo da cabeça) e diálogos descritos no conto que se mantêm (um deles: “quem acende as estrelas?” pergunta um menino; “o lampionista”, responde outro).

³ A “Presença” foi, a par da “Orpheu”, uma das mais influentes revistas literárias portuguesas do século XX. Esta foi lançada em Coimbra em 1927, tendo sido publicados 54 números até 1940, data da sua extinção. Dela fizeram parte nomes importantes da literatura como Branquinho da Fonseca, José Régio, Adolfo Casais Monteiro, Miguel Torga, Aquilino Ribeiro e Alberto de Serpa, que surge creditado em **Aniki-Bóbó** como o autor dos versos da canção que os meninos cantam com os adultos na rua, após saírem da escola. Nessa altura, Serpa, Régio, assim como Rodrigues de Freitas, eram amigos de tertúlia de Manoel de Oliveira, daí resultando uma natural cumplicidade artística.

Desde o início que o trabalho sobre a palavra é vital para compreender o cinema de Manoel de Oliveira. Em **Aniki-Bóbo** muito desse trabalho é evidente. Desde logo, o título do filme coloca em destaque a palavra cantada, através da lengalenga infantil, a qual será uma forma de acesso ao mundo das crianças, mas também uma expressão oral de comunicação destas. A mesma coisa acontecerá, como vimos (cf. **Questões de Cinema**), com os versos cantados na rua, as rimas, as palavras da composição lidas na escola ou o ritmo dessas mesmas palavras na boca dos meninos tornados actores que, pela sua inexperiência, mantêm um certo tom de artificialidade oral que apela ao literário. Algo que Oliveira irá trabalhar em muitos filmes posteriores.

INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS

Quer o conto de Rodrigues de Freitas, quer, por decorrência, o filme de Manoel de Oliveira, costumam ser inseridos numa estética denominada “presencista”, corrente entre os membros da já referida revista literária. Aquela caracterizava-se sobretudo pelos dilemas do homem (no caso de **Aniki-Bóbo**, dos “homens ainda em estado de criança”) e sua capacidade de transformação da sociedade através da sua vivência, e de uma forte consciência poética. Esta estética surge em contraposição ao neorealismo literário, sobretudo interessado em acompanhar o homem social e os grupos na sua relação com a sociedade, como forma de denúncia de um estado de coisas.

LITERATURA E CINEMA: DOIS AMORES INDISTINTOS EM OLIVEIRA

Foi com **Aniki-Bóbo** que arrancou na carreira de Manoel de Oliveira uma longa e desafiante relação entre cinema e literatura. Como já se referiu (cf. **Autor: Manoel de Oliveira**) várias foram as obras de literatura que adaptou ao ecrã. A maioria de escritores e dramaturgos portugueses Agustina Bessa Luís, José Régio, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Raul Brandão, Prista Monteiro mas também livros de autores estrangeiros Dostoevsky, Paul Claudel, Madame de La Fayette, etc. Um bom exemplo da importância da literatura no seu cinema é a mini-série que Oliveira realiza para a televisão em 1979, **Amor de Perdição: Memórias de uma Família**, que adapta literalmente a obra prima **Amor de Perdição**, do escritor Camilo Castelo Branco (1825-1890). Este romance com parencas ao amor trágico de **Romeu e Julieta** de William Shakespeare, conta o amor trágico e impossível de Simão Botelho e Teresa de Albuquerque, pertencentes a duas famílias rivais de Viseu, no norte de Portugal. Apesar dessa fidelidade ao texto, Oliveira consegue um “pequeno milagre”: filmar o que Camilo nunca escreveu, indo para lá da sua obra.

FOTOGRAFIA: CAPTAR O MUNDO NA RUA

Na secção dedicada ao trabalho da realização (cf. **Questões de Cinema**) vimos como em **Aniki-Bóbo**, por sobre um fundo poético e ficcional, se sedimenta uma camada realista que documenta não apenas o tempo - os anos 40 - mas também o espaço - a cidade ribeirinha do Porto e o modo de vida dos seus habitantes. Em particular, o do mundo infantil. Essa dimensão tem uma ligação com uma área da fotografia - a **fotografia de rua** - que procura, para efeitos artísticos e/ou sociais captar encontros fortuitos com pessoas ou situações em espaços públicos. Esta área da fotografia, que se afirmou sobretudo desde finais do século XIX até aos anos 70, tinha o intuito de obter atmosferas e vivências o mais genuínas possível, sem a mediação de ensaios, poses ou composições estáticas.

Aqui estão algumas fotografias de rua centrados no universo infantil com a mesma energia e detalhe realista presentes no filme do cineasta português. Estas não são influências assumidas por Manoel de Oliveira, mas representam sim universos artísticos comunicantes. Fotografias que, com **Aniki-Bóbo**, têm em comum a capacidade de dar a ver o mais genuíno do mundo das crianças, no contacto com o espaço urbano ou rural e pela interacção entre elas.

A **primeira imagem** pertence a um dos trabalhos mais famosos da fotógrafa Helen Levitt (1912-2009), **In The Street: chalk drawings and messages, New York City 1938-1948**. Nele, a fotógrafa americana professora de artes, resolveu documentar as brincadeiras de crianças em torno de desenhos feitos por estas a giz nas ruas de Nova Iorque. É ao fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson⁴ (1908-2004), uma das grandes influências de Levitt, que pertence a **segunda imagem**. Um conjunto de crianças brinca nas ruínas de Sevilha, em 1933, evocando de forma mais evidente do que no filme de Oliveira, o contraste entre a inocência infantil e os horrores da guerra.



1



2



3



4

A **terceira imagem** é da autoria de Walker Evans (1903-1075), fotógrafo americano, que tendo chegado a trabalhar com Helen Levitt, se notabilizou por documentar o movimento vital das ruas, a presença da polícia, a vida dos pedintes, os trabalhadores das docas e de outras zonas costeiras. Esta fotografia, de 1936, é da prole da família Tingle, do Alabama, uma das que Evans retratou, juntamente com o escritor e crítico, James Agee, no contexto de um artigo sobre a vida dos trabalhadores rurais, no interior sul americano, no período da Grande Depressão dos anos 30. Lewis Hine (1874-1940) foi outro nome importante da fotografia, nomeadamente na denúncia do trabalho infantil nos Estados Unidos. A **quarta fotografia**, de Evans, foi tirada em 1912 e retrata um conjunto de crianças que, antes e depois da escola, passava várias horas na apanha da ostra no Porto Royal, na Carolina do Sul.



5



6

A **quinta fotografia** pertence a David Seymour (1911-1956), fotógrafo polaco, conhecido sobretudo pelas suas imagens da guerra civil espanhola e pelo projecto **Children of War**, que retratou com o apoio a UNICEF os efeitos da segunda guerra mundial no universo infantil. Nesta imagem, tirada em 1947, Elefteria, a única criança não retirada da zona de Oxia, na Grécia, durante a guerra civil grega (1946-1949), mostra o seu primeiro par de sapatos que recebeu pela UNICEF. William Klein (1920),

(**imagem 6**) de origem nova iorquina, tornou-se um dos nomes maiores da fotografia de rua. Nesta, intitulada, **Gun 2**, tirada em 1955 na sua cidade natal, torna-se evidente algo que o popularizou: a técnica "in your face", da máquina fotográfica como arma de fogo, capaz de sacrificar a zona de conforto dos seus retratados, em busca de um realismo urbano, do instante.

Finalmente, nas imagens seguintes (**imagens 7 a 10**) podemos ver a comparação da composição fotográfica de Manoel de Oliveira (à **esquerda**), com as fotografias tiradas pelo editor de fotografia do jornal "O Público", Manuel Roberto, em 2015, na ribeira portuense, por ocasião do funeral do cineasta (à **direita**). Quase 75 anos depois, as "mesmas crianças" e a "mesma energia", num espaço mágico que é para sempre pertença do realizador português e das aventuras de **Aniki-Bóbó**.



7



8



9



10

4 Cinco anos depois de **Aniki-Bóbó**, em 1947, Cartier Bresson, juntamente com os fotógrafos Robert Capa, George Rodger, David Seymour e William Vandivert, fundaram a famosa Agência Magnum Photos, uma espécie de cooperativa de fotógrafos, cujo objectivo era usar a fotografia ao serviço da humanidade, denunciando conflitos e "sentindo o pulso" à realidade contemporânea. Em 1952, o mesmo Cartier Bresson, teoriza um conceito muito importante quer para o fotojornalismo, quer para a "fotografia de rua": o "instante decisivo". Segundo ele todos os acontecimentos possuem esse instante que o fotógrafo teria de captar, uma fracção de segundo na qual se reúnem quer a importância do acontecimento, quer uma precisa organização de formas que dava expressão a esse acontecimento.

ACOLHIMENTO DO FILME: OLHARES CRUZADOS

Aniki-Bóbo estreou-se em Lisboa a 18 de Dezembro de 1942, no cinema Édén e no Porto, já no ano seguinte, 1943, mais concretamente a 11 de Janeiro no São João Cine. Manoel de Oliveira conta como infelizmente não foi possível ter uma cópia pronta a tempo para este ser visto no festival de Veneza de 1942, pois que teria sido talvez possível “provar” que foi o seu filme, e não **Ossessione** de Luchino Visconti, de 1943, o verdadeiro precursor do neorealismo (cf. **Contextos**). Em 1957, o célebre crítico francês André Bazin foi o primeiro a associar **Aniki-Bóbo** à corrente cinematográfica neorrealista. Num pequeno artigo publicado na revista Cahiers du Cinéma, e apesar de ainda não ter visto o filme (só tinha tido ocasião de ver **Douro, Faina Fluvial**, durante uma viagem a Portugal), descreve Oliveira como influenciado pelo cinema italiano neorrealista ⁵.

Aquando da sua estreia portuguesa, a crítica de tom mais conservador achou o filme imoral e subversivo e o público não foi muito acolhedor, apesar de algumas campanhas publicitárias que destacavam a reaparição do actor Nascimento Fernandes (o dono da “Loja das Tentações”) no “primeiro filme português cuja acção decorria inteiramente na cidade do Porto”, ou que o descrevia como “um verdadeiro poema de ternura e sentimento, desempenhado por pequenos garotos que demonstram qualidades prodigiosas para o cinema”. Ambas referências no antigo jornal português “Comércio do Porto” em Janeiro de 43. Manoel de Oliveira conta, numa conversa com o seu amigo João Bénard da Costa, que o público se portou bem na primeira parte do filme, rindo-se onde se devia rir e estando calado nas partes sérias. O problema foi a partir do momento em que Carlitos subiu ao telhado para ir ao quarto de Teresinha. Amores entre crianças era um tema ilícito e chocante que brigava com os conceitos morais da época e o público reagiu com uma certa frieza. A partir daí o filme esteve poucas semanas em exibição. Ironicamente, hoje é considerado o filme mais popular de Oliveira.

Manoel de Oliveira só será reconhecido como cineasta de primeiro plano no início dos anos oitenta, mas foi a partir de 1954, data da exibição de **Aniki-Bóbo** no Cineclube do Porto e da sua selecção para a 1ª Edição do Festival de Cinema de São Paulo, que começa a sua reabilitação crítica, antes de ganhar um prémio nos 2º Encontros Internacionais de Cinema para a Juventude, em 1961 (França, em Cannes).

Em 1961, sensivelmente 20 anos depois (!), foi selecionado e premiado em Cannes com o Diploma de Honra no II Encontro Internacional do Filme para a Juventude.



⁵ Esta referência pode ser encontrada em: “Petit Journal du Cinéma. Oliveira.”, Cahiers du Cinéma, nº75, Octobre 1957, p.47-48. Sobre esta questão ver ainda o artigo “Aniki-Bóbo, Fábula Humanista” de Tiago Baptista.

EXCERTOS DE CRÍTICAS AO FILME

“Manuel de Oliveira construiu uma história de amor infantil como fulcro, e articulou neste alguns elementos que constituem parte da vivência psíquica de garotos daquela idade e daquele viver: o tédio numa escola arcaica (...), o medo da polícia, as lendas que envolvem o mistério da morte, o jogo dos policiais e ladrões (...), o espectáculo sempre novo do comboio que passa”.

Rui Grácio, Revista “Horizonte” (1943).

“No “Aniki-Bóbó”, mal servido por um argumento que não atingia o nível poético do mundo infantil que se propunha interpretar, ele [Oliveira] conseguiu fazer, talvez, o mais original, e, certamente, o mais audacioso, (...) dos nossos filmes ficcionistas. (...) além do bom gosto e bom-senso cinematográficos, a delicadeza e a subtilidade com que nos dá esse mundo infantil, enquadrado num vasto, seguro e muito belo documentário das crianças do Porto humilde.”

Roberto Nobre num artigo intitulado “O Caso Manoel de Oliveira”, publicado no jornal “Diário Popular” (1965).

“(...) desde essa altura, reví-o três ou quatro vezes, e, de vez para vez, ele acrescentou-se em qualidade, em riqueza poética. Um mundo infantil, com segredo e crueldade vive ali, e líricamente se redime nas primeiras notícias do amor. Uma boneca, um grito de guerra, a ternura bondosa de Nascimento Fernandes, meia dúzia de garotos, vida que cresceu, e esquecimentos – e Aniki-Bóbó ficou um belo filme de saudade.”

José Augusto França no Catálogo Comemorativo dos 50 anos de Aniki-Bóbó (1992).

“Nunca um objecto cinematográfico foi tão puro e sem segundas intenções. O lado “naif” e de estrutura documental que presidiu à sua rotação, optado pelos pequenos actores em detrimento das figuras de primeiro plano (...), joga em favor de uma intemporalidade que coloca “Aniki-Bóbó” na galeria da eternidade, assumindo-se como a grande obra-prima do cinema português.”

Jorge Neves no Catálogo Comemorativo dos 50 anos de Aniki-Bóbó (1992).

“A atenção ao real da cidade, verdadeira protagonista de uma vontade documental, e o infantil triângulo amoroso conferem a Aniki-Bóbó uma inocência tocante, uma sexualidade à flor da pele de uma infância pura e imaculada, que o Estado Novo não podia entender nem valorizar”.

Mário Jorge Torres, numa monografia sobre o realizador Manoel de Oliveira (2008).

“Aniki-Bóbó é o cruzamento de várias influências. O romance de Rodrigues de Freitas do qual o cineasta retomou as linhas gerais (...) e ao qual juntou uma intriga por vezes sentimental, por vezes, “policial”. O universo de Mark Twain também não é estranho a esta história de aprendizagem centrada em crianças vindas de um meio humilde. (...) A sua [de Oliveira] maneira de captar a beleza urbana, a do Porto, o sentimento de verdade e de justiça que se extraem nos planos no exterior (...) constituem uma homenagem à vila natal do cineasta. (...). As mais belas ficções são também os melhores documentários sobre a sua época.”

Ariel Schweitzer sobre Aniki-Bóbó, numa recensão ao livro “Aniki-Bóbó Enfants dans la ville” que contém o argumento e a planificação do filme (Cahiers du Cinéma, Dezembro 2013).

ANTES DA PROECÇÃO DO FILME

TRABALHO COM OS CARTAZES:

Trabalhar a partir da observação dos três cartazes do filme:

- O que é que imaginamos da história do filme?
- De que forma são importantes para a história os objectos que aparecem (a “estrela”, a boneca, a ardósia, etc.)? Porque será que um dos meninos aponta o dedo ao outro?
- Quais as diferenças em termos de composição e estética? Quais as personagens em destaque em cada um deles?
- O que será que significa Aniki-Bóbó?

TRABALHO COM IMAGENS DO CADERNO PEDAGÓGICO:

Mostrar um dos fotogramas deste caderno:

- Descrever o que se vê: Onde se desenrola o filme? Quem são as personagens? Qual a situação?
- Imaginar a partir do que se vê as relações entre os personagens, os sentimentos. Quem são as personagens? Qual a situação?

TRABALHO COM SOM:

Sem mostrar as imagens, dar a ouvir as duas cenas em que se ouve a lenga-lenga “aniki-bóbó”: a cena, de noite, em que os meninos vão jogar aos polícias e ladrões, e a cena, de dia, em que os meninos cantam e dançam até o Carlitos e o Eduardo começarem a brigar e a queda de Eduardo ao comboio.

De seguida perguntar aos alunos como imaginam as duas cenas: Onde e quando se passa cada uma das cenas? O que acontece em cada uma delas?

APÓS DA PROECÇÃO DO FILME

Regressar às cenas trabalhadas antes da projecção a partir da escuta:

- As cenas que ouviram antes eram como imaginaram?
- Quais as grandes diferenças entre as duas cenas (noite cheia de sombras; dia de verão; lenga-lenga dita por um só; lenga-lenga cantada em coro; etc.)
- Porque é que Carlitos não quer ser ladrão? Porque é que a imagem do Eduardo se confunde com a do polícia? Qual o sentimento mais presente nessa cena?
- Porque é que começa a briga entre Carlitos e Eduardo na cena em que vão lançar a “estrela”? Porque é que no fim dessa cena o realizador filma a “estrela” rasgada, deixada no chão?
- Fazer um desenho-planta indicando onde fica a linha do comboio e o local onde Carlitos e Eduardo brigam; assinalar a localização de cada personagem e as suas movimentações no momento da queda do Eduardo. Contar, por escrito ou oralmente, o momento da queda do Eduardo dos pontos de vista da Teresinha, do Carlitos e do senhor da loja.

À DESCOBERTA DOS LUGARES (CIDADE REAL/ CIDADE CINEMATOGRAFICA)

- Fazer uma lista dos lugares do filme: casa, rua, rio, escola, loja, telhados, campo, linha do comboio.
- Que cenas terão sido filmadas na rua (onde o realizador não controlou tudo o que acontece dentro de plano)? Rever a sequência da briga na praia sem som e observar o que se vê em segundo plano.
- Que cenas terão sido filmadas em estúdio (onde o realizador pode controlar tudo o que acontece dentro do plano)? Rever a cena em que Carlitos vai pelos telhados levar a boneca à Teresinha e analisar como as cenas filmadas em estúdio (telhados) e as cenas filmadas na rua (vista do telhado para a rua) ao serem postas lado a lado, através da montagem, criam a impressão de que Carlitos corre mesmo perigo.

- Apesar de muitas cenas terem sido filmadas na cidade do Porto, a cidade do filme é reinventada no filme, por exemplo, o Manoel de Oliveira ora filma na margem de Gaia, ora na margem do Porto, mas no filme é como se fosse sempre a mesma margem. Do mesmo modo, muitas vezes nos filmes, lugares que são longe uns dos outros, aparecem como sendo próximos, ou vice-versa.

Fazer um exercício com fotografias em que se constrói um espaço ficcional a partir de espaços reais: escolher uma personagem e desenhar um caminho que passa por vários lugares - na ficção esses lugares são contíguos, mas na realidade não, podendo mesmo ser muito distantes (por exemplo, personagem sai da sala de aula e vai dar à praia), caso não seja possível reinventar um mesmo espaço (por exemplo, personagem abre a porta da sala de aula e dá para a biblioteca da escola).

- Porque é que nós achamos que aquele edifício com escadas onde Teresinha e os meninos esperam notícias do Eduardo é um hospital? Alguma vez lá entramos?
- Em que lugares é que os meninos se sentem livres?
- Comentar se o lugar onde vivem é parecido ou diferente do lugar onde se passa esta história.

COMPARAR A REALIDADE DO FILME COM A REALIDADE DE QUEM VÊ:

- Pensar nas diferenças entre a escola do filme e a escola onde estão, de hoje. Chamar a atenção para as diferenças (turma só de rapazes, o canto de orelhas de burro, o estrado do professor, etc.), mas também para o que é, eventualmente, parecido (cantar a tabuada, ler em voz alta, o globo, etc.). Fazer uma lista de diferenças e semelhanças através da observação directa da sala de aula onde estão a conversar olhar em volta como faz o Carlitos e depois rever a cena da escola para completar a comparação.

- Comparar a escola de **Aniki-Bóbó** com a escola de **Rentrée des Classes**. Em que é que são parecidas? Em que é que são diferentes?
- Escolher com os alunos fotografias dos dois filmes para fundamentar essa caracterização, e tirar depois fotografias à sala de aula e escola. Pode-se usar os fotogramas dos filmes como modelo, ou seja, procurando repetir os enquadramentos, escala, composição, ponto de vista).
- O que se vê da janela da vossa sala de aula? O que se ouve? Que bicho poderia entrar sem aviso a meio de uma aula? Fazer um exercício de filmagem ou, caso não haja janelas, apenas de captação de som. Caso não seja possível, fazer um desenho sobre o mesmo tema.
- Quando saem da escola para onde vão brincar? Têm algum lugar especial onde se encontram com os vossos amigos? De noite saem para brincar na rua?
- Fazer uma lista das brincadeiras que aparecem no filme e encontrar brincadeiras-pares (outras lenga-lengas, variações do “Polícias e Ladrões”, lançar a “estrela”, etc.).
- No filme as meninas fazem a mesma coisas que os meninos? Acham que hoje em dia é igual?

SENTIMENTOS

- Procurar saber se houve alguma personagem que tenha impressionado particularmente os alunos e do qual se sentiram próximos? Porquê?
- Qual o papel dos adultos no filme? Qual é a relação dos meninos com eles? Há algum adulto que seja aliado dos meninos?
- Quais são os sentimentos mais fortes no filme? Escolher um, ou vários, e procurar no filme uma imagem em que esse sentimento esteja expresso.
- No início do filme, o Carlitos está tão distraído que quase é atropelado e depois vai contra o polícia, contra o candeeiro. Dali a pouco Eduardo empurra-o e ele cai numa poça de lama, e Teresinha, Eduardo e os outros

meninos riem-se dele. Tentar saber se os alunos se riram nas duas das cenas. Porquê? Alguma destas cenas vos lembrou outros filmes (por exemplo, algum do Chaplin)?

- Quem acham que é mais corajoso, o Eduardo ou o Carlitos? Porquê?
- Porque é que o Carlitos rouba a boneca? Quais os sentimentos que isso provoca nele? Pensar em situações em que tenham experimentado sentimentos contrários a propósito de uma mesma coisa.
- O sonho de Carlitos foi um sonho bom ou um pesadelo? Porquê?
- Com que coisas sonha o Carlitos? São coisas que aconteceram ou são imagens do que ele sente? Rever e analisar a sequência do sonho, as imagens que o compõem.
- Que sonhos poderão ter tido os outros personagens? Escolher um personagem e inventar um sonho. (Por exemplo, o Pistarim a sonhar com a quebra do mealheiro, o pião, um bife, o salto para a água do guindaste; a Teresinha a sonhar com a boneca, com o Eduardo e com o Carlitos; etc.) Procurar imagens do filme, e outras, para fazer uma colagem que represente esse sonho.

DIÁLOGOS E PALAVRAS

- O que significa o que está escrito na sacola de Carlitos: “Segue sempre por bom caminho”? Porque é que a loja do filme se chama “Loja das Tentações”?
- Porque é que o Bonifácio acha que há um gato na loja? (Aqui há gato!)
- O que é quer dizer “conversar” para o Eduardo e a Teresinha? Como é que nós sabemos que não quer dizer só conversar?
- Fazer uma lista de expressões e palavras que não conheciam (“Batatinhas”, “abrir o bico”, “massa”, “borracho”, “mouco”, “estrela”, “lampionista”, etc.), e pensar o que diriam hoje na mesma situação.

- Como é que o senhor da loja descobre quem roubou a boneca? Comparar com a sequência de **O Espírito da Colmeia** em que Fernando descobre que foi Ana quem deu o seu casaco ao fugitivo.

- Trabalho a partir do seguinte diálogo:

“Quem acende as estrelas? É o lampionista do céu. Dizem que quando alguém morre nasce mais uma estrela e que as almas são borboletas que voam para o céu. Ahh... então por isso é que nos cemitérios há tantas borboletas. Borboletas? Borboletas tens tu na moleirinha... Quem sabe se a esta hora o Eduardito vai a caminho do céu. A caminho do céu? Só se for a cavalo montado numa vassoura! Não tens medo de falar assim? O diabo pode ouvir-te. Qual diabo? Há algum diabo? Estás a sonhar! Há sim senhor. Anda no escuro, à procura dos maus. Já o viste? Não, mas sei que é assim como um homem muito alto, e muito negro, tem cornos, deita lume pela boca, e só anda à noite. Quando me deito, para não o ver, escondo-me debaixo da roupa. Às vezes parece-me até que o sinto a agarrar-me. Ora bolas! Batatinhas! Batatinhas! Há lá algum diabo! Tem juízo!”

- Há um menino que não acredita senão naquilo que vê. Qual será?
- Será que o Carlitos acredita também no diabo?
- E será que nós acreditamos que as pessoas quando morrem se transformam em borboletas e em estrelas?

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Fotogramas dos filmes de Manoel de Oliveira © NOS/Lusomundo/ p.7: Manoel de Oliveira © Associated Press
p.10: Charles Chaplin, *City Lights*, 1931 © Costa do Castelo Filmes/ p.10: Fritz Lang, *M - Eine Stadt sucht einen Morder*, 1931 © Divisa Home Video/ p.10: Jean Vigo, *Zero de Conduite*, 1933 © Gaumont Film Company
p.10: Luchino Visconti, *Ossessione*, 1943 © Alambique Filmes/ p.25: Helen Levitt, *Children Playing with a Picture Frame*, 1940 © Estate of Helen Levitt/ pp. 26, 27: Jacques Rozier, *Rentrée des classes*, 1956 © CinEd
pp. 27, 28: Akis Kaurismäki, *Mies vailla menneisyttä*, 2002 © CinEd/ p.29: Quadro a óleo de José Joaquim Rodrigues de Freitas Júnior in Ateneu Comercial do Porto p.29: Imagem da revista Presença © Presença
p.30: Helen Levitt, *In the Street: chalk drawings and messages*, New York City, 1938-1948 © Estate of Helen Levitt
p.30: Henri Cartier-Bresson, 1933 © Henri Cartier-Bresson/ p.31: Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, 1940 © Houghton Mifflin/ p.31: William Klein, *Petri Cleaners*, New York, 1955 © William Klein
p.31: Manuel Roberto, Fotografias publicadas no jornal O Público, 2015.

COPYRIGHT

CinEd / Institut Français / Os Filhos de Lumière

Este caderno pedagógico é dedicado exclusivamente a fins não comerciais. Não pode ser parcial ou totalmente utilizado para qualquer benefício financeiro, sob pena de ficar sujeito a processo judicial.



CINED.EU : UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

CINED PROPÕE :

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus, para a organização de projecções públicas não comerciais
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador / professor, ficha jovem público, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos)

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens. CinEd é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



os filhos de
LUMIÈRE

