



Biblioteca Breve

SÉRIE ARTES VISUAIS

BREVE HISTÓRIA
DO CINEMA PORTUGUÊS
(1896-1962)

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

ALVES COSTA

Breve história
do cinema português
(1896-1962)



M.E.I.C.

SECRETARIA DE ESTADO DA INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

Título

Breve História do Cinema Português (1896-1962)

Biblioteca Breve / Volume 11

Instituto de Cultura Portuguesa
Secretaria de Estado da Investigação Científica
Ministério da Educação e Investigação Científica

© *Instituto de Cultura Portuguesa*

Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

1.^a edição — 1978

Composto e impresso
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova — Amadora — Portugal

Fevereiro de 1978

ÍNDICE

	Pág.
AURÉLIO DA PAZ DOS REIS	
— O pioneiro português	6
OS PASSOS INCERTOS DOS «PRIMITIVOS»	
— O florescimento do espectáculo cinematográfico em Portugal	14
A «INVICTA FILM»	
— O cinema português feito por estrangeiros	23
AINDA NA ERA DO CINEMA PORTUGUÊS FEITO POR ESTRANGEIROS	38
TEMPO DE TRANSIÇÃO	
— 1924/1931	46
NOTA MARGINAL (1)	
— Imprensa cinematográfica e primeira associação de cinéfilos	51
MANUEL DE OLIVEIRA	
— A sua primeira obra: «Douro, Faina Fluvial»	54
LEITÃO DE BARROS	
— Esperança e desilusão do cinema português	64
OS ANOS TRINTA	69
OS ANOS QUARENTA	80
DO TEATRO FILMADO DE LOPES RIBEIRO AO NEO-REALISMO DE MANUEL GUIMARÃES (1950-1956)	96
O REGRESSO DE MANUEL DE OLIVEIRA	105
NOTA MARGINAL (2)	
— O «Fundo do Cinema», a Censura e o Mercado	113
TRANSIÇÃO PARA UM NOVO CINEMA	121
Notas	129
Filmografia Portuguesa (1896-1962)	130
Índice das ilustrações	137

AURÉLIO DA PAZ DOS REIS

O PIONEIRO PORTUGUÊS

1. No dia 12 de Novembro de 1896, portanto a menos de um ano de distância da primeira sessão pública com o «cinematógrafo Lumière», um português, Aurélio da Paz dos Reis, conhecido e estimado comerciante portuense e grande amador fotográfico, apresentava, por seu turno, no Teatro Príncipe Real, do Porto, os primeiros filmes portugueses.

Pouco se sabe sobre o aparelho que Paz dos Reis utilizou para filmar e projectar as suas fitas. Algumas vezes se afirmou ter Paz dos Reis ido a Paris e conseguido dos irmãos Lumière a venda de um «cinematógrafo». Nada o confirma. Bem pelo contrário. No aparelho dos Lumière só passavam películas com uma perfuração circular de cada lado do fotograma. Os filmes de Paz dos Reis (de que possuo dois fragmentos de um deles), em película da marca «Eastman», apresentam quatro perfurações quadrilongas de cada lado do fotograma.

Em face desta circunstância concludente, levantam-se duas hipóteses. Ou Paz dos Reis viu o aparelho Lumière

(ou alguma das suas imitações, que já as havia quando se diz ter ele ido a Paris) e mandou construir aqui uma máquina semelhante a que deu o nome de «kinetographo portuguez», coisa a encarar com reservas mas plausível se quisermos acreditar no que se lê no Programa da sessão realizada em Braga em 21 e 23 de Novembro de 1896: «O kinetographo é um aperfeiçoamento dos aparelhos denominados animatógrapho, cinematógrapho, vitagrapho, etc. que há perto de um ano teem obtido o maior dos sucessos em todas as capitais onde se teem exibido»; ou trouxe de Paris um outro «cinematógrafo», como o que foi patenteado pelos irmãos Werner com o nome de «cinégrapho» mas designado, também, tempos depois, por «kinetógrapho». Esta segunda hipótese é mais aceitável e é para ela que se inclina A. Videira Santos, que procurou investigar o assunto e dele trata no seu livrinho *Paz dos Reis — cineasta — comerciante — revolucionário*. Mas há aqui um facto curioso. Aurélio da Paz dos Reis, ao anunciar as suas «projecções luminosas a luz eléctrica, em tamanho natural, de photographia animada», cita o cinematógrafo e o vitagrafo e refere o nome de Edison como inventor do cinema. Não cita o nome dos Lumière. O que me parece estranho, embora a citação do nome de Edison, mundialmente famoso e admirado, pudesse ter sido um expediente publicitário. De resto, na pré-história do Cinema, há ainda muita coisa imprecisa, de difícil investigação e contraditória.

Comparemos, agora, algumas datas. Os Lumière apresentam o seu *cinematógrafo*, em Paris, em 28 de Dezembro de 1895. Quase ao mesmo tempo que Edison começava a vender o seu deficiente *projecting kinoscope*, os Werner registam o seu *cinégrafo* em Fevereiro de 1896, que depois vendem com o nome de *kinetógrafo*. Só em Abril

desse mesmo ano Edison apresenta o *vitascopé*. Por sua vez, Paz dos Reis apresenta o *kinetógrafo português* em 12 de Novembro de 1896. Ora, se aceitarmos que Paz dos Reis tinha conhecimento dos novos aparelhos americanos, o facto de citar o *vitagraph* põe em causa a exactidão do que nos diz Georges Sadoul — considerado uma autoridade em matéria de história do cinema — a páginas 332 da sua *Histoire Générale du Cinema* — vol. 1 — *L'invention du Cinéma*. Diz Sadoul que, em 1896, tendo Edison começado a vender um projector a que chamou «projecting kinoscope», Blackton, associado a um dos seus amigos, de nome Smith, tinha conseguido adaptar este aparelho a máquina de filmar e projectar, dando-lhe o nome de «vitagraph». Este mesmo nome seria dado, mais tarde, à Companhia produtora de filmes que os mesmos indivíduos fundaram. E Sadoul afirma que o primeiro filme feito com o «vitagraph» é datado de Novembro de 1897. Sendo assim, como é que Paz dos Reis, aqui em Portugal, já se refere ao «vitagraph» *um ano antes?!* Este simples pormenor vem provar como isto de datas e de prioridade de inventos, é ainda, muitas vezes, matéria nebulosa e incerta, por incertas e nebulosas serem frequentemente as fontes de informação. O mesmo se dá quanto à autoria de certos filmes primitivos, regra a que não fogem algumas obras atribuídas a Paz dos Reis, com a agravante de nem uma só se ter salvo. A única coisa sobre que não restam dúvidas é que se chegou ao cinema, melhor ou pior, aqui, ali e além, na Europa e na América, quase simultaneamente, apenas com curtas ultrapassagens pelo caminho.

Aurélio da Paz dos Reis nasceu no Porto em 28 de Julho de 1862. O pai era negociante, a mãe dirigia uma casa de modista. No Porto fez Aurélio os seus estudos,

não chegando a completar o curso dos liceus. Não obstante seu avô ser miguelista ferrenho, as inclinações políticas de Aurélio da Paz dos Reis voltavam-se para a República, tendo participado nos acontecimentos do 31 de Janeiro, pelo que chegou a estar preso. Não se sabe ao certo se participou activamente na revolução ou se, apenas, o seu entusiasmo pelas ideias republicanas o levou a juntar-se aos revolucionários, que viriam a ser tragicamente dominados. Não há dúvidas, porém, de que participou em comícios republicanos. Assinalam os jornais da época que «no decorrer de um grande comício realizado próximo do Campo 24 de Agosto, em 1908, Aurélio da Paz dos Reis fez a entrega de um ramo de camélias a Bernardino Machado.» A Monarquia estava por um fio e a derrota do 31 de Janeiro não esfriara o seu republicanismo. Não foi, porém, como político que mais se destacou. No Porto era muito estimado pelo seu carácter, pelo seu trato, pela sua verticalidade e honradez de comerciante. Aqui criou e desenvolveu um negócio de sementes, flores e artigos de jardinagem. A sua «Flora Portuense» situava-se no local onde hoje existe a confeitaria Ateneia, na Praça da Liberdade, e era abastecida pelas plantas que cuidadosamente cultivava no quintal da sua residência, na Rua de Nova Cintra, 125. As suas culturas ficaram famosas e muitas das espécies que saíam do seu horto levavam Certificado de Origem. O floricultor Paz dos Reis, que chegou a ter um comércio de vulto e relações com horticultores franceses e holandeses, era também um grande amador fotográfico. Deste gosto pela fotografia viria o seu entusiasmo pelas imagens animadas logo que delas tomou conhecimento. E daí ter procurado imediatamente adquirir uma máquina

de filmar e projectar, que teria trazido de França com alguns filmes

Porque lhe chamou *kinetógrafo português*? Não se sabe. O certo é que Paz dos Reis rodou e projectou os primeiros filmes portugueses em 1896, quando o cinema dava ainda passos incertos e estava pouco seguro dos caminhos por que iria seguir no futuro.

2. Dos filmes de Aurélio da Paz dos Reis nada resta. O que torna ainda mais difícil estabelecer uma filmografia com exactidão. Como um dos raros elementos de referência ficou, felizmente, um programa da sessão realizada no Teatro de S. Geraldo, de Braga, em 21 e 23 de Novembro de 1896. Mas ali aparecem alguns títulos que não devem atribuir-se a Paz dos Reis, pois deve tratar-se dos filmes que teria trazido de França: *Um boulevard-Paris*, *Manobras de Bombeiros*, *Lutadores Franceses*, *Dança Serpentina Loie Fuller* e, possivelmente, também *O jardineiro — cena de um cómico irresistível (L'arroseur arrosé, de Lumière?)*. Coligindo elementos dispersos, A. Videira Santos, estabeleceu, no entanto, a seguinte lista:

Chegada de um comboio americano a Cadouços — A Rua do Ouro — Azenhas do Rio Ave — Jogo do pau — Feira de S. Bento — No jardim — Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança-Feira de gado na Corujeira — Cortejo eclesiástico saindo da Sé do Porto no aniversário da sagração do Eminentíssimo Cardeal D. Americo — Marinha no Tejo, saída de dois vapores — O Zé Pereira na Romaria de Sto. Tirso — A dança serpentina e ainda A caninha verde — Rua Augusta — Movimento e ruas de Lisboa — Braga — Coimbra — Barcelos — Senhor de Matosinhos — Costumes de aldeia (oito títulos que foram colhidos na imprensa do Rio de Janeiro, que os indica como fazendo

parte do reportório do «kinetógrafo português» em terras brasileiras, o que é aconselhável tomar com alguma reserva.) A estes, Félix Ribeiro, em *A maravilhosa História da Arte das Imagens*, acrescenta: *Rio Douro — Mercado do Porto — Torre de Belém — Avenida da Liberdade — O Vira* (títulos que devem encarar-se igualmente com reservas, pois alguns deles podem referir-se aos «quadros fixos» que Paz dos Reis levou ao Brasil.)

Quanto ao filme *A dança serpentina*, referido por A. Vieira Santos (op. cit.) na filmografia que cuidadosamente procurou estabelecer, podem levantar-se algumas dúvidas. Por um lado, A. V. S. é peremptório na nota que se segue à indicação desse título (sem, no entanto, dizer como e onde recolheu as informações que presta): «Neste filme, a então na moda dança dos véus, foi executada por uma atriz brasileira que no Verão de 1896 interpretava no Porto um papel na peça de Schwalbach, «Os filhos do capitão-mor»: Cintra Polónio, que na altura contava 35 anos. A película teria sido filmada no quintal de Paz dos Reis, onde a atriz executou a dança celebrizada por bailarinas estrangeiras». Ora, no programa da sessão realizada em Braga está indicado o título *Dança serpentina Loie Fuller*. O próprio A. Videira Santos, em notas à filmografia de Paz dos Reis, diz que este filme é francês. Teria Paz dos Reis realizado um filme cópia deste? Videira Santos não o explica. O que se me afigura é que o filme referido no programa é um dos antigos filmes americanos dos kinetoscópios que passaram posteriormente para o cinematógrafo. A ele se refere Georges Sadoul: «Este filme foi apresentado em França com o nome de *Dança da Loie Fuller* e era interpretado por Annabelle, jovem dançarina da Broadway. Sabe-se que a *dança serpentina*, que tornou célebre Loie Fuller, era

executada com a bailarina envolta em longos véus sobre os quais se projectavam fachos luminosos de várias cores, o que permitia evocar ora uma flor, ora uma borboleta. Sem estes efeitos coloridos a dança serpentina perdia muito do seu atractivo. Em face disso, os produtores encarregaram M.^e Kuhn, especialista nestes trabalhos, de pintar, fotograma a fotograma, uma cópia de *A dança de Annabelle* (assim se intitulava o filme na América) para o transformar num filme colorido.» (*Histoire Générale du Cinema* — Vol. 1, pp. 250.)

De que se trata, afinal? Do filme americano? De um plágio deste, feito em França? De um filme de Paz dos Reis em que Cintra Polónio, tal como Annabelle, imitava a Loie Fuller? Trata-se de dois filmes distintos? Como nada resta da obra de Paz dos Reis, difícil será averiguar.

As projecções feitas em Portugal por Paz dos Reis — talvez por deficiências técnicas — não despertaram mais do que um momentâneo movimento de curiosidade. O dinheiro investido no «kinetógrafo português» e nos filmes realizados não foi recuperado. Paz dos Reis pensou, então, no Brasil e para lá partiu em 8 de Dezembro de 1896, com máquina, filmes e vistosos cartazes publicitários. No Rio de Janeiro, por circunstâncias várias, entre as quais uma chuva torrencial, o êxito não foi por aí além. Em Fevereiro já Paz dos Reis estava de novo no Porto, desiludido. Abandonando o cinema, voltou às suas flores e outras ocupações (fez parte de algumas vereações da Câmara Municipal do Porto). Em 1919, por ocasião da epidemia da pneumónica, morrem-lhe três dos seus quatro filhos. Foi um golpe muito duro que não deixou de pesar nos dias que se lhe seguiram. Doze anos mais tarde, a 19 de Setembro de 1931, acometido de congestão cerebral,

morria Aurélio da Paz dos Reis, autêntico pioneiro do cinema português, aqui realizando filmes antes mesmo da Espanha, da Itália, da Rússia, da Suécia e da Noruega. «Se é certo que Paz dos Reis seguiu muito de perto os assuntos já tratados e que teria visto em França, o facto é que ninguém lhe pode negar a glória de ter sido o primeiro português a realizar filmes, numa altura em que o cinema era ainda quase desconhecido na maior parte do mundo.»¹

Infelizmente, não teve imediatos continuadores. Nem ânimo sobrou a Paz dos Reis para superar as primeiras desilusões. Começou demasiado cedo. E assim se perdeu a oportunidade por que passou o cinema português de nos legar alguma coisa sobre o nascimento da República cujos ideais Paz dos Reis abraçara desde muito novo. O cinema português nascia e morria naquele ano de 1896. Para só renascer alguns anos mais tarde.

OS PASSOS INCERTOS DOS «PRIMITIVOS»

O FLORESCIMENTO DO ESPECTÁCULO CINEMATOGRAFICO EM PORTUGAL

1. Tudo quanto se fez em Portugal, em matéria de cinema, desde 1896 até 1912, não vai muito além do que já havia sido feito por Aurélio da Paz dos Reis, uns anos antes. Assim, quando, em 1899, Manuel da Costa Veiga funda, com o operador Bobone, a primeira empresa produtora e distribuidora de filmes: a Portugal-Film, limita-se à realização de alguns documentários (*Praia de Cascais, Parada de bombeiros, Exercícios de artilharia em Belém*, etc.) e reportagens das visitas a Portugal de Afonso XIII, Guilherme II, o Presidente Loubet e o Príncipe de Gales. Será preciso esperar mais uns anos para encontrarmos (em 1908) o fotógrafo João Freire Correia e Manuel Cardoso (que já tinha montado um laboratório cinematográfico) à frente de uma nova empresa, a Portugália Film, igualmente produtora de documentários e de algumas reportagens (das quais ficou famosa a do terramoto de Benavente, de que se venderam mais de vinte cópias para o estrangeiro.)

Cardoso e Correia chegaram a iniciar as filmagens de uma fita de enredo, *Os crimes de Diogo Alves*, que não conseguiram concluir. Seria um dos intérpretes, João Tavares, quem, em 1910, levaria o projecto até ao fim. Esta segunda versão de *Os crimes de Diogo Alves* (de que existe uma cópia na Cinemateca Nacional.) marca o início da produção de filmes de enredo em Portugal, mas não terá imediata continuidade. Em 1911, o actor Carlos Santos filma uma *Inês de Castro*, cuja cópia se perdeu; e, oito anos mais tarde, Emídio R. Pratas realiza *Pratas conquistador*, filme medíocre de imitação dos filmes cómicos italianos e primeira farsa do cinema português. Foi outra tentativa isolada. Com ela encerra-se, por assim dizer, o «período dos primitivos» do cinema português, cerca de catorze anos mais ricos de frustrações do que de experiências e iniciativas criadoras.

2. Entretanto, o cinema, como espectáculo, assentara arraiais em Portugal. E desde logo conquistou não só um público popular, que no animatógrafo encontrava entretenimento barato, variado e acessível, mas também a burguesia e certos sectores intelectuais, que não desdenharam da novidade, quando em 1904 abriu, em Lisboa, o primeiro «animatógrafo»: o Salão Ideal, a que outros imediatamente se seguiram. No Porto, foi em 1906 que se inaugurou o primeiro cinema: o Salão High-Life. Era um grande barracão de madeira, integrado na Feira de S. Miguel, na Boavista. Dado o êxito do empreendimento, que se deve ao espírito de iniciativa de Manuel Neves, associado ao francês Edmond Pascaud, recentemente chegado ao Porto com um projector e algumas fitas da Casa Pathé, este barracão transferiu-se,

nesse mesmo ano, para o Jardim da Cordoaria e, um pouco mais tarde, tomaria assento definitivo na Praça da Batalha, de que viria, anos volvidos, a tomar o nome.

Por esses e outros «animatógrafos», que por volta de 1910 funcionavam em cheio, iria passar a torrencial produção dos estúdios de Vincennes e da Casa Gaumont, a par dos filmes dinamarqueses de «Nordisk», dos dramas e fitas históricas vindos de Itália, dos burlescos de Mac Sennett, dos filmes de aventuras americanos, dos primeiros «Charlots». O cinema tinha andado muito depressa, não só em França e nos Estados Unidos mas também em países que começaram a fazer filmes depois de Paz dos Reis. Portugal estava largamente ultrapassado quando, em 1918, se fundou no Porto a Invicta Film, primeira tentativa de criação, entre nós, de uma indústria cinematográfica.

Em 1910 tinha-se implantado a República em Portugal. Aos novos governantes, diga-se de passagem, não escapou totalmente a importância do cinema. Infelizmente foi letra morta o decreto que introduzia o filme na Escola como instrumento auxiliar do ensino. E quando Portugal entrou na Primeira Grande Guerra Mundial, logo foi criado um serviço cinematográfico, junto do Exército, que realizou uma série de documentários. Só não apareceu um cineasta capaz de empunhar uma câmara de filmar para retratar ou exaltar a grande transformação socio-política por que o país tinha passado...

Cabe aqui referir que foi nessa altura que apareceu a primeira censura a filmes, o que veio provocar um insólito incidente:

Em 1914 começava a grande conflagração mundial. Em 1917, com a Europa em fogo, já Portugal tinha entrado na Guerra, ao lado das Nações Aliadas, para cumprir os compromissos assumidos pelo tratado de aliança com a Inglaterra e salvar as colónias da cobiça das grandes potências. Este estado de emergência obrigou a medidas de excepção. E, assim, o «Diário do Governo» n.º 155, 1.ª série, de 10 de Setembro daquele ano, publicava o Decreto n.º 3354 com o seguinte teor:

- 1.º — Nenhuma fita cinematográfica, de qualquer natureza ou procedência, que contenha assuntos militares ou directa ou indirectamente ou faça alusão aos exércitos beligerantes ou à Grande Guerra, poderá ser exibida nos territórios da República sem previamente ser sujeita à censura militar;
- 2.º — Os importadores ou proprietários das referidas fitas devem solicitar o seu exame prévio e o competente documento de livre exibição, no Ministério da Guerra, por intermédio da 4.ª Repartição da 1.ª Direcção-Geral da Secretaria da Guerra;
- 3.º — As fitas que forem encontradas em contravenção das disposições acima serão apreendidas e os seus proprietários ou empresários autuados por desobediência.

Assinam este Decreto: Bernardino Machado (Presidente da República) e José Mendes Ribeiro Norton de Matos (Ministro da Guerra).

Foi assim, pela primeira vez em Portugal e apenas para um caso particular, instituída a censura aos filmes. Ora, por causa desta medida, deu-se, passados poucos dias, um inesperado incidente:

No dia 20 de Setembro de 1917 estreava-se no cinema Polyteama, de Lisboa, o filme *Civilização*, monumental película americana realizada em 1915, para a «Triangle», por Thomas Ince, tendo a empresa exploradora daquela casa de espectáculos requerido o respectivo exame prévio e, para o efeito, convidado o próprio ministro da Guerra, general Norton de Matos, a ver o filme, ao que ele acedeu, tendo sido passada, subsequentemente, pelo Ministério da Guerra, a devida autorização para o filme ser exibido livremente em público. *Civilização* era um filme de guerra discretamente inspirado no sangrento conflito europeu. Mas era um filme pacifista, por tendência que possivelmente teria sido incutida em Thomas Ince pelos interesses que dominavam a «Triangle». O pacifismo e a defesa da neutralidade americana caracterizavam quase todos os filmes de Hollywood, durante os dois primeiros anos das hostilidades, o que correspondia à posição da opinião pública. Em boa verdade, o filme tinha sido feito no fito de ganhar dinheiro com o pretexto de apoiar as ideias neutralistas em que assentava a campanha eleitoral do Presidente Wilson. E, de facto, tendo custado à roda de 100 000 dólares, rendeu 800 000. Não obstante, *Civilização* foi um dos filmes mais notáveis da sua época. Influenciado, em parte, pela tradição dinamarquesa e italiana, exerceu, por sua vez, uma grande influência sobre o cinema americano e sobre muitos realizadores europeus (entre os quais se aponta Abel Gance com o seu filme

J'accuse). Tematicamente, o filme era um requisição contra as desgraças ocasionadas pelas guerras. No decorrer da intriga, o espírito de Cristo vem à Terra (a fita tinha como subtítulo: «Aquele que regressa») para se encarnar num dos personagens. Este personagem era insultado e perseguido por ter querido restaurar a paz no mundo, mas acabava por triunfar das forças do mal. Todo o filme (realizado em *décors* monumentais, com uma *mise-en-scène* que exigiu a actuação de 40 000 figurantes) era de uma ingénua grandiloquência, carregada de pesados simbolismos, e sublinhava as consequências da guerra: privações, separação, destruição, tragédias, etc. O argumento tinha sido escrito por Gardner Sullivan e totalmente realizado por Thomas Ince, desde a «planificação», a escolha dos exteriores e a selecção dos intérpretes, até à encenação e montagem. Na Europa, em plena guerra, houve quem pensasse que o filme não era favorável à causa dos Aliados. Assim, foi manipulada uma versão, que lhe alterava um tanto o sentido, para ser exibida na Inglaterra e na França. Não sei se a cópia que veio para Portugal era ou não a versão original.

Civilização foi exibido seis noites consecutivas no écran do Polyteama, sempre com grande interesse do público. Ao sétimo dia, com grande surpresa, o cinema recebeu uma contra-fé da polícia intimando-o a retirar imediatamente o filme de exibição. Pareceu, porém, à empresa do Polyteama que a autorização passada pelo Ministério da Guerra não podia ser anulada por uma simples ordem da polícia e, assim, nesse sétimo dia decidiu cumprir o programa anunciado exibindo o filme. Sabido isto, saiu um piquete do Governo Civil para impedir que se realizasse o espectáculo, logo seguido por uma força de cavalaria da Guarda Republicana para cercar

o cinema. Mais papistas do que o Papa, e de acordo com ordens recebidas, os polícias prenderam o secretário da empresa e os projecionistas. Surdos a todas as razões, confiscaram o filme e puseram os assombrados espectadores na rua... onde tamanho aparato já fizera juntar gente. No dia seguinte, a empresa publicava um veemente protesto contra aquela ocorrência que nada justificava. E o que é verdade é que, remetidos os presos ao Tribunal, ali foram absolvidos e mandados em paz por se provar não ter havido a desobediência invocada ao abrigo do n.º 3 do citado decreto. E a fita foi restituída aos seus donos. Mas... (e aqui está o mais curioso do incidente) a polícia manteve a proibição de exibição da fita, segundo ordem do Governo Civil, sem que o Ministério da Guerra tivesse feito valer a autoridade da licença que tinha passado. «Tudo isto não faz sentido — comenta a «Cine-Revista» no seu número 8, de 15 de Outubro de 1917 — e perante a eloquência de tão estranhos factos fica-se sem saber como proceder em circunstâncias semelhantes, pois que, para já, não se sabe qual é a verdadeira e suprema autoridade.»

Este gostinho pelas proibições prepotentes e arbitrarias viria a ser prato do dia — e não acidente ocasional — quando, alguns anos mais tarde, o governo de Salazar generalizou a censura a todo o género de filmes, o que não deixaria de acarretar nefastas consequências para o cinema português e para a cultura cinematográfica em Portugal. Aos cineastas portugueses iria ser negada a liberdade de expressão e de abordagem de determinados temas, e, ao filme estrangeiro, a tesoura seria aplicada com particular ferocidade. Por sorte, num período de transição para a ditadura absoluta, ainda o público português pôde ver algumas fitas (como *A Mãe*,

de Pudovkine, *A Linha Geral*, de Eisenstein, *A Tempestade na Ásia*, de Pudovkine) que não tardariam a ser consideradas «perigosas»... mesmo com alguns cortes.

Mas em 1918, quando se abria um novo capítulo na história do cinema português, com a criação da Invicta-Film, no Porto, o cinema ainda era relativamente livre. Simplesmente, o cinema português, entre 1917 e 1925, volta-se para o passado, é feito por estrangeiros e passa ao lado das transformações que se tinham dado, dos problemas que o país enfrentava, das lutas políticas que se desencadeavam, da realidade circundante que parece ignorar. E essa realidade estava nos primeiros e difíceis passos da jovem República, nas reivindicações da classe operária, no movimento revolucionário de Sidónio Pais, na entrada de Portugal na Grande Guerra, nas novas correntes intelectuais, na progressiva transformação da sociedade portuguesa.

Com esta observação, eu não quero tirar o mérito (nem ensombrar a homenagem que se lhe deve) ao homem de iniciativa que foi Alfredo Nunes de Matos, o obreiro perseverante e consciente dessa organização perfeita que foi a Invicta-Film, primeira tentativa a sério de montar em Portugal uma grande empresa produtora de filmes. Na realidade, e apesar de tudo, a Invicta-Film marcou um ponto alto na história da nossa cinematografia. Se Alfredo Nunes de Matos e os seus mais directos colaboradores tivessem pensado (e ainda hoje isso se esquece) que a produção depende da exibição, assegurando o largo escoamento e expansão dos filmes produzidos pela Invicta-Film com o mesmo cuidado que foi posto na montagem da nova indústria, talvez a empresa tivesse dominado as suas crises e resistido à concorrência tentacular das cinematografias

estrangeiras, nomeadamente a americana. Assim, ultrapassada rapidamente, na qualidade, por um boa parte da produção que nos chegava de fora e abafada pela torrencial entrada de filmes estrangeiros, a Invicta-Film, chama ateadada no Porto com tanta decisão e entusiasmo, apagar-se-ia em 1925. O seu nascimento, o seu apogeu e o seu declínio merecem um capítulo à parte.

A INVICTA FILM

*(1917-1924) — O CINEMA PORTUGUÊS
FEITO POR ESTRANGEIROS*

1. Alfredo Nunes de Matos, outro portuense, tinha criado, em 1910, uma firma, ainda modesta, sob a razão social de Nunes de Matos & C.^a (Invicta Film) para se dedicar à produção de «panorâmicas», filmes de reportagem e fitas de propaganda industrial. Para operadores chamou Manuel Cardoso, técnico competente que estivera ligado à extinta Portugália-Film, e o aragonês Thomas Mary Rosell, que, além de operador, era também responsável pelos trabalhos laboratoriais. De 1910 a 1917 foram muitas as dezenas de filmes produzidos por esta sociedade. De muitos se conhecem os títulos, embora quase nada reste desse documentarismo em que a firma de Nunes de Matos se especializara. Com enorme sentido de oportunidade, um desses documentários-reportagem incidiu sobre o naufrágio do «Veronese», que ocorreu frente à Boa Nova (em Leça) na madrugada de 10 de Fevereiro de 1913. O filme tinha uma metragem excepcional para a época (300 metros) e dele foram vendidas para o estrangeiro 108 cópias. De resto, dados

os contactos de Nunes de Matos com a «Pathé» e a «Gaumont», muitos filmes da sua produção foram incluídos nos «jornais de actualidades» dessas casas francesas. Deste modo, correram mundo variadas imagens de aspectos e acontecimentos portugueses.

Esta firma, que tivera a sua sede no n.º 135 da Rua de Santo Ildefonso, no Porto, instalou-se mais tarde, com um pequeno estúdio e um laboratório, numa dependência do Salão-Jardim Passos Manuel, famosa casa de espectáculos de cinema e *music-hall* que existiu durante muitos anos no local onde hoje se ergue o Coliseu, a que Alfredo Nunes de Matos estava ligado como orientador e gerente. Entretanto, Nunes de Matos, homem muito activo e empreendedor, ia estudando e amadurecendo um projecto ambicioso: criar no Porto um verdadeiro centro produtor de filmes, com estúdios espaçosos e bem equipados e laboratórios com bom apetrechamento e pessoal técnico devidamente habilitado. Em fins de 1917 decide ir para a frente, encontrando no banqueiro José Augusto Dias o primeiro apoio financeiro. E assim, no dia 22 de Novembro de 1917, constituía-se uma nova sociedade por quotas, com um capital de 150 mil escudos (verba que corresponderia, hoje, a mais de quatro mil contos) que adoptaria a designação de Invicta Film Limitada.

Todos os haveres da primitiva firma Nunes de Matos & C.^a (Invicta Film) constituídos por máquinas de filmar, aparelhagem técnica, material eléctrico, móveis e utensílios, assim como uma razoável quantidade de filmes, são adquiridos pela nova empresa para a qual transitam. Alfredo Nunes de Matos ocupa o cargo de gerente-técnico dentro do Conselho de Administração da Sociedade ² que, por sua vez, contrata para director

artístico da empresa Henrique Alegria, homem já ligado a negócios cinematográficos, pois a ele se devem a construção e exploração do cinema Olímpia, do Porto (que ainda existe, mas que à data da sua inauguração, em 18 de Maio de 1912, ostentava o nome pomposo de Olympia-Kinema-Teatro). Todo o pessoal técnico da antiga firma de Nunes de Matos passa para a nova sociedade que se encontra, assim, apta a funcionar antes mesmo da construção e equipamento dos projectados Estúdios.

Em 1918, Alfredo Nunes de Matos e Henrique Alegria partem para Paris com o encargo de adquirirem o melhor material técnico e contratarem pessoal especializado. Entretanto, tornava-se necessário obter um local para a implantação do novo complexo industrial. Depois de várias pesquisas, foi decidido comprar a Quinta da Prelada, sita ao Carvalhido, no Porto, propriedade da Santa Casa da Misericórdia. A transacção foi feita por 27 161\$00 (valor da época). Os terrenos tinham uma área de 50 000 metros quadrados. Em tempos recuados a casa e quinta da Prelada pertenceram à família dos Noronhas, tendo sido reformadas, em 1770, pelo arquitecto italiano Nicolau Nazoni.

A viagem a França de Nunes de Matos e Henrique Alegria foi coroada do melhor êxito, pois encontram na «Pathé Frères» todo o apoio e colaboração. Dali trazem os planos de construção do futuro estúdio da Invicta Film e um grupo de técnicos experimentados: o operador Albert Durot, o arquitecto-decorador André Lecointre, o chefe de laboratório Georges Coutable, a montadora Valentine Coutable e o realizador George Pallu, que fizera a sua carreira de profissional de cinema no «Film d'Art» e na «Pathé». Mais tarde, os Coutable seriam

substituídos por J. Trobat e Mme. Meunier, que, diga-se de passagem, eram técnicos excelentes, e o operador Durot daria o lugar a Maurice Laumann, um «cameraman» muito competente e que ficou no Porto até depois da extinção da Invicta Film. Com tudo pronto para a grande arrancada começa a construção dos Estúdios e Laboratórios da Prelada, cuja conclusão só se verificaria em 1920. Isto não impediu, no entanto, que a Invicta Film iniciasse, de imediato, a produção de filmes de enredo e longa-metragem. Por contrato com a Casa Pathé, esta então famosa produtora francesa obrigava-se a fornecer o filme virgem necessário, tirar cópias, fornecer material e mesmo fazer a montagem dos negativos. Em meados de Maio de 1918, já quase todos os elementos contratados em França se encontravam no Porto. E, no mês seguinte, iniciava-se a filmagem, sob a direcção de Georges Pallu, de *Frei Bonifácio*, adaptação de um conto ainda inédito de Júlio Dantas.

Em 4 de Outubro de 1918, o filme (com duas partes — 800 metros) faz a sua estreia no cinema Olímpia, de Lisboa. Foi seu protagonista o actor Duarte Silva que, por muito tempo, se conservou ao serviço da Invicta Film. O conto tinha bastante humor; Duarte Silva, que se estreava no cinema, fez um excelente papel; a qualidade técnica da fita era, para a época, muito razoável; tudo isto junto granjeou para este *Frei Bonifácio* cinematográfico um merecido sucesso. Feito em cinco dias, foi uma espécie de prova de capacidade de todos quantos nele intervieram. Começava a era do «cinema português feito por estrangeiros».

Georges Pallu era um homem inteligente e culto, bacharelado em Direito pela Faculdade de Paris. Atraído pelo cinema, ingressou nos quadros do «Film d'Art» onde

ganhou grande experiência. Profissional competente, não era, infelizmente, um inovador. Faltava-lhe a chispazinha de gênio de um Louis Delluc, por exemplo. Em contrapartida era «homem probo, fino de trato, impecável nos seus contactos humanos. A partir do momento em que cruzou o portão da Quinta da Prelada, Pallu logrou conquistar uma situação privilegiada mantendo com tacto, aprumo e compreensão pelo trabalho alheio uma posição de grande dignidade e de profunda simpatia que lhe granjearia, durante todo o período da sua larga presença entre nós, um ambiente de respeito e de completa adesão»³.

2. Demonstrada, com *Frei Bonifácio*, a capacidade dos técnicos contratados em França, a empresa não espera pela construção dos Estúdios e Laboratórios do Carvalhido para prosseguir com a produção de filmes de enredo. É assim que, em princípios de 1919, entra em rodagem uma fita mais ambiciosa, adaptação de um romance muito popular de Manuel Maria Rodrigues: *A Rosa do Adro*. Pensa-se, na Invicta, que a produção deve apoiar-se na literatura nacional para garantir o êxito comercial dos seus filmes com a popularidade de que gozavam certas obras literárias. Não só obras menores: Eça, Camilo, Júlio Dinis, Abel Botelho, são autores que podem assegurar o interesse do público. «O Primo Basílio», «Amor de Perdição», «Os Fidalgos da Casa Mourisca», «Mulheres da Beira» entram nos projectos de produção da Invicta Film.

É certo que, das obras desses romancistas, ficará, na sua transposição para o cinema, pouco mais do que a ilustração, perdendo-se muito do que representam como

pintura e análise de uma sociedade e de uma época. Conserva-se intacto o conflito, mas diluem-se as suas profundas motivações. A obra mais conseguida de George Pallu ainda será *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de problemática mais simples: embates de sentimentos correlacionados com o confronto da decadência, os preconceitos de casta, o tradicionalismo, e a ociosidade duma aristocracia provinciana a afundar-se, com a emancipação do trabalhador rural, num esboço de luta de classes que já vem adoçada e conciliante desde a obra original. De Camilo ou Eça pouco mais será retido do que a urdidura anedótica de duas das suas obras mais famosas. O que, de resto, voltaria a acontecer mais tarde quando Camilo, Eça e Júlio Dinis foram retomados por realizadores portugueses e quando o cinema tinha já outra maturidade.

A Rosa do Adro foi filmado quase totalmente em exteriores. As poucas cenas de interior tiveram de rodar num «plateau» improvisado no Salão-Jardim Passos Manuel à falta de instalações apropriadas. Os trabalhos de laboratório foram executados em Paris. *Rosa do Adro* faria a sua estreia, no Sá da Bandeira, do Porto, em Julho de 1919. Sem soluções de continuidade e no desejo de manter todos os seus sectores em actividade, a Invicta escolhe a peça satírica de Gervásio Lobato, *O Comissário de Polícia*, para entrar imediatamente em rodagem, enquanto se vão fazendo os trabalhos preparatórios do que viria a ser a super-produção daquela empresa produtora: cuidados trabalhos de adaptação, de escolha de locais, de contratação de artistas, para que as filmagens pudessem iniciar-se (e concluir-se) em 1920. Iria rodar-se *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

«O ano de 1920 — escreve Félix Ribeiro, em *Invicta Film — Uma organização modelar* — marca, incontestavelmente, uma data do maior significado e importância no panorama do historial da Invicta Film, pois foi, então, que dois acontecimentos do mais alto relevo tiveram lugar. Com efeito, nos começos do ano são dadas por concluídas as vultuosas e dispendiosas obras de construção de todo o complexo operacional da empresa portuense — do estúdio e demais dependências ao laboratório e respectivo equipamento, bem como dos escritórios, armazéns para guarda e conservação de cenários e depósito de variado material. Por outro lado é, então, também, que tem início e se conclui a produção do filme *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, que ficaria a marcar, indubitavelmente, um dos maiores êxitos do cinema silencioso português até então verificado, claramente demonstrativo da capacidade profissional dos que nele intervieram e, ao mesmo tempo, testemunhando o valor dos meios de toda a ordem, técnicos como artísticos, postos à disposição do realizador.»

Ainda cheguei a ver, já ao abandono, prestes a ser demolido, o grande complexo de que se compunha a Invicta Film. Era a ruína de um sonho. Causava dó... Eis como o descreve Félix Ribeiro, tal como se inaugurou festivamente em princípios de 1920: «O estúdio — teatro de «prise-de-vues» ou de pose, como, ao tempo, era mais conhecido nos países latinos, da França à Itália — constituía uma ampla galeria construída de ferro e vidro, com os seus trinta metros de comprimento por vinte de largo e dezassete de altura, cuja disposição fora estudada de molde a poder ser aproveitada ao máximo a luz natural. Uma das partes laterais do imóvel, a que se encontrava voltada para o Nascente, deslocava-se

lateralmente como se se tratasse de um monumental portão. O tecto era, igualmente, constituído por placas de vidro por forma a que a luz, quando necessário, pudesse penetrar no interior. Só mais tarde a luz artificial viria a ser utilizada por meio de baterias suspensas de lâmpadas de vapor de mercúrio e de arcos voltaicos. (...) Ao longo de todo o comprimento do estúdio estava instalada uma ponte rolante que permitia o transporte de grandes cenários e outros materiais, consentindo, ainda, filmagens a partir desse ponto de vista. Fazendo corpo com ele, mas exteriormente, existiam várias dependências: camarins de artistas, camarins para figuração, gabinetes do «metteur-en-scène» e do director artístico, e igualmente, para o decorador. Junto ao estúdio existia uma outra explicação dividida em dois sectores. Num deles estava instalada a central eléctrica, equipada com eficiente material, em que se destacava um motor Wolvering de 80 HP e outro da marca Bacherini, permitindo o fornecimento de energia de 300 ampères. O outro sector destinava-se à oficina de carpintaria, sala de pintura e à guarda de cenários e adereços. Um segundo conjunto de edificações situava-se a pequena distância do estúdio: um edifício central de dois pisos ladeado por dois outros, com rés-do-chão e primeiro andar. No do centro situava-se a sala de recepção, a sala de reuniões da Administração, o gabinete do administrador-delegado e do gerente-técnico, o escritório geral e a sala de expedição. O edifício da esquerda era ocupado pelo laboratório, equipado com material Pathé, e sala de montagem. No edifício da direita encontravam-se instaladas as secções de «dretreiros» (pois era a Invicta que se ocupava da elaboração das legendas em português, ou «dretreiros», como então se lhes chamava, dos filmes

estrangeiros que se exibiam em Portugal), a tipografia e, por último, a sala de projecções equipada com um projector de recente modelo da marca Pathé.»

Os Fidalgos da Casa Mourisca, com exteriores filmados no Alto Minho, no solar conhecido por Torre de Lanhelas, junto da estrada que vai de Caminha para Valença, e na Tapada da Ajuda, foi a primeira produção saída dos novos estúdios. Com dez partes (cerca de 4500 metros) divididas em duas jornadas, o filme apresenta uma grande unidade e uma excelente ambientação, prova dos cuidados de que se revestiu o empreendimento. Da qualidade dos trabalhos laboratoriais fala por si o excelente negativo que, algumas décadas mais tarde, viria a ser descoberto e salvo pelo Cineclube do Porto e hoje se encontra na posse da Cinemateca Nacional. O êxito de *Os Fidalgos* foi retumbante e invulgar, tanto em Portugal como no Brasil. Ao rigor da encenação juntava-se a boa qualidade da fotografia, devida ao operador Maurice Laumann, recentemente contratado pela Invicta, e um apreciável desempenho de Pato Moniz, Duarte Silva, António Pinheiro, Etelvina Serra, Mário Santos, Erico Braga, Encarnación Fernandez, Salvador Costa, José Silva, Artur Sá e Adelina Fernandes. O reputado actor e encenador António Pinheiro viria, tempos mais tarde, a passar para trás das câmaras, dirigindo a farsa *Tinoco em Bolandas* (1922) e *Tragédia de Amor* (1924).

3. Chegados aqui, tudo parecia indicar que iria estabilizar-se uma indústria cinematográfica portuguesa. Até porque, com o exemplo da Invicta Film, outras iniciativas, indo no seu rasto, tomavam vulto em Lisboa, como a seguir se verá. Foi tudo fogo de palha. A Invicta

Film duraria apenas mais quatro anos. Desmoronava-se num ápice o que fora um grande e probo esforço.

Na altura do lançamento de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, tudo, porém, parece correr pelo melhor. A produção vai prosseguir imediatamente com o melodrama *Amor Fatal* e a curta comédia burlesca *Barbanegra*. Os filmes são fracós. Foi talvez uma maneira de manter uma actividade ininterrupta enquanto tudo se preparava para um empreendimento de maior fôlego: a adaptação ao cinema do romance de Camilo, «Amor de Perdição», em que trabalhou o jornalista Guedes de Oliveira.

George Pallu volta a aplicar a sua proficiência profissional, o seu rigor de encenação, o seu empenho, e o filme estreia-se, com êxito e muitas lágrimas do público, em Novembro de 1921, no cinema Olímpia, do Porto. *Amor de Perdição* restaura a tradição de qualidade dos filmes da Invicta. Entretanto, chegado ao Porto (em Agosto do mesmo ano) à procura de trabalho, o realizador italiano Rino Lupo apresentava-se na Invicta Film. É o próprio George Pallu quem aconselha a Administração a confiar ao recém-chegado a realização de *Mulheres da Beira*, segundo um conto de Abel Botelho. O italiano dirá de si próprio, em entrevista concedida ao «Diário de Lisboa»: «... como «metteur-en-scène», sou um pintor. Deixo accionar livremente toda a minha fantasia, vejo os aspectos e os panoramas, fixo-os e idealizo depois o quadro a reproduzir. *Mulheres da Beira* será, pois, se me consentem a audácia, um verdadeiro filme de arte, de emoção e de beleza campesina. Dei toda a alma a um assunto português, adaptando-me, quanto pude, aos vossos hábitos, aos vossos costumes e ao vosso sentimento.»

Rino Lupo — romano de nascimento e nómada do cinema, pois exercera a sua profissão de realizador de filmes, sucessivamente, em Paris, em Copenhague, em Moscovo e em Varsóvia deu, de facto, boa conta de si. Mas a *Invicta* não concorda com os seus métodos de trabalho: improvisação e pouco respeito por planos prévios de trabalho, e rescinde o contrato. George Pallu fica de novo sozinho com dois projectos de responsabilidade nas mãos: a realização de *O Destino*, com argumento original de Ernesto de Menezes, jornalista e crítico de teatro, e *O Primo Basílio*, adaptação da obra célebre de Eça de Queirós. A história de *O Destino* tinha sido imaginada a pensar em Palmira Bastos, destacada figura do teatro português. Pallu esmerou-se na realização e o filme resultou um dos maiores êxitos do cinema português, mantendo-se em cartaz durante largo tempo. Mas da protagonista, o crítico da revista «Porto Cinematográfico» diria: «Palmira Bastos, a quem coube o principal papel, vence com alguma dificuldade as contrariedades de uma primeira apresentação ante a câmara cinematográfica.» (Uma coisa não tem nada com outra, mas talvez seja curioso apontar ter Palmira Bastos declarado uma vez detestar Charlot...)

Quanto a *O Primo Basílio*, custou alguns amargos de boca à *Invicta* Film. Contra o filme e contra a empresa produtora levantaram-se tão violentas campanhas em alguns jornais que chegou a pensar-se em desistir da exploração do filme em Portugal. O filme era uma baça ilustração da obra literária, de que só ficou o enredo, rigorosamente respeitado. No entanto tinha qualidades que (tal como aconteceria com uma segunda versão de *Amor de Perdição*) não foram ultrapassadas quando, anos mais tarde, António Lopes Ribeiro retomaria o mesmo

tema, sem garra nem invenção, já o cinema era sonoro... Para essa primeira versão de *O Primo Basílio* (que tanta puritana celeuma levantou... e eram bem discretas as cenas de amor no «Paraíso») foram contratados nomes de relevo na cena portuguesa: Ângela Pinto, António Pinheiro, Amélia Rey Colaço, etc. Por desgraça, coube a Robles Monteiro o papel de Basílio, que fez do ardiloso sedutor uma espécie de empenado e deselegante Casanova da Rua dos Correios... Em compensação a grande Ângela Pinto encarnou à criada Juliana na perfeição.

Tínhamos chegado ao ano de 1922. A nenhum português mordera ainda o bicho do cinema o bastante para se igualar aos estrangeiros aqui chamados. António Pinheiro, essencialmente homem de teatro, não foi além de pisar métodos que já estavam a envelhecer; e Augusto de Lacerda, jornalista e autor teatral, não passou do filme *Tempestades da Vida*, que realizou para a Invicta pouco depois de António Pinheiro ter dirigido a comédia-farsa *Tinoco em Bolandas*. O filme de Augusto de Lacerda esteve para se chamar *Náufragos da Vida*. Presságio? No ano seguinte acentuava-se o declínio da Invicta Film, que se saldaria por um completo afundamento.

4. Em 1923 a Invicta começou a sentir a necessidade de alargar o mercado para os seus filmes. Alias, o cinema tinha andado mais depressa do que os responsáveis pela Invicta supunham. Não só do ponto de vista técnico e artístico, mas também do ponto de vista comercial e industrial. Os filmes da Invicta ressentiam-se da comparação que o público fazia com o cinema que lhe vinha de fora e da concorrência comercial do filme

estrangeiro. Assiste-se, então, a algumas transformações: aumento de capital, reapetrechamento técnico e um olho noutros mercados, que se supôs ser possível interessar contratando uma artista francesa.

George Pallu vai a Paris e traz de lá Francine Mussey. A gentilsinha actriz não é o remédio de que a Invicta necessita para revolver a grave crise financeira que começa a enfrentar. Num país com um pequeno número de salas de cinema, sem saída fácil para as suas produções e sem possibilidades de expansão para dentro e para fora do país, onde a concorrência é, a todos os níveis, cada vez mais forte; sem qualquer apoio a nível de Estado, que, por sua vez, enfrentava constantes problemas e inquietantes crises económicas e políticas, a Invicta Film, tão modelarmente erguida poucos anos antes, irá soçobrar. *Cláudia* e *Lucros ilícitos* (1924), filmes mediócras e incharacterísticos (que se pretendem «modernos», com a jovem francesinha a dar-lhes um ar de frescura) serão o «canto do cisne» da empresa portuense.

De 1925 a 1928, a Invicta, já em vias de liquidação, ainda conservará alguma actividade laboratorial, mas essa mesma (confecção de legendas para os filmes estrangeiros) lhe será arrebatada pela Distribuidora J. Castello Lopes que, para o efeito, montou laboratório próprio, em Lisboa. Até que um dia (2 de Janeiro de 1931) é mesmo o fim. Todos os haveres da firma vão a leilão e o Estúdio, já posto ao abandono após uma última utilização por Rino Lupo para filmar os interiores de *José de Telhado*, será demolido.

Tudo isto, de certo modo, pode parecer paradoxal. Mas já não o parecerá tanto se atentarmos melhor no que se passou (e que, afinal, não serviu de lição na altura nem ao longo do tempo). A derrocada da Invicta Film enraíza

na desatenção aos exemplos da História do Cinema. Os fundadores e dirigentes da Invicta Film, ao montarem essa arrojada empresa, com um grande estúdio, óptimo equipamento e eficientes laboratórios, devem ter minimizado a importância da distribuição ou exploração directa da sua produção. Se, paralelamente ao esforço de organização da produção de filmes, tivessem criado um sistema de escoamento (uma rede de cinemas próprios, por todo o país, e agência de vendas em alguns centros estrangeiros), talvez a Invicta tivesse podido evitar a derrocada a breve termo, derrotada pelo fluxo do filme estrangeiro e falta de mercados. Mais do que uma vez, na sua *Histoire Générale du Cinéma*, George Sadoul aponta a *distribuição* como condicionante da *produção*. Isto é: só a eficiência da primeira pode garantir a continuidade da segunda. Por outro lado, os poderes públicos — nem por sua própria iniciativa nem a solicitação instantânea dos interessados — tão-pouco prestaram qualquer auxílio ou protecção à nascente indústria cinematográfica portuguesa. Enquanto a nova indústria procurava desenvolver-se sozinha, o mercado nacional mantinha-se escancarado à inevitável invasão de cinematografias expansionistas e bem organizadas, logo que se apagou o rescaldo da Primeira Grande Guerra. Tardiamente e com uma curtíssima visão das coisas, a primeira «protecção» que o Estado concede ao cinema português vem no decreto de 6 de Maio de 1927: a obrigação de incluir em todos os espectáculos cinematográficos um documentário português com a metragem mínima de 100 metros. Como é óbvio, este decreto, que ficou conhecido por «a Lei dos cem metros», não deu sequer para criar documentaristas e acabou por ser esquecido antes mesmo de ter sido revogado. No futuro, outras leis proteccionistas virão

permitir a realização de um certo número de filmes (muitas vezes em pura perda), mas nunca servirão para assegurar e estabilizar uma cinematografia nacional capaz de cumprir uma função socio-cultural.

Por outro lado ainda, seguindo uma tradição (Portugal sempre importou técnicos e artistas) a Invicta importou cineastas. Até aqui nada de mal. Só que a empresa não soube renovar os seus quadros. George Pallu era um homem culto, inteligente, honesto, proficiente, mas... fôra formado na escola do «Film d'Art», quando ainda o cinema era balbuciante como meio de expressão. E se, durante um ano ou dois, os filmes da Invicta puderam pôr-se a par da produção corrente que vinha de fora, em breve ia sobrar-lhes em regionalismo o que lhes faltava em qualidade e invenção formal. Na Invicta, todos pareciam alheios ao desenvolvimento do fenómeno cinematográfico que estava a operar-se por todo o lado... (Manuel de Oliveira ainda andava de bibe). E a situação agravou-se quando se deu o enfraquecimento económico (que, por certo, não se venceria mesmo que se tivesse concretizado o projecto de fusão ou cooperação com a Fortuna Film, fundada pela escritora Virginia de Castro e Almeida por volta de 1922, em Lisboa, e produtora de *Sereia de Pedra* e *Os Olhos da Alma*, realizados Pelo francês Roger Lion). Bem vistas as coisas — e o caso da Invicta deveria ter-se sempre presente — a decadência e o caso dos Estúdios da Prelada estavam à vista muito antes do termo da sua existência. Era inevitável.

AINDA NA ERA DO CINEMA PORTUGUÊS FEITO POR ESTRANGEIROS

1. Entretanto, fora da Invicta Film, muita coisa se tinha passado.

Na verdade, os primeiros anos vinte são animados por uma grande azáfama cinematográfica, talvez impulsionada pelo exemplo que vinha do Porto. O que não quer dizer consolidação de uma cinematografia nacional. As empresas produtoras que se constituíram em Lisboa foram todas de vida efémera. Qualquer delas era mais rica de boas vontades, de entusiasmo, ou de oportunismo do que capacidades técnicas, artísticas e financeiras (embora, na época, um filme fosse ainda relativamente barato e pouco complicado, em comparação com os custos e as complexidades técnicas dos dias de hoje). Além disso, continuavam a faltar infra-estruturas de distribuição e exibição capazes de garantir a expansão e a rendibilidade da produção. Tal como acontecera no Porto, também, em Lisboa, um ou outro português se abalçou, com flagrante falta de jeito e pouca imaginação, na «mise-en-scène» cinematográfica. Foi assim que Ernesto de Albuquerque dirigiu e fotografou uma *Morgadinha de Val Flor*, segundo a obra de Pinheiro Chagas, e ainda: *O Rei da Força* e *O Suicida da Boca do Inferno*. Por sua vez, Lino

Ferreira adapta ao cinema a peça dos irmãos Quintero *O Centenário*, com os mesmos intérpretes que teve no teatro: a Stichini, José Ricardo, Jorge Grave e Rafael Marques.

Uns tempos antes destes esforços isolados, tinha aparecido, pela primeira vez (1918) Leitão de Barros; mas só mais tarde assumiria posição relevante numa terceira fase do cinema mudo português. Na altura, Leitão de Barros dirige, para a recém-constituída firma Lusitânia (que chegou a construir uns estúdios, mas teve curta existência), dois pequenos filmes pouco significantes: *Malmequer*, comédia galante «vestida à Luís XV»; e *Mal de Espanha*, sátira ao erótico enlevo dos burgueses da época pelas carnudas espanholas de café-concerto. E não se passa daí. Filmes para a história só ficaram, realmente, os que foram confiados a realizadores profissionais estrangeiros: Maurice Mariaud, Roger Lion e Rino Lupo, chamados a Lisboa à semelhança do que a Invicta Film tinha feito com Georges Pallu.

Em 1922, a escritora Virgínia de Castro e Almeida funda, com capitais próprios, a Fortuna Film. E contrata o realizador francês Roger Lion e os artistas, também franceses, Maxudian, Gil Clary e Jean Murat, para trabalharem na nova empresa. A primeira produção da Fortuna viria a ser *Sereia de Pedra*, de que foram operadores de câmara os franceses Quintin e Bizot. Parece que o filme tinha uma certa qualidade (há mesmo quem asseverar que tinha muita qualidade) mas, como se perdeu, é impossível verificá-lo. A realização foi de Roger Lion. No ano seguinte, o «Diário de Notícias» anuncia que se irá rodar em Portugal *A Fonte dos Amores*, segundo um argumento de Gabriela Réval, sob a direcção de Roger Lion, com artistas franceses no elenco. Picada por ofendido patriotismo a revista «Cine Lisboa», no seu

número 4, insurge-se violentamente contra essa «alcateia de técnicos e artistas estrangeiros que vêm aqui sugar-nos a vida aos preços de escudos desvalorizados que compram com bons francos de 15 tostões cada». A desanca destina-se não só aos estrangeiros (a Gabriela Réval chama a revista «tricoteuse de romances para meninas eróticas» ...) mas também e muito especialmente ao então director do «Diário de Notícias.» A exaltada «Cine Lisboa» vai até ao insulto e clama que tendo nós técnicos, argumentistas e artistas «todos portugueses de gema, só eles teriam o direito de fazer filmes portugueses». Com tanto desgaste patriótico a revista iria morrer pouco depois... Em vez desse filme, Roger Lion realizará para a Fortuna Film *Os Olhos da Alma*, que obteve grande êxito e foi vendido para França. Deste filme existe uma cópia na Cinemateca Nacional. Visto hoje, apresenta uma curiosa particularidade. Parte da acção passa-se na Nazaré, ou melhor: passa pela Nazaré, porque a intriga não tem nada a ver directamente com aquela praia de pescadores. Quando muito, ter-se-á pensado em ir lá buscar um bocadinho de folclore. Mas o realizador deve ter ficado de tal forma impressionado com o que lá surpreende que não resiste a incluir na fita as cenas de um naufrágio (sequência, aliás, prodigiosa) de um realismo e de uma autenticidade impressionantes. Estas cenas, totalmente «descoladas» do melodrama de cordel que é *Os Olhos da Alma*, dir-se-ia um momento de cinema captado por um Gremillon ou um Joris Ivens e metem num chinelo o «mesmo» naufrágio que mais tarde iremos encontrar em *Maria do Mar*. Tanto *Sereia de Pedra* como *Os Olhos da Alma* tiveram como protagonista feminino a actriz cinematográfica Maria Emília Castelo Branco que toda a vida se esforçou por ser a Pina

Manichelli do cinema português, mesmo depois do declínio das «divas» italianas...

É também em 1922 que Raul de Caldevilla funda, com capitais portuenses, uma nova e ambiciosa empresa: a Caldevilla Film, sobre a qual vale a pena determo-nos um instante.

2. Raul de Caldevilla era um homem do Porto. Activo, empreendedor, arrojado e de vistas largas. Um dia teve a ideia de montar uma indústria cinematográfica em Portugal, seguindo as pisadas da Invicta Film, mas à altura de competir nos mercados estrangeiros. Como não era homem que fizesse as coisas no ar, visitou os estúdios de Itália e da França e estabeleceu os seus planos a partir do que por lá viu e aprendeu. De regresso a Portugal constituiu uma empresa produtora, a Caldevilla Films, dando imediato início à construção de um Estúdio segundo o projecto de um arquitecto francês. Se não tivesse ficado pelos alicerces, poderia ter sido, na altura, o melhor estúdio da Europa. Por outro lado, o plano de produção, numa primeira fase, previa a realização de seis filmes de enredo, adaptação de conhecidas obras literárias, e a contratação de notáveis figuras da cena portuguesa (o que influiu na deslocação é da empresa para Lisboa). Porém, para ir para a frente, sem meias medidas e com amplos meios técnicos e artísticos, era necessário reforçar substancialmente o capital da empresa, como o propunha Raul de Caldevilla. Os outros elementos associados não quiseram investir mais dinheiro, preferindo ficar, «à portuguesa», pelo remedeio. Não tinham nem mentalidade nem coragem para jogar uma grande cartada. O estúdio não se construiu. E, das

seis fitas pleneadas para a arrancada, realizaram-se apenas duas, com menos recursos técnicos do que os previstos, num estúdio improvisado na grande abegoaria da Quinta das Conchas, que a empresa adquirira, situada exactamente no local onde mais tarde se instalaria a Tobis Portuguesa.

O actor-realizador francês Maurice Mariaud, contratado por cinco anos, foi o responsável por ambas: *Os Faroleiros* (que chegou a ser vendida para diversos países europeus) e *As Pupilas do Sr. Reitor*, rodada em 1922, com exteriores filmados nos arredores de Vizela. Uma cópia deste filme foi encontrada em muito bom estado, em 1968, e oferecida ao Cineclube do Porto, que, mais tarde, a cedeu à Cinemateca Nacional. Na mesma altura apareceram alguns curtos fragmentos do negativo de *Os Faroleiros* (filme que parece ter-se perdido, pois dele não se encontrou rasto, além de uma razoável colecção de fotografias), assim como o negativo de um documentário sobre as termas portuguesas (e as respectivas legendas, em inglês, o que prova terem-se preparado cópias para o estrangeiro). Completamente inutilizado encontrou-se, também, um rolo em que fora registada a escalada, pelo exterior e a pulso, da Torre dos Clérigos, pelos *Puortulanos*, celebres trepadores profissionais. Esta escalada foi uma ideia publicitária, em grande estilo, para o lançamento de uma nova marca de bolacha. Ideia de Raul de Caldevilla, que atraiu o Porto inteiro. Os trepadores, depois de atingirem a cruz da torre, simularam tomar uma chávena de chá com bolachinhas, empoleirados lá no alto, ao mesmo tempo que lançavam sobre a multidão compacta, que viera admirar a façanha, uma chuva de papelinhos fazendo o reclame da nova marca de bolachas. Durante muito tempo se falou nesta

escalada da Torre dos Clérigos, no Porto... e, por certo, muitas bolachinhas se comeram em resultado desta sensacional promoção publicitária, que o filme prolongava.

Quanto ao filme *As Pupilas do Sr. Reitor*, devo adiantar que, por várias vezes, o romance de Júlio Dinis foi levado ao cinema. O mais curioso é que a versão de Leitão de Barros (de 1935) e a versão de Perdigão Queiroga (muito «folclórica» e realizada muitos anos mais tarde) não avançaram um passo — sobretudo a de Queiroga — em relação ao filme produzido em 1922 pela Caldevilla Films. O que, infelizmente, veio mostrar que, não obstante o Cinema ter progredido com o tempo, os nossos mais activos realizadores andaram para trás durante vários anos.

A descoberta de *As Pupilas do Sr. Reitor*, de Maurice Mariaud, veio revelar que este filme (apenas citado em algumas histórias do cinema português) tinha uma qualidade comparável à das produções correntes que nos vinham de outros países com cinematografias mais adiantadas. De notar a fluência da narrativa (não obstante tratar-se, ainda, de uma ilustração a par e passo da obra literária); o acerto dos inúmeros *raccords*; a excelente fotografia (mesmo nos interiores). Tendo sempre presente que o filme foi feito em 1922, há também particularidades que não deixam de surpreender e que revelam um saber do ofício incontestável: profundidade de campo, permitindo duas acções independentes no mesmo «plano» (ex.: visita do Reitor a uma casa da aldeia, vendo-se, simultaneamente, o que se passa dentro de casa e, através da porta aberta, a bulha de dois garotos engalfinhados lá fora); utilização de alguns «planos» simbólicos (ex.: o desmoronar de um castelo de cartas

quando Margarida verifica que Daniel não a reconhece); efeito de *suspense* cómico, na história do frade comilão sucintamente *contada em imagens* (história que fica interrompida pelo sono do Dr. João Semana, quando este a recorda pela primeira vez, e é retomada e concluída, mais tarde, na festa em casa de Daniel); sobriedade de representação de alguns velhos actores de teatro, como Manuel Oliveira, Eduardo Brazão e Duarte Silva. A visão actual desta fita, muito pouco conhecida, vem colocá-la num lugar muito mais importante do que aquele que se lhe atribuía E mais nos faz lamentar que *Os Faroleiros* se tenha perdido. Tratava-se de uma história da autoria de Maurice Mariaud em que o realizador figurava também como intérprete. A fotografia, tal como a de *As Pupilas*, era de Victor Morin.

A Caldevilla Films tinha também uma secção de documentários. Falámos já nas *Termas Portuguesas* e em *Chá nas Nuvens* (a escalada à Torre dos Clérigos). Merece também referência *O 9 de Abril*, documentário de grande interesse histórico, muito pormenorizado, de que se destacam alguns aspectos curiosos: a chegada do Marechal Joffre; a passagem do Presidente da República, membros do Governo de 1921, deputados e chefes das Forças Armadas; a multidão compacta ao longo do percurso; os aspectos de Leiria e a chegada à Batalha do corpo do Soldado Desconhecido. Dois filmes (pelo menos) documentam a transladação de Lisboa para a Batalha do corpo do Soldado Desconhecido, a que o povo de Lisboa assistiu em peso. No cortejo incorporaram-se também contingentes das forças armadas portuguesas e da marinha de guerra da França, da Inglaterra, da Itália e dos Estados Unidos, assim como estudantes universitários, associações civis, representantes

do Clero, grupos de escoteiros, bombeiros, etc. Um desses filmes, realizado pelos respectivos serviços da Caldevilla Films, foi estreado no Central, de Lisboa, em 13 de Abril; o outro passou, ao mesmo tempo, no cinema Condes. *O 9 de Abril*, da Caldevilla Films (cópia positiva em muito bom estado e uma grande parte do negativo) está, presentemente, na posse do Cineclube do Porto (esperemos que devidamente acautelado).

A Caldevilla Films, como a Fortuna Film, como a Invicta Film iria extinguir-se. Foi nesse ano fatal de 1923 que Rino Lupo realizaria, isoladamente, *Os Lobos*, salvo erro com capitais portuenses, segundo a peça de Francisco Lage e João Correia de Oliveira. O filme obteve grande êxito, vendeu-se para França, Itália, Roménia e Brasil e ganhou, com o tempo, um certo valor mitológico que não corresponde inteiramente ao seu valor real. A fita está carregada de simbolismo e de presságios, sublinhando, à maneira do cinema nórdico, o dramatismo da intriga que se desenrola no meio de uma rude natureza. *Os Lobos* afigura-se-me uma obra com inegáveis qualidades, certamente invulgares no cinema português da época, mas sobrevalorizadas com o decorrer dos tempos. À câmara trabalhou um português: Artur da Costa Macedo, cuja competência ficou bem patente.

TEMPO DE TRANSIÇÃO (1924-1931)

1. O cinema português vai entrar em eclipse. Mas ainda dá tempo para se fundar uma nova empresa, Pátria Film, da responsabilidade de Henrique Alegria, que abandonara a Invicta, e Raul Lopes Freire, exibidor e importador de filmes. A nova empresa produzirá apenas *O Fado*, dirigido por Maurice Mariaud, e *Aventuras de Agapito*, uma farsa realizada por Roger Lion.

Alguns dos estrangeiros que vieram trabalhar para Portugal ainda se conservarão entre nós por mais algum tempo. Mas a «época do cinema português feito por estrangeiros» (muitas vezes mais bem ambientado e mais português do que muito cinema nacional feito posteriormente por portugueses — e isto é uma das mais curiosas características da produção que vai de 1918 a 1924) tinha chegado ao fim. Seguir-se-á um período pobretana em que predominam a falta de recursos, o amadorismo, a indigência criadora... e um certo oportunismo. É assim que Rino Lupo arranja uns dinheiros para fazer uma *Fátima Milagrosa* e um *José do Telhado* extremamente incipientes, e o escritor e jornalista Reinaldo Ferreira funda a Reporter X Film que produzirá, com a colaboração técnica do operador Maurice

Laumann, quatro curtas metragens cómicas e uma longa metragem inspirada no assassinato da actriz Maria Alves: *Taxi 9297*, aproveitando a repercussão que teve esse crime ocorrido em Lisboa.

2. O eclípsse dá-se, efectivamente. Até que um belo documentário dramático: *Nazaré, Praia de Pescadores*, realizado por Leitão de Barros (com fotografia de Artur Costa Macedo) vem trazer uma réstea de sol: luz de esperança no negrume em que tinha caído a cinematografia portuguesa. De *Nazaré*, Leitão de Barros parte para o seu primeiro (e talvez o mais conseguido) filme de enredo e longa metragem, com argumento de António Lopes Ribeiro, jornalista e crítico de cinema que iniciara a crítica de filmes num jornal diário, o «Diário de Lisboa», e fora seu assistente em *Nazaré. Maria do Mar*, documentário romanceado da vida dos pescadores daquela praia, aponta para um género em que o cinema português poderia ter encontrado caminho fértil e motivador. Manuel de Azevedo, no seu ensaio *Perspectiva do Cinema Português*, diria deste filme, belo e prometedor, estas justas palavras: «*Maria do Mar*, com excelente fotografia de Manuel Luis Vieira e Salazar Diniz, ficou como exemplo isolado de que o cinema português esteve mais próximo de se afirmar quando os nossos realizadores nos deram a realidade nacional através do seu próprio temperamento do que através da adaptação de temas literários nacionais, transpostos para a tela por estrangeiros, possuidores ou imitadores de estilos estrangeiros.» Noutro passo do seu livro, Manuel de Azevedo acrescentaria: «*Maria do Mar* ainda hoje é das obras de cinema mais genuinamente portuguesas, um claro exemplo de que o documentarismo teria sido um

caminho seguro para os nossos realizadores, quer enveredassem, mais tarde, no seu natural desenvolvimento, pelo naturalismo poético e simbólico dos mexicanos — especialmente de Emílio Fernandez — quer buscassem o realismo novo que os italianos nos deram após 1945.»

Acrescentemos que Leilão de Barros tinha sido, na altura, muito impressionado pelo cinema soviético que tinha podido ver. Impressão que ficou pela rama e não pelo sentido social, interveniente, político dos filmes de Eisenstein ou Pudovkine. Em *Maria do Mar* sobressai, sobretudo, a anedota e não tanto a condição social da gente da Nazaré, o drama constante da sua existência desprotegida. No entanto, o filme tem momentos impressionantes e uma saudável frescura, a temperar a trágica progressão dos acontecimentos. Não fora a incapacidade de limar algumas excrescências, Leilão de Barros teria atingido um ponto ainda mais alto. E, pela primeira vez, e em evidência, aparece o rosto autêntico do povo trabalhador da beira-mar, a pele queimada pelo sol, as rugas autênticas dos velhos, as mãos calejadas. Entre os intérpretes (amadores, uns, profissionais do teatro, outros) a pequenina-grande Adelina Abranches confunde-se com a gente da Nazaré num desempenho de prodigiosa autenticidade. Dá-lhe réplica brilhante a Perpétua, mulher do povo que nunca havia sonhado representar e muito menos ao lado da maior artista que jamais teve o Teatro Português. A bem dizer, a Perpétua não representou. Com aquela capacidade espantosa que o povo tem para se transferir para «personagens» que se lhe assemelhem, esta mulher foi um espanto, tal a força, a veracidade, a espontaneidade que emprestou ao seu «papel».

Maria do Mar data de 1930. Foi ainda nesse ano que Leitão de Barros fez *Lisboa — crónica anedótica de uma Capital*, que é, de certo modo, o espelho da Lisboa dos anos trinta, vista com enlevo e com divertido sentido do humor. Todas as esperanças se puseram, então em Leitão de Barros.

3. O cinema, em Portugal, tornara-se uma espécie de actividade amadora ou artesanal. Cada filme é uma aventura. Mas 1930 parece trazer ânimo a muita gente para correr a sua aventura. João de Almeida e Sá roda um belo documentário com pretensões vanguardistas: *Alfama, Gente do Mar*. Lopes Ribeiro faz um pequeno filme coreográfico: *Bailando ao Sol* (que foi um fracasso). Aníbal Contreiras realiza *Vida de Um Soldado*, a que chama «documentário reconstituído» (outra desilusão). António Leitão apresenta uma *Castelã das Berlengas* que mal chega ao público de tão má que é. Chianca de Garcia faz *Ver e Amar* em jeito de filme amador. E Maurice Mariaud, em colaboração com Eduardo Malta, filma *Nua*, com a jovem Saur Benafid, que, à falta de melhor, tinha um corpo bonito. A branda censura da época ainda permitiu que se mostrasse desnudado. Tudo não passa de um rosário de frustrações. O sonoro está prestes a bater-nos à porta, o que tornará essas aventuras ainda mais difíceis e contingentes. E o público desinteressa-se completamente por uma *Portuguesa de Nápoles* e uns *Campinos* com Maria Lalande que são, entre nós, o triste estertor do cinema mudo.

É por essa altura que se faz uma experiência inédita: um filme de animação: *Lenda de Miragaia*, em silhuetas

animadas, devido a Raul Faria da Fonseca e António da Cunha. Filme, aliás, de que ninguém se lembra.

Entretanto — sem que se desse muito por isso — tinha surgido Manuel de Oliveira: um jovem desconhecido nos meios cinematográficos (já com tendência a centralizarem-se em Lisboa) que tinha aparecido lá para as bandas do Porto.

Mas já lá iremos. Permitam-me o parêntesis que se segue.

NOTA MARGINAL (1)

IMPrensa CINEMATográfica E PRIMEIRA ASSOCIAÇÃO DE CINÉFILOS

Ao longo de todo este tempo, tinha-se criado, também, uma imprensa cinematográfica. A primeira publicação exclusivamente dedicada ao cinema aparece em Lisboa em Março de 1917. Intitula-se «Cine Revista» e durará até 1924. O cinema nacional merece-lhe uma atenção constante assim como os progressos que se vão operando nas técnicas cinematográficas. É ali que encontramos as primeiras referências ao cinema de animação.

Outra revista que marcou uma posição importante na imprensa cinematográfica portuguesa foi «Porto Cinematográfico», fundada por Alberto Armando Pereira em 1919 e que só viria a extinguir-se em 1925. Também esta revista prestou muita atenção ao filme português, a par de uma vultosa informação sobre a actividade cinematográfica em todo o mundo. Uma parte importante da revista era dedicada a crítica de filmes e a biografias de artistas de cinema. Ainda no Porto, outra revista, fundada por Roberto Lino em 1923, viria a tomar

uma posição de relevo na defesa do cinema nacional, acompanhando de perto as actividades da Invicta Film e o espectáculo cinematográfico na cidade do Porto, sem, no entanto, deixar de fornecer larga informação sobre as cinematografias estrangeiras. «Invicta Cine», assim se intitulava a revista, teve uma vida muito prolongada, pois viria a publicar-se semanalmente, com toda a regularidade, até 1936.

Outras publicações, entretanto, apareceram e desapareceram por dificuldades económicas. Dentre estas, a mais interessante foi sem dúvida «De Cinematografia», fundada no Porto por Fernando Pamplona e Cunha Reis quando ainda frequentavam o curso dos Liceus. Outra, que se salientou pelo seu patriotismo delirante e já aqui citada, foi a «Cine Lisboa.» Editado pela empresa de «O Século», aparecerá em 1928 o «Cinéfilo», semanário de grande popularidade que iria publicar-se até 1939. Também esta publicação deu toda a sua atenção ao cinema português e apoiou consideravelmente, como o fazia a «Invicta Cine» e como já o haviam feito «Cine Revista» e «Porto Cinematográfico», o espectáculo cinematográfico em Portugal e a promoção do Cinema. Foi, no entanto, menos pronta a apoiar o cinema sonoro do que a «Invicta Cine», do Porto, e a «Imagem», que apareceria em Lisboa, com grande êxito, em princípios de 1930 (dirigida por Chianca de Garcia, tendo como redactor principal José Gomes Ferreira).

Foi também em 1930 que apareceu o jornal «Kino», fundado e dirigido por António Lopes Ribeiro. O primeiro número sai no 1.º de Maio e é propriedade da Renascença Gráfica, S. A. R. L. O jornal luta por um cinema nacional, pugna pela construção de um estúdio

devidamente equipado para a realização de filmes sonoros, assume atitudes polémicas e, à data da implantação da República em Espanha (1931), António Lopes Ribeiro, tomado por um entusiasmo que depois transferiu para o campo oposto, virando salazarista e legionário, escreveria em artigo de fundo de «Kino»: «Espanhóis! Aproveitem esse fogo sagrado que ora vos vai na alma. Transmitam-no ao écran (...) para que alguma coisa possa levar e contagiar ao mundo o vosso exemplo e o vosso entusiasmo. (...) Vocês nunca tiveram cinema (...) mas há entre vocês quem saiba o que isso é: Luís Buñuel. Vão buscá-lo a Paris como foram buscar Marcelino Domingo e Indalecio Prieto. Nada de Benitos Perojos!»

De outras revistas que apareceram mais tarde, falar-se-á a seu tempo.

Quero apenas registar que foi a partir do entusiasmo de alguns dos responsáveis pela revista «Invicta Cine» que se criou, no Porto, a primeira associação cinematográfica, pioneira do futuro movimento cineclubista. Essa Associação dos Amigos do Cinema foi fundada em 1924 e tinha por objectivos: «defender o cinema nacional, moralizar o cinema por meio da palavra escrita ou falada, fomentar o entusiasmo pela Arte do Silêncio e produzir películas logo que a situação financeira o permitisse». A Associação durou alguns anos, mas a sua acção foi limitada. Realizou um ou outro colóquio, distribuiu prémios aos exibidores que apresentaram melhores filmes e produziu um pequeno documentário (creio que filmado por Maurice Laumann). Os cineclubes ainda vinham longe. E os que, muitos anos mais tarde, iriam criá-los e dinamizá-los, andavam ainda a jogar o pião.

MANUEL DE OLIVEIRA

*A SUA PRIMEIRA OBRA:
«DOURO, FAINA FLUVIAL»*

1. Era uma vez... Lá para os fins dos anos vinte, António Lopes Ribeiro, que já andava nas lides cinematográficas como crítico de filmes nas páginas do «Diário de Lisboa», viu por acaso, num laboratório de Lisboa, parte de uma fita que ali fora mandada para revelar. Surpreendido e entusiasmado com o que vira, quis saber de quem era. Disseram-lhe um nome. Era-lhe desconhecido. Deram-lhe uma direcção e um número de telefone. Era no Porto.

Procurando contactar o autor do filme, soube que ele chegaria a Lisboa no dia seguinte integrado num grupo de desportistas que vinham participar no Campeonato Nacional de Atletismo. Foi esperá-lo. E assim se deu o encontro entre os dois à saída da gare do Rossio. (Os comboios do Porto ainda não ficavam em Santa Apolónia). Lopes Ribeiro foi direito ao fim. Falou do seu entusiasmo pelo filme e do seu desejo de o incluir no espectáculo cinematográfico que estava a organizar para os participantes do Congresso Internacional da Crítica a

realizar, dali a pouco, na cidade de Lisboa. Foi insistente e persuasivo: era preciso, era indispensável, concluir o filme rapidamente.

O jovem atleta mal podia acreditar no que ouvia. A surpresa intimidava-o. Uma oportunidade destas nunca ele sonhara poder surgir-lhe. No seu foro íntimo, exultava; mas, cauteloso, punha reticências: que ainda havia material por revelar; que a montagem ainda ia levar o seu tempo... Lopes Ribeiro foi teimoso e peremptório: o filme tinha de estar pronto à data do Congresso. E assim entre ambos ficou assente. O filme em questão era *Douro, Faina Fluvial*.

No dia seguinte a excitação do nóvel cineasta comprometeu a actuação do desportista. Incapaz de se concentrar, nunca ele fizera provas tão más. Foi um desastre.

Este moço de vinte anos era Manuel de Oliveira. Se o seu nome era ignorado por Lopes Ribeiro e desconhecido nos meios cinematográficos, a verdade é que o não era nos meios desportivos. Manuel de Oliveira foi campeão de salto à vara e, nos famosos espectáculos anuais do Sport Club do Porto, executava, com seu irmão Casimiro, um arriscado número de trapézio voador. Também, por essa altura, o automobilismo o apaixonava, tendo vindo mais tarde a participar em corridas internacionais. Marcou destacada presença nas corridas de Vila Real e da Gávea, no Brasil, onde ganhou um dos circuitos. Se abandonou o atletismo quando começou a interessar-se pelo cinema, só abandonaria as corridas de automóveis quando se casou. Entretanto tirou o «brevet» de piloto aviador. Automóveis de corrida e aviões eram, talvez, a alternativa perante as dificuldades que sempre enfrentou para fazer cinema e através dele se exprimir.

2. Voltemos uns anos atrás.

Houve em tempos, quase no tópo da Rua 9 de Julho 4, no Porto, em terreno sobranceiro à rua, um grande palacete meio oculto por duas frondosas tílias. O acesso fazia-se por um largo portão de ferro que abria para uma rampa que levava à moradia e à pequena unidade fabril anexa. Ambas pertenciam a Francisco José de Oliveira, industrial empreendedor a cuja iniciativa se deve a primeira fábrica portuguesa de lâmpadas eléctricas, a primeira fábrica nacional de artigos de malha e o aproveitamento hidro-eléctrico do rio Ave, no Ermal. Terceiro filho desse industrial, foi naquele palacete que, a 10 de Dezembro de 1908, nasceu Manuel de Oliveira, de nome de baptismo Manuel Cândido (Pinto de Oliveira de apelidos). De seu pai herdou, em certo sentido, a imaginação, a persistência e o poder criador. Mas não criou preconceitos de classe, embora fossem um tanto distantes as relações dos trabalhadores com o filho do patrão. Seria justamente para o mundo do trabalho na beira-rio que seus olhos iriam voltar-se, fixando em imagens cinematográficas a viva expressão do esforço quotidiano do Homem, irmanado com a máquina e o animal, na árdua faina de ganhar, com autêntico suor, o magro e amargo sustento de cada dia.

Como aconteceu com muitos jovens da sua geração, o cinema apaixonou-o desde muito novo. Era uma aventura fascinante a que então se vivia, dia a dia, face ao écran, sem interditos. Primeiro, era o mundo inteiro que se abria na nossa frente, o passado e o presente, o drama e a comédia, o fantástico e o sonho, ali, no rectângulo iluminado das salas escuras dos cinemas onde todas as noites podíamos identificar-nos com os «heróis» das fitas. Depois, era uma nova arte, uma nova forma de expressão

que brotava e evoluía vertiginosamente na nossa frente. Aos dezasseis anos, Manuel de Oliveira desejou entrar para o cinema, como actor cómico ou burlesco. Outro qualquer, com a sua bela figura (as mocinhas voltavam-se quando com ele cruzavam na rua) teria desejado ser Rudolfo Valentino ou Ramon Novarro. Na realidade aquele juvenil anseio foi efémero — depressa substituído pelo irresistível desejo de fazer cinema.

Por essa altura, Rino Lupo veio para o Porto terminar as filmagens de *Fátima Milagrosa*. Aqui abriu uma Escola de Actores de Cinema para arranjar algum dinheiro e complacentes figurantes. Manuel de Oliveira foi dos primeiros a inscrever-se (com o pseudónimo de Rudy Oliver ...), menos com a ideia de vir a ser galã de cinema do que a de saber como era o cinema «por dentro», figurando no filme de Rino Lupo. Por ali nada aprendeu. As lições ia-as recebendo de outro lado, na «universidade do cinema» que, para o aluno atento, eram os écrans do Trindade, do Olímpia, do Passos Manuel e do Salão High-Life: as lições do expressionismo alemão, do realismo de Pabst e Lupu Pick, de alguns vanguardistas franceses, da imensa força dramática de *Mãe*, de Pudovkine ou da *Joana d'Arc*, de Dreyer, da violência demolidora de Eric von Stroheim, da inquietante grandeza dos nórdicos Stiller e Sjostrom... Quanto a livros teóricos, sobre linguagem e estética cinematográficas, creio que nunca leu nenhum.

Um dia, foi isto em 1929, Manuel de Oliveira conseguiu que o pai lhe emprestasse uns escudos e comprou uma máquina de filmar de 35 mm, portátil, com corda para trinta metros de fita. Estava decidido a fazer o seu primeiro filme, cuja ideia tinha longamente amadurecido. O trabalho ribeirinho, as pontes, o bairro

do Barredo, o rio, fascinavam-no. Escreveu uma planificação muito pormenorizada para reter no papel o filme que se construía dentro de si. A sugestão da linha mestra viera-lhe de um filme de Ruttmann, *Sinfonia duma Capital — 24 horas da vida de uma cidade*, que tinha visto tempos antes. Mas o *Douro, Faina Fluvial*, nasceria como obra autónoma e original. Um crítico italiano, Ugo Csiraghi, escreveria muitos anos mais tarde («L'Unità», de 8 de Setembro de 1976): «Nesta curta-metragem, realizada em 1930, há ressonâncias do melhor documentarismo europeu, de Ivens aos soviéticos, de Ruttmann a Grierson, mas revistas e elaboradas com tal força e originalidade que fazem de Manuel de Oliveira um artista que só a si próprio se assemelha.»

Manuel de Oliveira não sabia ainda como manejar uma máquina de filmar. Para operador convidou, então, um amigo, António Mendes, guarda-livros de profissão, grande apaixonado por fotografia. E deitaram mãos à obra, aos poucos. Foi um autêntico trabalho de amadores, mas feito com a proficiência de profissionais experimentados. Foi ainda António Mendes — que se revelou um operador excepcional mas nunca quis trocar a estável profissão de guarda livros pela incerta profissionalização cinematográfica — quem revelou uma grande parte do negativo de *Douro, Faina Fluvial*, servindo-se de meios rudimentares num laboratório improvisado numa das dependências da fábrica dos Oliveiras. A certa altura, a operação revelou-se extremamente difícil, razão pela qual outra parte do filme foi mandada para um laboratório de Lisboa.

Muitos anos mais tarde, foi ainda numa dependência da velha casa da Rua 9 de Julho, hoje demolida, que Manuel de Oliveira instalou um pequeno estúdio, muito

bem equipado com material que mandou vir expressamente de Itália, num momento em que pensou tornar-se autónomo, com a vaga esperança de criar um núcleo de produção onde outros pudessem também vir trabalhar, fugindo, assim, aos altos custos dos laboratórios de Lisboa. Foi lá que ele fez a montagem de *Acto da Primavera*, *O Pão*, e *Caça* (imagem e som). E ali enterrou muito dinheiro em bom material técnico e no isolamento de uma sala para gravações. Tudo seria obrigado a vender num momento difícil da sua vida — que não foi sempre tão «de rosas» como tantas vezes se quer fazer crer...

O advento do sonoro tinha acabado de dar-se, mas *Douro, Faina Fluvial* era ainda um filme mudo e foi assim que foi exibido no Salão Foz, em Lisboa, no decorrer do Congresso Internacional da Crítica. Esta ante-estreia foi um escândalo. Perante a surpresa dos congressistas estrangeiros, os espectadores portugueses, na sua maioria, vaiaram ruidosamente o filme. O tema, o ritmo, a montagem rápida de algumas sequências, irritaram o público (em grande parte selecto e burro). A projecção foi sublinhada por constantes assobios e terminou com uma estrondosa pateada. Ao intervalo e, ainda, já terminado o espectáculo, muitos espectadores e alguns dos críticos (!?) portugueses ferviam de indignação: «um sem jeito aquelas imagens vertiginosas! uma vergonha mostrar a estrangeiros aquelas mulheres enfarruscadas, com carretos de carvão à cabeça, de pé descalço... aquelas nojentas vielas do Porto... aqueles prédios leprosos do Barrêdo... «(Parece que ninguém se indignou por existirem aquelas desumanas condições de trabalho dos carregadores do porto... parece que ninguém se indignou por se viver ainda em péssimas condições de habitação e

salubridade no velho, degradado e populoso bairro do Barrêdo...). Manuel de Oliveira, que ninguém ali conhecia, andava no meio daquela gente. Socavam-lhe os ouvidos os indignados desabafos. E sorria. O sentido do humor foi sempre uma das suas qualidades.

3. Ao contrário das reacções desfavoráveis que o filme tinha levantado entre portugueses, o reputado crítico francês Emille Vuillermoz não tardaria em publicar, no «Temps», um artigo sobre *Douro, Faina Fluvial*, em termos muito lisonjeiros. A certo passo desse artigo, escreveria: «Nunca o patético novo da arquitectura do ferro e a poesia eterna da água haviam sido traduzidos com tanta força e inteligência.» («Le Temps» — 3/10/1931). Depois, veio Avelino de Almeida (que foi director da revista «Cinéfilo») remar, quase a medo, contra a maré da generalizada nacional-indignação. Abertamente vieram defender o filme: José Régio, na «Presença», e Adolfo Casais Monteiro, na revista «Movimento.» a estes dois poetas e a mais meia dúzia de amigos mostrara Manuel de Oliveira o seu filme depois da «corrida» que tinha levado em Lisboa. Destes recebeu, naquela altura, as únicas manifestações de apreço e encorajamento. E a fita voltou para as latas onde ficou «esquecida» por uns anos.

Douro, faina fluvial viria finalmente a público, no circuito comercial, por acordo com H. da Costa, para servir de complemento ao filme *Gado Bravo*, de que aquele ex-distribuidor de filmes era produtor. Foi isso em 1934. O filme tinha sido sonorizado, o que lhe alterou ligeiramente o ritmo. Quando da sua primeira apresentação no Porto, no S. João-Cine, acolheram-no

com palmas espontâneas e calorosas. Depois... o tempo foi passando, e *Douro, faina fluvial* resistiu. O que só acontece com as autênticas obras de arte.

Em *Douro, faina fluvial* Manuel de Oliveira não se limitou a pousar o olhar sobre a vida e a faina ribeirinhas. Na descrição do trabalho e das duras condições de vida dos trabalhadores da beira-rio há implícita uma denúncia. Mas há também um intenso sopro de poesia, a captação de uma profunda palpitação humana. O rio, a ponte, os cais, as ruelas, os negros recantos do Barredo e da Ribeira são o cenário e o lugar onde aqueles homens e mulheres vivem e labutam. Mas o rio, a ponte, os cais, as ruelas, pulsam e vivem também, ao ritmo das horas, tratados por uma câmara inquieta, lúcida, observadora, atenta, respeitadora... que não procura o «pitoresco», antes dele se esquivava para descobrir e registar uma realidade social.

Toda a enorme força de *Douro, faina fluvial* está nessa realidade colhida ao vivo sem disfarces, «em que a moderna poesia do ferro e do aço, a tonalidade das horas, a alegria e a miséria do homem sócio do animal na luta pelo pão de cada dia — tudo, ao longo de um dia de actividade na margem do Douro, nos é dado com uma verdadeira grandeza» (José Régio).

Rodrigues de Freitas, colaborador de «Presença» e autor de um conto que serviu de inspiração a Manuel de Oliveira para o *Aniki-Bóbbó*, escreveria na revista «Movimento»: (...) «Nasce o dia e recomeça a faina; tudo ali surge em movimento, no ritmo da azáfama e das horas que vão correndo; o trabalho começou; e cresce e a vida explode em acção, em força e luta; serena chegou a hora do almoço e do descanso — e há como que uma síncope.

Depois, de novo a faina volta..., a vida retoma a intensidade das primeiras horas do dia, até que o cansaço chega, os homens vergam e as pernas fraquejam, enquanto que na natureza, à volta, desce a calma e a solidão. O artista-realizador, poeta, vai visualizando os estados de alma, no homem e na natureza; os dois elementos decorrem fundidos, em ritmos correspondentes, em permanente simpatia. Acompanhando-se nas horas que deslizam, a vida do rio e a do homem, penetram-se, completando-se. *Douro, faina fluvial* aparece-nos assim como um filme de essência profundamente poética, mas não é só isso. O filme abandona aqui e ali aqueles estados de alma de que falei, e aponta, frisa, marca, quase discute, problemas de ordem social. Façam presente, na memória, os paralelos entre o trabalho do homem e o da máquina e veja-se, de facto, se não há ali dialéctica social... Filme de inquietação e significação. Toda a obra que significa é — e Manuel de Oliveira dá-nos uma obra de arte autêntica, pelo mundo de sugestões que provoca, emoções e ideias que desperta. (...) Um filme que vive pelos elementos essenciais da arte: criação e expressão, neste caso, pela sua visão e pela sua montagem.»

Por seu turno, na «Presença» (n.º 43 de Dezembro de 1934) o poeta José Régio escreveria: «O *Douro* é uma pequena obra-prima; é um milagre não só de sensibilidade e inteligência — também de persistência, independência e vontade, dons que tanto nos faltam (...) Precioso como documentário, o *Douro* excede e em muito o valor de um mero documentário. Nem um documentário se volve em obra de arte senão na medida em que, sem deixar de documentar o que pretende documentar, é, também,

documento de um temperamento de artista. Manuel de Oliveira é artista e poeta, no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinónimas. E não é tão fácil de ver que era isso o que ainda não aparecera no nosso cinema? Conseguir boas imagens e uma boa montagem segundo processos mais ou menos conhecidos, em mira a efeitos de agrado mais ou menos seguro, é, talvez, relativamente fácil; porque é questão de aprendizagem e experiência. (...) Mas o que já deixa de ser matéria de aprendizagem para ser manifestação duma vocação própria, é conseguir esse halo poético, o transmitir essa vibração humana, que revelam realmente artista (tão artista como o mais sincero cultor de qualquer outra arte) o realizador dum filme. E eis, entre nós, a grande novidade do *Douro*: ser uma obra de arte.»

LEITÃO DE BARROS

ESPERANÇA E DESILUSÃO DO CINEMA PORTUGUÊS

1. Em 1930 as atenções estavam todas voltadas para Leitão de Barros. *Maria do Mar*, situando-se logo após um período de decadência da produção nacional, tinha vindo colocar-se dignamente na primeira fila de toda a cinematografia portuguesa e apresentava-se (pelo menos aparentemente) como uma procura de estilo. «Nesse filme — escreveu Roberto Nobre — «havia uma inusitada densidade, um poder plástico tendendo mais à sobriedade rude do que ao bonito, uma avaliação do sentido dramático e humano, arrancando às máscaras vigorosas, curtidas pelo sol e pelo sal do mar da Nazaré, um carácter cheio de genuinidade.»⁵

Homem de múltiplas facetas, Leitão de Barros dispersa o seu entusiasmo, os seus interesses, as suas capacidades e a sua constante inquietação por diferentes actividades: «Pinta, ensina, pronuncia conferências, escreve crónicas e artigos (dirá Acúrsio Pereira) que têm a marca desse talento singular que lhe atribuiu no berço uma ronda ingénua de fadas protectoras. Comenta com bom humor

no artigo de fundo, palpita na reportagem, sorri trocista nas entrelinhas do «éco» jornalístico.»⁶ Faz cinema — com dois ou três momentos fulgurantes — e organiza históricos com o mesmo jeito com que movimenta centenas de figurantes no écran. Talvez esta dispersão, estes vários e desiguais talentos, tenham, afinal, pesado negativamente na sua obra cinematográfica, muito desigual, que transita do realismo poético para o populismo e daí para o «film d'art». Desde *A Severa* ao estenderete que foi *Vendaval Maravilhoso*, passando por *Ala-Arriba* e *Camões*, a filmografia de Leitão de Barros é um zigue-zague constante, com altos e baixos dentro mesmo de cada obra. Mas, sem *Maria do Mar*, *Nazaré*, *Lisboa* e *A Severa*, talvez o cinema português não tivesse ganho fôlego para uma nova arrancada. E nessa arrancada Leitão de Barros teve papel relevante. Lança-se nela com a decisão do pioneiro e com o espírito de quem parte para uma maravilhosa aventura. Quando filma *Nazaré*, quando realiza *Maria do Mar*, supera com engenho os problemas da falta de meios técnicos. Com entusiasmo feito de amor pelo cinema. Com plena consciência de que o cinema, em Portugal, é, nessa altura, uma actividade artesanal no meio de carências de toda a espécie. Ele próprio dirá: «Entre nós, o cinema quase sempre é para o realizador a arte do equilíbrio sobre renúncias e o autor de cinema, é, apenas, um arrojado equilibrista.»

Anima-o, também, uma ingénua fé no futuro da nossa cinematografia: «Acredito num cinema português — dirá ele numa conferência pronunciada em 1948 — porque acredito na eternidade deste grupo parecido que somos nós, mandriões pescadores que nos deitamos ao sol da praia na certeza do peixe de amanhã, que somos capazes de muita asneira e de muita coisa bem feita, que somos,

enfim, uma raça; isto é, que levamos sobre alguns outros povos esta vantagenzinha apreciável: conhecermo-nos uns aos outros, de gingeira, há oito séculos! E, graças a Deus, damo-nos mal.» Entusiasta pelo cinema, que viu nascer e que o atrai desde os bancos do liceu, Leitão de Barros olha com confiança a consolidação de um cinema nosso com traços próprios e as marcas das nossas lusitanas particularidades (que as teve num cinema de imitação), mas trai as esperanças que alimentou com *Maria do Mar*, vai perdendo força e espontaneidade, afasta-se do povo e emaranha-se no gosto pelo espectáculo sem realmente acercar-se da Vida ou da Poesia, nem quando trata de Camões, de Bocage ou de Castro Alves. Todos os méritos e defeitos deixou-os logo, vemo-lo hoje melhor do que então, em *A Severa*, mais um exemplo de cinema voltado para o passado como estava na tradição da nossa cinematografia.

2. Em 1931, o cinema tornara-se sonoro e falante. A maior parte das vezes falava pelos cotovelos (para dizer muito pouco) e cantava a todo o propósito. Pensou-se, na altura, que o sonoro iria prejudicar a universalidade do espectáculo cinematográfico e favorecer as cinematografias nacionais. Leitão de Barros apercebeu-se logo das potencialidades do cinema sonoro e das grandes possibilidades de êxito que teria o primeiro filme falado e cantado em português. Sem esperar pela criação de um estúdio devidamente equipado, encetou a realização de *A Severa*, cuja sonorização seria feita em Paris, nos estúdios de Epinay. Júlio Dantas volta, assim, ao cinema português — e, por via disso, entram no cinema português o fado e os touros, de que dificilmente nos havemos de libertar,

mais o marialvismo que lhe está adstrito... *A Severa* teve um êxito invulgar. O filme ia ao encontro do gosto popular, tinha de tudo: as belas imagens da lezíria, as faustosas festas da aristocracia, os fados, as facetas cómicas do Timpanas (a canção interpretada pelo Silvestre Alegrim fez carreira), os confrontos da marquesa com a fadista, as corridas de toiros, um fandango dançado por Francis, a grotesca paixão do Custódia e a morte da Severa cercada por populares envergando trajes regionais de todas as províncias portuguesas (simbolizando Portugal chorando a morte do Fado).

A adesão do público ao cinema sonoro e o sucesso de *A Severa* impulsionaram a criação da Tobis Portuguesa, fundada em Junho de 1932, depois de uma campanha que entusiasmou o país cinéfilo. Centenas de pessoas, cheias de ilusões e de boa vontade, compraram acções daquela companhia, que viria mais tarde a ser absorvida pela Lisboa-Film. Na já citada Quinta das Conchas foi construído um estúdio moderno, projectado pelo técnico francês A. Richard e pelo arquitecto Cottinelli Telmo. (Manuel de Azevedo, in *Perspectiva do Cinema Português*). O Estado deu também uma ajuda (Decreto-Lei n.º 22.966 publicado no «Diário do Governo» de 14 de Agosto) isentando, durante cinco anos, a Tobis Portuguesa do pagamento das contribuições predial e industrial bem assim como dos direitos de importação de maquinismos, aparelhos e materiais necessários ao estabelecimento da sua indústria. O artigo 3.º do referido decreto, que obrigava «os importadores de filmes sonoros estrangeiros a adquirir, para exibição em Portugal, filmes sonoros portugueses na metragem que for anualmente fixada pelo Governo, em harmonia com as condições da produção nacional», não teve, porém, a desejada aplicação.

O cinema português preparava-se para percorrer uma nova etapa.

Acentue-se que para isso — sobretudo para a criação de um clima de entusiasmo que levou à construção dos estúdios da Tobis — muito contribuíram o próprio entusiasmo e a acção de Leitão de Barros.

OS ANOS TRINTA

1. O êxito de *A Severa* serviu de detonador para uma nova «explosão» de cinema português. Os estúdios da Tobis vão crescendo rapidamente. As revistas cinematográficas batem-se pelo renascimento da produção nacional. Nessa altura são a «Invicta-Cine», o «Cinéfilo», a «Imagem» e o «Kino». É neste semanário, fundado por Lopes Ribeiro, em que colaboram regularmente Artur Portela, Norberto Lopes, José Gomes Ferreira, Olavo d'Eça Leal e André Massil, que vamos encontrar uma estatística dos filmes exibidos em Portugal, em 1930, que aponta para uma nítida «colonização» do nosso mercado pela produção americana: 574 filmes contra 143 franceses, 105 alemães, 19 ingleses, 6 russos, 3 dinamarqueses, 2 brasileiros, 2 mexicanos, 1 sueco, 1 austríaco e 1 japonês. Apesar desta importação maciça, o filme português iria ter, então, muito menos dificuldade em chegar ao público do que cinquenta anos mais tarde, atraindo ainda um número muito razoável de espectadores. Isto foi, talvez enganador e distraiu toda a gente da necessidade de se criarem estruturas e medidas proteccionistas que garantissem mercado e estabilidade para a produção nacional.

Nos primeiros anos trinta vivia-se uma certa euforia. Enquanto Leitão de Barros pensa num novo filme, gente nova, que traz dos verdes anos um grande entusiasmo cinema, passa decididamente a meter a mão na massa. (Nessa altura ainda sem duplo sentido, muito embora não tarde Leitão de Barros a dizer, na revista «Movimento», que, em Portugal, as gentes de cinema se dividem em duas categorias: «os que amam e os que mamam...»). É, pois, com entusiasmo que se fazem e se aguardam os dois primeiros filmes sonoros totalmente realizados em Portugal: *A Canção de Lisboa*, de Cottinelli Telmo, superficial mas graciosa «comédia musical à portuguesa» que traz para o cinema esse espantoso actor que foi António Silva (ao lado da Beatriz Costa, do Vasco Santana e de Teresa Gomes, três grandes e populares figuras do teatro ligeiro); e *Gado Bravo*, que António Lopes Ribeiro realiza com a colaboração do alemão Max Nossek, alternando alguma coisa boa com muita coisa má, numa historieta inventada por um estrangeiro que arranca com algumas das mais belas imagens do Ribatejo jamais filmadas (a fotografia foi de Heinrich Gartner) e acaba por meter de tudo um bocadinho numa salganhada de folhetim sentimental, em que os campinos são apenas a nota folclórica...

Os dois filmes — ambos estreados em 1934 — foram muito bem acolhidos. Um esperançado optimismo reinava no mundo afecto ao cinema. Cottinelli Telmo não voltaria a filmar. Deixou, no entanto, um modelo de comédia (com algumas raízes no Parque Mayer) que, ao longo dos anos, viria a ser retomado com variantes menos felizes, de humor igualmente tranquilizante, assentes no talento e na popularidade de excelentes actores de teatro. De *A Canção de Lisboa* (em que aparece

Manuel de Oliveira num papel secundário) ficou, sobretudo, uma cena de antologia: a eleição de *miss costureira* na associação recreativa de bairro. Cottinelli Telmo, que foi um dos bons arquitectos do seu tempo, e dirigiu a revista infantil «Abêcêzinho», faleceu em 18 de Setembro de 1948.

Outros nomes vão aparecer. Jorge Brum do Canto, que ensaiara os primeiros passos cinematográficos com duas curtas-metragens «vanguardistas» (*A Dança dos Paroxismos* e *Paisagem*), surge em 1935 ao lado de Leitão de Barros numa segunda transposição para o cinema do romance de Júlio Dinis: *As Pupilas do Sr. Reitor*. Assina a planificação e trabalha nesse filme como assistente de realização. Essa segunda versão das *Pupilas* é ainda uma ilustração da obra literária, com algumas variantes e fugazes momentos de investigação plástica. Mais uma vez (e não seria a última) a obra literária é pegada pela rama, sem grande inspiração. Outro nome é Chianca de Garcia, recém-conquistado pelo cinema (que chegou a afirmar não ser uma arte), que em 1936 dá o seu grande passo, saltando do incipiente *Ver e Amar* para *O Trevo de 4 Folhas* e daí para *Aldeia da Roupa Branca* (1938), ambos com Beatriz Costa. Musicados e cantados, como era corrente na época, procuram sobretudo o entretenimento do espectador. No entanto, *Aldeia da Roupa Branca*, com algumas influências, aqui e ali, do cinema americano, apresenta-se com razoável desembaraço narrativo e uma certa frescura sacudida pelo dramatismo da corrida das carroças. O filme podia ser tomado como uma promessa, mas Chianca de Garcia ficou por aqui. Afirmar-se-ia muito mais como brilhante cronista do que cineasta.

Artur Duarte — homem já calejado no cinema, como actor de papéis secundários, em filmes alemães e filmes

portugueses — vem também tentar a sua *chance* como realizador, trazendo de novo para a tela *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, com muito menos engenho e rigor do que George Pallu nos tempos do cinema mudo. Entretanto, Leitão de Barros faz mais dois filmes: um *Bocage*, com vistosa mise-en-scène, que inaugura o seu «cinema pseudo-histórico» de grande espectáculo (à escala portuguesa), e uma transigente comédia musical: *Maria Papoila*, dentro do tolerante «gosto popular». É do mesmo ano o primeiro filme «político» português, feito mais por oportunismo do que convicção por António Lopes Ribeiro, segundo um «pitoresco» argumento de Jorge Afonso e Baltazar Fernandes. Chamou-se ele: *Revolução de Maio*. Se não me engano e a convicção não era tão pouca como isso — nessa altura Lopes Ribeiro tinha-se alistado na Legião Portuguesa — então o realizador, ao servir o fascismo, animando uma intentona de folhetim que não tinha nada que ver com a resistência ao regime, serviu-se mal do cinema e mal serviu o que pretendia servir. Mas talvez tenha servido a Lopes Ribeiro para, mais tarde, fazer, com enorme largueza de meios, um fastidioso *Feitiço do Império*. O que, ambos somados, não deu para um autêntico *cinema político* de exaltação salazarista e imperialista. O regime não produzia, por aqui, fruto que se espremesse...

António Lopes Ribeiro nasceu em 1908. Exerceu o jornalismo e a crítica cinematográfica desde os princípios dos anos vinte. Fundou e dirigiu três revistas de cinema: «Imagem» (1928), «Kino» (1930) e «Animatógrafo» (1933). Realizou oito filmes de longa-metragem e cabazada de documentários de propaganda, dentro do espírito do SNI (isto é: como documentarista «oficial» do regime) e mais uma dezena deles, menos comprometidos,

sobre monumentos, artes e indústrias. Durante cerca de três décadas, Lopes Ribeiro estará presente em cada dobrar de esquina do cinema português. Dinâmico, arguto e empreendedor, espelha-se nas suas múltiplas actividades e intervenções, raramente desinteressadas, nem sempre coerentes, muitas vezes contraditórias. (Tão depressa é capaz de deitar foguetes à jovem República espanhola — ver «Kino», n.º 52 — como dar vivas ao Estado Novo português; exaltar os filmes de Charlot, como desencadear um ataque feroz a Charles Chaplin.) Crítico cinematográfico, cronista, cineasta, produtor de filmes, encenador de teatro, com bedelho metido em (ou por trás de) quase tudo quanto ao cinema em Portugal diz respeito, com uma personalidade complexa e pronta capacidade de acção, António Lopes Ribeiro foi paladino de boas e de más causas. No meio dos seus acertos, desacertos, opções e reviravoltas, nem tudo é de rejeitar de entre tantas coisas em que se meteu. É no conjunto de tudo isso que deverá ser julgado. Retomando um dizer (já aqui citado) de Leitão de Barros, direi que Lopes Ribeiro amou sinceramente o cinema e mamou da teta dele alegremente.

Depois de *Revolução de Maio* e de *Feitiço do Império*, António Lopes Ribeiro saltou para a comédia satírica (*O Pai Tirano*, feito, no parecer de Félix Ribeiro, «com malícia, com carinho e bom humor», numa tentativa de tomar um jeito, menos subtil, à René Clair) e daí passou para as adaptações de obras literárias, trazendo de novo ao écran Camilo, Eça de Queirós e André Brun. Com algum acerto mas sem grande imaginação recriadora, essas obras balançaram entre, o cine-teatro conscientemente assumido e a ilustração (aliás cuidada) de uma narrativa pré-existente. Nos casos de *Amor de*

Perdição (1943) e de *O Primo Basílio* (1959), os personagens de Camilo e de Eça tomaram configuração física mas perderam densidade humana, social e psicológica. E passou-se por alto pela possibilidade de, pelo menos, esboçar a pintura de uma época e de uma sociedade (o que, de resto, não estava nos propósitos primeiros do realizador). No entanto, os filmes de Lopes Ribeiro — nestas abordagens da Literatura e do Teatro — foram degraus que se procurou franquear, característicos da lenta caminhada duma incipiente cinematografia, mesmo quando aplicado algum cuidado, alguma ambição e boa vontade...

Não quero, porém, adiantar-me mais sobre o tempo. Estávamos no fim dos anos trinta. Voltemos lá e retomemos o fio cronológico dos acontecimentos.

2. Por vezes com um só filme de longa-metragem por ano, por vezes com três ou quatro, o cinema português lá vai andando, pé aqui, pé ali, inseguro do futuro que o espera, sem rumo certo a que aproar. É aqui que surge Brum do Canto com *A Canção da Terra*, cujo lirismo e pureza de meios a tornaram uma película memorável. A propósito deste filme escreveria Nobre: «A austeridade de processos não exclui haver pancadaria a mais e uma canção amena. O lirismo atinge o excesso quando o martírio do Pai é, simbolicamente, coroado por uma auréola. Mas tudo isso é secundário ante a ternura e humanidade com que é visto o povo na sua luta ante a Natureza adversa, no seu amor simples, no seu heroísmo humilde — naquela seca que nos convence, naquela expectativa ante as nuvens que passam, naquele belo e tão enternecido casamento místico e simbólico, com o anel

do cajado, ante as ruínas de uma ermida. Há verdade, poesia, sinceridade, dignidade, sem esquecer a linguagem estética duma obra de arte.» (in *Singularidades do cinema português*). *A Canção da Terra* parecia continuar uma via apontada por *Maria do Mar* e a muitos levou a depositar grandes esperanças em *Brum do Canto* e num cinema que cada vez mais se aproximasse do povo português, de uma realidade bem portuguesa que, através da sua particularidade, atingisse o universal. Mas, «quando lógico parecia deverem os cineastas insistir nessa via (escreveria ainda Roberto Nobre) logo a abandonaram e foram experimentar o enjoativo filme histórico, a comédia mais ou menos americanizada e, no maior número de vezes, com o faduncho e o popular pejorativo». Em certo momento da história do nosso cinema, os filmes mais prometedores nasceram de um impulso criador, de um entusiasmo sem premeditação, de amor pelo próprio cinema e revelaram boas faculdades dos seus autores. «Mas logo também renunciaram, negligentemente, a essas suas boas faculdades.» E cito novamente Roberto Nobre: «A inquietação intelectual descobre os segredos da arte do cinema e só mais tarde o negócio vem aproveitar-se disso. Em Portugal o cinema nasceu ao contrário. Pode mesmo dizer-se que, mesmo antes de haver cinema, houve logo o negócio de se fazer cinema. Nunca houve D. Quixote, mas sempre a sensatez ambiciosa de Sancho. Nunca pretendeu ser um sonhador ingénuo. Quis logo ser prudente, prático e lucrativo.» (Entre parêntesis, direi que D. Quixote acabou por aparecer e se afirmar entre os cineastas portugueses. E estou a pensar, evidentemente, em Manuel de Oliveira).

A trajectória de *Brum do Canto* veio dar razão àquelas palavras de Roberto Nobre. Se exceptuarmos *Lobos da*

Serra (1942), as concessões vão-se acentuando na obra deste cineasta: *João Ratão* (1940), *Fátima, Terra de Fé* (1943), *Um Homem às Direitas* (1944), *Ladrão Precisa-se* (1946). A sua intuição e as suas reais capacidades «dispersaram-se por experiências em todos os sentidos e as mais perigosas», dirá ainda Roberto Nobre, «mas permitem-lhe atingir frequentemente bom nível cines-tético quando as concessões o não perturbam». O mal é que o perturbam frequentemente... As concessões e as convicções. O que não retira ao conjunto da sua obra um evidente relevo dentro do cinema português dos anos 40/50.

3. Note-se que, à data de *A Canção da Terra* (1938), as inquietações e ideias renovadoras que agitam as Artes Plásticas e as Letras não têm reflexo no cinema português. Mas é de assinalar o interesse e a atenção que ao cinema dedicam revistas e jornais como «Presença», «O Diabo», «Sol Nascente», «Seara Nova». Alguns poetas escrevem mesmo sobre cinema: José Gomes Ferreira, António Botto, José Régio, Adolfo Casais Monteiro (estes dois na «Presença» e na revista cinematográfica portuense «Movimento», fundada por Armando Vieira Pinto em 1933). Mas os intelectuais não têm força suficiente para imprimirem novos rumos ao cinema nacional, que não se consolida nem como forma de expressão artística nem como indústria, e lá vai seguindo conformado e conformista, quietinho e bem comportado... Mas não tão inocente como isso.

Na aparência de querer «não ter nada com a política» (o cinema é para a gente se entreter, rir um pouco, chorar um bocadinho, não é?...), esse cinema, com raras

excepções e por muito tempo, irá funcionar perfeitamente dentro da política do regime: espelhar a imagem e os modos que se pretende fazer crer que são os deste bom povo — probeite mas alegrete, sentimental e marialva, com oito séculos de história e um império (a respeitar), conformado e feliz com a sua simplicidade, a sua ração diária de alpista, a festa brava, o fado e o sol sobre o Tejo. E se não dança o vira, vai nas marchas do Santo António, sem complexos, sem inquietações ou angústias, sem interrogações ou revoltas, sem outros problemas senão os que se resolvem com uma conciliação, uma conversão ou um casamento.

A censura viria, depois, zelar por que essa imagem não fosse perturbada.

4. No fim dos anos trinta, Manuel de Oliveira estava «arrumado». Por força de circunstâncias adversas, o cinema português foi desfalcado de obras que poderiam ter ficado como retrato fiel de um povo, de uma época e de determinados extractos sociais. Que seriam, também, obras de investigação formal. Por volta de 1933/34, Manuel de Oliveira chegou a acariciar um grande projecto que esteve a pontos de se concretizar: um documentário de longa-metragem, romanceado, sobre o Vinho do Porto — vasto e imponente fresco da vida rude, ingrata, sem amanhã, dos trabalhadores da região duriense cujo suor e labor de escravos foi enriquecendo produtores, armazenistas, exportadores. Chamar-se-ia *Gigantes do Douro*. O Instituto do Vinho do Porto devia subsidiá-lo. Mas não gostou da maneira como Manuel de Oliveira abordava o assunto... e roeu a corda já depois de assinado um contrato. Outros filmes se frustraram: *Luz* (ensaio

vanguardista puramente visual), *Roda* (curta-metragem de enredo de feição surrealista), *A Mulher que Passa* (comédia dramática que seria uma procura de novos meios de expressão cinematográfica com subtis notas de humor e de sátira sobre a burguesia desportiva e boémia do Porto) e *Prostituição* (filme do *underground* urbano, inspirado em casos e pessoas verídicos, obra de análise de sentimentos, situações e comportamentos, dentro de uma realidade clandestina: as «casas de passe», as ruelas suspeitas e a sua vida oculta, os «cabarets», os bares, tendo por detrás a paisagem humana e social de uma cidade (o Porto) e de uma época (os primeiros anos trinta). Mas estava escrito: depois do *Douro*, *Faina Fluvial*, Manuel de Oliveira teria de esperar dez anos para encontrar uma nova oportunidade de filmar! Surgiu essa oportunidade quando lhe ofereceram os meios materiais para rodar um despretençioso documentário sobre Famalicão, que ele aceitou fazer, sobretudo, pelo gosto de voltar a manejar uma câmara de filmar. Logo a seguir, António Lopes Ribeiro (que tinha criado uma empresa produtora de filmes) oferece-lhe a *chance* de realizar *Aniki-Bóbó*, seu primeiro filme de enredo. Verdade se diga, nos meios cinematográficos lisboetas só Lopes Ribeiro «jogaria» na capacidade do jovem cineasta portuense, dando-lhe a mão pela segunda vez... contra a oposição de muita gente. Tinha franqueado o limiar dos anos quarenta, década que viria a dar ao cinema português quarenta e cinco novos filmes e muito pouco cinema...

Desse período trataremos a seguir. Caracterizam-no alguns filmes, a publicação da Lei n.º 2027, dita de protecção ao cinema nacional, o aumento da repressão sobre o cinema e a eclosão do movimento cineclubista rigorosamente vigiado. A segunda grande Guerra

Mundial tinha posto a Europa em fogo. Muitos refugiados passaram por cá em situações dramáticas. Embora não envolvido directamente no conflito, Portugal não deixou de ser afectado por ele. Por aqui andou também a espionagem. Houve as negociatas do volfrâmio.

Um clima de ansiedade e inquietação perturbou-nos muitas vezes. Houve também esperanças que se perderam... O cinema português passou ao lado de tudo isso. Alegremente. Como vai passando, nos anos 40/50, ao lado dos autênticos sentimentos, das carências e revoltas, dos preconceitos, dos hábitos, das aspirações, dos temores, das fraquezas e heroísmos de que é feita a alma da gente portuguesa; o que levará Luís Neves Real a escrever que «foi nos filmes italianos do após guerra (*Dois dias fora da vida* e *Sonhando pelo caminho*) que sentiu perpassar uma forte e inconfundível rajada, meio picaresca meio sentimental, mas digna e sempre humana, de vida portuguesa...» que faltava no cinema português. Manuel de Oliveira virá a ser, até ao princípio dos anos sessenta, um caso isolado e totalmente à parte.

OS ANOS QUARENTA

1. Logo nos princípios de 1940 dois nomes novos aparecem no nosso nebuloso horizonte cinematográfico: Adolfo Coelho (*Porto de Abrigo*) e Armando Miranda (*Pão Nosso*). Não trazem nada de novo. Adolfo Coelho não volta à longa-metragem e faz muito bem. Pelo contrário, Armando Miranda insiste (para pior) com uma *Ave de Arriba* (1943), um segundo *José do Telhado* (1945), *Capas Negras* (1947), com Amália Rodrigues, e outras fitas que degradam mais do que enriquecem a cinematografia portuguesa. Por seu turno — depois de ter posto a cantar, à *Varanda dos Rouxinóis*, Madalena Sotto, uma desconhecida menina de Oliveira de Azeméis que do cinema viria a ser catapultada para o teatro, onde fez carreira — Leitão de Barros tenta com *Ala-Arriba* acercarse de novo da gente do mar. O filme, produzido pela Tobis Portuguesa com subsídio do S. N. I., sai-lhe desarticulado, «com personagens falsas saídas de museu etnográfico» (como dirá Manuel de Azevedo na sua *Perspectiva do Cinema Português*), ilustrando um conflito que escamoteia os problemas reais, quotidianos, dramáticos, prementes, dos pescadores poveiros. O argumento e os diálogos eram de Alfredo Cortez. Os intérpretes foram

autênticos pescadores da Póvoa de Varzim. O sentido plástico de Leitão de Barros, o talento do dramaturgo e a autenticidade dos intérpretes não vieram a somar-se naquele resultado que poderia esperar-se. Foi pena.

Sempre presente e atento, a António Lopes Ribeiro não escapam as propícias circunstâncias que, devido à guerra mundial, se apresentam para a defesa comercial do filme português, com a menor concorrência estrangeira no mercado nacional. Decididamente põe em execução um projecto de produção contínua de que, a curto intervalo, saem três filmes: *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1942) e *Aniki-Bóbó* (1942).

O Pai Tirano, realizado por Lopes Ribeiro e *O Pátio das Cantigas*, realizado por Francisco Ribeiro, duas comédias ligeiras, esquemáticas, com um certo sentido de humor caricatural, apoiavam-se essencialmente na participação de actores com inconfundível personalidade e riqueza de imaginação (Vasco Santana, António Silva, Ribeirinho) colocados em situações que lhes permitiam tirar partido dos frequentes trocadilhos do diálogo. Estas duas comédias inserem-se no que poderíamos chamar «o cinema de bairro», em tom cor de rosa, que teria muitos continuadores. Assim «se foi inventando (como diz Manuel Pina em *O Cinema — Enciclopédia da 7.ª Arte*) uma sociedade de gente simples, sã, alegre e trabalhadora, onde as únicas nuvens eram as inevitáveis paixões humanas». Mais tarde virá juntar-se a esta sociedade uma típica figura: o espertalhão à portuguesa, bem disposto, optimista, cheio de recursos, curto de escrúpulos, que não é figura tão de ficção como isso. Existindo de facto e sempre gozando entre nós de simpatias especiais, voltaremos a encontrá-la — já inserida noutra contexto —

no cinema moderno (*Grande, grande era a cidade* e *Perdido por cem...*, por exemplo).

O terceiro filme desta série de «Produções Lopes Ribeiro» coube a Manuel de Oliveira (em que o realizador teve alguma participação financeira nunca recuperada). Foi assim que ele pôde realizar o seu primeiro filme de enredo e longa metragem: *Aniki-Bóbó*, após dez anos de espera.

Inspirado num conto de Rodrigues de Freitas («Meninos milionários»), *Aniki-Bóbó* foi rodado quase totalmente em exteriores (na cidade do Porto), tendo à câmara António Mendes, que mais uma vez deu provas da sua extraordinária competência. A fita ficou concluída em fins de 1942. Quando da sua estreia, o realismo poético de *Aniki-Bóbó* e as subtis intenções do autor não seduziram o público tanto quanto seria lícito esperar. Uma certa dose de incompreensão marcou, também, muitas críticas da época. No entanto, Rui Grácio escreveria («Horizonte» 13/1/943): «Manuel de Oliveira articulou nesta história alguns dos elementos que constituem parte da vivência psíquica dos garotos daquela idade e daquele viver: o tédio de uma escola arcaica; o medo do polícia; as lendas que envolvem o mistério da morte; o jogo dos polícias e ladrões; o espectáculo sempre novo do comboio que passa. Não se põe o problema da criança. Tarefa difícil. Mais para louvar é a ousadia do cineasta portuense que tem ainda de lutar com a incompreensão de um público pouco disposto a recolher mensagens de ingenuidade e poesia.»

Essa incompreensão atinge o desvario na pena do comentarista do jornal «Cidade de Tomar» (24/1/943) que, indignado, escreverá: «A fita é uma infame cilada à inocência das crianças e à imprevidência dos pais. É uma

verdadeira monstruosidade.» Fernando Fragoso, na «Vida Mundial» (7/1/943) espelha também a sua mentalidade e a sua cegueira: «Considerarei desde logo a história de *Aniki-Bóbó* anti-comercial e demasiado literária (...) Procuramos convencer M. de O. que a sua história carecia de verdade humana e que, com outro desenvolvimento que unisse aquelas crianças em torno de uma boa acção, lhes faria perder o ar de “Dead End Kids” tripeiros com vantagem para o espectáculo e a acção construtiva de que o filme português não deve alhear-se.» Serão os poetas aqueles que melhor entenderão *Aniki-Bóbó*. Assim, António Botto escreverá («Os Sports — 4/1/943): «De uma grande honestidade, com pedaços de límpido cinema, este filme dá o encanto das coisas despreziosas e belas, no seu aprumo de simplicidade emotiva recortada duma intenção social irónica e popular.» Por seu turno, Adolfo Casais Monteiro terá estas palavras: «O caso de Manuel de Oliveira é único na nossa cinematografia. Tem o cinema na medula dos ossos, e o seu silêncio é o preço da autenticidade da sua vocação. Tanto *Douro*, *Faina Fluvial* como *Aniki-Bóbó* nos dão bem a medida dessa vocação e do que o cinema português podia ter ganho caso tivesse sido possível a Manuel de Oliveira exercer uma actividade regular. O seu caso é único porque ele é, até hoje, o único que parte da imagem cinematográfica e não tentou fazer da imagem uma ilustração de ideias “literárias”, vendo ao mesmo tempo no cinema uma forma de comunicação humana. (...) O seu sentido da realidade orienta-se simultaneamente para a verdade humana e para a pureza da imagem.» (Citado no «Programa» n.º 38 do Cine-club de Estremoz).

Depois de *Aniki-Bóbó*, o cinema português, durante largos anos, não voltou a ter poesia. Mas voltou, frequentemente, à laracha do Parque Mayer, ao folclore de pacotilha, às lamechices do fado (com fado ou sem ele), à história moralizante e à «reconstituição histórica» (a que os espanhóis chamam com humor «cinema de barbas»). Para Manuel de Oliveira seguiram-se mais 14 anos de inactividade cinematográfica e de esquecimento. O filme viria a ser «ressuscitado» em 1954 pelo Cineclubes do Porto e foi, para muitos, uma surpresa. Ali encontraram, com espanto, a antecipação do «realismo mágico» do cinema italiano do após-guerra. O mesmo espanto eu encontrei numa plateia francesa quando o filme foi exibido em Nice, numa Semana de Cinema Português ali levada a efeito muito mais tarde. Na altura em que o filme foi «ressuscitado», Manuel de Oliveira, solicitado a pronunciar-se sobre ele, diria: «Pretendi espelhar nos garotos os problemas do homem, problemas ainda em estado embrionário; pôr em oposição concepções do Bem e do Mal, o ódio e o amor, a amizade e a ingratidão; sugerir o medo da noite e do desconhecido; reflectir 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 pelo convencionalismo.»

Em 1944, Manuel de Oliveira acarinhou ainda o projecto, de fazer um filme que se intitularia *Saltimbancos* e que seria a pintura dramática e poética do mundo do Circo, visto, também, como o espelho ou o símbolo do mundo sem repouso em que vivemos. O projecto gorou-se mais uma vez. Desgostoso, Manuel de Oliveira desviou-se do cinema e aplica a sua atenção e as suas actividades noutros campos. Entretanto, outros filmes vão

aparecendo. O que dá uma certa animação ao nosso panorama cinematográfico.

2. Artur Duarte reaparece com uma comédia: *O Costa do Castelo*, que é um êxito comercial, e António Lopes Ribeiro apresenta uma nova versão, ilustrativa mas bastante equilibrada, de *Amor de Perdição*, que, se não fez chorar os espectadores sensíveis tanto como a versão de George Pallu, ainda hoje (verifiquei-o numa reposição recente) exerce certa atracção sobre um público que continua a ser sensível a histórias lineares e românticas que o comovam. Lopes Ribeiro elaborou uma «planificação» muito direitinha, saltou com agilidade alguns escolhos da adaptação e encheu de acção as soluções de continuidade do romance... que ficou um bocado foto-novela, sem ofender Camilo Castelo Branco. Depois de Camilo, Lopes Ribeiro passará para André Brun, realizando (mesmo em cima da peça) *A Vizinha do Lado*. E enquanto Brum do Canto puxa à lágrima e ao milagre (*Fátima, Terra de Fé*) e à dignidade (*Um Homem às Direitas*) — o que não deixa de nos recordar os filmes de Feuillade, para a Gaumont — Artur Duarte prossegue, com *A Menina da Rádio*, num género que se destina a um razoável sector do público que, hoje, podemos comparar ao que, agora, faz o êxito dos filmes indianos... É a contar com esse público pouco exigente que outras fitas vão formando os degraus da nossa história cinematográfica. Negativos (quase sempre para ela), positivos (as mais das vezes) para os que os fazem, como é o caso de Henrique Campos, que se apresenta com *Um Homem do Ribatejo* e vai por aí fora em partos sucessivos «para servir o gosto do público com fitas lineares que toda a gente entende»

(remoque do cineasta obviamente endereçado aos que, em 64/66, tiraram o nosso cinema da vil tristeza artística em que se encontrava). Por seu turno, Leitão de Barros — dispondo de meios avultados — realiza *Camões* (1946), em grande estilo e em dois «tempos»: uma primeira parte desenvolvida e movimentada, uma segunda parte majestosa e pesadona — obra irregular e exterior que, na altura, deu ares de coisa importante. Adolfo Casais Monteiro (e volto a citar um poeta) comentaria: «Leitão de Barros veio da pintura para o cinema e não conseguiu, talvez por nem sequer o ter procurado, vencer algumas limitações que daí resultam. Viu sempre os seus filmes como uma sucessão de quadros “bonitos”; falta-lhe primordialmente uma visão cinematográfica. Cada filme seu faz-nos lembrar sempre que ele é um especialista na organização de cortejos... O seu sentido de valores plásticos permite-lhe trabalhar uma matéria já feita, como é o caso de *Camões*, com relativa felicidade e grande êxito entre o público que se comove com uma história por conta do mito nela contido, sem que de todo em todo lhe pese a ausência de real matéria cinematográfica.»⁷

Outra gente vem tentar a aventura do cinema (entre ela uma mulher: Bárbara Virgínia, com *Três Dias sem Deus*). Com mais boa vontade do que engenho, à espreita de um êxitozinho de bilheteira, cada um trazendo consigo uma nova frustração. Talvez tenha sido Artur Duarte a averbar melhores resultados junto de um público que deseja essencialmente divertir-se e que ele realmente divertiu com *O Costa do Castelo* e *O Leão da Estrela*. Mas, atenção: estas comédias amavelmente satíricas, com momentos bastante divertidos (a que não foi alheia a participação de excelentes actores do Teatro) são obras «acomodadas». O texto original de *O Leão da Estrela*, por

exemplo, foi despolitizado (como hoje se diria), o que é uma forma de servir uma certa política... ou uma certa estratégia, para estar de bem com os poderes instituídos e a censura.

3. Com data de 18 de Fevereiro de 1948 é promulgada a Lei n.º 2.027, de protecção do cinema nacional. Diz assim o seu Art.º 1.º: «A fim de proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional e tendo em atenção a sua função social e educativa, assim como os seus aspectos artístico e cultural, é criado o Fundo do cinema nacional.» António Ferro, da sua posição oficial, explicaria, num discurso (que veio a ser contrariado pelas acções que posteriormente se viram), que o Fundo «será para ficar à disposição dos devotos do cinema nacional e não dos seus exploradores». E diz como e quem pode recorrer a esse Fundo: produtores e realizadores de: «a) filmes regionais ou folclóricos, quando as planificações não sejam mesquinhas, catitas, demasiado vestidas à moda do Minho; b) filmes históricos, porque tal cinema se for elevado nos eleva sempre; c) filmes policiais de boa urdidura; d) filmes extraídos de romances ou de peças, conforme o romance ou a peça e conforme a planificação (note-se a ambiguidade desses *conforme*); e) documentários que se proponham, com boas garantias, filmar certas obras do nosso renascimento ou aspectos das paisagens, cidades e monumentos do nosso país; f) filmes de essência poética; g) filmes do nosso quotidiano». E mais adiante, no mesmo discurso, António Ferro afirmara: «Não serão filmes de êxito comercial garantido, mas foi para eles, precisamente, que se criou o Fundo Cinematográfico

Nacional que os ajudará a travar a batalha necessária, indispensável, para reabilitar o cinema português e elevar o nível do gosto do público.» Logo a seguir, António Ferro lembra os filmes cómicos, que também poderão aspirar a auxílio do Fundo «quando se tratar de comédias amáveis ou até de bons costumes populares, mas não explorem o que há ainda de atrasado, de grosseiro, na vida das nossas ruas ou no porte de certas camadas sociais», e não incluam «expressões de calão, gostos ou atitudes de bruteza».

Como se vê... por um lado, palavras prometedoras que a realidade não confirmaria (enquanto Manuel de Oliveira via retidos e sem auxílio projectos de filmes como *Angélica*, filme de essência poética, mas com muitas implicações que não agradaram ao SNI; como *Pedro e Inez*, filme de carácter histórico, mas fora dos moldes estereotipados; *A Velha Casa*, recreação de um romance de Régio; *O Bairro de Xangai*, filme do quotidiano... num bidonville do Porto, — muito dinheiro foi posto em mãos inábeis para a realização de mistelas de todo o tamanho; e não foi só Manuel de Oliveira a ser desfavorecido: outros o foram também, incluindo alguns dos beneficiados que pagaram com concessões o que receberam em financiamentos...); por outro lado, ausência total de criação de estruturas para garantia de expansão e colocação do produto nacional no mercado interno. Em vez disso, a Lei estabelecia a obrigatoriedade de exibição de filmes portugueses de grande metragem «na proporção mínima de uma semana de cinema nacional por cada cinco semanas de cinema estrangeiro, independentemente do número de espectáculos semanais» (...) «na medida em que o número de filmes nacionais o permitir». (Cap. V — Art. 17.º). Esta disposição nunca foi rigorosamente

cumprida e acabou por ser desrespeitada. Nem sequer era realista.

No discurso de António Ferro apontam-se os critérios a adoptar para a concessão de subsídios. É de notar o espírito subtilmente restritivo que os deverá informar, traduzido naqueles «conforme», «com boas garantias», «desde que», ou na referência a «comédias amáveis», a «bons costumes», etc.

Quando a Lei baixou à Assembleia, já estava aprovada por Salazar. A Assembleia só tinha que dizer sim, e estava o caso arrumado. Mas deu-se, então, um caso inesperado. Um novo deputado, o Prof. Mendes Correia, julgando ainda que uma Lei posta à apreciação da Assembleia Nacional seria para estudar, discutir e corrigir, procurou documentar-se, consultou várias pessoas ligadas às actividades cinematográficas e foi para S. Bento levantar os seus reparos e expor algumas dúvidas que diversos pontos do diploma lhe suscitavam. Nesse mesmo dia, ou no dia seguinte, logo alguém (A. Lopes Ribeiro sabe quem foi...) procurou o Prof. em casa de seu irmão, onde estava hospedado, com a incumbência de o convencer (primeiro) das qualidades e vantagens da Lei e (em última instância) o avisar de que «Salazar queria a Lei aprovada depressa, melhor seria o Sr. Professor não fazer ondas...» Outro caso típico deu-se a seguir. Roberto Nobre fez e publicou num folheto uma análise desfavorável da Lei. O folheto intitulava-se «O Fundo». Por ordem do SNI, a *Pide* «visitou» e vasculhou a residência de Roberto Nobre, sendo o folheto apreendido. Com o tempo veio a verificar-se que a Lei não aproveitou ao cinema nacional. E, com o espírito que acabou por informar a sua aplicação, antes serviu para o afundar... Ao contrário do que António Ferro «profetizara», no discurso citado.

As palavras que referi inseriam-se na alocução que Ferro pronunciou quando da atribuição do prémio do SNI ao filme *Camões*⁸. Quase no final, depois de fazer o elogio do produtor (António Lopes Ribeiro) e do realizador (Leitão de Barros): «dois homens de acção e de espírito que se juntaram para uma grande obra de interesse nacional», António Ferro aludiria à presença do filme *Camões* no Festival de Cannes, onde não recebeu prémio nem nada «porque contra ele se levantaram influências dos comunistas... incapazes de compreenderem o nacionalismo elevado e puro, tranquilo e modesto, de certas nações que se contentam consigo próprias e com os seus limites...» Sempre com costas largas, os comunistas.

4. É ainda no ano de 1948 que surge o movimento dos cineclubes. O primeiro (Círculo de Cinema, de Lisboa) foi brutalmente reprimido pela polícia política. Mas o Cineclube do Porto, fundado em 1945, ganha força em 1948 com a entrada, para a sua direcção, logo após a aprovação dos seus estatutos, de Luís Neves Real, Manuel de Azevedo, Gonçalves Lavrador, Henrique Alves Costa, os irmãos Virgílio Pereira, Mário Bonito e José Borrego. Rapidamente o Cineclube do Porto ultrapassa o milhar de sócios e assume um papel de grande relevância. Outros cineclubes vêm formar-se e colocar-se a seu lado: o Clube de Cinema de Coimbra, o Cineclube Universitário, o ABC Cineclube de Lisboa, o Cineclube Imagem. Deles dirá Manuel Pina (in *O Cinema — Enciclopédia da 7.ª Arte*): «Os seus propósitos eram claros: encarando o cinema como uma forma de expressão artística e veículo de ideologias, procuravam,

através de uma actividade didáctica — textos, palestras, colóquios — alertar a generalidade do público para o fenómeno cinematográfico, a sua importância, o papel que desempenhava. (...) O movimento rapidamente se estendeu a todo o país, havendo por volta de 1956, mais de 30 cineclubes em actividade. As consequências foram incalculáveis pois surgiram grupos de pessoas profundamente interessadas no cinema, quer como simples espectadores mais exigentes, quer como intervenientes no processo: alguns tornaram-se profissionais, outros abordaram o campo da crítica, outros ainda permaneceram ligados aos cineclubes e aos problemas da difusão do cinema. Face a este crescente interesse, os próprios Distribuidores acabaram por ser solicitados a arriscar exhibir filmes até aí impensáveis; a maioria dos jornais diários entregou a sua secção de crítica quer a especialistas, quer a figuras culturalmente representativas. Era uma bola de neve. Quando, a partir de 1958, a repressão maciça se abateu sobre os cineclubes, era já impossível abafar a semente lançada, e o cinema português acabou por reflectir essa circunstância.»

Entre os cineastas saídos dos cineclubes (e que fariam nome a partir de 1964) poderemos citar, entre outros, José Fonseca Costa, António Reis, António-Pedro de Vasconcelos, Paulo Rocha. Os cineclubes eram também focos de resistência contra uma política de «neutralização», desinformação, embrutecimento, despolitização, em que o regime se empenhava para que tudo, tranquila e conformadamente, fosse aceite segundo as determinações férreas de um homem só. A influência dos cineclubes e, sobretudo, as intervenções atentas e corajosas do Cineclubes do Porto, foram decisivas para alguns grandes passos em frente o cinema português,

como essa justamente celebrada «Semana do Porto» (promovida pelo cineclube local) de que resultou a criação do Centro Português de Cinema e o auxílio da Gulbenkian para a produção de alguns filmes independentes e descomprometido que, sem isso, talvez jamais se tivessem realizado.

5. Nos fins da década de quarenta aparecem — ao lado de Artur Duarte, Leitão de Barros, Lopes Ribeiro, Brum do Canto, Armando Miranda, Henrique Campos — três ou quatro nomes novos (alguns estrangeiros, como Ladislau Vadja e Eduardo Maroto). Não adiantam grande coisa, mas ajudam a manter a produção de longas-metragens entre os quatro e os sete filmes por ano (seis em 1946, sete em 1947, quatro em 1948, sete em 1949), cada qual representando um empreendimento isolado ou uma aventura para que se parte sem meios técnicos e financeiros capazes. Como, nessa altura, ainda o filme português atraía um número razoável de espectadores, às vezes os exibidores davam uma participação financeira (garantida pela receita da exibição do filme na sua sala), o que ajudava a juntar a verba necessária para a produção.

Entre os recém-chegados está Perdigão Queiroga. Estreia-se, no filme de enredo, com *Fado, História duma Cantadeira*, segundo um argumento original de Armando Vieira Pinto. O filme conta com alguns trunfos: fados de Frederico de Freitas, Frederico Valério e Jaime Santos, com versos de José Galhardo e Silva Tavares, e um atractivo conjunto de intérpretes: Amália Rodrigues, Vasco Santana (num papel fora do seu estilo habitual), António Silva, Eugénio Salvador e Virgílio Teixeira.

Queiroga revela-se muito mais hábil e (tecnicamente) mais capaz do que um Armando Miranda ou Henrique Campos, mas é um cineasta com limitações culturais e uma concepção de cinema demasiado comercial, circunstâncias que acabarão por tolhê-lo. De tudo isto não deixará dúvidas quando, em 1951, realiza *Sonbar é Fácil*, segundo um argumento de Leão Penedo, numa aproximação da corrente neo-realista que se verificava na nossa literatura. *Sonbar é Fácil* «era um bom tema» — escreverá Roberto Nobre — «mas o desencontro entre o que Leão Penedo concebera e que se realizou foi deliberado, pois apenas se quis fazer uma comédia sem compromissos, aproveitando as situações, qualquer outra intenção explícita ou implícita. Se o argumento era de intuito neo-realista, já não o foi a adaptação e, muito menos, a realização de Queiroga, que, evitando embora o “popularuncho” nacional, parece ter visado fazer uma comédia amena, dum burguesismo socializado, à Frank Capra, dispondo, é claro, de meios bem mais precários».

Na direcção de actores, também Queiroga não soube (ou não quis) pedir a António Silva a composição correcta do personagem principal, «que devia ter um fundamento de humanização e de ternura que conseguisse comunicar-nos a soma de poesia que transcende a insensatez, mesmo o ridículo. Isto lhe pedia o argumento, mas não foi isso que lhe pediu o realizador e não foi isso que lhe deu o actor». (Roberto Nobre). *Sonbar é Fácil* foi o melhor filme de Queiroga e o limite das suas capacidades. Mais tarde fará umas *Pupilas do Sr. Reitor* (terceira versão), a cores, muito «folclóricas» e muitíssimo foto-novela, o que, diga-se de passagem, agradou muito ao S.N.I....

Outro nome que apareceu foi Fernando Garcia, com uma inverosímil história de pescadores, a que chamou *Heróis do Mar*. Cinco anos mais tarde, de mãos dadas com Domingos de Mascarenhas, que Lopes Ribeiro tinha trazido para a crítica cinematográfica, daria cabo de um saboroso conto de Eça de Queiroz: *O Cerro dos Enforcados*, transformando-o num pastelão à «film d'art» com a agravante (crime premeditado) de trair o humor e o sentido com que Eça o escreveu.

A fechar a década de quarenta, vem o grande estenerete de Leitão de Barros com *Vendaval Maravilhoso*, produção luso-brasileira que custou milhares de contos (o que para a época era coisa de espantar) e ficou a não valer um chavo. Leitão de Barros não soube tratar um assunto tão rico de conteúdo humano como era a biografia do grande poeta Castro Alves e o seu combate à escravatura, que era também um combate à sociedade do seu tempo. Leitão de Barros deixou-se conduzir, mais uma vez, pela tendência simplista para o superficial, o fácil e o pitoresco. Do drama dos escravos o Brasil não soube dar a imagem. O génio, o fogo, a inquietação de Castro Alves aparecem-nos, por sua vez, adocicados e diluídos num filme mal articulado, feito sem génio, sem fogo, sem imaginação. *Vendaval Maravilhoso* foi o suicídio cinematográfico de Leitão de Barros. O tema era grande de mais para ele: a figura de Castro Alves e a sociedade em que viveu, os problemas sociais do Brasil nos meados do século XIX, o contraste entre o ambiente romântico dos salões burgueses e a economia esclavagista, sobretudo a vida maravilhosa do poeta-tribuno, de quem Jorge Amado diria ter sido «o mais belo espectáculo de juventude e de génio que os céus da América presenciaram», eram matéria para cineasta de maior

estatura e mais consciente das responsabilidades que assumia. Isto aponta, como exemplo alarmante, Manuel de Azevedo, em *Perspectiva do Cinema Português* (pags. 73 a 78).

DO TEATRO FILMADO DE LOPES RIBEIRO
AO NEO-REALISMO
DE MANUEL GUIMARÃES (1950-1956)

1. No ano de 1950 só se produziram dois filmes: *O grande Elias*, uma comédia muito chocha de Artur Duarte, e *Frei Luís de Sousa*, de António Lopes Ribeiro, segundo a peça de Almeida Garrett. Este filme teve um grande êxito comercial e, apesar das suas limitações, podia ter servido para provar que não é preciso lisonjear o mau-gosto que se atribui à maioria do público com historietas lorpas, com cantigas, touros ou fados, para o atrair e interessar. Na realidade, a procura de uma certa dignidade e um mínimo de aprumo na *mise-en-scène* foram factores que influenciaram favoravelmente um público que, durante cerca de dois meses, acorreu ao cinema para ver em imagens o drama de Garrett.

Frei Luís de Sousa — filme não passou, no entanto, de teatro filmado. Só as duas dimensões do écran dão à peça de Garrett aspecto diferente da sua «clássica» representação no palco. E é, justamente, quando Lopes Ribeiro deita mão a alguns recursos que o cinema lhe oferecia que a sua obra fica desfavorecida (salvo na bela sequência final, na capela, a mais lograda de todo o filme). Incapaz de recriar *Frei Luís de Sousa*, Lopes Ribeiro serviu-se o melhor que pôde de um texto e de uma estrutura

pré-existentes, apoiando-se neles como o faria no palco, sem grande imaginação e nos moldes tradicionais do teatro que então se praticava em Portugal (nem sempre ajudado pelos intérpretes). Na seguinte e última grande metragem de António Lopes Ribeiro, a tarefa era muito mais árdua pois tratava-se de transpor para a tela um romance: *O primo Basílio* (1959). Mais uma vez, nesta segunda adaptação do romance de Eça de Queirós, o cineasta não passou da (má) ilustração do enredo. Eça ficou de fora. Totalmente. Era preciso muito fôlego, muita aplicação e muito talento para se encontrar a equivalência cinematográfica do estilo (e do espírito) da obra literária, cuja riqueza está na minúcia da observação, no subtil recorte dos personagens, na mordente ironia e no peculiar humor da prosa queirosiana. Se a encenação ficou fora de tom (com cenas de aflitivo mau gosto), fora de tom ficou, também, a interpretação. Cada actor deve ter feito o que lhe pareceu melhor sem que o realizador os tenha feito aproximar correctamente das personagens. Tal como na primeira versão de George Pallu, estas personagens ficaram diminuídas e, por vezes, irreconhecíveis. Mesmo Cecília Guimarães — actriz de indiscutível capacidade — não conseguiu ultrapassar a sua antecessora. Ângela Pinto, com talento para dar e vender, foi uma Juliana muito mais próxima da figura criada por Eça, embora dirigida por um realizador estrangeiro que não teria da obra literária um conhecimento perfeito.

Entre estes dois filmes (1950 a 1959) muita água turva foi correndo pelas valetas. O cinema português desce a passos largos para uma degradação inquietante pelos caminhos mal calcetados do folhetim, do melodrama, da comédia torpe, mas o público ainda não lhe recusa assistência. Os cineastas que chegam nessa altura, a tentar

a sua sorte no cinema, concorrem ainda mais para essa degradação. Augusto Fraga, com *Sangue toureiro* faz uma estreia bem pouco auspiciosa. Constantino Esteves aparece com um trôpego *Comissário de Polícia*. Armando Vieira Pinto — que se revelara, de um dia para o outro, um dramaturgo de muito mérito, com *Desencontro* e *Coristas* — mete-se na desastrosa aventura de dirigir o filme *Eram duzentos irmãos*. Ao lado dos que chegam, e cito apenas três exemplos, e dos que por cá vão andando sem avançar (Queiroga, Miranda, Henrique Campos), reaparece Brum do Canto com um longo e ambicioso *Chaimite*, de exaltação colonialista em lusitano jeito de «western» americano. Por seu lado, Artur Duarte, desviando-se da comédia ligeira — terreno em que não consegue renovar-se — cavaca um filme odioso e moralizante: *A garça e a serpente*, «com um péssimo entrecho que promove um tremedal de desvergonha em nome das boas intenções.» (Roberto Nobre).

2. Artur Duarte é um caso ímpar no cinema português. Embora em tom menor. É o profissional de cinema que vem de mais longe. Operoso mas extremamente limitado, com vários grandes êxitos comerciais na sua longa carreira e uma constante actividade, se não é aqui é ali, nunca sofreu evolução. Nasceu em Lisboa em 1895. Coursou o Conservatório, o que parece ser coisa boa para as pessoas se conservarem sempre na mesma. Fez teatro entre 1917 e 1922. Foi para Berlim em 1924 tentar a sorte no cinema, onde fez pequenos papéis em mais de cinco dezenas de filmes. Diz que trabalhou ao lado de Fritz Lang (o que não se nota). Nos anos trinta andou por França e Espanha como

assistente e director de produção. Assimilou pouco do cinema que deve ter visto, cá e lá fora. Entre 61 e 66 trabalhou no Brasil. Em Portugal, entrou em vários filmes como intérprete, desde o tempo do cinema mudo, e realizou catorze longas metragens e alguns filmes curtos. Sempre activo, empreende em 1976 a transposição para o cinema da peça de Ramada Curto *A Recompensa*. Festejou há tempos os seus rijos oitenta anos. E tem diversos projectos para o futuro, entre os quais um filme patriótico sobre Carvalho Araújo. Das voltas que o mundo deu, das voltas por que tem passado o cinema, nada fica a transparecer dos seus filmes. E, todavia, ele foi testemunha. Um bom realizador faria da sua vida um filme curioso.

Para Constantino Esteves, o que conta é o negócio. Percebe-se logo isso nos primeiros filmes que faz. E fez bastantes e bastante maus. Numa entrevista concedida ao «Diário de Lisboa» em 26-8-1968 define-se claramente: dirá que se especializou «em filmes de puro entretenimento» e que o cinema é para ele «uma actividade em que faz aquilo que as circunstâncias permitem», isto é: «filmes que possam ser classificados para maiores de 12 anos, sem complicações, para darem dinheiro na província e estarem ao gosto do rapaz do talho, da velhinha de imaginação simples, da empregadinha doméstica semi-analfabeta.» E acrescenta: «O grande público gosta (...) A crítica torce o nariz. Eu rio-me. Encolho os ombros. Isto é uma reinação.» Tudo isto representa o mais descarado desrespeito por um público imaturo, tomando-o por atrasado mental. Constantino Esteves confunde divertimento e simplicidade temática com historietas estupidificantes, de mau gosto e mal atamancadas. Constantino Esteves disse

ainda: «O meu *Miúdo da Bica* salvou da ruína o produtor de *Pássaros de Asas Cortadas*, de Artur Ramos. Que se pode fazer mais?...» Toda a gente sabe o que se pode fazer, o que poderia ter-se feito. Mas... talvez conviesse que o público que gosta e se diverte com as fitas de Constantino Esteves não passasse jamais do seu estado de incultura e se mantivesse mesmo simplório, abúlico, ingénuo, quietinho... para não vir a desejar outra coisa (era a «política do espírito» do antigo regime) e, ao mesmo tempo, garantir o êxito de tantos *Sarilhos de fraldas* quantos outros tantos Esteves quisessem fazer.

Feita esta digressão, voltemos atrás, pois há que falar do aparecimento de Manuel Guimarães, que eu considero o caso mais dramático do cinema português. O seu nome surge em evidência, pela primeira vez, com o documentário *O desterrado*. A sua primeira obra, na longa metragem, será *Saltimbancos*, realizada em 1951.

3. Manuel Guimarães nasceu em 1915 em Vale Maior, onde viveu até aos três anos de idade. Seu pai era sócio-gerente da Fábrica de Papel do Prado, lugar que abandonaria por volta de 1918 para se dedicar à indústria de hotelaria. É assim que vem para o Porto, passando a viver na «Pensão dos Aliados», administrada por seu pai. Depois de concluído o 5.º ano dos liceus, Manuel Guimarães matricula-se na Escola de Belas-Artes do Porto. A sua primeira inclinação é a pintura, mas a sua grande paixão é o cinema. Em 1937 casou-se com D. Clarisse Fernandes Leal, companheira e colaboradora de toda a sua vida, de quem teve um à único filho: Dórdio Leal Guimarães. Antes de se profissionalizar no cinema foi pintor, caricaturista, ilustrador, decorador. No cinema,

que não abandona nem nos momentos mais desesperados da sua vida, não escolhe lugares: foi assistente de realização, operador, repórter cinematográfico. Na falta de trabalho regressa às artes gráficas como paginador de jornais e revistas. Morrerá em 29 de Janeiro de 1975, vítima de um cancro quando terminava um filme em que punha bastantes esperanças, *Cântico final*, segundo o romance de Virgílio Ferreira. Realizou, por vezes em situações extremamente difíceis, oito longas metragens, quase todas a partir de obras literárias de Alves Redol, Bernardo Santareno, Fernando Namora, Virgílio Ferreira, Leão Penedo, assim como uma boa dezena de documentários correntes ou de encomenda.

Conheci Manuel Guimarães quando da apresentação de *Saltimbancos* (1951), a sua primeira longa metragem realizada quase em condições artesanais e com um orçamento muito esganado, do que o filme se ressentia visivelmente. Consciente das limitações do filme, ele me dizia ter sido a sua modesta contribuição para tirar o cinema português do charco em que ia metendo os pés e um esforço para integrar-se na corrente neo-realista que na altura perpassava pela nossa literatura. Depois disso, nunca deixei de estar atento à sua trajectória, quase comovente, feita de ilusões e derrotas, de anseios e frustrações. Manuel Guimarães era um homem simples, modesto, sincero, honesto, que não ignorava nem escondia as suas limitações, que aguentava com estoicismo os seus desaires, na esperança sempre adiada de um dia poder dar a medida total das suas capacidades. Levou-o a morte quando, por fim, poderiam surgir-lhe melhores perspectivas para uma carreira feita até ali de frustrações e de derrotas, de que a censura, castradora e

repressiva, fora a maior culpada. A censura e a falta de apoio financeiro.

Em *Nazaré*, seu segundo filme de enredo, rodado em 1953, em que punha em foco a situação dos pescadores daquela praia, a censura desfigurou parte de uma obra que deliberadamente não se ficava pelo folclore, antes encarava a vida dos pescadores de um ponto de vista social. No filme seguinte, a censura iria abatê-lo. Manuel Guimarães tinha herdado uma pequena quantia: uns poucos centos de contos. Aplicou tudo nesse filme, com que sonhava há muito tempo. Até ao último vintém, mais alguns dinheiros que pediu emprestado. Assim fez *Vidas sem rumo* (1956), obra de um realismo poético que andaria muito próximo de um certo cinema neo-realista italiano, em que Guimarães pusera todo o seu amoroso empenho. A censura esfrangalhou a fita de tal sorte que tornou impossível a sua exibição. Tinha jogado tudo e perdeu tudo.

«Senti-me perdido, desorientado, vencido, desmoralizado — disse-me ele um dia. — Sofri uma enorme depressão, uma terrível angústia. E era tão aflitiva a minha situação económica que cheguei a passar fome...» Isto explica o estatelão de *A costureirinha da Sé*.

Manuel Guimarães procurara assumir até ali uma atitude de dignidade artística e por esse caminho se esforçou, mal ou bem, por prosseguir. «Eu estava só», — dirá ele numa entrevista concedida muitos anos mais tarde — «lutando ferozmente contra uma engrenagem que apenas queria servir-se do cinema e não servi-lo. Aqueles ao lado de quem eu poderia estar, tinham desistido ou encontravam-se tão desiludidos que se tinham afastado. Ninguém sonha hoje os sacrifícios e o heroísmo que eram necessários para se fazer um filme com

independência e sem apoios financeiros...» Homem que nunca vi metido nas tricas dos nossos meios cinematográficos, falava da sua obra com a maior das humildades: «Procurei, sempre que pude, fazer qualquer coisa de digno e válido dentro do cinema. Mas sei que os meus filmes nunca foram aquilo que eu desejava, nem sequer aquilo que poderiam ter sido se tivesse tido maiores disponibilidades financeiras. Estão mal acabados, mal estruturados, esteticamente indefinidos. De qualquer modo, fazer cinema era para mim a única razão de ser... uma obsessão.» De Manuel Guimarães quase se pode dizer que morreu detrás de uma câmara de filmar. Na verdade, esta aqui um caso de paixão pelo cinema (paixão frustrada) de que pouca gente se terá apercebido. Poderia este cineasta, permanentemente derrotado (e derrotado à partida), ter sido pintor, ilustrador, decorador, cenógrafo; poderia ter-se voltado para o comércio, a publicidade, o jornalismo. O cinema tinha de ser a sua profissão, a sua vida, a razão da sua existência. Pelo cinema tudo sacrificou, na esperança, sempre renovada, de um dia poder fazer «o seu filme», em liberdade e com o tempo e os meios necessários. *Cântico final*, que deixou incompleto, não chegou a sê-lo.

O filme *Vidas sem rumo* acabou por vir a público, com vários remendos, no intento de salvar alguns tostões dos 550 000\$00 que havia custado. Mas a censura tinha efectuado tais cortes que estava irremediavelmente destruído. Destruído um filme e destruído um homem sem imaginação para a iludir nem meios para lhe resistir. Persistente, não obstante as dificuldades e o complexo de inferioridade que o perseguia, nunca mais voltou às concessões da *Costureirinha*. Pelo contrário, em 1964, vemo-lo regressar com *O crime da Aldeia Velha*, segundo a

peça de Bernardo Santareno «em que é evidente o sentido da expressão cinematográfica e a vontade de acertar e fazer obra digna e respeitável.» (F. Xavier Pacheco, in «Jornal de Notícias»).

Quando Guimarães realizou *Nazaré*, em 1953, o cinema português mergulhava no charco do mais baixo comercialismo. Já não era cinema nem coisa nenhuma. Foi então, já no ano de 1956, que reapareceu Manuel de Oliveira.

Foi então, também, face ao incremento e vitalidade do movimento cineclubista, que se procurou espartilhar os cineclubes (focos de consciencialização e de resistência) numa Federação controlada pelo S.N.I. (Decreto-Lei n.º 40572, de 16 de Abril de 1956), coisa em que os cineclubes nunca consentiram, embora sobre eles fossem aplicados todos os processos intimidatórios e perseguições (a que alguns não resistiram) directas ou subreptícias. A Federação ficou no papel, mas nunca conseguiu ser operante.

Nessa altura... entre os cineclubistas portugueses alguns traidores houve algumas vezes. O que, hoje, anda bastante esquecido... E, apesar do 25 de Abril de 74, esse decreto continua perigosamente inalterado e em vigor, por incúria dos próprios cineclubes, que mais se dispersam do que se entendem.

O REGRESSO DE MANUEL DE OLIVEIRA

1. Afastado do cinema mas não divorciado dele, Manuel de Oliveira nunca pôs de lado a ideia de voltar. Resolve-se a fazê-lo com *Angélica* (uma história de sua autoria, localizada no Douro, que reflectia muito de si próprio, das suas inquietações e da impressão que lhe causara a II Grande Guerra Mundial). Era um projecto longamente amadurecido, para a concretização do qual requereu um subsídio do Fundo de Cinema. O subsídio foi-lhe negado e o projecto gorou-se. Entretanto, tomado de novo entusiasmo, vai à Alemanha (em 1955) estudar o emprego da cor, compra uma máquina de filmar e, no regresso ao Porto, inicia a rodagem de uma curta metragem sobre o Porto, que realiza sozinho e à sua própria custa. Ele mesmo maneja a câmara. Assim nasce *O Pintor e a Cidade*, que termina em, 1956.

O Pintor e a Cidade é menos um documentário sobre o Porto do que uma reflexão feita através da observação do pintor na deambulação pela cidade. Rico de sugestões, com uma cor muito bem trabalhada, com uma banda sonora sem efeitos acessórios, alguns dos seus momentos são particularmente significativos, como a opressiva sequência no sombrio bairro do Barredo (autêntica

«descida aos infernos») que se opõe à sequência anterior, a das igrejas, que termina num movimento ascensional da câmara («subida aos céus» simbolizando a libertação do espírito). Outro desses momentos é a sequência das «passadeiras». Ao sinal do polícia, os peões passam ou esperam. Vão, alheios ao que os cerca, para o seu destino quotidiano. Esperam... passam. Esperam... passam. Na banda sonora, ao ruído ambiente sobrepõe-se o bater de passos cadenciados. Intercaladas, como relâmpagos, surgem as imagens de D. Pedro IV estendendo a Carta, do Infante apontando o mar, de Maria da Fonte empunhando a bandeira da Nação. O homem anónimo sempre conduzido por forças determinantes, por um comando: umas vezes é um destino histórico, outras vezes a luta por um ideal, outras ainda uma exaltação colectiva, as mais das vezes a luta pela vida. Alguém dá o sinal e aponta o caminho: o Infante... o Rei soldado... Maria da Fonte... um simples polícia sinaleiro.

Há ainda a ideia da incontável transformação acarretada pelo progresso (nas «explosões» de fachadas modernas rasgando a velha fisionomia da cidade), e a evocação saudosista do passado (na sequência dos jardins), pausa de instantes para se voltar a um outro dia sempre repetido de labuta (entrada dos operários para as fábricas, vindos da periferia e dos bairros de lata). Um mundo de coisas num filme de vinte e cinco minutos. Mas... como escreveu José-Augusto França: «o que um filme notável como *O Pintor e a Cidade*, com o seu sentido rítmico, o seu entendimento da cor, o seu poder, visual, a sua imaginação evocativa e a sua honestidade, representa estética e moralmente na apagada e vilíssima tristeza do nosso cinema — c'os diabos, não é preciso dizê-lo!»

Não era preciso dizê-lo senão ao SNI, que atribuiu o «prémio Paz dos Reis», desse ano, para a melhor curta metragem, a um documentário de que ninguém se lembra, e a *O Pintor e a Cidade* deu a esmola do Prémio da fotografia... Mais inteligente, como era óbvio, foi o júri do Festival de Cork (festival internacional da curta metragem). Na sessão de encerramento, o documentarista britânico Basil Wright, presidente do júri, ao anunciar a atribuição de um prémio ao filme português, perante as 2500 pessoas que enchiam o cinema «Savoy», teve estas palavras: «O filme português *O Pintor e a Cidade* foi o filme mais interessante apresentado neste Festival. É uma obra cheia de originalidade, de imaginação, com magníficos exemplos de fotografia a cores, enquadramentos invulgares e uma montagem curiosa. A única razão porque não lhe atribuímos o primeiro prémio — não obstante o seu indiscutível mérito — foi por não ter conseguido, em nossa opinião, tornar bem claras algumas das ideias que procura exprimir.»

Durante as filmagens de *O Pintor e a Cidade*, a visita ao bairro de lata que existiu, até há poucos anos, perto do Castelo do Queijo, sugeriu a Manuel de Oliveira a ideia para outro filme, desta vez um filme de enredo de fundo social (o dramático problema da habitação das classes menos favorecidas). A planificação que apresentou ao Fundo do Cinema também não foi aprovada. E, deste modo, *O bairro de Xangai* não se fez. (O problema das «ilhas» do Porto ninguém o resolvia e o problema da habitação para trabalhadores com baixos salários também não via solução. Mas falar deles num filme não era coisa que se permitisse... Mostrar aquela realidade social seria desmentir muita coisa. Mesmo nas entrelinhas de um filme que nada tinha de panfletário.) De então para cá, as

coisas não mudaram sensivelmente, só que os cineastas já podem gritar: casas sim, barracas não!

Em 1959 Manuel de Oliveira termina o seu documentário de grande metragem, *O Pão*. Não obstante ter sido, a princípio, um filme de encomenda da Federação Nacional dos Industriais de Moagem, Manuel de Oliveira altera completamente o projecto proposto por essa entidade, garante total liberdade de criação e faz um filme em que as moagens modernas passam para um plano secundário. O que mais interessa a Manuel de Oliveira está noutro lado; o que ele na realidade quer mostrar é outra coisa. Filma milhares de metros de película. Ideias novas surgem-lhe a cada momento. A obra nasce na mesa de montagem, num trabalho minucioso vinte vezes recomeçado. Trata-se de dar alma às imagens, emprestar um sentido e um significado a cada sequência, investigar sobre a «língua» estética, para que a obra forme um todo significativo, se erga e se equilibre.

Uma grande distância separa já *Douro, faina fluvial* deste filme, belo, original, superlotado de ideias e de valores simbólicos. A força e o ritmo palpitante de *Douro* deram a vez a uma serenidade reflectida e um pouco amarga, mas de onde emerge, uma vez mais, a dignificação do homem no esforço árduo de ganhar no trabalho, o pão de cada dia. O jovem de vinte anos, objectivo e polémico, deu lugar ao homem amadurecido que medita sobre os mistérios da vida e as contradições da condição humana, sem perder a ocasião de assumir, com extrema subtilidade, uma posição crítica (e por vezes irónica) perante aquilo que observa.

Ao *Pão* seguiu-se *Acto da Primavera*, versão cinematográfica do «Auto da Paixão» que o povo Curalha

representa todos os anos, a céu descoberto, pela Semana Santa. Reafirmo o que, há anos, escrevi noutra parte: *Acto da Primavera* não é só uma obra de grande fôlego, ambiciosa, de concepção muito original e de invulgar beleza; é também um acto de coragem. Não de estranhar que esta interpretação de alguns passos do Evangelho, a partir da representação popular do «Auto da Paixão», tenha, à data da estreia, provocado as reacções mais diversas. O tempo foi consolidando o seu valor e uma modernidade que na altura surpreendeu e foi mal compreendida. Na realidade, a construção do filme era singular. Utilizando o próprio texto do Auto e algumas das suas passagens principais, filmando nos locais onde decorre normalmente a representação, conservando as barracas que na «encenação» popular representam o Templo, a casa de Pilatos, o palácio de Caifaz, etc., servindo-se dos mesmos «actores» e respeitando a sua declamação, Manuel de Oliveira passa da realidade para a representação, sem soluções de continuidade, para depois transcender a própria representação. Assim, coloca-nos como espectadores dos espectadores do Auto para, progressivamente, nos colocar dentro dele como participantes. E tudo isto pelos processos mais depurados, com cenas de uma beleza fascinante, transitando de uma óptica teatral para uma óptica puramente cinematográfica. Saudei, então, *Acto da Primavera*, como a grande obra-prima de Manuel de Oliveira. Saudei-a como a mais original e avançada película do nosso cinema, com o relógio adiantado sobre a cinematografia de qualquer outro país. E aponte-i-a como a primeira fita política portuguesa (no sentido mais lato da palavra), em que Manuel de Oliveira ousava dizer,

por subtis linhas travessas, o que ninguém, entre nós, ousara dizer por linhas tortas ou direitas...

O *Acto da Primavera* foi recebido com bastantes reticências. Foi preciso esperar mais de dez anos para ser entendida a sua importância. E, uma vez mais, é do estrangeiro que vem a sua consagração. Apresentado no Festival Internacional do Filme, de Siena (Itália), um Festival particularmente voltado para o folclore (no sentido mais nobre e respeitável da palavra) e onde não pesam nem interesses comerciais nem influências políticas, *Acto da Primavera* foi galardoado, por unanimidade do júri, com o Grande Prémio (medalha de ouro e um milhão de liras). Posteriormente apresentado em Veneza, integrado numa retrospectiva de toda a obra de Manuel de Oliveira, promovida pela Organização da Bienal de Veneza de 1975, o crítico italiano Giovanni Grazzini escreveria: «*Acto da Primavera* faz-me lembrar Pasolini, pela simplicidade intensíssima de certos momentos e faz-me pensar em Straub pela orgânica estrutural do filme.» E, mais adiante, diria: «Oliveira, que se encontra entre os precursores do neo-realismo com o filme *Aniki-Bóbó*, revela em *O Acto da Primavera* um gosto apurado pela composição, um grande cuidado na cor, um grande saber na ordenação dos espaços e uma tristeza de fundo (estupendo é o lamento de Verónica) que exprime com perfeição as raízes portuguesas. (...) E também se pensa, andando muito para trás, na Pintura seiscentista.» Outro crítico, Morando Marondini, escreverá: «O itinerário de Oliveira revela não só um cineasta de admirável coerência formal, mas também um realizador que, pelas misteriosas vias da intuição, sabe, de filme para filme, antecipar ou pressentir as evoluções progressivas da linguagem cinematográfica.» Por sua vez, Ugo

Casiraghi, em «L'Unità» (8-9-76) salienta «la grande originalità e la potenza di un artista che, nell'ampiezza della sua testiera e dei suoi riferimenti culturali, assomiglia soltanto a se stesso.»

Acto da Primavera (realizado em 1961-62) foi o primeiro filme de Manuel de Oliveira que recebeu um auxílio pelo Fundo do Cinema. A verba concedida (segundo declaração do SNI à revista «Plateia» — n.º de 20-1-64) incluindo o custo de quatro cópias normais e uma cópia legendada em francês foi de 817 272\$50, o que é uma quantia bem moderada em relação ao filme de que se trata (e a cores). Seria interessante perguntar ao produtor de *O Evangelho segundo S. Mateus* (filmado a negro e branco) quanto custou este filme de Pasolini, realizado no ano seguinte.

Até esta altura, Manuel de Oliveira foi uma figura isolada, um *caso à parte* dentro da nossa cinematografia. Muitos filmes tinham sido feitos em Portugal, com louvável esforço uns tantos, com merecimento e inegáveis qualidades uns tantos outros. O cinema de Manuel de Oliveira, porém, era o único verdadeiramente significativo e original, sempre renovado e de profundas raízes portuguesas. Ao seu talento, à sua sinceridade, à sua coerência, à sua capacidade criadora, Manuel de Oliveira junta outra e rara qualidade: a humildade. E, no entanto, «pela virtude puramente cinematográfica das imagens e da linguagem, o poder criador da cor, o virtuosismo do som, as suas obras explodem sobre o écran com um vigor que apenas encontramos entre os maiores.» (Paulo Rocha).

Pelos anos adiante, Manuel de Oliveira prosseguirá sempre, com a mesma coerência e a mesma honestidade — direi mais: com a mesma juventude de espírito e a

mesma invenção, uma via muito pessoal (que passará por *A Caça, O Passado e o Presente e Benilde*) «com a satisfação moral — e cito outra vez um crítico italiano — de não ter de envergonhar-se nem de um só dos seus fotogramas» (Callisto Cosulich, in *Paese Sera* de 9-9-76).

E, lá mais para a frente, Manuel de Oliveira já não estará tão só. Novos cineastas — que por volta de 1962-66 começaram a experimentar a mão — viriam lutar, também, por um cinema digno e culturalmente interveniente, resistindo à censura e ao desinteresse de um grande sector do público que tinha voltado as costas ao cinema nacional (sempre abafado na «colonização» do nosso mercado cinematográfico pelos «imperadores» da distribuição de filmes e a falta de uma protecção eficaz).

NOTA MARGINAL (2)

O «FUNDO DO CINEMA» A CENSURA E O MERCADO

1. A aplicação dos dinheiros do Fundo do Cinema era informação que não chegava com facilidade ao conhecimento público. Não existindo uma perfeita regulamentação (e em certos casos não havia regulamentação nenhuma), os dinheiros distribuía-se com uma folgada arbitrariedade. Assim, nunca se determinou uma verba (regular ou em função de percentagem sobre as receitas do Fundo) para a Cinemateca Nacional. Depois do 25 de Abril de 1974, foi possível a uma revista que se publicou em Lisboa («Revista do Povo», n.º 13, de 1-12-75) dar a lume extractos de um Relatório do ano de 1958, com a chancela da Presidência do Conselho e do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, que trata do discutido «Fundo do Cinema Nacional» e presta contas relativas àquele ano. Por aí se vê um significativo movimento das disponibilidades desse Fundo.

Por esse Relatório fica-se a saber que o activo em 1958 foi o seguinte:

Saldo do ano de 1957	6 064 921\$00
Cobrança de licenças e juros	5 101 768\$60
Exibição de filmes pertencentes ao Fundo	1 807\$50

O passivo, desse mesmo ano, reparte-se da seguinte maneira:

Subsídios, bolsas de estudo, filмотeca, biblioteca, instalações e gratificações aos membros do Conselho do Cinema.	2 195 968\$20
Transferências para o SNI, para filmes turísticos e outros	1 945 700\$00
Transferência de juros	27 947\$90
Saldo para o ano seguinte	7 018 881\$00
	<hr/>
	11 168 497\$10

Como desde logo salta à vista, perto de dois mil contos vão para o SNI «para filmes turísticos e outros», sem ficarmos a saber quais nem por quem realizados. Mas se analisarmos o desdobramento da verba «subsídios, bolsas, filмотeca, etc.», verifica-se, por exemplo, que enquanto à filмотeca foi cedida uma modesta importância de 203 308\$80, gastaram-se nos «jornais de actualidades» *Imagens de Portugal* perto de mil contos (exactamente 948 867\$00). Por seu turno, o filme de Baptista Rosa, *Azulejos de Portugal*, recebeu um subsídio de 135 000\$00, e o Centro Universitário de Cinema, para o Estúdio de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa, foi dotado com 50 contos.

Curioso é também outro pormenor: para certos filmes era superiormente autorizado um empréstimo

reembolsável, através da Caixa Geral de Depósitos, ficando o Fundo do Cinema como fiador. Foi o caso de *Chaimite*, de Brum do Canto, de *O Cerro dos Enforcados*, de Fernando Garcia e Domingos de Mascarenhas, de *Frei Luís de Sousa*, de Lopes Ribeiro, de *A garça e a serpente*, de Artur Duarte, de *Milagre de Fátima*, de Gentil Marques. Ora, não tendo os produtores cumprido a obrigação de liquidar esses empréstimos, a Caixa Geral de Depósitos foi reembolsada com os dinheiros do Fundo do Cinema. Assim — e como exemplo — dos 850 contos «emprestados» para o *Cerro dos Enforcados*, Domingos de Mascarenhas (o produtor) só amortizou 28 contos. Também por falta de pagamento das amortizações de empréstimos à Lisboa-Filme, para a produção dos filmes *O Noivo das Caldas*, *Perdeu-se um Marido* e *Dois Dias no Paraíso*, teve o Fundo de desembolsar 1 098 902\$90.

O mal não está em o Estado financiar totalmente a produção de filmes. Tivessem eles dignidade artística; representassem eles alguma coisa no desenvolvimento e na caracterização da nossa cinematografia; estivessem eles, temática e formalmente, à altura de poderem exercer a função sociocultural que ao cinema incumbe levar a cabo, e das nossas realidades, dos nossos problemas e da nossa psicologia serem o reflexo. O mal está no facto de tão mal se terem aplicado os dinheiros do Fundo do Cinema, na maior parte dos casos,... ajudando-se, também, a criar a ilusão de haver cinema português onde apenas havia algumas fitas feitas em Portugal por gente portuguesa. E dentre essa gente — deve ser dito — técnicos houve (como ainda continua a haver) muito competentes, sobretudo operadores de câmara, fazendo «milagres» com os meios mais rudimentares. Os realizadores, porém, na generalidade, não davam provas

de imaginação criadora e aceitavam a acção castradora da censura voltando-se para projectos que a aliciavam ou com ela procuravam não ter problemas, contribuindo para a alienação do público com a desculpa de o divertir.

2. Os critérios adoptados para a aprovação de subsídios e outras formas de ajuda financeira coordenavam-se com os critérios gerais da Censura. Com nefastas consequências. A degradação do gosto do público — apesar da acção dos cineclubes, limitada por toda a espécie de coacções —, a habituação a um certo tipo de cinema — pela falta de contacto com outras cinematografias e outros géneros de filmes —, a crescente «colonização» pelo cinema americano, com múltiplos recursos para uma profunda penetração — resultam, em grande medida, da acção opressiva, inibidora, desinformadora, cavernícola e rigorosamente vigilante da Censura. Bastará dizer que, na década de sessenta, foram proibidos — por razões de ordem política, moral, social, religiosa, sexual, militar, etc. — cerca de 300 filmes, embora adquiridos pelas Distribuidoras dentro das suas cautelas habituais. Alguns desses filmes, considerados impróprios para o público português (posteriormente «libertados», com cortes, no tempo de Marcelo Caetano) foram: *Hiroshima mon amour*, *Une femme mariée*, *Lilith*, *Vaghe stella dell'Orsa*, *Le journal d'une femme de chambre*, *Kiss me stupid*, *Jules et Jim*, *The Servant*, *L'aventura*, *Rebel without a cause*, *Never on Sunday*, *The Graduate*.

Mas quem eram os censores? Numa exposição dirigida ao Ministro da Presidência, em 1961, pelos empresários portugueses, podia ler-se: «(...) A censura aos espectáculos só pode ser exercida por individualidades de

sólida cultura geral e elevada formação humanística, para que não sofram as dificuldades que pesam sobre funcionários dependentes duma disciplina inadequada para a função de censores. (...) À margem do desolador balanço de 38 filmes proibidos, 5 suspensos e 192 com cortes, no curto prazo de onze meses, podem exemplificar-se decisões verdadeiramente caricatas, outras de lamentável intervenção, algumas ainda testemunhando ausência completa de altura para a exigência da missão. (...) A Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos actua mal, com prepotência, sem uniformidade de critério, com desconhecimento da evolução da cultura, do pensamento e do nível intelectual da população que frequenta os espectáculos. (...) Não pode continuar a ser constituída por funcionários que nunca tiveram quaisquer contactos com os problemas sociais, filosóficos e artísticos inerentes ao Teatro e ao Cinema.» Assina a exposição José Coelho da Silva Gil que, pelas suas relações profissionais com eles, conhecia os censores de ginjeira.

3. Quanto ao papel dos Exibidores e Distribuidores na evolução da crise do filme nacional e na alienação ou manipulação do público, o problema é demasiado vasto e complexo para se arrumar em meia dúzia de parágrafos. Sobre estes assuntos, complicados com os jogos monopolistas da importação e distribuição de filmes, remeto os leitores para o recente livro de Eduardo Geadá («O Fascismo no Cinema») que fornece uma panorâmica (em alguns pontos discutível) dos múltiplos aspectos políticos, comerciais e culturais da questão. Pessoalmente, no que concerne a Exibição (sobretudo a Exibição

independente da Distribuição) penso que são de evitar conclusões precipitadas, na medida em que certos factos reclamam, antes de mais nada, um estudo sociológico e apontam para a necessidade de medidas de compensação que não cabem a entidades comerciais privadas mas compete ao Estado tomar através de organismos verdadeiramente interessados numa vasta política cultural.

Dá que pensar quando um exibidor decide programar, sem entusiasmo e à experiência, o «seu» primeiro filme indiano (caso de *Bobby*, no «Coliseu do Porto», ocorrido em 1976) e a fita se mantém inesperadamente no cartaz oito semanas a fio, esgotando frequentemente lotações de 2660 lugares (inclusive no sábado e domingo da 8.^a e última semana). O próprio público, logicamente, tenta o exibidor a projectar no seu cinema mais três ou quatro desses folhetins cor-de-rosa e musicais, uma vez que os espectadores lhe entram a rodos pela porta dentro (24 413 espectadores na 1.^a semana de *Bobby* e baixa lenta de frequência até ao fim da 8.^a semana). Valia a pena fazer um estudo exaustivo e comparado da frequência (número de espectadores por espectáculo) a determinados tipos de filmes, relacionando-a com o número de lugares, localização e preços dos cinemas em que foram exibidos e com a época (momento histórico) em que passaram. Estudo que devia ter ainda em atenção o que certos filmes rendem para o Instituto Português de Cinema, *rendimento que, em grande parte, reverte para a produção nacional*. E que devia, também, reverter para a protecção e expansão do filme de qualidade. Tudo isto, porém, não é assunto que possa aqui ser tratado.

4. Portugal era, e continua a sê-lo, dos países com menos cinemas, sobretudo fora dos grandes centros urbanos, o que se repercutiu na expansão e exploração do filme nacional. À falta de salas juntou-se a absorção de muitas delas pelos mais poderosos Distribuidores, para escoamento directo da sua programação — vedando essas salas a filmes de distribuição alheia, numa luta expansionista pelo controlo do mercado. A situação agravou-se ainda mais com a promulgação de algumas leis «pitorescas», como a que obrigava os novos cinemas a funcionar como Cine-Teatros, em imóvel independente. Era permitido instalar uma garagem, com depósito de gasolina e óleos, nos baixos de um prédio de habitação, mas não era permitido instalar lá um cinema, «por razões de segurança»... Os novos cinemas deviam poder utilizar-se para espectáculos teatrais, o que requeria mais terreno, para palco, camarins, sanitários, arrecadações, e encarecia consideravelmente a construção. Considerava-se isso como medida de protecção ao Teatro... Mas nem por isso as Companhias teatrais, tradicionalmente enraizadas na Capital, se deslocaram mais vezes à província. E muitos projectos de novos cinemas deixaram de ir avante.

Outra particularidade da nossa legislação era a que regulamentava a importação e exibição de filmes em 16 milímetros. Entre outras coisas, era proibido aos cinemas equipados com projectores para 35 milímetros exhibir filmes em formato reduzido (a pretexto de combater a concorrência). Novos cinemas equipados exclusivamente para o 16 milímetros, só poderiam abrir-se a mais de três quilómetros doutro cinema equipado para 35 milímetros! Resultado: tantos eram as complicações para utilizar comercialmente filmes em 16 milímetros, que o mesmo era proibi-los em salas de espectáculos públicos. Isto

desencorajou os Distribuidores, que se desinteressaram da importação de filmes em 16 milímetros, não obstante mais do que um ter tentado, a seu tempo, assegurar o exclusivo de importação e exibição de filmes nesse formato... Só muito recentemente (há muito poucos anos) essas várias e «originais» disposições foram postas de parte. Mas tiveram uma influência negativa que ainda não foi compensada.

TRANSIÇÃO PARA UM NOVO CINEMA

1. A melhor época da comédia cinematográfica portuguesa foi aquela em que as histórias dos filmes se passavam nos bairros lisboetas. «De facto, escreve Luís de Pina (Boletim n.º 2 do I.P.C.), se repararmos bem nesses filmes, abrangendo uma época que vai de 1933, ano de *A Canção de Lisboa* até *O Leão da Estrela* (1946), que marca o fim de uma produção bem caracterizada, surge-nos a fita de Cottinelli Telmo rodada sobretudo entre o Castelo e o Campo de Santana, com passeios a Sintra e ao Jardim Zoológico, *O Pai Tirano* (1941) feito entre o Chiado, Santa Catarina e a Lapa, *O Costa do Castelo* (1943) no bairro que dá o título ao filme, *A Menina da Rádio* (1944) e *O Leão da Estrela* (1946) dirigidos por Artur Duarte neste bairro. E se acrescentarmos a tais comédias outros filmes como *Madragoa* (1952) e *Rosa de Alfama* (1953), concluiremos facilmente que durante muitos anos o cinema português foi um cinema de bairro, um cinema que reflectia, com indiscutível cor local, o pequeno mundo bem definido entre os limites da divisão geográfica, humana e administrativa que tem esse nome. Mas em tal redução dos filmes aos microcosmos chamados bairros (...) há pormenores que não deixam de

ser curiosos, porque, ultrapassando essa ideia, acabam por se acantonar numa determinada zona urbana.»

«Referimo-nos, por exemplo», continua Luís de Pina, «ao pátio lisboeta, onde decorre a acção de dois filmes, bem diferentes no tempo e na intenção mas que reflectem a pitoresca realidade humana contida naquele espaço, geralmente admirável do ponto de vista arquitectónico mas nem sempre revelador das mínimas exigências de vida. *O Pátio das Cantigas* (realizado por Francisco Ribeiro em 1942), primeiro desses filmes, reflecte bem a existência quotidiana de um pátio lisboeta, um pátio onde se ama, se trabalha, e se canta, dentro de uma perspectiva optimista, pacata, modesta: pobrete mas alegrete. Gente boa, honrada, do povo, fornece a galeria humana da história, onde as tristezas são um momento e as agruras da vida não fazem parte dessa história. (...) No outro filme, *Dom Roberto* (1962), vinte anos depois, o pátio sombrio de Alcântara não é já o pátio das cantigas, o pátio da dificuldade. Morrem ali as ilusões e trata-se de subsistir, mas nem assim o povo pobre deixa de ter esperança (...) E até os fantoches de rua, na barraca do *Dom Roberto*, são uma porta de escape para outros mundos, para uma pequena alegria quotidiana.»

Este filme: *Dom Roberto*, realizado por José Ernesto de Sousa, surge do movimento cineclubista, no meio da indignação em que resvalava o cinema comercial português, como tentativa de nova aproximação, de uma realidade urbana (a geografia humana de um bairro lisboeta) vista agora segundo uma óptica diferente. Com um sopro de poesia amarga, que não existia nos «filmes de bairro» dos anos 30-40, há em *Dom Roberto* reminiscências de Charlot e dos primeiros tempos do neo-realismo italiano, temperadas por um misto de

conformismo, de tristeza e de esperança que adoça os contornos de uma anedota que só cautelosamente (e estará aí, talvez, o efeito de uma auto-censura) aflora criticamente uma situação social. O filme parte de um conto de Leão Penedo e acaba numa citação de *Tempos Modernos*, de Chaplin. Nos prolongamentos marginais, adicionados à única situação do conto, faltou a imaginação de um Zavattini. Talvez por isso, não conseguiu Ernesto de Sousa evitar «tempos mortos» numa narrativa que se alonga mais do que evolui e cujos acrescentos não são suficientemente enriquecedores. Por outro lado, à falta de uma intensa vivência interior dos personagens centrais, ficaram eles limitados àquela situação de uma conformada melancolia. Apesar de tudo, esses personagens (encarnados com muita e inteligente contenção por Glicínia Quartín e Raul Solnado) são tocados por um bafejo de humanidade e de lirismo (muito português) que os distingue dos títeres empalhados de tanta outra fita nacional.

José Ernesto de Sousa, homem culto, crítico e ensaísta cinematográfico, dirigente do cineclube «Imagem», com uma importante intervenção no movimento cineclubista português nos anos 40-50, não voltaria à realização de filmes, embora alimentasse por algum tempo outros projectos que não chegou a levar por diante. Foi também redactor principal e coordenador da revista «Imagem» (2.^a série) que se publicou em 1954, sob a direcção de Baptista Rosa e que teve como colaboradores, entre outros, José-Augusto França, Júlio Sacadura, José Francisco Rebelo, Manuel Pina, Mário Bonito e Manuel Ruas. Era uma excelente revista e aparecera num momento em que a imprensa cinematográfica estava muito apagada.

2. As publicações cinematográficas portuguesas estão muito relacionadas com determinados períodos da história do cinema em Portugal. «Cine-Revista», «Porto Cinematográfico» e «Invicta-Cine» surgem com a enorme atracção do espectáculo cinematográfico e a «era de ouro» do cinema mudo português. O «Cinéfilo», «Kino», a primeira «Imagem», «Movimento» e, um pouco mais tarde, «Animatógrafo», aparecem na transição para o sonoro e na época da criação da «Tobis Portuguesa» e das tentativas de produção contínua. A nova revista «Imagem» (2.^a série), os «Cadernos do Cine-Clube do Porto» e «Visor», no período heróico do cineclubismo.

«Movimento» (1933-34) fundada no Porto por Armando Vieira Pinto, tinha características que a diferenciavam sensivelmente de todas as outras, quer pelo aspecto gráfico quer pelo conteúdo. Nela colaboravam, entre outros, Adolfo Casais Monteiro, José Régio, Alberto de Serpa, Alves Costa, Alexandre de Médicis, Manuel de Oliveira e o pintor Carlos Carneiro. A revista «Animatógrafo», fundada por António Lopes Ribeiro, teve várias fases (1933 e 1940-42), ocupando-se principalmente da promoção do cinema nacional. Nos números da 3.^a série apresentava uma novidade: duas secções constituídas por textos clássicos de alguns teóricos do cinema e excelentes artigos sobre matéria cinematográfica recortados da imprensa estrangeira.

Entre o desaparecimento de «Animatógrafo» e a 1.^a série da segunda revista «Imagem» (1950), apareceu, em 1946, a «Sétima Arte» (com colaboração de Manuel de Azevedo, Joel Serrão, Alves Costa e Júlio Gesta) e a revista «Cinema» (1946/47). Esta revista, onde pontificavam Manuel Moutinho, João Mendes, Armindo Blanco e Domingos de Mascarenhas, defendia (pela pena

destes dois últimos) o tão discutido decreto que criou o «Fundo do Cinema». O n.º 16 tem particular interesse porque dá grande relevo à intervenção de Manuel Múrias na Assembleia Nacional, que pedia a imediata aprovação, sem emendas, daquele decreto (como era óbvio...), e insere algumas passagens das intervenções do prof. Mendes Correia que, isolado no hemiciclo, propunha algumas (e não muito ousadas) emendas.

No ano de 1951 aparece a revista «Plateia». Sofrerá pausas e transformações. Optando finalmente por um género próximo do magazine ilustrado consegue chegar aos nossos dias, publicando-se com pendular regularidade. A revista «Imagem» (2.ª série), que reinicia a sua publicação em 1954, não durará muito tempo, deixando uma lacuna que não voltou a ser preenchida.

3. Antes do aparecimento de *Dom Roberto*, e no mesmo ano em que Manuel de Oliveira realizou *O Pão* e de tudo houve na produção nacional (desde *O Passarinho da Ribeira*, de Augusto Fraga, *O Primo Basílio*, de Lopes Ribeiro, até *A Luz vem do Alto*, de Henrique Campos e *A Costureirinha da Sé*, de Guimarães), foi produzido o primeiro filme português em cinemascope: *Rapsódia Portuguesa*, realizado com grandes meios por João Mendes, filme-cartaz que é típico exemplo, em ponto grande, do documentarismo de bilhete postal que se fazia neste país. «Muito bonito», muito cantado e «muito folclórico», este filme (que reflecte a mentalidade dominante no SNI) não é mais do que moeda falsa (porque falsa é a imagem que dá do povo português) feita com materiais preciosos (esta terra e este povo que nós somos).

Para retratar um povo (o povo), os seus costumes, sua cultura, as suas dores e as suas alegrias, e necessário conhecê-lo, compreendê-lo e amá-lo. Não basta pousar aqui e ali o olhar frio da objectiva, compor um quadro, colar umas imagens de epidémico folclore sobre as belas paisagens da terra portuguesa. Andaram os autores da fita (e insisto nela porque é um caso exemplar) do Minho ao Algarve, da beira-mar para o alto da serra, para quase tudo falsearem no desejo de tudo tornarem «mais bonito» e «mais pitoresco»... até os trajes e os cantares, que bem dispensam uns os arrebiques, outros os arranjos. Mas que sabiam eles deste povo, da sua vida, do seu trabalho, do seu esforço (e tantas vezes da sua conformada miséria), dos seus costumes, dos seus trajes, dos seus cantares?... Os ridículos simulacros da apanha do sargaço (já experimentou o realizador o peso de um redelho cheio de algas e a temperatura da água no mar da Apúlia?) e da ida para a romaria; a apressada vista de olhos pelas searas do Alentejo e pelos arrozais, até parecendo que é uma festa a vida que lá se vive; o chocho simulacro do drama dos pescadores da Nazaré, copiadinho sem jeito de *Maria do Mar*; o quadro folclórico de revista que montaram nos vinhedos do Alto Douro, dão bem a medida da incapacidade dos autores de *Rapsódia Portuguesa* para (como disseram) darem do povo português a imagem... A imagem autêntica, nas suas alegrias e nas suas agruras, imagem real e sem disfarces. Com mais molho ou menos molho, foi assim grande parte do documentarismo português de bilhete postal ou de «quadros vivos», quase sempre com grande palavreado pleonástico e massacrante, que se fez em Portugal até aos anos sessenta. Por isso, saltou logo à vista (não falando já dos filmes de Manuel de Oliveira, que é coisa à parte) a curta

metragem de Fernando Lopes: *As Pedras e o Tempo*, que ficou como sinal, também, da viragem que iria dar-se três anos mais tarde. *As Pedras e o Tempo* data de 1961. O outro sinal seria dado por *Dom Roberto*.

4. Fez-se muito barulho à volta de *Dom Roberto*. O próprio autor veio lutar em defesa do seu filme. Apelou para o apoio dos cineclubes, dos intelectuais, da imprensa, dos amigos. Não se conseguiu, no entanto, (com o que folgaram os inimigos de Ernesto de Sousa) a adesão do público, que já dera mostras evidentes de desinteresse pelos filmes portugueses. Mas, de qualquer modo, *Dom Roberto* viria a ser apontado como filme-charneira entre um cinema comercial, anódino, trôpego, com mais caspa do que miolos, parente próximo da fotonovela e da farsa torpe, e um outro cinema que viria a chamar-se *novo* só porque era diferente e digno, mais ambicioso e independente.

É talvez arbitrário considerar *Dom Roberto* o filme-charneira. O certo é que, a partir dali, a história do cinema português seria outra. Aceitemos que *Dom Roberto* foi uma página que se voltou. Voltar-se-ia mesmo sem ele. Mas serve de ponto final de uma época ou de ponto de partida para outra.

*

Se o cinema dos anos 40/60 foi, nas suas variantes, alegremente descuidado, histórico, melodramático, cor-de-rosa, toureiro ou fadista (com as exceções confirmadoras da regra), o cinema digno de tal nome que, felizmente, passamos a ter, seria triste, introvertido,

angustiado, mais pessoal de que «de autor», na procura da expressão real da nossa realidade contemporânea. Esqueceram-se os novos cineastas que estavam a falar para alguém e que era preciso que esse alguém viesse escutá-los. Não veio. Mas talvez viesse se eles tivessem sabido — ou lhes estivesse no peito — vergastar pela ironia, criticar pela troça, demolir divertindo. E como o público com hábitos adquiridos e gostos estereotipados, ia mais em historietas e em cantigas (no duplo sentido da expressão) do que naquilo que lhe avivava as próprias angústias, também esse novo cinema não teve audiência que se visse, tornando difícil, deficitária e marginalizada a vida de cada filme que se propunha reflectir situações reais num momento concreto do mundo e do tempo em que vivíamos.

NOTAS

¹ Manuel de Azevedo — in «Perspectiva do Cinema Português».

² Eram seus sócios, com quotas que variavam entre 20, 10 e 5 contos, José Augusto Dias, Alfredo Nunes de Matos, Jorge Nunes de Matos, António Eduardo Gama, António F. dos Santos Graça, José de Almeida Cunha, Alfredo Correia do Vele, Manuel M. Ramos Guimarães, Manuel da Silva Cruz, António Marini Pinto, António Maria Tavares Júnior, Júlio Fernandes Bastos, Francisco Nunes de Matos, Diogo Teixeira Marinho, Francisco Pereira Balga, António Ribeiro da Costa e Almeida, Delmino Aníbal de Lima, Joaquim de Almeida Cunha, João Manuel Lopes de Oliveira, Arnaldo Folhadela Guimarães, Roberto Frias Jr., Guilherme Bernardo de Oliveira. (M. Félix Ribeiro — *Invicta Film, uma organização modelar.*)

³ Félix Ribeiro, in «Invicta Film — uma organização modelar».

⁴ Data do desembarque de D. Pedro IV, no Mindelo, que por aquela rua passou a caminho do centro da cidade.

⁵ In «Singularidades do Cinema Português».

⁶ In «A evolução e o espírito do Teatro em Portugal» (2.º ciclo de conferências, p. 297).

⁷ Programa n.º 38 do Cineclub de Estremoz.

⁸ «Teatro e Cinema», por António Ferro, edição S.N.I. Coleção «Política do Espírito».

FILMOGRAFIA PORTUGUESA (de 1896 a 1962)

(salvo algumas exceções, não se citam documentários)

- 1896 — Aurélio da Paz dos Reis realiza os primeiros filmes portugueses
- 1907 — *O Rapto duma Actriz* (curta-metragem de ficção) de Lino Ferreira
- 1911 — *Inez de Castro*, de Carlos Santos
- 1911 — *Os Crimes de Diogo Alves*, de João Tavares
- 1917 — *Pratas Conquistador*, de Emídio Pratas
- 1918 — *As Aventuras de Frei Bonifácio*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1918 — *Malmequer*, de Leitão de Barros (curta-metragem de ficção)
- 1918 — *Mal de Espanha*, de Leitão de Barros (curta-metragem de ficção)
- 1919 — *A Rosa do Adro*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1919 — *O Comissário de Polícia*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1919 — *O Mais Forte*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1920 — *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de George Pallu (Invicta Film)
(Nascimento Fernandes e Amélia Pereira fundam uma companhia que produzirá três

filmes em Barcelona, interpretados por Nascimento: *Vida Nova*, *Nascimento Sapateiro* e *Nascimento Músico*)

- 1920 — *Barbanegra*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1920 — *Amor Fatal*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1921 — *Amor de Perdição*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1921 — *Quando o Amor Fala*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1921 — *Mulheres da Beira*, de Rino Lupo (Invicta Film)
- 1922 — *Os Faroleiros*, de Maurice Mariaud (Caldevilla Films)
- 1922 — *As Pupilas do Sr. Reitor*, de Maurice Mariaud (Caldevilla Films)
- 1922 — *O Destino*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1922 — *O Primo Basílio*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1922 — *Tinoco em Bolandas*, de António Pinheiro (Invicta Film)
- 1922 — *Tempestades da Vida*, de Augusto de Lacerda (Invicta Film)
- 1922 — *O Glorioso Raid Lisboa-Rio de Janeiro* (reportagem por A. Costa Macedo sobre a travessia aérea do Atlântico por Gago Coutinho e Sacadura Cabral) (Invicta Film)
- 1922 — *O Centenário*, de Lino Ferreira
- 1922 — *O Rei à Força*, de Ernesto de Albuquerque
- 1922 — *A Sereia de Pedra*, de Roger Lion
- 1923 — *Claudia*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1923 — *Lucros Ilícitos* (Gold & C.^a), de George Pallu (Invicta Film)
- 1923 — *Os Lobos*, de Rino Lupo
- 1923 — *O Fado*, de Maurice Mariaud
- 1923 — *Os Olhos da Alma*, de Roger Lion

- 1923 — *O Suicida da Boca do Inferno*, de Ernesto de Albuquerque
- 1923 — *Aventuras de Agapito*, de Roger Lion
- 1923 — *O Groom do Ritz*, de Reinaldo Ferreira
- 1924 — *A Tormenta*, de George Pallu (Invicta Film)
- 1924 — *Tragédia de Amor*, de António Pinheiro (Invicta Film)
- 1926 — *A Calúnia*, de Manuel Luís Vieira
- 1927 — *Vigário Futebol Club*, de Reinaldo Ferreira, (Reporter X-Films)
- 1927 — *Rito ou Rita?*, de Reinaldo Ferreira (Reporter X-Films)
- 1927 — *O Táxi 9297*, de Reinaldo Ferreira (Reporter X-Films)
- 1927 — *Nazaré Praia de Pescadores*, de Leitão de Barros
- 1928 — *Fátima Milagrosa*, de Rino Lupo
- 1929 — *José do Telhado*, de Rino Lupo
- 1930 — *Lisboa, Crónica de Uma Capital*, de Leitão de Barros
- 1930 — *Douro, Faina Fluvial*, de Manuel de Oliveira
- 1930 — *Maria do Mar*, de Leitão de Barros
- 1930 — *Ver e Amar*, de Chianca de Garcia
- 1930 — *Alfama* (curta-metragem), de João de Almeida e Sá
- 1930 — *A Castelã das Berlengas*, de António Leitão
- 1930 — *Vida de Um Soldado*, de Aníbal Contreiras
- 1931 — *Nua*, de Maurice Mariaud
- 1931 — *A Portuguesa de Nápoles*, de Henrique Costa
- 1931 — *Lenda de Miragaia*, filme de animação, de Raul Faria da Fonseca e António da Cunha
- 1931 — *A Severa*, de Leitão de Barros
- 1932 — *Campinos do Ribatejo*, de António Luís Lopes
- 1933 — *Inauguração do Estúdio da «Tobis Portuguesa»*

- 1933 — *A Canção de Lisboa*, de Cottinelli Telmo
- 1934 — *Gado Bravo*, de António Lopes Ribeiro (em colaboração com Max Nossek)
- 1934 — *As Pupilas do Sr. Reitor*, de Leitão de Barros
- 1936 — *O Trevo de Quatro Folhas*, de Chianca de Garcia
- 1937 — *Bocage*, de Leitão de Barros
- 1937 — *A Revolução de Maio*, de António Lopes Ribeiro
- 1937 — *Maria Papoila*, de Leitão de Barros
- 1938 — *A Rosa do Adro*, de Chianca de Garcia
- 1938 — *Aldeia da Roupa Branca*, de Chianca de Garcia
- 1938 — *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de Artur Duarte
- 1938 — *A Canção da Terra*, de Jorge Brum do Canto
- 1939 — *Varanda dos Rouxinóis*, de Leitão de Barros
- 1940 — *Feitiço do Império*, de António Lopes Ribeiro
- 1940 — *João Ratão*, de Jorge Brum do Canto
- 1940 — *Pão Nosso*, de Armando de Miranda
- 1941 — *Porto de Abrigo*, de Adolfo Coelho
- 1941 — *O Pai Tirano*, de António Lopes Ribeiro
- 1942 — *O Pátio das Cantigas*, de Francisco Ribeiro (Ribeirinho)
- 1942 — *Lobos da Terra*, de Jorge Brum do Canto
- 1942 — *Ala-Arriba*, de Leitão de Barros
- 1942 — *Aniki-Bóbó*, de Manuel de Oliveira
- 1943 — *Fátima, Terra de Fé*, de Jorge Brum do Canto
- 1943 — *O Costa do Castelo*, de Artur Duarte
- 1943 — *Amor de Perdição*, de António Lopes Ribeiro
- 1943 — *Ave de Arribação*, de Armando Miranda
- 1944 — *O Violino do João*, de Brás Alves
- 1944 — *A Menina da Rádio*, de Artur Duarte
- 1944 — *Um Homem às Direitas*, de Jorge Brum do Canto
- 1945 — *A Vizinha do Lado*, de António Lopes Ribeiro
- 1945 — *A Noiva do Brasil*, de Santos Mendes
- 1945 — *Sonho de Amor*, de Carlos Porfírio

- 1945 — *José do Telhado*, de Armando Miranda
- 1946 — *Ladrão, Precisa-se*, de Jorge Brum do Canto
- 1946 — *A Mantilha de Beatriz*, de Eduardo Maroto
- 1946 — *Três Dias sem Deus*, de Bárbara Virgínia
- 1946 — *Um Homem do Ribatejo*, de Henrique Campos
- 1946 — *Camões*, de Leitão de Barros
- 1946 — *Cais de Sodrê*, de Alexandre Perla
- 1947 — *Vizinhos do rés-do-chão*, de Alexandre Perla
- 1947 — *Bola ao Centro*, de João Moreira
- 1947 — *Capas Negras*, de Armando Miranda
- 1947 — *Aqui, Portugal*, de Armando Miranda
- 1947 — *Três Espelbos*, de Ladislau Vadja
- 1947 — *O Leão da Estrela*, de Artur Duarte
- 1947 — *Fado*, de Perdigão Queiroga
- 1948 — *Um Grito na Noite*, de Carlos Porfírio
- 1948 — *Serra Brava*, de Armando Miranda
- 1948 — *Não Há Rapazes Maus*, de Eduardo G. Maroto
- 1948 — *Uma Vida Para Dois*, de Armando Miranda
- 1949 — *Heróis do Mar*, de Fernando Garcia
- 1949 — *A Morgadinha dos Canaviais*, de Caetano Bonnuchi
- 1949 — *O Desterrado* (curta metragem), de Manuel Guimarães
- 1949 — *Vendaval Maravilhoso*, de Leitão de Barros
- 1949 — *Ribatejo*, de Henrique Campos
- 1949 — *O Regresso de José do Telhado*, de Armando Miranda
- 1949 — *Sol e Toiros*, de José Buchs
- 1949 — *Cantiga da Rua*, de Henrique Campos
- 1950 — *Frei Luís de Sousa*, de António Lopes Ribeiro
- 1950 — *O Grande Elias*, de Artur Duarte
- 1951 — *Sonbar é Fácil*, de Perdigão Queiroga
- 1951 — *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães

- 1951 — *Madragoa*, de Perdigão Queiroga
- 1951 — *Eram Duzentos Irmãos*, de Armando Vieira Pinto
- 1952 — *Um Marido Solteiro*, de Fernando Garcia
- 1952 — *A Garça e a Serpente*, de Artur Duarte
- 1952 — *Chikwenbo*, de Carlos Marques
- 1952 — *Justiça do Céu*, de Vitor Manuel
- 1952 — *O Comissário de Polícia*, de Constantino Esteves;
- 1952 — *Os Três da Vida Airada*, de Perdigão Queiroga
- 1952 — *Duas Causas*, de Henrique de Campos
- 1953 — *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto
- 1953 — *Nazaré*, de Manuel Guimarães
- 1953 — *O Dinheiro dos Pobres*, de Artur Semedo
- 1953 — *Rosa de Alfama*, de Henrique de Campos
- 1953 — *Planície Heróica*, de Perdigão Queiroga
- 1953 — *Agora é Que São Elas*, de Fernando Garcia
- 1954 — *O Cerro dos Enforcados*, de Fernando Garcia
- 1954 — *O Costa de África*, de João Mendes
- 1954 — *Quando o Mar Galgou a Terra*, de Henrique Campos
- 1956 — *O Pintor e a Cidade*, de Manuel de Oliveira
(premiado no Festival de Cork)
- 1956 — *Vidas Sem Rumo*, de Manuel Guimarães
- 1956 — *O Noivo das Caldas*, de Artur Duarte
- 1956 — *Perdeu-se Um Marido*, de Henrique de Campos
- 1957 — *Dois Dias no Paraíso*, de Artur Duarte
- 1958 — *Sangue Toureiro*, de Augusto Fraga
- 1958 — *O Homem do Dia*, de Henrique de Campos
- 1958 — *O Tarzan do 5.º Esquerdo*, de Augusto Fraga
- 1959 — *O Pão*, de Manuel de Oliveira
- 1959 — *Rapsódia Portuguesa*, de João Mendes
- 1959 — *A Costureirinha da Sé*, de Manuel Guimarães
- 1959 — *A Luz Vem do Alto*, de Henrique Campos
- 1959 — *O Passarinho da Ribeira*, de Augusto Fraga

- 1959 — *O Primo Basílio*, de António Lopes Ribeiro
1960 — *As Pupilas do Sr. Reitor*, de Perdigão Queiroga
1960 — *O Pintor e a Bailarina*, de Armando de Castro
1961 — *Encontro Com a Vida*, de Artur Duarte
1961 — *A Raça*, de Augusto Fraga
1961 — *As Pedras e o Tempo* (curta-metragem), de
Fernando Lopes
1962 — *Dom Roberto*, de José Ernesto de Sousa
1962 — *Retalhos da Vida de Um Médico*, de Jorge Brum do
Canto
1962 — *Um Dia na Vida*, de Augusto Fraga
1962 — *O Milionário*, de Perdigão Queiroga
1962 — *Sexta-feira 13*, de Pedro Lazaga
1962 — *Acto da Primavera*, de Manuel de Oliveira
(grande-prémio no Festival Internacional de Siena)

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

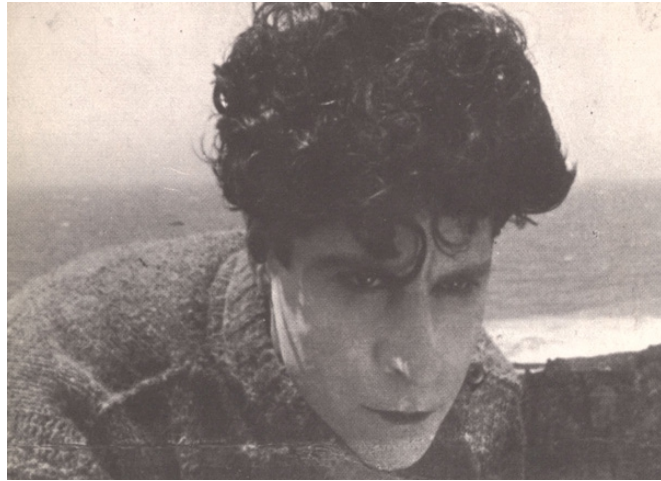
- 1 *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de George Pallu, 1920
- 2 *Mulheres da Beira*, de Rino Lupo, 1921
- 3 *Os Faroleiros*, de Maurice Mariaud, 1922
- 4 *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Maurice Mariaud, 1922
- 5 *Os Lobos*, de Rino Lupo, 1923
- 6 *Douro, Faina Fluvial*, de Manuel de Oliveira, 1930
- 7 *Maria do Mar*, de Leitão de Barros, 1930
- 8 *A Severa*, de Leitão de Barros, 1931
- 9 *A Canção de Lisboa*, de Cottinelli Telmo, 1933
- 10 *Gado Bravo*, de António Lopes Ribeiro, 1934
- 11 *Aldeia da Roupa Branca*, de Chianca de Garcia, 1938
- 12 *A Canção da Terra*, de Jorge Brum do Canto, 1938
- 13 *O Pai Tirano*, de António Lopes Ribeiro, 1941
- 14 *Ala Arriba*, de Leitão de Barros, 1942
- 15 *Camões*, de Leitão de Barros, 1946
- 16 *Aniki-Bóbó*, de Manuel de Oliveira, 1942
- 17 *Nazaré*, de Manuel Guimarães, 1953
- 18 *Vendaval Maravilhoso*, de Leitão de Barros, 1949
- 19 *O Leão da Estrela*, de Artur Duarte, 1947
- 20 *O Pintor e a Cidade*, de Manuel de Oliveira, 1956
- 21 *O Pão*, de Manuel de Oliveira, 1959
- 22 *Acto da Primavera*, de Manuel de Oliveira, 1962
- 23 *Dom Roberto*, de José Ernesto de Sousa, 1962



1



2



3



4





6



7





9



10







13

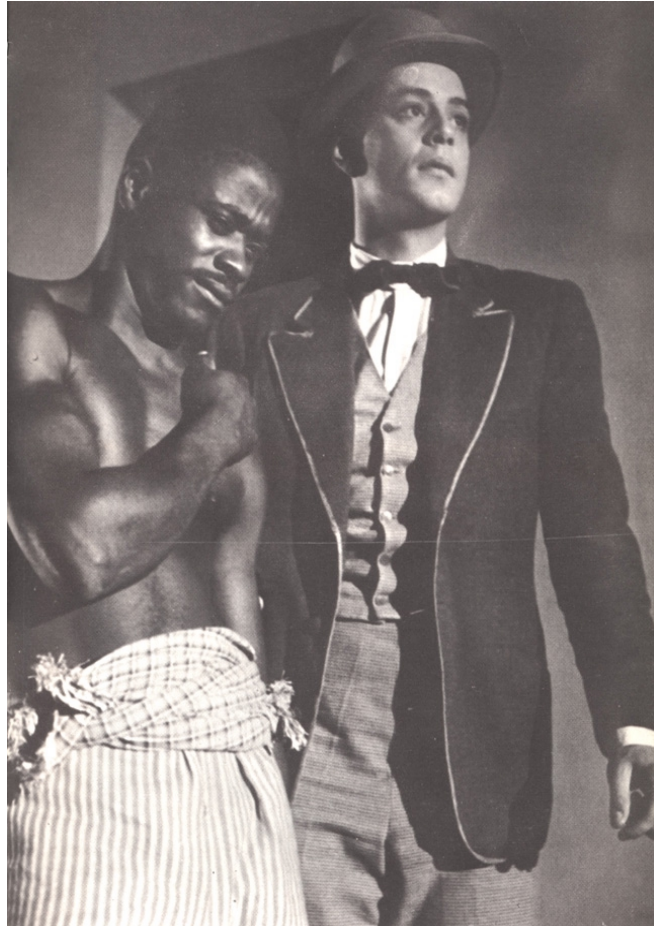


14







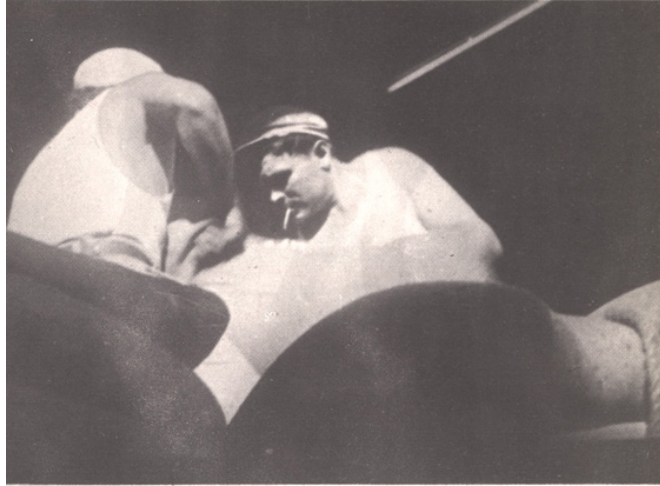




19



20



21



22

