



A sublimação da pobreza e a comédia do absurdo em dois filmes de Manoel de Oliveira baseados nas peças de Prista Monteiro

The sublimation of poverty and the comedy of the absurd in two films by Manoel de Oliveira based on the plays by Prista Monteiro

Márcia Regina Rodrigues¹

Resumo: Em *A caixa* (1994) e *Inquietude* (1998), filmes realizados a partir das peças de Prista Monteiro, a câmera de Manoel de Oliveira recria cenas, figuras, personagens e dá novo significado a gestos e objetos; disso resulta, respectivamente, a sublimação da pobreza e a ênfase à comédia do absurdo. O presente artigo procura apontar como essas recriações constituem soluções para pôr em imagem o que texto dramático apenas sugere.

Palavras-Chave: Teatro e Cinema; Comédia e Absurdo; Prista Monteiro; Manoel de Oliveira

Abstract: In *The Box* (1994) and *Anxiety* (1998), films made from the pieces of Prista Monteiro, Manoel de Oliveira's camera recreates scenes, figures, characters and gives new meaning to gestures and objects; from this results, respectively, the sublimation of poverty and the emphasis on the comicity of the absurd. The present article seeks to show how these recreations constitute solutions to transform into image what the dramatic text only suggests.

Keywords: Theater and Cinema; Comedy and Absurd; Prista Monteiro; Manoel de Oliveira

Introdução

Leio o texto para saber o que devo fazer. Eu vejo lá uma frase e penso: “Como é que eu vou resolver isto em imagem?” (...) A gente vai buscar uma coisa e outra, que a gente seleciona e constrói. Trata-se então de uma re-criação (OLIVEIRA, 2007, p. 67-68).

Na série de obras teatrais adaptadas para o cinema por Manoel de Oliveira, encontram-se duas peças do dramaturgo português Helder Prista Monteiro (1922-1994): *A caixa* (escrita em 1979) – o filme homônimo é de 1994 –, e *Os imortais* (escrita em 1959), peça que integra a primeira parte do filme *Inquietude*, de 1998. Nesses filmes, como não poderia deixar de ser, Oliveira segue a maior parte das indicações cênicas, reproduz integralmente os diálogos das personagens e adota a mesma forma estrutural das peças; assim, em *A caixa*, por exemplo, tal como estabelece o texto dramático de Prista Monteiro, o primeiro ato transcorre em um dia inteiro de verão e o segundo, num final de dia de inverno, delimitação temporal indicada nas cenas pelo trabalho da vendedeira que no verão vende tremeços e no inverno, castanhas.

A peça *A caixa* apresenta o cotidiano dos moradores de um bairro pobre de Lisboa e a cobiça deles pela caixa de esmolas do cego. O início da peça mostra a ronda do

¹ Doutora em Estudos Literários; atualmente desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP).

guarda noturno – cena muito bem aproveitada por Oliveira para apresentar o espaço: as Escadinhas de São Cristóvão² – e, à medida que amanhece, as outras personagens vão saindo de suas casas: a velha e o neto, a filha e o cego, depois o genro e o amigo, o amigo do neto, dentre outros³; são pessoas que, em geral, exercem trabalhos pouco qualificados e informais (faxineira, engomadeira, engraxate, vendedor ambulante), há ainda a prostituta e um grupo de malandros que circula pelo bairro. O comportamento das personagens e seus breves diálogos revelam as dificuldades que enfrentam por conta da pobreza em que vivem; o cego, no entanto, parece satisfeito, pois ele recentemente conseguiu a autorização de um instituto assistencialista para a utilização da caixa; desse modo, em situação regularizada, ele preserva a sua permanência na casa da filha, afinal o dinheiro das esmolas ajuda a manter a família e por conta disso lhe confere alguma dignidade. A certa altura, a caixa é roubada e o genro, suspeitando de alguns homens frequentadores da tasca, arma uma confusão, mata um dos suspeitos com a sua navalha e acaba preso pela polícia. A filha do cego fica desnorteada com a prisão do marido e aos brados ameaça colocar o velho pai num asilo, pois sem a caixa – que permanece desaparecida até o final da peça – o cego perde a função de provedor financeiro da família. Desesperado com a situação, o velho cego se suicida, finalizando, então, a primeira parte da peça. No breve segundo ato, definido por Prista Monteiro como “miniacto ou epílogo”, comparecem em cena apenas o tasqueiro, a vendedeira – que agora vende castanhas, porque é inverno – e a filha do cego que traz, pendurada ao pescoço, uma tabuleta com um documento que a autoriza a pedir esmolas; assim, a peça termina de forma cíclica, com a filha assumindo a atividade anteriormente exercida pelo pai.

O ato suicida, praticado pelo velho cego de *A caixa*, também acontece em *Os imortais*, mas antes de ser concretizado ele é problematizado como tema pelos protagonistas, pois, de acordo com a perspectiva de uma das personagens dessa peça, o suicídio é uma possibilidade de se evitar a decrepitude a que o ser humano está destinado com a chegada à velhice.

Estruturada em ato único, *Os imortais* apresenta apenas duas personagens: o pai, um ex-acadêmico de noventa anos, e o seu filho de setenta anos recém-aposentado. O velho pai defende que um homem só conseguirá atingir a imortalidade se morrer no auge de sua produção: “Só perduram os que impressionam as massas. E o que mais impressiona as massas é a morte” (PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 17), diz ele. Obstinado por essa tese, o velho quer a todo custo persuadir o filho a se suicidar com uma ampola de cianeto antes que a tenebrosa velhice o debilite por completo. Horrorizado com a ideia descabida do pai, o filho argumenta que se sente muito bem com o avanço da idade e acredita que é justamente agora, com a aposentadoria, o seu momento de aproveitar a vida. Vendo que não há termo de convencimento, o pai faz com que o filho suba numa cadeira para consertar uma cortina da casa e quando o filho se ocupa da

² A locação do filme de Oliveira é as conhecidas Escadinhas de São Cristóvão, que ligam a Rua São Cristóvão à Rua da Madalena, no bairro da Mouraria, centro histórico de Lisboa.

³ Na peça de Prista Monteiro, as personagens são nomeadas pelo parentesco – neto, filha, genro –; por alguma característica ou profissão que as identifique – cego, aleijado, vendedeira, guarda noturno, taberneiro – ou simplesmente por 1º homem, 2º homem etc.

tarifa, o velho o empurra bruscamente pela janela, matando-o; em seguida, o próprio pai atira-se pela mesma janela, suicidando-se.

Na transposição filmica dessas peças, Oliveira enfatiza certas características das *dramatis personae*, dá “vida” a outras personagens – por exemplo, à Marta que é apenas mencionada nominalmente no diálogo dos velhos de *Os imortais* – e personifica a música na figura de um guitarrista, personagem que não existe na peça *A caixa*. Além disso, a câmera de Oliveira assume claramente o poder de ressignificação de gestos e objetos, tornando-os capazes de “dizer” mais que as próprias personagens. Assim, essas *recriações* são verdadeiras soluções para pôr em imagem o que o texto dramático apenas sugere.

A caixa de Oliveira e a sublimação da pobreza

No verdadeiro cinema, a imagem da mão de um músico dedilhando, com inteligência e paixão, as cordas de uma guitarra é capaz de produzir infinitas ressonâncias. No cinema, a arte desloca-se delicadamente do lugar marginal em que se encontra para brilhar no centro das atenções (JUNQUEIRA, 2018, p. 140).

As Escadinhas de São Cristóvão constituem o lugar de passagem para uns, de morada para outros e ainda local de trabalho; é ali também o espaço de convivência, onde os moradores falam de tudo e de todos, lamentam a pobreza, descrevem as suas dores. O espaço os reúne, mas também os distancia do mundo daqueles que diariamente passam pelas escadinhas apressados, indo para o trabalho ou voltando dele. Esses moradores das Escadinhas de São Cristóvão se expressam numa linguagem extremamente coloquial, baixa, simplificada, repleta de gírias, suas falas definem pessoas cuja vida é um livro aberto em praça pública, sem reservas ou constrangimentos.

Na sequência de abertura do filme, surge o seguinte intertítulo: “Este filme, embora se passe como realidade de um bairro pobre e popular, não será mais do que a antiga fábula dos anacronismos e diferenças sociais do Mundo de hoje” e sobre essa abordagem temática, Manoel de Oliveira afirma: “O que é necessário quando se fala de coisas mais grosseiras, mais brutais, é por vezes ir, não exatamente no sentido do lírico ou do poético, mas procurar alguma coisa que as sublime” (OLIVEIRA apud MACHADO, 2005, p. 221); ora, o que exatamente neste filme seria capaz de sublimar as “coisas mais grosseiras”?

Tomando como ponto de partida que as diferenças sociais estariam associadas às coisas “mais brutais” vividas pelo homem, no filme de Oliveira a pobreza à qual estão condicionadas as personagens é, no entanto, sublimada pela introdução de determinados interlúdios musicais, especialmente em três momentos: quando a vendedeira (Isabel Ruth) distrai-se do seu ofício e se põe a cantar; quando o músico (Mestre Duarte Costa) toca na guitarra a *Ave Maria*, de Schubert, e quando as bailarinas, ao som de a *Dança das Horas*, da ópera *La Gioconda*, de Ponchielli, dançam nas escadinhas da vila.

As canções da vendedeira⁴ constituem uma espécie de pausa da personagem no pregão de seus produtos – “Tremoços, quem quer tremoços!” / “Castanhas, quem quer castanhas!” – e marcam um tom digressivo que sutilmente se insere na cena fílmica provocando um intervalo na ação: “Gaivota, gaivota / Filha da mãe da gaivota / Quantos ovos lá puseste... / Na Torre de Belém / Pus um, pus dois, pus três / Pus quatro, pus cinco, pus seis / Torna a dezasseis”. Tais canções são, na verdade, uma forma de evasão ou de compensação da atividade laboral rotineira e cansativa que tantas dores nas costas causam à vendedeira; cantar é, então, uma fuga momentânea da realidade marcada pelas mazelas da vida pobre.

Já a *Ave Maria*, pela característica melódica da composição de Schubert, muda radicalmente a atmosfera que se instaurara até então, ou seja, do barulhento cotidiano mundano daquelas escadinhas com seus pobres moradores e transeuntes apressados passa-se para um breve e elevado momento sonoro poético. Executada pelo guitarrista (Mestre Duarte Costa) em atenção à solicitação do tasqueiro (Ruy de Carvalho), que lhe havia pedido para tocar “algo mais fino”, a *Ave Maria* segue por toda uma sequência como se o som da guitarra saísse do espaço interno da tasca e invadisse o das escadinhas, agora ausente de passantes ou moradores; em seguida, surge o plano detalhe das mãos de Mestre Duarte, cujos dedos parecem dançar delicadamente sobre as cordas do instrumento. Essa cena é tão expressiva que nem o próprio Manoel de Oliveira a princípio havia se apercebido do resultado dela no écran:

Em *A caixa* filmei um guitarrista a tocar a *Ave Maria*. Mostrei em grande plano os dedos dele refletidos no verniz da guitarra [...]. Depois de filmar este plano, pensei que esta mão está muito bem colocada porque é como o destino. A imagem sugere uma aranha que tece a sua teia. Claro que ninguém repara nisso. Eu próprio não o fiz intencionalmente. Só depois é que pensei. O cinema faz-se assim. Escolhem-se os elementos, eliminam-se alguns sem saber bem por quê. Depois, na projeção do filme e com o tempo, alguns desses elementos ganham significado. Filma-se por instinto. (OLIVEIRA apud MACHADO, 2005, p. 222)

Por fim, o último momento referente ao aproveitamento da música é a cena do balé de meninas vestidas de amarelo que, ao som da *Dança das horas*, marca no filme o que seria o fim do primeiro ato e o começo do segundo, como foi delimitado na peça de Prista Monteiro. A escolha de Oliveira por esse balé de Ponchielli não poderia ser mais precisa, pois, para além da referência clara da passagem do tempo, do verão para o inverno, a música é repetitiva, cíclica, assim como o destino da família do cego, cuja filha (Beatriz Batarda) repete a atividade do pai. Nesse sentido, a apresentação do balé antecipa e realça o significado da sequência que vemos a seguir, qual seja, o epílogo (ou “mini-acto”) que caracteriza o entrecho cíclico da peça e do filme.

Manoel de Oliveira parece ter sido inspirado por Prista Monteiro (1981, p. 15) na criação desses interlúdios musicais, porque o dramaturgo indica nas didascálias “um

⁴ Os temas musicais da vendedeira (“A gaivota”, “Ai a vida”, “Uma mulher quando cai”) são da autoria da atriz Isabel Ruth, que aproveita versos das letras das canções populares recolhidas por Prista Monteiro.

fundo musical muito denso no qual serão utilizados exclusivamente conjuntos de guitarra”, sugerindo ainda “a adaptação do espetáculo a uma opereta de cariz popular”. Da mesma forma, a encenadora Luzia Maria Martins, no prefácio de *A caixa*, afirma ter dito a Prista Monteiro que quando ela leu a peça pela primeira vez pensou que o espetáculo “daria, talvez, um ‘musical’” (MARTINS, 1985, p. 8). Seja como for, o texto original já previa uma intensidade da música na encenação da peça e Manoel de Oliveira aproveita e se apropria dessa ideia na sua *recriação* fílmica.

Ainda que a indicação da música faça parte do texto da peça de Prista Monteiro, mais importante que a escolha de Oliveira – tanto do repertório como do aproveitamento de canções populares – é a forma como o filme integra as composições musicais nas cenas. Nas três sequências aqui mencionadas, a música tem um papel preponderante na expressão do sublime, isto é, tem o poder de transcender as coisas mais grosseiras; além disso, como interlúdios, a música e a canção funcionam como uma espécie de pausa, quase que uma interrupção épico-brechtiana da cena.⁵

Nesse sentido, a sublimação pretendida por Oliveira se aproxima de um dos mais caros recursos cênicos propostos por Bertolt Brecht, pois o realizador sugere o estranhamento – e o exemplo maior desse recurso é a sequência da apresentação das bailarinas que de repente surgem do nada a dançar em círculo – e por via dele, despretensiosamente ou não, evoca o distanciamento brechtiano.

Para além disso, na adaptação fílmica de *A caixa*, Manoel de Oliveira, a partir da inserção da música ou canção, cria imagens que contrastam com a miséria da condição social das personagens e nesse seu gesto criativo provoca, de forma intuitiva ou consciente, a sublimação da pobreza, recriando, com isso, o universo dramático da peça de Prista Monteiro.

A comédia do absurdo em *Inquietude com Os imortais*

Intitulei o filme *Inquietude* porque me pareceu que cada história apresentasse aspectos mais ou menos inquietantes. De fato, *Inquietude* pode ser lido como a expressão tripartidária do desejo de alcançar a imortalidade, latente nos mortais (OLIVEIRA apud MACHADO, 2005, p. 226).

O sentimento de angústia pelo absurdo da condição humana é tematizado em *Os imortais*: com o passar do tempo, as ações humanas perdem a utilidade, tornam-se sem nexos, absurdas enfim; há aí, como já aponte num estudo sobre a obra do dramaturgo, um diálogo com a reflexão filosófica de Camus (2004, p. 87) em *O mito de Sísifo*: “Para um homem consciente, a velhice e o que esta pressagia não é nenhuma surpresa. Ele é consciente dela na medida em que não oculta de si mesmo o seu horror”. Esse é justamente o argumento do velho Papá, personagem inconformada com o avanço da idade. Das peças de Prista Monteiro, essa talvez seja a que mais tematiza o absurdo da condição humana, levando as personagens a um desfecho tragicômico, característica,

⁵ Acerca das afinidades do cinema de Manoel de Oliveira com a estética cênica proposta por Bertolt Brecht no teatro, ver a excelente reflexão de Renata Junqueira (2018) em livro recentemente publicado e referido na Bibliografia ao final do presente trabalho.

aliás, muito bem aproveitada por Manoel de Oliveira, pois no filme ele realça o humor e o caráter burlesco da peça.

Em *Inquietude*, o trecho de *Os imortais* constitui um espetáculo a que as personagens assistem no teatro; no entanto, no transcorrer da sequência fílmica não há nenhum indício, para nós, espectadores do filme, de que se trata de uma peça de teatro, já que no decorrer da ação não é mostrada a plateia ou qualquer outro elemento que indique tratar-se de encenação teatral. No final do espetáculo, ao som dos aplausos, seguido pelo descer do pano, a câmera, na abertura do plano, revela o palco do teatro, o público e os atores agradecendo os aplausos, desfazendo, para os espectadores de *Inquietude*, o efeito de ilusão que se mantivera até então, e constata-se a ficção (peça de teatro) dentro da ficção (filme).

Na adaptação fílmica, são enfatizadas as características das personagens dadas pelas didascálias de Prista Monteiro. O Papá (José Pinto), frequentemente mostrado em *close* pela câmera de Oliveira, traz a fisionomia marcada pela preocupação que dá um tom sério a tudo que ele diz; seus modos e gestos, no entanto, destoam dessa seriedade na medida em que se definem como ridículos e isso também é destacado pelo realizador ao pôr metonimicamente em quadro partes do corpo do velho protagonista. Assim é o plano em que a câmera, uma subjetiva do filho (Luís Miguel Cintra), focaliza o Papá arregaçando as pernas das calças e apalpando uns tortulhos dentro das meias onde ele esconde papéis, chaves, fotografias; outro exemplo é o plano detalhe do braço do velho Papá em que ele amarra um lenço para não se esquecer de sua própria existência, lembrando que esse gesto aparece descrito nas indicações cênicas da peça. No texto, o pai a todo tempo repete que nessa altura da velhice sente-se um homem pela metade, meio morto, e isso é destacado por Oliveira ao mostrar frequentemente os protagonistas em plano americano, principalmente nos momentos em que os diálogos se intensificam no debate sobre a questão da velhice e na defesa de tese do Papá acerca do único meio possível de se obter a imortalidade.

A câmera de Oliveira também destaca os objetos de cena, dando-lhes novos significados; é, por exemplo, o que acontece com a bengala do Papá, empunhada pelo velho como se fosse uma espada em vários momentos, antes mesmo da derradeira cena em que ele a investe contra o filho, empurrando-o pela janela. Toda vez que repete ao filho “Mata-te”, o Papá lhe aponta a bengala, como se esse seu gesto fosse um prenúncio do seu último ato na cena final.

Outro elemento que é provido de ressignificação é a fotografia de Marta (Isabel Ruth) – mulher que é apenas citada nos diálogos dos dois velhos na peça de Prista Monteiro e que é encarnada por uma personagem no filme. Antes de Marta finalmente surgir dançando na cena do piquenique organizado pelo filho, sua imagem – retratada numa fotografia sobre o piano da sala do Papá – é reiteradamente mostrada em primeiro plano, muito antes de pai e filho se referirem a ela nos diálogos. Logo no início do filme, a câmera nos mostra a foto de Marta – na imagem, uma mulher ainda jovem – e atrás do retrato o Papá está à porta que liga à sala onde está o filho. Quando o filho diz ao Papá: “Eu ainda posso fazer isso”, o pai lhe pergunta: “Isso o quê?”, a câmera subjetiva do filho focaliza a foto de Marta como resposta à pergunta do pai e uma referência clara do filho a sua pretensa vitalidade física, o que lhe permitiria se relacionar afetiva e sexualmente com as mulheres. No plano seguinte, os dois velhos

ficam lado a lado e no meio figura a fotografia de Marta, ou seja, entre eles que agora dela falam.

Assim, silenciosamente a figura feminina vai se impondo, ou melhor, sua imagem na fotografia sobre o piano nos é imposta pela câmera, e Marta parece participar da conversa dos velhos; isso se dá pela montagem, na construção do campo / contracampo. Essa aparição dá a impressão de que a imagem da fotografia de Marta se movimenta ou de que ela vai se mover a qualquer momento. Somados os planos em que a câmera mostra o retrato de Marta, nós, espectadores, temos a clara percepção de que ele é mais que um objeto, ele quer nos dizer ou nos contar algo. Como a foto de Marta ocupa um tempo, ela é inscrita na duração e a figura passa simbolicamente de um objeto estático, inanimado, a um elemento animado pela câmera que a focaliza ostensivamente em diferentes enquadramentos; curiosamente na cena do piquenique, em que a personagem efetivamente aparece, Marta é puro movimento, pois dança graciosamente entre os velhos.

Voltando ao elemento temático, se na peça de Prista Monteiro, a constatação da velhice – refletindo a luta vã contra a passagem do tempo – e o desejo de ser imortal certificam o absurdo da condição humana, em *Inquietude*, quando cai o pano e o plano se abre, revelando o teatro e a peça representada, rompe-se a ilusão de realidade e a constatação da ficção enfatiza ainda mais a comicidade do absurdo da peça, esta já reiterada no filme pelas ações dos protagonistas, especialmente as do Papá, destacadas pelo *close* e pelo plano detalhe, como há pouco exemplifiquei.

Dessa forma, em *Inquietude*, o caráter cômico da peça se sobressai e suplanta a dramaticidade e seriedade do tema que tanto o realizador como o dramaturgo pretendem mesmo tornar risível; no filme ainda mais, especialmente com a cena hilariante do filho despencando da janela de seu apartamento, depois de ter sido empurrado pelo próprio pai, sendo o seu corpo avistado, no momento da queda, pela família do andar de baixo que estava a jantar numa mesa de frente para a janela.

Considerações finais

O cinema, tal como o teatro, é uma síntese de todas as artes, logo engloba a imagem (movimentada ou não), a cor, os sons, a palavra e a música (OLIVEIRA, 2007, p. 94).

Com *Os imortais* na primeira parte de *Inquietude*, o filme constrói um interessante jogo de cena em que a peça, na verdade, é filme, mas se faz passar por espetáculo teatral e justamente por isso provoca o riso no real espectador (em nós, que assistimos ao filme) redimensionando, portanto, o efeito cômico que já estava presente no texto de Prista Monteiro. Em *A caixa*, o procedimento de ênfase e redimensionamento de determinados caracteres presentes na peça também se dá no filme e Oliveira sugere o sublime por meio da música como elemento compensador da condição de pobreza na qual se encontram as personagens.

Nos dois filmes realizados a partir das peças de Prista Monteiro, a câmera de Manoel de Oliveira tem o poder de provocar os efeitos aqui apontados – sublimação e comicidade – a partir da caracterização de personagens e objetos; da resignificação

de gestos ou movimentos; do aproveitamento da música ou da canção e da revelação da ficção dentro da ficção; assim sendo, mais relevante que os temas e sua carga dramática é o que resulta disso em imagem.

Assim, tanto em *A caixa* como em *Inquietude*, as recriações de Oliveira, como sempre, fundamentam a construção da *imagem* – essa que é, segundo o realizador, a primeira das quatro colunas (as demais são: a *palavra*, o *som* e a *música*) que compõem, na sua visão, esse “monumento que é o cinema” (OLIVEIRA, 2007, p. 99).

Bibliografia

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2004.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **O cinema épico de Manoel de Oliveira**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2018.

MACHADO, Álvaro (Org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac & Naify: Mostra Internacional de Cinema, 2005.

MARTINS, Luzia Maria. Prefácio. In: PRISTA MONTEIRO, Helder. **A caixa**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Moraes Editores, 1981, p. 7-9.

OLIVEIRA, Manoel de. *Conversas no Porto: Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira*. In: AVELLA, Aniello Angelo. **Um concerto em tom de conversa** / Agustina Bessa-Luís; Manoel de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 49-77.

_____. Conferência na Universidade de Roma Tor Vergata. In: AVELLA, Aniello Angelo. **Um concerto em tom de conversa** / Agustina Bessa-Luís; Manoel de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 91-99.

PRISTA MONTEIRO, Helder. **A caixa**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, Moraes Editores, 1981.

_____. *Os imortais*. In: _____. **Os imortais e O candidato**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1984, p. 3-31.

FILMOGRAFIA

A CAIXA. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Paulo Branco. Intérpretes: Luís Miguel Cintra; Ruy de Carvalho; Diogo Dória; Isabel Ruth; Beatriz Batarda e outros. Lisboa: Madragoa Filmes, 1994. 1 DVD (93 min).

INQUIETUDE. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Paulo Branco. Intérpretes: Irene Papas; Luís Miguel Cintra; Rita Blanco; Leonor Baldaque; Leonor Silveira e outros. Lisboa: Madragoa Filmes, 1998. 1 DVD (110 min).