

ANABELA DINIS BRANCO DE OLIVEIRA
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

ESTADO NOVO NO PLATEAU: LUZES, CÂMARA, ACÇÃO!

Mamã, hoje na escola, estivemos a falar da liberdade e falámos do 25 de Abril. Estivemos a ver filmes que mostravam como era a vida antes da revolução.

- Ai sim!?! Então, e como é que era a vida antes do 25 de Abril?

- Era a preto e branco.

Filipa, 8 anos

A imagem cinematográfica nasce da distância que o olhar impõe aos acontecimentos e transforma-se na força criadora do pensamento e da arte.

As escolhas, a organização dos elementos e a fragmentação do real e do imaginário operados no texto fílmico provocam a eclosão de relações complexas entre o mundo real e o mundo cinematográfico. A interpretação provocada pela imagem torna-se única e múltipla: única porque independente da “imagem alusiva” de Jean Burgos¹; múltipla porque criadora de pontos de vista que se multiplicam, diferenciando-se constantemente, engendrando todo um conjunto de metamorfoses perceptivas.

Alain Resnais adopta a metáfora do film-éponge: o texto fílmico atrai o acontecimento do mesmo modo que uma esponja se enche de água. (Frodon, 1995). A água é a contemporaneidade, a memória e a identidade de um regime político: o Estado Novo. O film-éponge percorre os últimos trinta anos do cinema português.

Como é que os realizadores Abi Feijó na curta metragem de animação *A noite saiu à rua* (1987), Manoel de Oliveira em *Non ou a Vã glória de Mandar* (1990) e *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), João Canijo em *Ganhar a vida* (1998), João Botelho em *Se a Memória Existe* (1999), José Medeiros em *Gente Feliz com Lágrimas* (2001), José Fonseca e Costa em *O Fascínio* (2003) e Margarida Cardoso em *A Costa dos Murmúrios* (2006)

¹ Autant de paradoxes qui ne restent pas sans réponses si l'on veut bien interroger l'image. Non point l'image allusive, et qui renverrait à une perception, à une pensée ou à une rêverie déjà constituée qu'elle se contenterait de ramasser, d'illustrer, de farder, de fixer, au sens photographique du terme, cette fausse image qu'avec Bachelard nous nommerons métaphore et qui n'est jamais qu'un signe; mais l'image vraie, expression d'une réalité jamais vécue jusque là, ne renvoyant précisément à rien d'antérieur à elle et créatrice d'un être de langage qui s'ajoute à la réalité et fabrique du sens. (Burgos, 1982: 9)

apresentam as memórias e as identidades do Estado Novo? Quais os seus percursos interpretativos? Quais os estereótipos veiculados? Projectam imagens de recusa, de manipulação, de aprendizagem ou de desencanto?

Como se constrói a memória do Estado Novo? Nos planos escolhidos? Na elaboração das personagens? Nos processos alquímicos da montagem?

João Botelho interroga a existência da memória a partir do conto O Tesouro de Manuel António Pina construindo a representação de um país através de imagens e de palavras. No documentário *Outro País – Memórias, Sonhos, Ilusões... Portugal 1974-1975*. (1999), Sérgio Tréfaut recolhe os depoimentos do fotógrafo Sebastião Salgado e de sua mulher que elogiam a luz portuguesa e a beleza de Lisboa mas sublinham a presença de uma tristeza marcada e marcante no rosto das pessoas: “as pessoas eram muito tristes, eram todos tristes”.

Estas são as palavras do Outro, dos outros que, enquanto estrangeiros não poderiam compreender: a sua memória de Portugal é salpicada por essa tristeza. *Gente Feliz com Lágrimas*, de José Medeiros, apresenta a memória de um amigo de Nuno, perseguido e torturado pela PIDE (Polícia Interna de Defesa do Estado), uma memória que é extremamente dolorosa e, por isso, só desvendada e revelada muitos anos após a revolução.

Os narradores do conto de Manuel António Pina, os capitães de Abril, estão ao lado de Joana no interior de uma casa, num espaço fechado. É a cave fechada de um regime totalitário que fabrica imagens como na cave de Platão. É uma cave chamada Estado Novo que cria um quotidiano de palavras que enunciam e difundem a doutrina do regime. São as palavras queridas do regime que se tornam malditas e esquecidas imediatamente a seguir aos primeiros dias de liberdade: “amados filhos de aquém e além-mar em África, pátria, metrópole, Províncias Ultramarinas, Hospital do Ultramar, jornal do soldado, aerogramas, movimento nacional feminino e turras” (Oliveira, 2007). E, claro, a palavra Salazar. A propósito de Salazar, José Cardoso Pires anuncia a criação de um dicionário estagnante e, ao mesmo tempo, transformador:

[...] tinha um dicionário pobre que o fez transformar a guerra colonial em guerra do ultramar, traduzindo colónias por ultramar, traduzindo a guerra por uma operação de policiamento. Enfim, um homem de pequeno dicionário que fez as coisas com a ajuda da Santa Madre Igreja. (Miranda, 1991)

Nesse dicionário, os soldados não iam para a “guerra”, iam simplesmente cumprir uma “comissão de serviço” em “colónias” que eram “províncias ultramarinas”. Os soldados vindos da guerra falavam numa espécie de vocabulário codificado: falavam das “máquinas de costura” e do seu “pesponto solitário” porque “costureirinhas” eram as metralhadoras do mato. Falavam dos “turras”, os jovens guerreiros dos movimentos de libertação e das “lavadeiras”, as jovens negras que lavavam a roupa dos soldados e “lavavam” também os seus excessos eróticos, os seus medos ou a sua violência.

Durante as transmissões televisivas, pelo Natal, uma outra expressão definia o quotidiano dos soldados que estavam na guerra colonial e dos

familiares que esperavam na metrópole: “Adeus e até ao meu regresso!”(Oliveira, 2007).

Ganhar a vida de João Canijo enuncia a expressão, dita num contexto pós-guerra colonial, através de Cidália quando esta toma consciência das intenções do marido em relação à hipótese de um exílio forçado: “manda a maluca para Pombal e adeus até ao meu regresso!”

As palavras do Estado Novo tornam-se também momentos históricos, também eles construtores de palavras: em *O Fascínio* de José Fonseca e Costa e em *Viagem ao Princípio do Mundo* de Manoel de Oliveira, as personagens representam o passado do Estado Novo e do seu parceiro espanhol através das palavras “guerra civil espanhola, Franco, falangistas, republicanos!”

Salazar é efectivamente a palavra-chave e as palavras que profere e difunde estabelecem a identidade do Estado Novo nos filmes *Non ou a Vã Glória de Mandar* de Manoel de Oliveira e *Gente Feliz com Lágrimas* de José Medeiros que interrogam e acusam a fatalidade e a ausência de imagens plurais na expressão “orgulhosamente sós”. As palavras do ditador tornam-se a chave da boa educação no quadro preto da escola, na aula do professor Samuel em *Gente Feliz com Lágrimas* : “No barulho ninguém se entende. É por isso que na revolução ninguém se respeita. Oliveira Salazar”.

O padre Governo e o professor Samuel são os mediadores das palavras de opressão: - “um safanão dado a tempo como diz o professor Salazar”; “só uma repreensãozinha” - palavras hipócritas porque eles sabiam bem qual era o resultado destes conselhos: no corpo, Nuno experimenta a extrema violência do seu pai. Os homens que se reuniam à volta de um copo de vinho, na taberna, falavam com as palavras da revolta e dos momentos políticos: “União Nacional, Humberto Delgado, medidas do professor Salazar”. Vavó Olinda pronunciava as palavras da dúvida e do medo: “a pide, a secreta, não é?”

A rádio do regime classificava circunstancialmente o célebre caso do assalto ao Santa Maria: roubado por “uma quadrilha de bandoleiros” foi recuperado por uma “inteligente acção governativa”. A esse propósito, Salazar dirigiu-se ao público, numa voz fraca que se tornou memória colectiva: “Temos o Santa Maria conosco. Obrigado portugueses”.

O discurso do regime continua em *A Costa dos Murmúrios*, de Margarida Cardoso nas palavras do oficial cego, de uma cegueira saramaguiana: “Portugal é também África”. Palavras de circunstância militar que são também as palavras da mentira porque anunciam a vitória totalmente falsa de uma missão militar porque a operação Nó Górdio é a palavra que se traduz numa retumbante derrota.

Em *Non ou a Vã Glória de Mandar* (Manoel de Oliveira), a estrutura sintáctica e a força interpretativa de Luís Miguel Cintra estabelecem a necessidade da demanda de uma identidade. Os portugueses – soldados de uma guerra colonial que se apoia na frase “demos novos mundos ao mundo” - definem a identidade de uma crónica -“a nossa pátria é a nossa aldeia” - e a necessidade de uma subversão. As palavras de Manoel de Oliveira na entrevista a Antoine de Baecque provam-no: “todas as acções históricas do filme provêm das palavras dos cronistas”.(Baecque, 76).

A cave totalitária difunde imagens que tentam convencer os prisioneiros. Em *Se a Memória Existe*, João Botelho explora a força

interpretativa das fotografias, planos fixos sobre uma memória guardada nas gavetas ou apresentada em retratos encaixilhados nas paredes institucionais. O ditador Salazar torna-se num retrato difundido pelos jornais – por exemplo, pelo *Açoriano Oriental*, em *Gente Feliz com Lágrimas* – ou apresentado, austero e manipulador nas paredes das escolas e de outras instituições políticas. Em *Se a Memória Existe*, a sucessão de retratos de Salazar - ainda jovem, como Ministro das Finanças; mais velho, doente, ainda mais debilitado e já no leito de morte – estabelecem a passagem do tempo e a longa duração de uma regime e de uma situação – são os planos fixos de um movimento inexoravelmente lento. Joana Botelho, a destinatária das palavras dos capitães de Abril recebe, das suas mãos, as fotografias da verdade – os rostos e a juventude de soldados e de homens. Através delas, a sua história torna-se real e manifestamente comprovada. O país das pessoas tristes apresenta as fotografias a preto e branco dos soldados corajosos da guerra colonial, dos pais que recebem as condecorações póstumas atribuídas aos filhos, dos homens envelhecidos pelo desespero e pelo trabalho e das mulheres vestidas de preto, de luto. São as fotografias das mulheres tristes que rezam em Fátima e que são “mães de sexta-feira santa” como as de *A Paixão de Almeida Faria*:

Mães de sexta-feira santa (...) os filhos vagueando ao sabor de potências distantes, ignoradas, invisíveis, infrenes, de patrões, empresários, serviço militar, (...) mulher sem casa, estrela sem céu, virgem viúva e virgem como todas as virgens, não mãe autêntica. (150)

São mulheres-fotografias a preto e branco da separação e da espera, mulheres figurantes reais das reportagens a preto e branco nos embarques e desembarques no cais de Alcântara transmitidos pela televisão enunciadas por Nuno em *Gente Feliz com Lágrimas* de João de Melo:

Nuno pensou logo que não suportaria ouvir o pranto dessas mulheres: mães, noivas e irmãs estendendo os corpos, embiocadas nos lenços como num quadro de Malhoa. E depois homens que enxugavam os olhos aos lenços e mordiam as unhas, e polícias que gritavam para que a multidão não se aproximasse da beira do cais...

Vira-o inúmeras vezes, sempre que viera despedir-se de amigos mobilizados para essas guerras obstinadas: em Portugal, toda a gente tivera já um amigo, um vizinho ou um filho nesses embarques. Havia de tê-los ainda por muitos anos: a rádio e a televisão mantinham a notícia quotidiana de mais um contingente de tropas que partira para o Ultramar em missão de soberania.” (p. 304)

A memória do Estado Novo estabelece os planos fixos das fotografias mas provoca a criação de personagens sempre presentes, por vezes estereotipadas, por vezes também incompletas, inclassificáveis mas imortais. Os manipuladores do regime – o professor Samuel e o Padre Governo - símbolos de uma doutrina e de valores de austeridade, medo e estagnação em *Gente Feliz com Lágrimas* (José Medeiros) tornam-se os mensageiros do ditador personificado na brutalidade e violência de

Emanuel, o pai de Nuno, classificado pelo resistente Herculano após a luta na taberna: “Estás sempre a falar mal do Salazar, és igual. Pela maneira como tratas os teus filhos és pior que o Salazar.” Emanuel exige a presença total dos seus prisioneiros:

E quando o papá ia às casotas dos pombos, que ele próprio fizera e depois dependurara da tulha do milho, contava as fêmeas e os machos, arrancava-lhes as penas do rabo para que não se fossem embora, mas era somente a nós que depenava dessa inocente ilusão... (p. 185)

Os inspectores da PIDE, presentes na memória de todos, estão sempre no plateau, estereotipados, às vezes escondidos, secretos, clandestinos mas sempre percebidos por toda a gente: salvam as propriedades dos latifundiários em *Fascínio* de José Fonseca e Costa e continuam ricos e influentes no seio das famílias que, poucos dias após a revolução, fugiram para o Brasil regressando mais tarde para recuperar poderes e terras como em *Auto dos Danados* de António Lobo Antunes. No espaço dos manipuladores estão também os maridos cristalizados no Estado Novo que criticam Cidália em *Ganhar a Vida* de João Canijo : os que batem nas mulheres, inspectores vigilantes de uma casa sempre limpa e arrumada que exigem ao marido de Cidália uma posição de força perante a revolta da mulher: “só se lhe bater ! – Desde que não a mandes para o hospital!”. Abi Feijó em *A Noite Saiu à Rua* – uma curta metragem de animação a partir de caricaturas de Abel Manta – enuncia os manipuladores soldados que matam, que escondem e que torturam as vítimas do colonialismo e os manipuladores cineastas que filmam as virtudes essenciais da agricultura e as alegrias do regime em filmes de propaganda do Estado Novo num intenso contraste entre as imagens de harmonia do regime e as palavras da canção de Zeca Afonso escolhida como banda sonora.

A Costa dos Murmúrios de Margarida Cardoso apresenta as mulheres que esperam o regresso dos maridos no hotel Stella Maris em Lourenço Marques (actual Maputo). São Penélopes indefinidas, que fazem crochet enquanto esperam o fim da missão e que sofrem a inexorável mudança no carácter dos seus maridos. Ainda mudas, caladas, tornam-se tristes mas conscientes, mensageiras de um país mas sempre resistentes como Maria Afonso de *Viagem ao Princípio do Mundo* de Manoel de Oliveira. Maria Afonso é a mulher vestida de preto, a voz de uma anti-epopeia, de uma imensa fábula, de uma imensa sucessão de palavras contra a estagnação e a manutenção de um império que enfraquece e se degrada contínua e definitivamente. O rosto e o olhar de Maria Afonso, magnificamente interpretado por Isabel de Castro em *Viagem ao Princípio do Mundo* cruzam-se com as palavras, a olhar e força de Luís Miguel Cintra em *Non* ou a Vã Glória de *Mandar*. Maria Afonso fala também de um Outro estrangeiro que exigiu a presença dos jovens portugueses na Grande Guerra de 14-18 e que talvez também quisesse a sua presença na Segunda Guerra - “o Salazar que mandava em nós num teu ordem. Não entramos não. Ele num quis.” Maria Afonso exige ao seu sobrinho francês uma identidade traduzida: “se ele é meu sobrinho porque é que ele não fala a nossa fala?”

E é efectivamente o Outro que fala de um “país das pessoas tristes » é o Outro que também constrói a imagem de um povo que não fala e que não resiste. Os jornalistas franceses de *Ganhar a Vida* falam dos portugueses, durante a reportagem que relata a intervenção de Cidália e do grupo de mulheres à entrada da esquadra da polícia: “Les portugais ne parlent pas. Leur règle d’or est la règle du silence.” A imprensa de *A Costa dos Murmúrios* anuncia a presença dos corpos envenenados rapidamente escondidos do olhar dos estrangeiros que chegavam à cidade para a regata.

A imagem do Estado Novo no cinema é a imagem da manipulação. A manipulação que provoca a fuga para a Europa para escapar à Pide e à guerra colonial – tema de *Cinco Dias e Cinco Noites*, transposição fílmica do conto de Manuel Tiago (pseudónimo de Álvaro Cunhal) realizado por José Fonseca e Costa em 1997. *Cinco Dias e Cinco Noites* relata a fuga de André, nos finais dos anos 40, através da fronteira de Trás-os-Montes, durante cinco dias e cinco noites, e a sua relação com Lambaça, o contrabandista e passador que o vai ajudar nessa fuga ao regime – e tema de *A Sombra dos Abutres* realizado por Leonel Vieira em 1996 que relata a história de Daniel, um mineiro transmuntano que, nos anos sessenta, luta por melhores condições de trabalho e que enfrenta a prisão da PIDE e a fuga clandestina para França entregue à fúria dos abutres do regime. É também a manipulação dos maridos de *Ganhar a Vida*, do capitão de *A Costa dos Murmúrios* e de Emanuel de *Gente Feliz com Lágrimas*.

Mas perante a tragédia, a opressão e o totalitarismo há sempre a recusa dos que dizem não e dos que resistem: Cidália exige a força de um país em *Ganhar a Vida*, os soldados de *Non* ou a Vã Glória de *Mandar* exigem o fim do Império: “o que fica é o que se dá e não o que se tira” ; Evita de *A Costa dos Murmúrios* quer saber de tudo o que se passa, toma consciência da morte interior do marido, da mudança inexorável do matemático que se torna soldado, anuncia o advento de uma solução política e recusa a guerra. O Professor Quental, Tio Herculano e Vavó Olinda tornam-se os resistentes contra o regime, o ditador e a violência em *Gente Feliz com Lágrimas* de José Medeiros.

Se a *Memória Existe* de João Botelho é um documentário, resultado de uma montagem a preto e branco e a cores. As palavras dos sucessivos narradores alternam com as fotografias do regime e os arquivos documentais a preto e branco. *Abi Feijó* mostra um ecrã preto cheio de monstros que engolem as palavras e apresentam as personagens no automóvel: o preto e branco de Salazar e Américo Tomás, o então Presidente da República. O branco de Tomás contrasta com o preto das mulheres, o rostos tristes escondidos pelos lenços, pelas roupas pretas de luto recebendo as medalhas póstumas atribuídas aos filhos.

Gente Feliz com Lágrimas estabelece o contraste entre a criação literária de Nuno, a página em branco de um escritor a cores, e a opressão, o sofrimento e o desespero da infância enunciado em imagens a preto e branco. As imagens documentais do Estado Novo – guerra colonial, revoltas estudantis, discursos oficiais dos homens do regime e os movimentos de apoio à ditadura são tecnicamente a preto e branco e simbolizam o sofrimento e a opressão. *Gente Feliz com Lágrimas* de José Medeiros projecta esse contraste metafórico: no sofrimento e no sufoco de Nuno encarregado de proteger as galinhas do milhafre surge o colorido do mimo, da flauta e das marionetas e, em casa, na ausência de momentos de

brincadeira e na contínua exigência e violência paterna a preto e branco surge a cor do pequeno teatro de marionetas.

O pesadelo de Luís com a guerra colonial também se faz através de imagens a preto e branco. Os documentários que mostram o embarque dos contingentes da guerra colonial no cais de Alcântara – os gestos e as lágrimas de adeus – a guerra, a guerrilha, os feridos, os mortos, as lutas, as emboscadas, os helicópteros que os lançam para o pesadelo, o olhar de medo e de dúvida espelhado no jovem perdido que não compreende porque está ali são a preto e branco.

A revolução eclode e as imagens tornam-se coloridas em *Se a Memória Existe*: os tanques a preto e branco deslocam-se no meio de multidões coloridas. *Abi Feijó* termina a sua curta-metragem de animação *A Noite Saiu à Rua* com o grito da mulher vestida de negro, numa cela de prisão a quem atiram um cravo vermelho.

Os narradores de *Joana* que contam os dias de liberdade já não estão no interior, fechados e envolvidos em sombras avermelhadas. Estão já no exterior, sob a luz intensa do Tejo, nos locais da História e dos Símbolos: o largo do Carmo e o Terreiro do Paço. E aí a cor vermelha é mesmo o vermelho da revolução: é o vermelho dos cravos que figuram em todos os planos cinematográficos da revolução e que se tornam na cor companheira do azul do mar identitário de Portugal e do branco no monumento à memória de Salgueiro Maia, também ele herói de um outro filme de Maria de Medeiros – *Capitães de Abril*. É um exterior de luz, de uma luz que impede o nevoeiro de um sebastianismo estagnado e estagnante. Com *Non*, Manoel de Oliveira estabelece a ligação entre Alcácer Kibir e a guerra colonial com, aliás, Manuel Alegre já o havia feito, criando o símbolo de um sonho absurdo de colonização que nos rouba todos os filhos e os rapazes do reino. Luís Miguel Cintra fecha os olhos a esse nevoeiro e a esse regresso de D. Sebastião. As imagens de *Non* são a apologia do fim das guerras e a vitória de uma revolução e são o percurso reflexivo acerca do Estado Novo. O travelling dos soldados é um percurso através das noções e dos momentos da História mas também um travelling através da irrealidade das palavras e das situações desse mesmo Estado Novo: as fugas, a tristeza profunda, a Pide, a absoluta necessidade de conservação de um Império e os interesses políticos de uma guerra colonial. Mais tarde, em *Viagem ao Princípio do Mundo*, Manoel de Oliveira projecta o retorno à infância e a interrogação acerca de um passado desconhecido que se estabelece num travelling para trás que avança, paradoxalmente, em direcção a um passado que se afasta na realização do presente de Manoel e de Afonso.

Em *Fascínio* de José Fonseca e Costa, o passado do Estado Novo inscreve-se também no final de um travelling perante a imagem da casa senhorial, imensa e completamente retalhada pelos fantasmas trágicos das torturas, da guerras e da opressão.

Em *Gente Feliz com Lágrimas*, a montagem final estabelece o ritmo de uma alternância entre imagens de reflexão e de desespero. Reflexão, desespero e intertextualidade fílmica quando, em *Gente Feliz com Lágrimas* e *Se a Memória Existe*, o irreversível da violência segue os vestígios de um outro percurso cinematográfico: o de Hitchcock em *Os Pássaros*. São os pássaros que marcam o inexplicável de uma fatalidade – o milhafre que ataca as galinhas e que condena Nuno à pior das violências e

a gaivota de João Botelho que ataca os peixes agitados que tentam alimentar-se e respirar à superfície dos esgotos.

O cinema é um construtor de memórias e torna-se um lugar de memória. O Estado Novo, de início um monstro que todos queriam esquecer torna-se actualmente uma memória de imagens que, muitas vezes, não têm memória. Será que ele deve ser uma memória traduzida em imagens? A memória cinematográfica portuguesa actual questiona a essência de um regime ou centra-se em percursos de estereótipo e de metáfora?

No cinema, o Estado Novo é uma memória, um passado, um conceito, uma arquitectura de imagens ou um artesão de estereótipos cinematográficos?

Como diz Joana Botelho em *Se a Memória Existe*, esta história é verdadeira. O Estado Novo define a ficção e projecta-se nas imagens e na memória cinematográfica.

or plateau

Vai sucessivamente recusando artifícios de maquilhagem, entra no plateau, assume os planos escolhidos, cumpre as exigências do guião, realizadores e câmaras iniciam a rotação do filme da memória e constroem a identidade: luzes, câmara, acção!

Mais tarde, no processo alquímico da montagem, as imagens vão surgindo, a cores, ou a preto e branco...

Obras Citadas:

- Antunes, António Lobo. *Auto dos Danados*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- Baecque, Antoine de, Parsi, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo da Letras, 1999.
- BURGOS, Jean. *Pour une Poétique de l'Imaginaire*. Paris : Coll. Pierres Vives, Éditions du Seuil, 1982.
- Faria, Almeida. *A Paixão*. Lisboa: Portugália Editora, 1965.
- Frodon, Jean-Michel. *L'Âge Moderne du Cinéma Français, de la Nouvelle Vague à nos Jours*. Paris: Flammarion, 1995.
- Melo, João de. *Gente Feliz com Lágrimas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- Miranda, Alberto Augusto. "José Cardoso Pires", *Letras & Letras* n.º 45 de 17/4/91, pp. 11-13.
- Oliveira, Anabela Dinis Branco de. *Entre Vozes e Imagens*, Porto:Edições Pena Perfeita, 2007.
- Pina, Manuel António. *O Tesouro*. Porto: Editora Campo das Letras, 2005.

Filmografia:

- A Costa dos Murmúrios* – Margarida Cardoso (2006), com Filipe Duarte, Mónica Calle, Adriano Luz, Luís Sarmiento, Beatriz Batarda. Selecção Veneza 2004 – Giornate degli Autori
- A noite saiu à rua* – Abi Feijó (1987).
- Ganhar a vida* – João Canijo (1998), com Rita Blanco, Adriano Luz, Teresa Madruga.

- Gente Feliz com Lágrimas* (transposição fílmica da obra homónima de João de Melo) – José Medeiros (2001) com Miguel Guilherme, Ana Padrão, Rui de Carvalho, José Medeiros.
- Non ou a vã glória de mandar* – Manoel de Oliveira (1990) com Luís Miguel Cintra, Diogo Dória, Miguel Guilherme, Rui de Carvalho. Homenagem Especial do Júri, Prémio Especial da Crítica Internacional, Cannes 1990.
- O Fascínio* – José Fonseca e Costa (2003), com Vítor Norte, Sylvie Rocha, José Fidalgo.
- Outro País* – Memórias, Sonhos, Ilusões... Portugal 1974-1975. – Sérgio Tréfaut (1999)
- Se a Memória Existe* – João Botelho (1999), dur. 22 m.
- Viagem ao Princípio do Mundo* – Manoel de Oliveira (1997), com Marcello Mastroianni, Jean Yves Gautier, Leonor Silveira, Diogo Dória, Isabel de Castro. Prémio da Crítica Internacional, Cannes 97; Félix 97 – Prémio da Crítica (FIPRESCI), Melhor Filme Europeu.
- Cinco Dias e Cinco Noites* - José Fonseca e Costa (1997) com Vítor Norte, Paulo Pires, Miguel Guilherme, Ana Padrão. Gramado 1996, Selecção Oficial: Prémio Melhor Música, Prémio Melhor Fotografia. Montréal 1996.
- A Sombra dos Abutres* - Leonel Vieira (1996) com Vítor norte, Diogo Infante e José Wallenstein. FESTROIA 98: Golfinho de Prata – Festival de Gramado 1999, Brasil: Melhor Filme, Fotografia, Actor.
- Capitães de Abril* – Maria de Medeiros (2000) com Stefano Accorsi, Maria de Medeiros, Frédéric Pierrot, Joaquim de Almeida, Luís Miguel Cintra
- Os Pássaros* – Hitchcock (1963) com Rod Taylor, Jessica Tandy e Tippi Hedren