



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E
TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO**

MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATográfICOS

**A ANÁLISE DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA
PORTUGUESA NO PERÍODO DO CINEMA MUDO:
1896-1930**

Dissertação apresentada a provas públicas para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos Cinematográficos, orientado pelo Professor Doutor António Afonso
Costa

André Miguel Neves Rua de Sousa, nº 22100101

2025

www.ulusofona.pt

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E
TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

A ANÁLISE DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA
PORTUGUESA NO PERÍODO DO CINEMA MUDO:
1896-1930

VERSÃO FINAL

Dissertação defendida em provas públicas na Universidade Lusófona, Centro
Universitário de Lisboa no dia 13/03/2025, perante o júri, nomeado pelo
Despacho de Nomeação n.º: 65/2025, de 21 de janeiro, com a seguinte
composição:

Presidente:

Prof. Doutor Edmundo José Neves Cordeiro, Universidade Lusófona - CUL

Arguente:

Profª Doutora Iana Ferreira, Escola Superior de Teatro e Cinema, IPL;

Orientador:

Profª Doutor António Afonso Costa, Universidade Lusófona - CUL

André Miguel Neves Rua de Sousa, nº 22100101

2025

RESUMO

Esta dissertação apresenta-se como um estudo analítico tecnológico da produção cinematográfica portuguesa, compreendida no período do Cinema Mudo, de 1896 até 1930. Este estudo analítico incide na vertente tecnológica, técnica e artística através do uso da câmara de filmar e da direção de fotografia.

Num período conturbado do ponto vista económico, político e social em Portugal, procura-se analisar a forma como os pioneiros do cinema português se relacionaram com a tecnologia e desenvolveram o seu trabalho relativamente a esta nova arte. As tentativas de produtoras como a Invicta Film e a Lusitânia Film em implementar uma indústria cinematográfica e as suas dificuldades em adquirir mão de obra qualificada e difícil acesso à nova tecnologia e à sua manutenção.

Esta análise compreende a reflexão histórica dos acontecimentos factuais daquela época, em sintonia com a análise da filmografia disponível atualmente e a forma como esta se enquadra nos cânones artísticos e tecnológicos dos padrões cinematográficos internacionais vigentes então.

Palavras-chave: Direção de Fotografia; Cinematógrafo; Câmara de Filmar; Cinema Português; Cinema Mudo.

ABSTRACT

This dissertation is a technological analysis of the Portuguese cinematographic production in the Mute Period, from 1896 to 1930. This analytical study focuses on the technological aspect through the use of the film camera and cinematography.

In a troubled period from an economic, political and social standpoint in Portugal, this thesis aims to analyze the way how the Portuguese cinema pioneers related with the technology and developed their work regarding this new art. The attempts of production companies like the Invicta Film and Lusitânia Film in implementing a cinematographic industry and their difficulties in acquiring qualified workforce and difficult access to the new technology and its maintenance.

This analysis comprehends the historical reflection of the facts occurred in that time, in syntony with the analysis of the currently available filmography and the how it positions itself in the artistic and technological canons of the international cinematographic standards of that era.

Key Words: Cinematography; Cinematograph; Film Camera; Portuguese Cinema; Silent Period.

AGRADECIMENTOS

Uma dissertação com uma temática tão densa e exaustiva, muitas e longas foram as horas que dediquei a investigar, ler, cruzar informação, compilar e, finalmente, escrever estas páginas. Mas para que eu encontrasse o tempo e a disponibilidade mental para esta demanda, muitos foram os que me suportaram a garantir que eu chegava a bom porto.

Por isso, o meu primeiro agradecimento vai para a Margarida, minha esposa: não só por todo o apoio logístico – acumulando as funções de mãe e pai durante a minha ausência – mas por ser o pilar emocional e espiritual da nossa família e a estrela sobre qual eu e os nossos filhos gravitamos.

Aos meus filhos: pelo ruído constante, pelas interrupções, pelo riso e pelo choro; mostrando-me assim que há vida muito para além desta tese.

À minha “irmã” Fernanda: por toda a disponibilidade e dedicação em ajudar a nossa família durante as longas horas em que estive fechado a escrever esta dissertação – e não só – indo muito para lá de qualquer obrigação.

Ao meu orientador, o professor Tony Costa: Por nunca estar satisfeito, por me fazer descer do pedestal para onde muitas vezes gosto de subir e mostrar-me que é sempre possível fazer melhor.

À minha família e amigos: por todo o apoio e suporte intelectual, emocional e, principalmente, espiritual.

E, por fim, uma dedicatória especial aos meus pais: A vossa partida precoce deixou marcas, mas é compensada pelo zelo académico que sempre manifestaram e que, indiretamente, me inculcaram. Ao escrever esta dissertação, sinto que aprendi a conhecer-vos um pouco melhor, as vossas ambições e os vossos receios. No fundo, o que vos motivava a viver. Dou graças a Deus pelo Dom da Vida que me deram e anseio rever-vos um dia...

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO

1.1. Problema

1.2. Perguntas / Hipóteses

1.3. Metodologia

2. A CHEGADA DO CINEMA A PORTUGAL

2.1. EDWIN ROUSBY

2.1.1. O Teatrógrafo e as primeiras apresentações em Lisboa e no Porto

3. 1º CICLO DO PORTO

3.1. AURÉLIO DA PAZ DOS REIS

3.1.1. Quem era Paz dos Reis?

3.1.2. Aquisição do Cinetógrafo

3.1.3. “Saída dos Operários da Camisaria Confiança” – primeiro filme português

3.1.4. Primeiras filmagens e primeiros vislumbres de técnica cinematográfica

3.1.5. Análise Técnica das Panorâmicas de Paz dos Reis

3.1.6. Apresentações bem-sucedidas no Porto e Braga

3.1.7. Viagem fracassada ao Brasil e cessão de atividade.

4. 1º CICLO DE LISBOA

4.1. MANUEL MARIA DA COSTA VEIGA

4.1.1. Cinetoscópio Edison e primeiras exibições

4.1.2. Animatógrafo da Avenida: A primeira sala de cinema português

4.1.3. Cinema Documental e encomendas estrangeiras.

4.1.4. Primeira Produtora: Portugal Filmes

4.2. JOÃO FREIRE CORREIA

4.2.1. Viagem a Paris e Cinema Ideal

4.2.2. Revista filmada

- 4.2.3. Portugália Films
- 4.2.4. Viagem a França e 1º estúdio improvisado
- 4.2.5. O sucesso no Cinema Documental
- 4.2.6. Câmara Pathé
- 4.2.7. Primeira tentativa de “Os Crimes de Diogo Alves”
- 4.2.8. “Grisette” – o primeiro filme “sonoro”
- 4.2.9. Estúdio do Bom Sucesso e nova versão de “...Diogo Alves”
- 4.2.10. Análise técnica de “Os Crimes de Diogo Alves”
- 4.2.11. O fim da Portugália Film

4.3. JÚLIO COSTA

- 4.3.1. Salão Ideal e Fitas faladas
- 4.3.2. “Empresa Cinematográfica Ideal” e Documentários de Júlio Santos
- 4.3.3. Estúdio na Rua Madalena
- 4.3.4. “Rainha Depois de Morta” – primeiro filme de época português
- 4.3.5. Incendio e termino de atividades.

4.4. ERNESTO DE ALBUQUERQUE

- 4.4.1. Câmara Pathé e o Cinema Documental
- 4.4.2. Cinema de Ficção
- 4.4.3. Fim de atividade e emigração para o Brasil

4.5. LUSITÂNIA FILMES

- 4.5.1. Origens e Objetivo
- 4.5.2. Costa Veiga convoca Artur de Costa Macedo
- 4.5.3. “Mal de Espanha” e “Malmequer”
- 4.5.4. “Homem dos Olhos Tortos” – filme inacabado
- 4.5.5. O Fim da Lusitânia Filmes

4.6. RESCALDO

5. 2º CICLO DO PORTO

5.1. INTRODUÇÃO

5.2. INVICTA FILM

- 5.2.1. Alfredo Nunes de Matos
- 5.2.2. Parceria com a Pathé
- 5.2.3. Análise Técnica de “A Rosa do Adro”
- 5.2.4. Novo Estúdio
- 5.2.5. Produção Cinematográfica
- 5.2.6. “Amor de Perdição” (George Pallu, 1921)
- 5.2.7. “O Destino” (Georges Pallu, 1922)
- 5.2.8. Problemas Financeiros e Mudança de Paradigma
- 5.2.9. Câmara Debríe Parvo
- 5.2.10. Terminó de Atividades

5.3. CALDEVILLA FILM

- 5.3.1. No Rescaldo da Invicta Film
- 5.3.2. “Os Faroleiros”

5.4. IBÉRIA FILM

- 5.4.1. Rino Lupo e Artur Costa de Macedo
- 5.4.2. “Mulheres da Beira” (Invicta Film)
- 5.4.3. “Os Lobos”

5.5. RESCALDO

6. 2º CICLO DE LISBOA

6.1. INTRODUÇÃO

6.2. PORTUGÁLIA FILM

- 6.2.1. Estúdio na Rua de São Bento
- 6.2.2. Fim de Atividade

6.3. ARTUR COSTA DE MACEDO

- 6.3.1. “Nazaré, Praia de Pescadores” (1929)

- 6.3.2. “Alfama, Velha Lisboa” (1930)
- 6.3.3. “Lisboa, Crónica Anedótica” (1930)

6.4. MANUEL LUÍS VIEIRA

- 6.4.1. Início de Atividade no Funchal
- 6.4.2. Debie Le Parvo Interview
- 6.4.3. Trilogia de filmes na Madeira
- 6.4.4. “Dança dos Paroxismos” (1929)
- 6.4.5. “A Castelã das Berlengas” (1930) e “Maria do Mar” (1930)

6.5. OUTRAS INICIATIVAS

6.6. LEI DOS CEM METROS

6.7. RESCALDO

7. CONCLUSÃO

- 7.1. O Contexto Económico e as Limitações Financeiras
- 7.2. O Atraso Tecnológico
- 7.3. A Carência Técnica
- 7.4. O Amadorismo Artístico

CRONOGRAMA

BIBLIOGRAFIA

FILMOGRAFIA

1. INTRODUÇÃO

1.1. Problema

A tecnologia e Direção de Fotografia em Portugal entre 1896-1930

A Segunda Revolução Industrial, com início em 1870, ficou marcada pela eletrificação dos vários setores da sociedade e, conseqüentemente, avanços significativos a nível tecnológico que mudariam para sempre a relação do ser humano, tanto consigo próprio como com o mundo que o rodeia. Este salto tecnológico exponencial verificou-se também no setor das artes, com a Humanidade a encontrar nas novas tecnologias formas inéditas de comunicar, de se expor e relacionar. É neste contexto que, em 1895, os irmãos Lumière apresentam a invenção que marcaria para sempre o século XX: o Cinematógrafo. Nasce assim o Cinema.

Foi também no início do século XX que, em Portugal, se deram algumas das transformações mais profundas a nível político e social da história do país. O descontentamento com o regime monárquico vigente e a grave crise económica que este provocou, despoletou uma revolução que levaria à implantação da república no país. Infelizmente, o período da 1ª república portuguesa, com início em outubro de 1910, ficaria marcado por grandes alterações e disputas de poder internas, totalizando 45 governos até ao golpe de estado de maio de 1926, implementando uma ditadura militar que, mais tarde, originaria uma ditadura nacional em 1928 e o Estado Novo em 1933.

Foi neste contexto tumultuoso em que o Cinema Português – e aqueles que o compuseram – tiveram a difícil tarefa de tentar sintetizar um modelo cinematográfico e implementar uma indústria dominada por mercados mais robustos. Sabendo que uma câmara de filmar implicava um sistema tecnológico complexo, tendo sido difícil inventar o mecanismo de arrasto da película, no registo de fotografias sucessivas, para provocar o efeito da persistência retiniana, isto é, a o cérebro preserva uma imagem por milésimos de segundo até ser excitado pela imagem seguinte. Este mecanismo, inventado pelos irmãos Lumière com o sistema da cruz de malta, permitiu fotografar num curtíssimo intervalo de tempo, pelo menos 16 imagens por segundo. Este mecanismo não esteve ao alcance de todos de forma imediata porque para além de tirar as fotografias, o mesmo tinha de permitir uma imagem estável e fixa que era a parte mais complexa do processo.

O fabrico deste mecanismo implicava recorrer a sistemas de serralharia avançados que Portugal não tinha na sua indústria e que os cineastas portugueses não conseguiam aceder facilmente. Estas limitações obrigaram os técnicos portugueses a recorrer a apoio logístico, financeiro e técnico de iniciativas mais avançadas e estáveis, nomeadamente a produtora francesa Pathé que, aquando a criação da Invicta Film, preencheu a produtora portuguesa com técnicos dos seus quadros numa tentativa de passar o conhecimento desta nova arte à iniciativa portuguesa.

Sabendo de antemão o quão difícil foi este período do ponto de vista social, político e económico, esta tese pretende saber como foi a relação de Portugal com o advento do cinema – especificamente no Período Mudo. Não se trata de uma reflexão da relação do mesmo com o seu público, mas sim uma análise das vertentes técnicas, tecnológicas e artísticas de forma a concluir como é que os seus pioneiros se adaptaram à tecnologia e relacionaram com esta nova arte.

1.2. Perguntas / Hipóteses

Ao longo da pesquisa, algo que foi transversal em todas as iniciativas cinematográficas portuguesas do cinema mudo, foi a natureza dos problemas com os quais se confrontaram, que se podem resumir da seguinte forma: ordem económica, ordem técnica e ordem artística. Como tal, ao longo da tese tentar-se-á analisar estas três valências sobre o olhar da direção de fotografia:

Pergunta: Terá o modelo cinematográfico português sido afetado pelo contexto económico e social da época?

Hipótese: O tumulto político do início do século XX afetava todos os setores da sociedade, relegando para segundo plano o investimento financeiro a longo prazo em meios técnicos e tecnológicos para a exploração e sintetização de um modelo cinematográfico em Portugal.

Pergunta: Terá a falta de conhecimento técnico e humano limitado a exploração artística e afetado a criação de um modelo cinematográfico português?

Hipótese: Apesar da maioria dos pioneiros cinematográficos portugueses terem um profundo conhecimento da arte fotográfica e de muitos trabalharem nesse meio, a dificuldade de recuperar o dinheiro investido em projetos cinematográficos, limitavam o

desenvolvimento de novos projetos e o crescimento no campo técnico e artístico desta arte, obrigando a indústria cinematográfica portuguesa a recorrer a mão-de-obra estrangeira.

1.3. Metodologia

A metodologia aplicada após a identificação do problema e a elaboração das hipóteses, foi, naturalmente, exaustivamente quantitativa. Dada a antiguidade do tema a explorar, foi necessário o acesso ao Arquivo da Cinemateca Nacional para a consulta de livros, artigos, outras teses e até revistas de cinema da época. Após o cruzamento de diferentes referências bibliográficas, alguma informação contraditória foi-se revelando. Perante obras como “O Cinema Português antes do Sonoro” e “Filmes Factos e Figuras do Cinema Português” de Manuel Félix Ribeiro, fundador da Cinemateca Portuguesa e grande responsável pela preservação de tudo o que concerne este período cinematográfico, houve a necessidade de cruzar estas fontes com outras feitas por investigadores mais atuais, como os cadernos do diretor de fotografia e investigador Daniel Del Negro “A Fotografia do Cinema Português” – que foram de uma ajuda incomensurável a nível técnico – e alguns compêndios de ensaios escritos por diversos investigadores.

A investigação viria a adquirir uma sustentabilidade mais robusta após o cruzamento da cronologia do cinema português – disponível nas fontes acima citadas – com as vanguardas cinematográficas do resto da Europa e dos Estados Unidos da América. Nesse momento, foi possível atestar a verdadeira dimensão do fosso entre o Cinema português e as outras iniciativas cinematográficas a nível mundial. Para isso muito contribuiu o trabalho de Barry Salt, particularmente o seu livro “Film Style and Technology: History and Analysis”, livro de 2009 que compraz uma análise exaustiva à evolução técnica e estilística do cinema ao longo do século XX.

Em paralelo, foram também visionados os filmes portugueses mais significativos deste período cinematográfico. Esta análise assentou na observação técnica e estilística e, consequentemente, no mérito artístico resultante da conjugação dos dois fatores. Este processo foi limitado à parca oferta de filmes pois o conturbado período político e social da época levou ao desaparecimento ou destruição da maioria do espólio cinematográfico deste período. Não obstante, o material existente aos dias de hoje, completo ou parcelado, permitiu uma análise profunda e sagaz para confrontar com as hipóteses acima propostas.

2. A CHEGADA DO CINEMA A PORTUGAL

2.1. EDWIN ROUSBY

2.1.1. O Teatrógrafo e as primeiras apresentações em Lisboa e no Porto

Em antecipação à primeira sessão de cinema de sempre em Portugal, o *Diário Ilustrado* do dia 16 de junho de 1896 escreveu o seguinte:

Vamos admirar dentro de poucos dias a novidade mais prodigiosa e mais recente que tem sido o assombro de Londres, Paris e Madrid. É o animatógrafo apresentado por Mr. Rousby. Nesta máquina apresenta-se a fotografia viva, exibindo as cenas da vida real com a maior perfeição e fidelidade, pois com o animatógrafo obtém-se a fotografia instantânea com a rapidez de quinze provas por segundo (e por isso, em cada minuto cada quadro é formado por novecentas fotografias).



Fig. 1 - Edwin Rousby

Essa sessão de cinema, se assim se pode chamar, ocorreu no dia 18 de junho de 1896, no Real Coliseu, na Rua da Palma em Lisboa, pela mão de Sandor Rosner. Mais conhecido por Edwin Rousby (nome que adotou ao naturalizar-se Americano para evitar represálias na Europa devido à sua origem Prussiana), foi um empresário pioneiro da causa cinematográfica que, nas suas viagens por Inglaterra em 1895, teve o privilégio de conhecer o inventor William Robert Paul e a sua invenção mais recente: o Teatrógrafo.

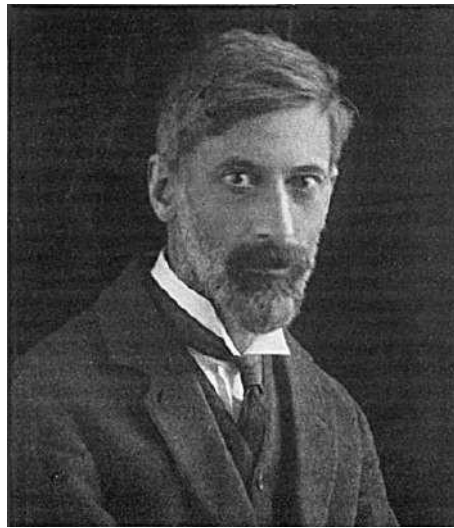


Fig. 2 – Robert William Paul

Erradamente publicitado como “Animatógrafo”, o Teatrógrafo de Robert Paul baseou-se no design do Cinetoscópio desenvolvido por Thomas Edison quando, em 1894, o mesmo Robert Paul foi aliciado por dois empresários gregos a desenvolver um aparelho baseado na criação de Edison. Edison acabaria por processar os dois empresários pelo aparelho, mas nenhuma ação fora interposta contra Paul que, em Fevereiro de 1896 apresentaria a sua versão do projetor de 35mm: o Teatrógrafo. Este aparelho fazia uso do pioneiro sistema de dupla cruz de malta.



Fig. 3 – Teatrógrafo de William Paul



Fig. 4 – Thomas Edison (esq.) e o seu Cinetoscópio (dir.)

Após este encontro, Rousby entrou em acordo com Paul para a demonstração do Teatrógrafo e decidiu partir para a Europa onde, entre 1896 e 1897, se dedicou à apresentação de pequenos filmes. A sua tournée levou-o por vários países Europeus, entre os quais o território Português onde, a 18 de junho de 1896, promovido pelo empresário António Manuel dos Santos Júnior, o mesmo apresentou 8 filmes, realizados por Thomas Edison, Louis Lumière e pelo próprio William Paul. Os filmes deste último tinham sido produzidos com uma câmara por si construída em 1885 em parceria com o fotógrafo Brit Acres: a Câmara Paul-Acres.

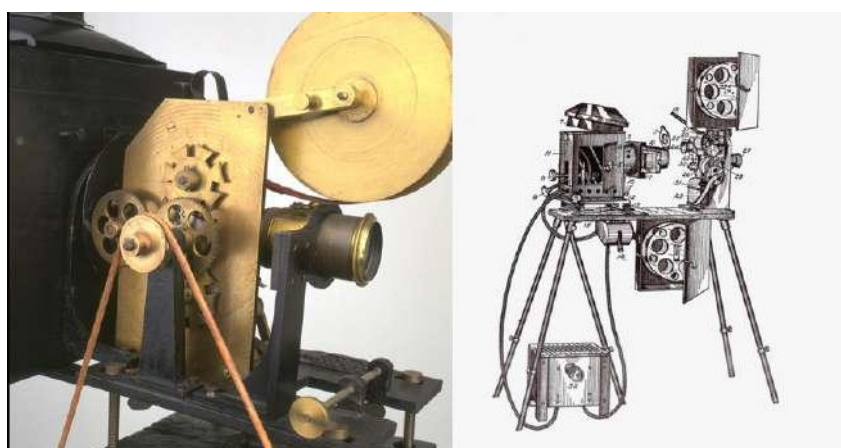


Fig. 5 – Câmara Paul-Acres

De acordo com Félix Ribeiro (1983, p.7), fundador da Cinemateca Portuguesa, Rousby dedicaria os meses seguintes a dividir o seu tempo entre Lisboa e o Porto, projetando motivos novos com o seu Teatrógrafo. Em Lisboa, teve a oportunidade de filmar alguns “quadros” da vida portuguesa, tais como “A Praia de Algés na Ocasião dos Banhos” ou “A Avenida da Liberdade”; quadros esses que foram apresentados no Real Coliseu de Lisboa em Outubro, numa iniciativa apoiada pelo então projecionista, o pioneiro do Cinema Português Manuel Costa Veiga, que virá a ter um papel fundamental no cinema português e do qual se falará mais à frente. É assim a primeira vez que são projetadas imagens de motivos portugueses. Visto que o Teatrógrafo era apenas um projetor de cinema, incapaz de captar imagens, é seguro assumir que Rousby, fruto da sua parceria com William Paul, tenha usado a câmara Cinematográfica nº 2, desenvolvida pelo último e apresentada em 1896.



Fig. 6 – Câmara Cinematográfica nº2 de William Paul

Inspirada no Cinetógrafo de Edison, a câmara de William Paul tinha pinhões sincronizados em cima e em baixo da abertura da lente, o que permitia, ao contrário do aparelho do seu antecessor, rebobinar a película através do mecanismo em dupla cruz de Malta. Este pormenor viria a ser vital na criação do Cinetógrafo de Georges Méliès, pela facilidade de criação de justaposições, técnica amplamente utilizada por este. Infelizmente, apesar da vantagem do mecanismo interno, a capacidade de registo fílmico do aparelho era mais fraca quando comparado com os posteriores aparelhos de Edison ou o cinematógrafo dos Irmãos Lumière (Salt, 2009, p. 35).

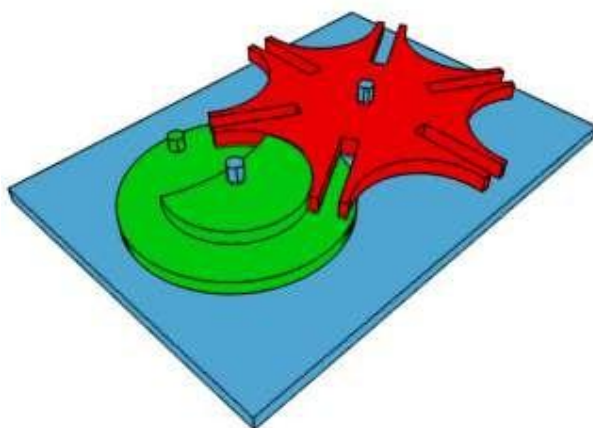


Fig. 7 – Exemplo da Cruz de Malta

A influência de Rousby no panorama cinematográfico português é inegável. Após a estreia em Lisboa, deslocou-se para o Porto onde, com pouco sucesso, apresentou sucessivamente, filmes novos, num total de trinta. Apesar de algumas estratégias de marketing enganosas (o aliciamento do público com a promessa de imagens locais, alterando para isso meramente o título do filme associado a imagens estrangeiras), a sua tournée por Lisboa, Porto e mais tarde Espinho, criou no mundo artístico, tecnológico e empresarial português, um grande entusiasmo por esta nova forma de comunicar.

3. 1º CICLO DO PORTO

3.1. AURÉLIO DA PAZ DOS REIS

3.1.1. Quem era Paz dos Reis?

Apesar do pouco entusiasmo manifestado pelo público portuense às apresentações de Edwin Rousby e do Teatrógrafo de William Paul, estas viriam a tornar-se o momento-chave do nascimento do cinema em Portugal. Isto porque, entre 17 de julho e 10 de Agosto, um espectador assíduo marcou constantemente presença em todas as sessões do “Animatógrafo Rousby”. O seu nome era Aurélio da Paz dos Reis.

Nascido a 28 de julho de 1862 no Porto, empresário floral e defensor dos ideais republicanos, Paz dos Reis era já, no seu tempo livre, um aficionado da fotografia, sendo reconhecido na fotografia estereoscópica e retratos de pessoas de relevo na vida pública portuense. Não é então de estranhar que, desde a primeira apresentação de Edwin Rousby a 17 de julho no Teatro Sá da Bandeira (na altura Círculo Príncipe Real), que Paz dos Reis tenha visto nas imagens em movimento um novo e fascinante mundo de comunicação e tenha marcado presença em todas as subseqüentes sessões.



Fig. 8 – Aurélio da Paz dos Reis

3.1.2. Aquisição de um Cinetógrafo

Sabe-se que após as exhibições de Rousby na cidade Invicta, Paz dos Reis viajou para Paris para adquirir um aparelho de filmar, tendo para isso entrado em contacto com os irmãos Lumière de forma a adquirir o seu Cinematógrafo. Tentativa absolutamente falhada, apesar das boas relações de Paz dos Reis com os irmãos de Lyon, que haviam também negado categoricamente o acesso ao seu aparelho a vários artesãos de renome, nomeadamente Georges Méliès.



Fig. 9 – Os irmãos Lumière (esq.) e o seu Cinematógrafo (dir.)

Após alguns anos de pesquisa por parte de Félix Ribeiro e da sua comitiva da Cinemateca Portuguesa (1983, p.17), especulou-se que o aparelho adquirido por Paz dos Reis pudesse ser um modelo semelhante ao Cinematógrafo dos irmãos Lumière, desenvolvido pelos irmãos Werner sob a patente nº 253 708 de 4 de fevereiro de 1896 (dos quais não existem registos visuais), com as devidas diferenças mecânicas para não serem alvos de ações judiciais pelos empresários franceses.

No entanto, após a visita de Félix Ribeiro a uma exposição da Cinemateca Francesa no palácio Chaillot, verificou-se a semelhança entre o Cinetógrafo Robert-Houdin, um aparelho patenteado por Georges Méliès, Lucien Korsten e Lucien Reulos e o registo visual do aparelho utilizado por Paz dos Reis no cartaz de apresentação da primeira sessão dos seus filmes. O próprio nome “Kinetógrafo Português” cimentou ainda mais esta possibilidade.

Tudo isto, aliando ainda o facto de, em 1940, ao visitar a casa do filho de Paz dos Reis, Hugo, Félix Ribeiro adquiriu dele rolos de película de seu pai com perfuração clássica da marca Eastman-Kodak, incompatível com a perfuração circular necessária

para o Cinematógrafo dos irmãos Lumière. Ficaria então patente a crença de que foi o modelo de Méliès que capturou as primeiras imagens do cinema Português.



Fig. 10 – Cartaz Promocional das Projeções de Paz dos Reis no Brasil

Apesar da nomenclatura deste aparelho remeter para o Cinetógrafo original de Edison, de acordo com Barry Salt, o Cinetógrafo Robert-Houdin de Méliès, Korsten e Reulos é baseado na Câmara Cinematográfica Nº2 de William Paul, mencionada no capítulo anterior. Como todas as câmaras da altura, possuía uma lente que poderia variar entre os 50mm e os 75mm, o standard da época, e uma abertura máxima da íris entre os f4.5 e f5.6.

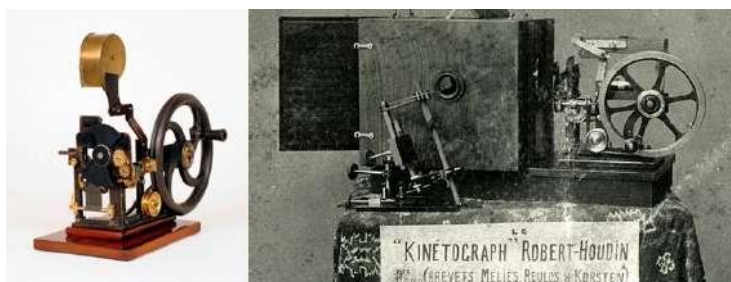


Fig. 11 – Cinetógrafo Robert-Houdin, aparelho criado e patenteado por George Mèliès, Lucien Korsten e Lucien Reulos

No entanto, de acordo com o site da Cinemateca, em 1975, o historiador A. Videira Santos identificou a câmara utilizada por Paz dos Reis como sendo o Cinetógrafo de Bedts 35mm. Fabricada em 1896 por George William de Bedts, o aparelho foi um dos muitos modelos vendidos aquando a resistência dos irmãos Lumière em vender o seu modelo. Uma câmara de filmar reversível, número de série 65, com um sistema de tração intermitente por duas rodas dentadas, vinha equipada com uma lente f/8 “Rectilinge” da Pappillon S.A, uma manivela manual e um magazine interno com capacidade para 30 metros de película. Propriedade do colecionador Alberto Cutileiro, foi oferecida à Cinemateca Portuguesa em 1982, onde continua até hoje.



Fig. 12 – Cinetógrafo de William de Bedts, 1896

3.1.3. “Saída dos Operários da Camisaria Confiança” – primeiro filme português

Regressado a Portugal, e em parceria com o rico empresário têxtil António da Silva Cunha e o fotógrafo profissional Francisco Magalhães Bastos Jr., Paz dos Reis dedicou o seu tempo à captura de pequenos documentos visuais da vida portuguesa com a finalidade de os mostrar ao público. De todos os filmes capturados, o primeiro – e mais conhecido – “A Saída dos Operários da Camisaria Confiança” (1896) mostra os operários têxteis a saírem da fábrica pelo portão durante a sua pausa de almoço.



Fig. 13 – “A Saída dos Operários da Camisaria Confiança” (Aurélio da Paz dos Reis, 1896)

Como todos os registos fílmicos da época, não havia uma variedade dos assuntos filmados nem na forma de os abordar. Apenas pela descrição acima é possível identificar o claro plágio do registo de Paz dos Reis do filme “Sortie des Usines Lumière” (1895) dos Irmãos Lumière. Como se refere Barry Salt, o plágio era transversal a todos os artistas, pois a mera observação de imagens em movimento era o suficiente à época para maravilhar os espectadores (2009, p.34). Não obstante, este início auspicioso marca indubitavelmente o início do cinema Português.

3.1.4. Primeiras filmagens e primeiros vislumbres de técnica cinematográfica

Dividindo o seu tempo entre o Porto e Lisboa, Paz dos Reis e o seu Cinetógrafo captavam os mais variados assuntos, entre eles “Torre de Belém” e “Mercado do Porto”. Por entre todas as “vistas” filmadas, um filme destaca-se pela sua ousadia cinematográfica: “O Vira”, que, segundo Félix Ribeiro, foi o primeiro filme português filmado fora da luz solar direta – neste caso debaixo de um alpendre – contrariando assim os cânones da época que, devido à pouca sensibilidade da película (50 ASA) e a qualidade embrionária dos aparelhos de captura – nomeadamente as objetivas – pediam uma exposição solar considerável a todos os elementos a registar na película.



Fig. 14 – "O Vira" (Aurélio da Paz dos Reis, 1896)

3.1.5. Análise Técnica das panorâmicas de Paz dos Reis

Do ponto de vista artístico, pouco há de único nos filmes de Paz dos Reis, ou de qualquer outro entusiasta desta embrionária arte, como aliás o manifesta Barry Salt (2009, p.36). Os filmes desta época – dos quais os de Paz dos Reis não são exceção – manifestam uma abordagem meramente observadora da realidade, com planos gerais, fixos, por vezes dotados de algum rigor fotográfico a nível de enquadramento. Filmados em exteriores e com luz natural, manifestam uma abordagem simples e direta que mais não procurava senão ser um registo histórico da cultura conhecida daquela época.

3.1.6. Apresentações bem-sucedidas no Porto e Braga

Após alguns meses entre o Porto e Lisboa a capturar os mais variados assuntos da vida portuguesa, Paz dos Reis sentiu-se confiante o suficiente para apresentar o resultado do seu trabalho. No intervalo entre o 2º e o 3º ato do espetáculo do dia 12 de Novembro de 1896 no Teatro do Príncipe Real, Paz dos Reis exibiu 12 quadros (7 nacionais e 5 estrangeiros) perante uma plateia entusiasmada.

O sucesso da sessão levou Paz dos Reis a Braga onde, no Teatro de São Geraldo, de 21 a 23 de Novembro do mesmo ano, apresentou mais algumas “vistas” portuguesas e estrangeiras, recebidas com igual entusiasmo. Curiosamente, e por razões que se desconhecem, o Cinetógrafo português esteve ausente da cidade de Lisboa, quando o anterior sucesso de Rousby e as vistas de Paz dos Reis filmadas em Lisboa teriam dado a

prever ao mesmo um estrondoso sucesso aquando a sua chegada. As razões para tal ausência nunca foram esclarecidas, mas o passo seguinte do mesmo dá uma pista para o justificar.

3.1.7. Viagem fracassada ao Brasil e cessão de atividade.

Apesar do brio e o zelo que pautaram as suas sessões, incluindo uma onde incluiu efeitos sonoros que acompanhavam as vistas capturadas, revelando um artesão perspicaz e à frente do seu tempo, o avultado investimento financeiro necessário a todo o processo cinematográfico da época, entre material fílmico e revelação de laboratório, não justificava a modesta tournée que Paz dos Reis cumprira em solo português. Todo o investimento financeiro e logístico que Paz dos Reis dedicou num tão curto espaço de tempo leva a crer pelos históricos, nomeadamente Félix Ribeiro (1983, p.16), que o verdadeiro objetivo de Paz dos Reis era levar esta nova arte/indústria para o Brasil, onde esperava aí ter um mercado muito mais vasto e financeiramente recompensador.

Porém, aquando a sua chegada ao Brasil, nos primeiros dias de janeiro 1897, o sucesso não foi o esperado. Na sala do Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, a 17 de janeiro, a primeira apresentação de Paz dos Reis foi pautada por sérios problemas de ordem técnica. De acordo com a investigação de Félix Ribeiro (1983, p.16), a imprensa local, como o Jornal do Comércio ou o “O País” do dia 17 de janeiro apontaram deficiências na qualidade da projeção, lamentando a incapacidade de justaposição dos aparelhos, que provocava a trepidação dos mesmos e, consequentemente, intermitência na projeção, afetando o sistema nervoso. O primeiro jornal vaticinou a apresentação com a seguinte condescendente conclusão: “O auditório teve a nímia e inacreditável tolerância não deixando de manifestar o seu desagrado”.

Os motivos que levaram a este fracasso – e ao fracasso das sessões subsequentes – não estão documentados para lá destas análises jornalísticas. As pristinas apresentações em solo Português não podiam prever tão nefasto desfecho para esta aventura. O que à primeira vista seria uma oportunidade única de expansão do seu empreendimento, tornou-se o final de uma demanda que apenas trouxe um forte prejuízo financeiro a Paz dos Reis.

O desinteresse de Paz dos Reis pelo Cinema nunca ficou claro. Segundo Manuela Penafria, citando António J. Ferreira (2009, p. 26), afirma que o mesmo não teria a possibilidade de fazer cópias positivas dos seus filmes. Isto dever-se-ia à sua versão do Cinetógrafo não poder encaixar num cinetoscópio e assim criar cópias positivas para projeção. Os seus filmes tinham de ser enviados para França e aí serem transferidos para

positivo e projetados. Para um especialista em todos os aspetos da arte fotográfica e os processos técnicos que ela encerra, esta limitação no controlo do workflow cinematográfico é apontada como a razão principal do seu súbito desinteresse.

Regressado a Portugal no dia 24 de Janeiro de 1897, Paz dos Reis, voltaria a dedicar-se apenas ao seu negócio de flores e à fotografia, desinteressando-se pelo cinema. Viria a falecer a 19 de Setembro de 1931 sem voltar à arte que fizera nascer em Portugal.

Um final inglório para o pioneiro do cinema português, que colocou nesta arte todo o seu esforço. Da sua dedicação nasceu o Cinema Português e à sua entrega se deve o aplanar do terreno desta arte em Portugal e a possibilidade de marcar os caminhos que outros viriam a traçar. De notar o esforço titânico de Félix Ribeiro e da Cinemateca Portuguesa na localização e preservação do espólio cinematográfico desta figura. Nas mãos de herdeiros de Paz dos Reis e em claro estado de degradação, as películas – entre os quais o recorte das figuras impressas na película por parte dos filhos em crianças, que Félix Ribeiro apelidou de “holocausto cinematográfico” (1983, p.17) – foram alvo de restauro e encontram-se guardadas na Cinemateca Portuguesa.

4. 1º CICLO DE LISBOA

4.1. MANUEL MARIA DA COSTA VEIGA



Fig. 15 – Manuel Maria da Costa Veiga

4.1.1. Cinetoscópio Edison e primeiras exibições

Se o nascimento do Cinema Português ficou indubitavelmente marcado pelo pioneirismo de Paz dos Reis, não menos importante o contributo de Manuel da Costa Veiga que, em paralelo com o seu homólogo portuense, marcou o início da atividade cinematográfica em Lisboa.

Associado ao capitalista Alexandre Mó, explorador do Real Coliseu em Lisboa, Manuel Maria da Costa Veiga cedo se ligou ao mundo do espetáculo. Entusiasta da mecânica e da eletricidade e dono de uma inesgotável curiosidade pelas inovações tecnológicas da época, foi ele o primeiro contacto de Edwin Rousby em Portugal; tornando-se o responsável pela organização e promoção das apresentações deste último em Lisboa. Pode considerar-se então Manuel da Costa Veiga como o responsável, não só pela chegada do Cinema a Portugal, como também de colocar o país como um dos pioneiros desta mesma arte, apenas 6 meses depois daquela que foi considerada a data de nascimento do Cinema: 28 de Dezembro de 1895, no Grand Café em Paris; palco da primeira apresentação pública dos irmãos Lumière

Impressionado com o que assistira no Real Coliseu, Costa Veiga decide dedicar o seu tempo e esforço a esta nova arte. Mas, ao contrário de Paz dos Reis, Costa Veiga

decide enveredar pelo setor da projeção cinematográfica. Adquirindo um Cinetoscópio Edison em Londres, começa a promover os seus espetáculos de projeção cinematográfica no Real Coliseu a 29 de Outubro de 1897.

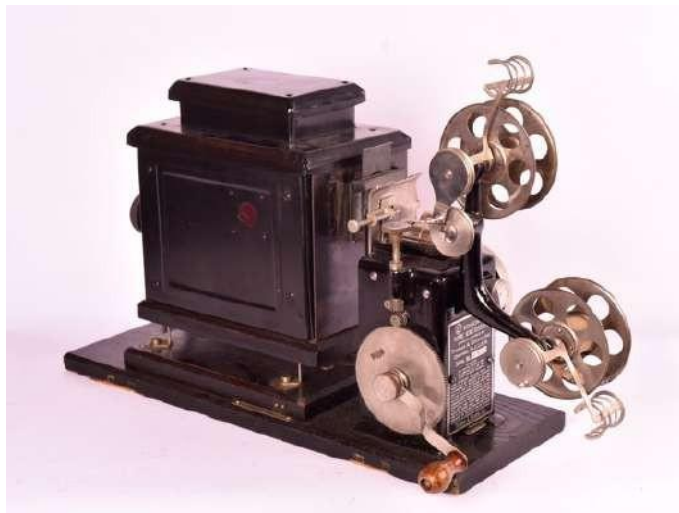


Fig. 16 – Cinetoscópio Edison

4.1.2. Animatógrafo da Avenida: A primeira sala de cinema português

Por motivos nunca revelados, apenas alguns dias depois das suas projeções no Real Coliseu, Costa Veiga abandona o mesmo em desacordo com a direção. Um homem motivado e dono de uma grande força de vontade, decidiu continuar o esforço no setor da projeção cinematográfica e, em 1897, inaugura o Salão Avenida, na Avenida da Liberdade: a primeira sala em Portugal “especialmente preparada e apetrechada (para a projeção cinematográfica)” (Félix Ribeiro, 1968, p.6). Nasce assim a primeira sala de cinema em Portugal, projeto da sua lavra que rapidamente abandona por desentendimentos com o seu sócio. Não se dando por vencido, reincide na ideia e, nos Armazéns do Chiado, propriedade do empresário Austríaco Carlos Senna, inaugura o Salão *Éden Concerto* a 19 de julho 1899, um salão de bastante sucesso onde acumula a função de projecionista. Na mesma época, acumula funções no primeiro animatógrafo ao ar livre, em Cascais; a Esplanada D. Luís Filipe, por si inaugurado.

4.1.3. Cinema Documental e encomendas estrangeiras.

Corria ainda o ano de 1899 quando, em leilão, Costa Veiga adquire o seu primeiro aparelho de filmar ao ávido colecionador, o Comendador Nicolau dos Santos Pinto. Marca-se assim o início de Costa Veiga como caçador de imagens e um dos pioneiros do

Cinema Português. O seu primeiro trabalho, intitulado “Aspetos da Praia de Cascais”, capta a família Real Portuguesa de férias na praia de Cascais. O fascínio da Casa Real pelas imagens por ele captadas, deram o incentivo definitivo à mudança de direção da sua carreira. “Daí em diante, nenhum acontecimento de interesse escaparia à objetiva atenta da sua máquina de filmar.” (Félix Ribeiro, 1968, p.6). Prolífero como poucos, foi na captura de eventos que Costa Veiga prosperou. Como um autêntico repórter, foi responsável pela captura de imagens em movimento de visitas oficiais de diferentes casas reais europeias. De todos estes trabalhos, dois se destacam por motivos distintos:

- Motivo artístico e técnico: O regresso da Família Real da sua viagem aos Açores a 15 de Julho de 1901 e, particularmente, a sua receção no Arsenal da Marinha. A ingenuidade, ou talvez a urgência documental do momento, deterioraram a filmagem em questão, pelo simples facto de ter sido filmada no interior do edifício, desprovido da tão necessária luz solar para a película pouco sensível da época. Aqui se denota, não só ainda o amadorismo técnico na captura de imagens, como o carácter autodidático que pautou a cinematografia portuguesa, desprovida de meios técnicos (Félix Ribeiro, 1983, p.25).

- Motivo comercial: A reportagem da visita oficial de Guilherme II, Kaiser da Alemanha, em 1905. Encomendada a Costa Veiga por uma produtora de Berlim, Messter, tendo ele sido pago pela mesma a quantia de 5 marcos por metro. A extensão do trabalho e a importância do mesmo, trouxeram-lhe não só retorno financeiro como também grande prestígio Europeu (Félix Ribeiro, 1983, p.27).



Fig. 17 – Afonso XIII em Lisboa por Manuel Costa Veiga

4.1.4. Primeira Produtora: Portugal Filmes

Ainda antes deste sucesso comercial, o reconhecimento interno de Costa Veiga como repórter e prestigioso caçador de imagens levam-no a criar aquela que é a primeira produtora cinematográfica Portuguesa, a Portugal Filmes, em 1901. Situada em Algés, sua residência, a mesma assentava numa lógica de continuidade do trabalho realizado pelo seu fundador e, até 1918, o mesmo trabalha na captura de acontecimentos de elevado relevo público, criando parcerias com várias distribuidoras para a sua difusão.

Tal como o seu homólogo portuense, os registos fílmicos documentais de Costa Veiga pautavam pela mais simples composição, sem qualquer tipo de pretensão artística ou narrativa. Cingindo-se à mera observação factual dos eventos a desenrolarem-se à sua frente, estes procuravam ser, acima de tudo, informativos para o espectador, sendo para isso necessário garantir apenas a correta exposição da película. Infelizmente, o tumulto político e social português da época tornavam o retorno financeiro da captação e venda de imagens de atualidades mais apetecível, impedindo assim o acompanhamento de Costa Veiga à evolução artística e técnica que a arte cinematográfica proporcionou ao longo destes anos.

Uma das vidas mais agitadas e preenchida do panorama cinematográfico Português, Manuel Costa Veiga seria ainda responsável pela introdução da objetiva inglesa Urban em 1908 uma objetiva topo de gama e um enorme salto qualitativo na cinematografia portuguesa (Félix Ribeiro, 1983, p.27). O seu contributo cinematográfico é absolutamente inestimável e viria a ser reconhecido pelos seus seguidores quando, partir de 1918, a convite de Leitão de Barros, viria a tomar parte como diretor de fotografia em três dos seus projetos de cinema de ficção. Destes três projetos, aquele que, curiosamente, mais se destaca é o único filme que ficaria inacabado, de seu nome “O Homem dos Olhos Tortos”, o qual será analisado posteriormente.

4.2. JOÃO FREIRE CORREIA



Fig. 18 – João Freire Correia

4.2.1. Viagem a Paris e Cinema Ideal

Reconhecido como um dos mais importantes fotógrafos lisboetas da segunda metade do século XIX – passando pela sua objetiva alguns dos maiores nomes artísticos e sociais daquela época – não foi então de espantar o legítimo interesse que João Freire Correia viria a manifestar pela arte cinematográfica. Corria o ano de 1904 quando este, juntamente com o seu sócio D. Nuno Almada, inaugurara o atualmente mais antigo cinema de Portugal: o Cinema Ideal, na Rua do Loreto. Um investimento pertinente, dado que, desde a estreia de Rousby em 1896, que o cinema adquirira um público fidelizado e interessado em quadros importados de toda a Europa. Tinham os mesmos viajado até Paris para a aquisição de um aparelho de projeção para o Salão quando Freire Correia decidiu comprar uma máquina de filmar juntamente com o material em questão.

4.2.2. Revista filmada

Independentemente da possível justificação com o contexto tumultuoso da vida social e política portuguesa na primeira década do século XX, não é possível concluir as razões que levaram Freire Correia a adiar durante tanto tempo o seu contributo para a arte

cinematográfica. A verdade é que remonta a 1907 o primeiro contacto artístico do mesmo com esta arte.

O súbito sucesso da arte cinematográfica no mundo ocidental trouxe consigo toda uma panóplia de experiências na tentativa de o contextualizar e encapsular. Entre elas a sua integração no mundo teatral, através da elaboração de pequenos sketches que seriam integrados na narrativa desenvolvida em palco. Numa análise aos filmes de George Méliès, Barry Salt (2009, p.37) aponta que, apesar desta “teatrização” inicial do cinema, foi aí que se deram as primeiras noções de continuidade, principalmente no que toca à saída dos atores no final da cena e na sua entrada pelo lado oposto na cena seguinte. Para além disso, a composição dos cenários, orientando para um ponto de fuga, vislumbravam um desejo de tridimensionalidade da imagem que apenas o cinema poderia vir a proporcionar no futuro.

Dado o sucesso destas experiências em várias cidades Europeias, o mesmo foi tentado em Portugal, particularmente no Teatro do Príncipe Real, no qual o seu proprietário, Luís Ruas, decidiu implementar esta variante artística, tendo para o mesmo contratado o seu vizinho Freire Correia para a execução de um curto quadro. Filmado pelo próprio no Campo Grande, com uma medição de 600 metros e um custo de 300 mil reis, este quadro teria o nome de “Rapto de Uma Atriz” e, inserido na peça “Ó da Guarda” (protagonizada pelo próprio Luís Ruas), marcaria a primeira tentativa de cinema proto narrativo em Portugal – ainda de que forma bastante embrionária. O filme acabaria perdido (Félix Ribeiro, 1983, p.28).

4.2.3. Portugália Filmes

O sucesso deste projeto motivou Freire Correia a creditar o Cinema como empreendimento industrial de valor. Como tal, em 1909 – após a elaboração de alguns quadros de assunto documental na veia de Costa Veiga – fundou aquela que viria a ser a primeira produtora cinematográfica digna desse nome: a Portugália Filmes. A importância deste pioneiro, ainda que fugaz, empreendimento não deve de todo ser ignorado, pois – a visão motivada daquilo que poderia ser o princípio de um grande cinema português, levou Freire Correia a procurar dar resposta às adversidades logísticas e à falta de conhecimento técnico generalizado no nosso país.

4.2.4. Viagem a França e 1º Estúdio improvisado

Para isso, juntamente com o seu sócio, Manuel Cardoso, Freire Correia viajou para França para visitar os ateliers Cinematográficos dos Irmãos Pathé e da Gaumont e para adquirir o restante material imprescindível para o funcionamento da produtora. Como parte fundamental do itinerário, deslocou-se ainda a Lyon para visitar as fábricas dos irmãos Lumière para extrair daí algum conhecimento logístico e técnico.

Estavam lançadas então as bases para o laboratório cinematográfico que viriam a ocupar as instalações do seu atual estabelecimento fotográfico. A adicionar ao material adquirido, destaque ainda para algum material construído inteiramente pelo próprio Correia e os seus colaboradores: uma perfuradora de película virgem, todo o material de revelação como tambores, quadros de secagem e curvas de ardósia, e também um móvel destinado à filmagem de legendas necessárias para os seus filmes. Tudo isto é revelador, não só da ambição de Freire Correia, como também do seu profundo conhecimento técnico do material (Félix Ribeiro, 1983, p.30).

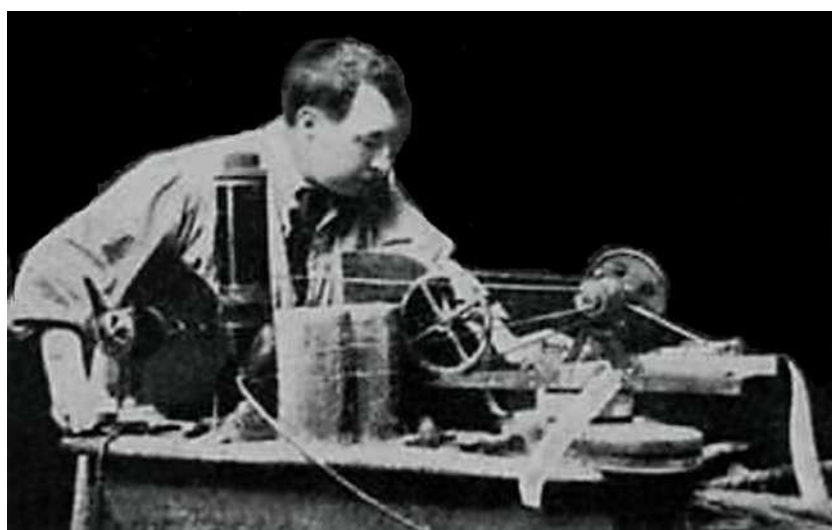


Fig. 19 – Freire Correia manuseando uma máquina de perfuração de película por ele construída.

Correia foi também responsável pela construção do primeiro estúdio cinematográfico português. Improvisado, foi erigido numa oficina de carroças na Rua do formoso, tendo para o efeito removido o teto da oficina e, em seu lugar, colocado uma construção primária em vidro para permitir a entrada de luz natural. Sob essa estrutura, montou também cortinas móveis de tecido branco de forma a uniformizar a entrada de luz e, conseqüentemente, suavizar as sombras conforme a necessidade. Apesar da modéstia deste empreendimento, o mesmo vinha em linha com os estúdios construídos

na Europa que, segundo Barry Salt (2009, p.43), continuavam a fazer uso principal da luz natural do sol, contrariamente aos estúdios norte-americanos, que, por esta data, já dispunham de alguns estúdios completamente iluminados com luz artificial (nomeadamente na costa Este, onde a luz solar não é abundante). Este pioneirismo americano seria vital para a experimentação e evolução artística dos realizadores e diretores de fotografia, não apenas no que à estética da luz diz respeito, mas para a arte cinematográfica em geral e era reflexo do relativo atraso do Cinema Europeu do ponto de vista técnico. Apesar de ambição, o estúdio de Freire Correia acabaria por ter muito pouca utilização, aparte de três comédias que nunca chegaram a estrear e as quais contextualizarei posteriormente.

4.2.5. O sucesso no Cinema Documental

Apesar do investimento temporal e financeiro em infraestruturas de índole cinematográfica de ficção, o sucesso da Portugália Film provou-se, a título inicial, mais proeminente na produção de peças documentais que, tal como testemunhamos em Costa Veiga, eram mais rápidas, simples e com um retorno financeiro garantido. Com passos pequenos, mas seguros, João Freire Correia, através da sua câmara Pathé foi cimentando o seu nome como artesão de imagens seguro e eficaz; crédito que o haveria de tornar num nome bastante reconhecido no seio desta vertente cinematográfica. Aquando o terramoto de Benavente em Abril de 1909, a capacidade técnica de João Correia permitiu divulgar e exibir as imagens do mesmo apenas 48 horas após a captação das imagens. Um tempo recorde para a época e um testemunho da sua capacidade. Esta mesma peça acabaria por se revelar um autêntico sucesso, tendo sido vendida para o estrangeiro 22 cópias – cortesia de Karl Estella, proprietário da Empresa Portuguesa Cinematográfica, a maior distribuidora cinematográfica portuguesa de então.

Não obstante o sucesso da sua veia documental, a experiência em “O Rapto de uma Atriz” deixara em Freire Correia o gosto pelo cinema de ficção, e o sucesso comercial de comédias oriundas de Itália e França, baratas e simplistas, eram prova da viabilidade financeira do seu sonho.

4.2.6. Câmara Pathé

Com 30 centímetros de altura, 20 de comprimento e 10 de largura, a câmara Pathé foi das mais usadas até à chegada das Debrie Parvo, da casa Bell and Howell, em 1912. Baseada no design da câmara dos irmãos Lumière, a câmara Pathé continha dois

magazines quadrados de madeira no topo da câmara que podiam levar até 122 metros de rolo de película. No seu interior, possuía dois modelos de “latham loop”, onde duas roldanas e dois ganchos faziam a película percorrer de uma caixa exterior para a outra. Tudo isto, operado com uma manivela que, tal como a câmara Lumière, estava colocada na parte de trás do corpo da câmara e não na lateral (como se tornara habitual). (Salt, 2009, p.48-49)

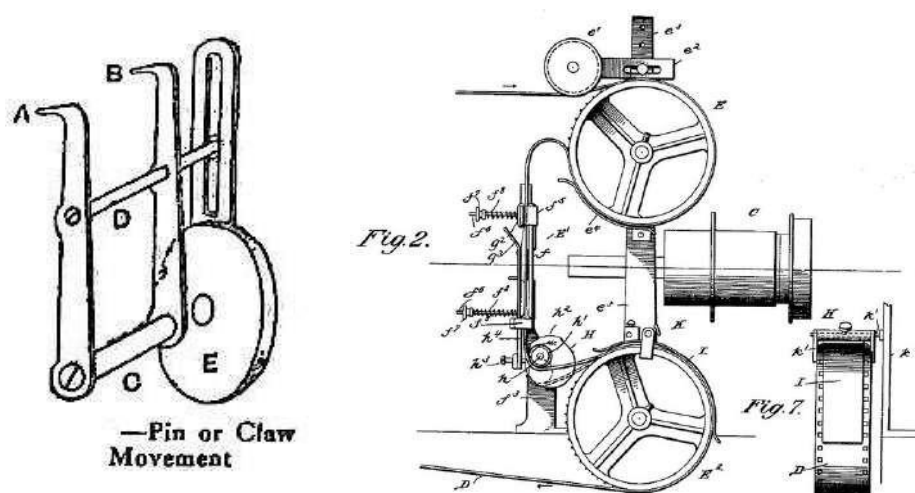


Fig. 20 – Sistema de ganchos e roldanas (esq.) e o modelo “latham loop” (dir.)



Fig. 21 – O Modelo da Câmara Pathé de 1908

4.2.7. Primeira tentativa de “Os Crimes de Diogo Alves”

Compreensivelmente movido por esse retorno financeiro, procurou replicar por terras lusas o sucesso que por cá auferiam as fitas estrangeiras de comédia. Convidou

então o autor teatral Barbosa Júnior que realizou 3 curtas cómicas protagonizadas por Joaquim Prata. Essas mesmas fitas acabariam por nunca ser projetadas dado o fraco resultado técnico que mostravam, segundo os seus responsáveis. O projeto acabou por não seguir em frente e foi indefinidamente colocado na prateleira.

O interesse generalizado por temas sensacionalistas – com alguns a roçar o macabro – alimentavam a leitura da época e os tópicos gerais de conversa. Um desses exemplos era a série de folhetos de cordel “Criminosos Célebres”, que registava os “feitos” destas pessoas. Um desses folhetos enumerava as façanhas de Diogo Alves, o famigerado homicida da primeira metade do século XIX português que, a partir de 1836 espalhou o terror na capital portuguesa com uma série de homicídios. Os seus crimes preencheram o imaginário popular muitos anos após a sua morte em 1841 por enforcamento, razão mais que suficiente para os responsáveis da Portugália Film decidirem transpor para a tela as grotescas proezas descritas no folheto dedicado ao famoso homicida.

Realizado pelo encenador Lino Ferreira, operado por Freire Correia e protagonizado por elementos da Companhia de Teatro do Príncipe Real, o filme, na sua primeira versão, vira os interiores serem filmados no limitado Estúdio improvisado da Rua Benfornoso e os exteriores em plena Lisboa Pombalina. Esta versão do filme nunca chegaria ao fim: os meios técnicos limitados e a lentidão do processo fílmico na fase de produção espoletaram sérias divergências entre os protagonistas e a equipa técnica. A súbita e inadiável viagem para o Brasil da Companhia do Príncipe Real, ditaram a suspensão das filmagens por tempo indefinido, apesar de três quartos do enredo já filmados. Eventualmente, o projeto foi posto de parte.



Fig. 22 – Casting da versão inacabada de "Os Crimes de Diogo Alves".

4.2.8. “Grisette” – o primeiro filme “sonoro”

Numa constante busca pela vanguarda tecnológica, João Freire Correia foi coordenador da primeira tentativa de sincronismo entre imagem e som em Portugal. O sistema “Chronophone” foi desenvolvido por Léon Gaumont e os irmãos Pathé em 1908 e, apesar de assente numa logística precária e pouco prática, testado no ringue de patinagem na Rua da Palma com Correia na operação de câmara e três técnicos franceses da Gaumont junto aos seus fonógrafos de grandes campânulas. Um enorme aparato técnico para filmar (e gravar) a famosa cantora e atriz de revista Júlia Mendes enquanto a mesma cantava *Grisette*, uma canção picante, por ela popularizada numa revista em que atuara. O mesmo viria a estrear no Ginásio, mas pouco mais se sabe do seu paradeiro.

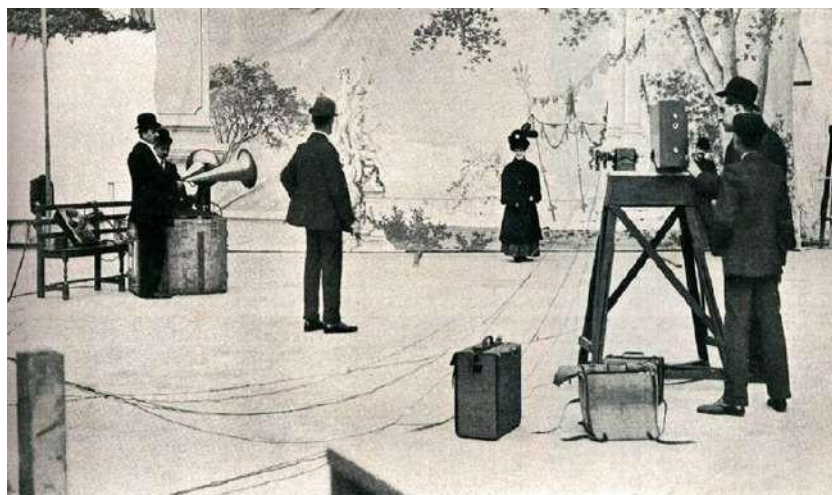


Fig. 23 – Filmagens de "Grisette" na Rua da Palma com o sistema "Chronophone Gaumont". À direita, Freire Correia opera a câmara.

Apesar do teste bem-sucedido, por motivos até hoje ignorados, a iniciativa não obteve a lógica continuidade que aparentaria ter. Assume-se apenas que o custo financeiro de deslocação do material e técnicos especializados não justificava o investimento necessário. Não obstante, é de notável visão por parte de Freire Correia esta iniciativa de introduzir em solo português uma ferramenta promotora de uma nova abordagem artística, especialmente 20 anos antes da mesma se tornar a norma no Cinema a nível mundial.

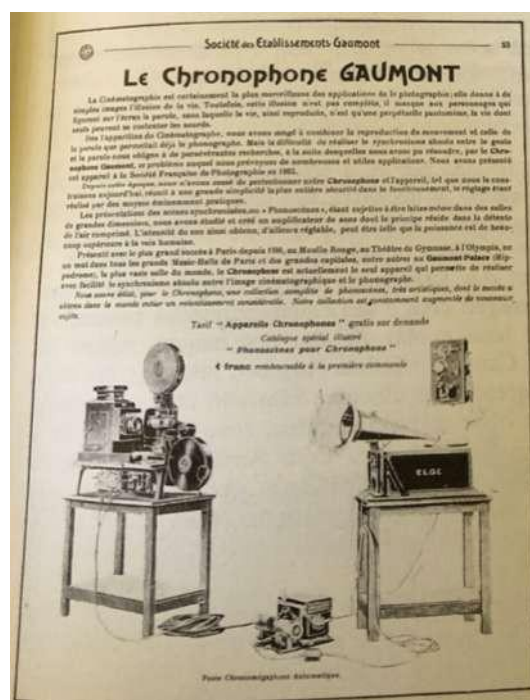


Fig. 24 – Folha Promocional do "Chronophone Gaumont".

4.2.9. Estúdio do Bom Sucesso e nova versão de “...Diogo Alves”

O desastre das filmagens de “Os Crimes de Diogo Alves” em 1909 serviram, entre outras coisas, para trazer ao de cima as sérias limitações, tanto técnicas como logísticas e financeiras com que os artesãos cinematográficos portugueses se prendiam. Urgia-se, portanto, um investimento sério que oferecesse as condições ideais aos seus técnicos para a criação de obras cinematográficas que, se não rivalizassem, ao menos fossem dignas de conviver com o que era importado de outras indústrias mais robustas.

Eis que, em 1910, surge na rua do Bom Sucesso, o primeiro Estúdio Cinematográfico digno desse nome. Um “esplêndido e espaçoso edifício todo envidraçado, no género dos estúdios da época no estrangeiro, com um depósito de água para arrefecimento da estrutura do teto em caso de aquecimento em pleno Verão, tendo cerca de trinta metros de comprimento por vinte e cinco de largo e quinze de altura.” (Félix Ribeiro, 1983, p35).

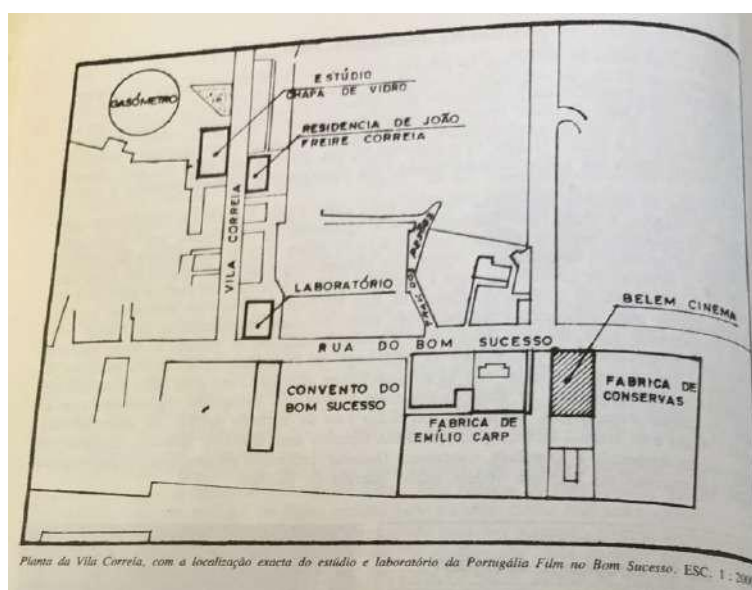


Fig. 25 – Planta da Vila Correia, local do Estúdio e Laboratório de Freire Correia.

Claramente insatisfeito com o destino da primeira versão do seu ambicioso projeto, João Freire Correia decidiu recomeçar do zero e voltar a tentar transpor para a tela a história do famoso homicida. Para isso contratou para a realização o estreante João Tavares, antigo assistente de Barbosa Júnior nas comédias inéditas do antigo estúdio da Portugália Film, familiarizado com os processos fílmicos, e dotado do sentido de autoridade necessário para o sucesso da tarefa em mãos.

Sob direção de João Tavares e direção de fotografia de João Freire Correia – operando a sua Pathé – as filmagens decorreram durante 3 meses, sob o abrasador sol de Verão, onde, no novo estúdio, todo em vidro, as condições climatéricas adversas se acentuavam substancialmente. Oito cenários de interior a par de numerosas de cenas de exterior foram palco de uma direção cuidada e escrupulosa de João Tavares, com vários takes a serem repetidos até ao agrado do mesmo. Procedimento revolucionário na área da realização, dado que à época, tanto em Portugal como no estrangeiro, era norma aproveitar tudo o que era filmado (Félix Ribeiro, 1983, p.37).

Seria assim levada a bom termo a laboriosa tarefa de levar a história de Diogo Alves ao grande ecrã. Com um orçamento final de 200 mil reis e vendido por 350 mil reis ao empresário Nandim de Carvalho, o filme “Os Crimes de Diogo Alves” estrearia no dia 26 de Abril de 1911 no grandioso Salão Trindade com toda a pompa e circunstância. O sucesso foi garantido, esgotando constantemente as 8 sessões que o Salão realizava diariamente.



Fig. 26 – Plano do filme, pautado pelo rigor fotográfico de Freire Correia

4.2.10. Análise técnica de “Os Crimes de Diogo Alves”

Filmado a 16 frames por segundo e com 23 minutos de duração, o filme cinge-se a algumas representações dos momentos mais marcantes da vida criminosa de Diogo Alves, sem que deles advenha qualquer tipo de fio condutor narrativo ou meditação emocional senão a provocação do choque que cada cena em si encerra.

Representado por um casting muito menos capaz que o da primeira versão, o filme conta com quebras da quarta parede – algumas propositadas, outras não – e uma representação forçada, a que a fotografia da época, cingida principalmente a planos gerais, neutros, acentuam o registo burlesco, até cómico, da interpretação.



Fig. 27 – Cena de interior, reveladora da fraca interpretação dos atores.

No que à fotografia de Freire Correia diz respeito, a mesma vem em consonância com a maioria das produções cinematográficas a nível Europeu, na qual pautava ainda uma inovação técnica que ainda não era muito utilizada: as tintagens (Salt, 2009, p. 85). Os exteriores, filmados com luz natural a 45 graus do eixo entre os interpretres e a câmara, criavam uma boa relação de contraste e manifestavam o domínio do Freire Correia da noção de claro-escuro, tão agradável no cinema. Alguns enquadramentos pautam pela sensibilidade do olhar, com as linhas diagonais a manifestar algum desconforto no olhar do espectador. Particular destaque para o plano do Aqueduto e o seu ponto de fuga ao centro do plano, revelador da capacidade de Freire Correia. Todos estes planos destacam-se pela tintagem azul como simulador de noite; algo, se não revolucionário, apenas capaz pelos técnicos mais competentes, o que era revelador da capacidade técnica do diretor de fotografia.



Fig. 28 – Cena de exterior, com luz direta a 90º do eixo da câmara com os atores, realçando contraste de luz e sombras.

Infelizmente, é nos planos de interior que se nota alguma limitação na capacidade cinematográfica de Freire Correia. Numa altura em que já se davam algumas experimentações no que toca ao controlo da luz – nomeadamente nos países escandinavos, onde técnicas de motivação, subtração da luz e utilização de luzes práticas começavam a fazer parte do dialeto visual – a luz natural do teto de vidro, filtrada por panos, tornam as cenas deste aborrecidas do ponto de vista dramático; algo a que a ausência de intertítulos com diálogos – pois apenas existem intertítulos no início de cada cena – claramente acentua. Esta ausência de contraste ou motivação não era estranha a Freire Correia, que tingiu a película de amarelo em todas estas cenas para simular uma iluminação à base de velas e tentar auferir alguma vida nestas cenas.



Fig. 29 – Interiores luminicamente homogêneos e aborrecidos.

Ressalva ainda para o plano icónico do filme: a reunião de Diogo e os seus capangas. Filmado em interior, manifesta um domínio da direção da luz que, recortando o cenário na diagonal, proporciona uma imagem de particular beleza cinematográfica a que a colocação de objetos em diferentes camadas do plano apenas exalta, realçando a tridimensionalidade da imagem.



Fig. 30 – Plano icónico do filme, pautado pela particular sensibilidade da composição e iluminação.

4.2.11. O fim da Portugália Film

O futuro parecia risonho para Freire Correia e a sua Portugália Film. O sucesso financeiro promovido pelo sucesso de “Os Crimes de Diogo Alves” conferiram à produtora uma reputação como nenhuma outra. Nada fazia prever então que a mesma fecharia portas abruptamente em 1912, apenas um ano após o seu grande sucesso.

Perante o sucesso da obra de estreia, Freire Correia decide dar seguimento ao empreendimento com a ambiciosa adaptação da obra de Camilo Castelo Branco, “Carlota Ângela”. Satisfeito com o escrupuloso trabalho realizado por João Tavares, Freire Correia voltou a contratá-lo como realizador para o projeto. Apesar da tenacidade demonstrada por João Correia e o seu associado Manuel Cardoso, o custo de instalação do novo estúdio e laboratório mencionados anteriormente, levaram a que, após a rodagem de apenas duas cenas do filme, as mesmas fossem interrompidas. A verba necessária revelou-se absolutamente inoportuna e, algum tempo depois, as filmagens foram mesmo dadas por terminadas.

E foi assim que, abruptamente, a Portugália Film deixaria de existir, “mau grado o esforço honesto, o entusiasmo desde início verificado, a tenacidade, o desejo de dotar o nosso meio com uma embora modesta, mas eficiente indústria de cinema, expresso pelos seus dois responsáveis, João Freire Correia e Manuel Cardoso, dois autênticos pioneiros do primitivo cinema português” (Félix Ribeiro, 1983, p. 41).

Regressado à sua atividade de fotógrafo profissional, Freire Correia estabelece na Rua das Chagas a “Fotografia Londres”, empreendimento ao qual dedica a sua total atenção até que, em 1929, quando preparava o seu ambicionado regresso ao mundo cinematográfico, faleceria de uma septicémia.

FILMOGRAFIA (Diretor de Fotografia)

1907	O Rapto de uma Atriz
1909	Os Crimes de Diogo Alves (Inacabado)
1909	Maria Vitória
1911	Os Crimes de Diogo Alves
1912	Carlota Ângela (Inacabado)

4.3. JÚLIO COSTA

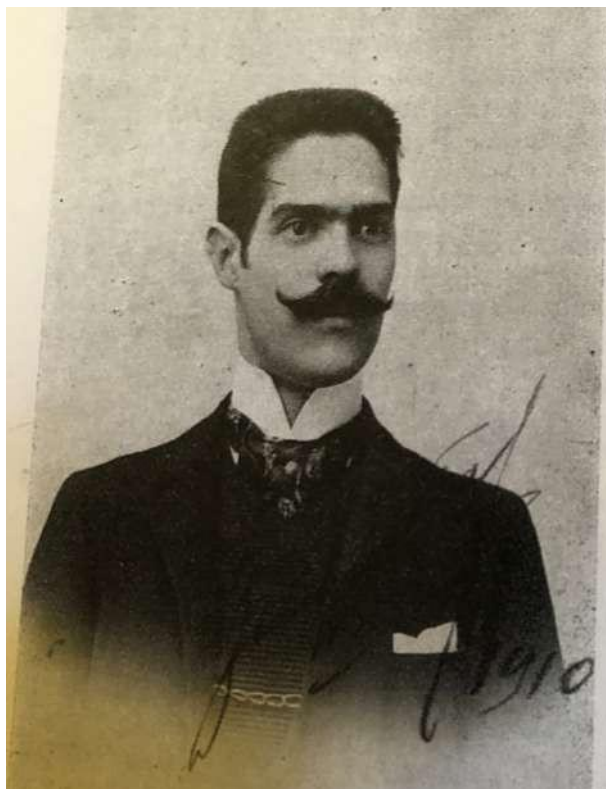


Fig. 31 – Júlio Costa

4.3.1. Salão Ideal e Fitas faladas

Paralelamente ao percurso de João Freire Correia, surge em 1908 um novo empreendedor que viria a marcar o panorama cinematográfico português: Júlio Costa. Ávido homem de negócios, o mesmo promoveu uma cultura inédita de controlo absoluto dos três principais setores da indústria cinematográfica: a produção, a distribuição e a exibição. Curiosamente, foi no terceiro setor que o mesmo entrou em contacto com arte cinematográfica.

Filho de um comerciante de fazendas, Júlio Costa adquiriu o Salão Ideal em 1908 – inaugurado em 1904 por João Freire Correia e D. Nuno Almada – e alguns locais que lhe ficavam anexos, todos eles em claro declínio técnico. Audacioso e motivado, renovou completamente o cinema para atrair clientela e, de forma a escapar às exigências das distribuidoras de então, negociou diretamente com os fornecedores de filmes de Barcelona, Paris e Manchester, a aquisição de material fílmico para projeção, com a possibilidade de os alugar a cinemas de província após a exibição no Salão Ideal.

Uma das suas iniciativas mais bem-sucedida foi o “animatografo falado”, no qual o número de intervenientes necessário ao filme projetado, da parte de trás da tela, imitava os ruídos e debitava diálogos previamente estipulados, emprestando a voz aos silenciosos interpretes na tela. O sucesso desta iniciativa foi tremendo, com pessoas a fazer fila à porta do Salão para poderem assistir a esta nova forma de ver filmes, o que levou Júlio Costa a reconhecer o poder do negócio cinematográfico português.

4.3.2. “Empresa Cinematográfica Ideal” e Documentários de Júlio Santos



Fig. 32 – Cartaz Promocional da “Empresa Cinematográfica Ideal”.

Eis que, em 1910, nasceu a “Empresa Cinematográfica Ideal – Manufatura Portuguesa de Películas”. E de forma a não estar inativa na sua conceção, a mesma dedicou-se, como era prática corrente na época, à captura e exibição de documentários de atualidades. Júlio Santos, fotógrafo amador e amigo de Júlio Costa, munido com a sua câmara Gaumont – cujo modelo específico não é possível precisar – ficou incumbido dessa laboriosa tarefa enquanto Júlio Costa supervisionava aquele que seria o motor do seu mais ambicioso projeto.

4.3.3. Estúdio na Rua Madalena

Para Júlio Costa, era urgente a criação de um local que o permitisse levar a cabo o empreendimento de criar fitas de ficção portuguesa, nomeadamente a construção de um estúdio que oferecesse as condições de rivalizar com as produções internacionais que importava. E assim o fez: alugando um grande terreno junto à rua da Madalena, mandou edificar um imóvel de paredes e teto envidraçados com cerca de 50 metros de comprimento por quinze de altura – absolutamente necessário à prática cinematográfica portuguesa dada a pouca, para não dizer nula, oferta de projetores artificiais para a conceção cinematográfica disponíveis em indústrias mais musculadas. O mesmo continha, anexado, um laboratório e uma secção de aluguer de filmes por ele adquiridos no estrangeiro, tal era a sua vontade de controlar os três setores de atividade (Félix Ribeiro, 1983, p.45).

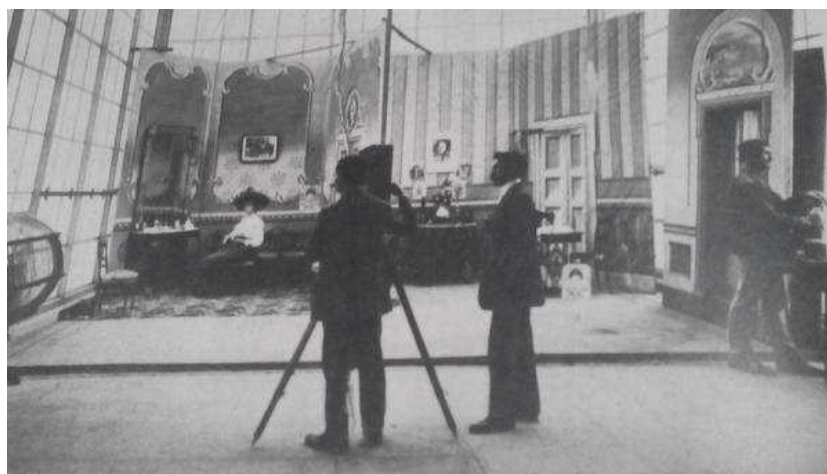


Fig. 33 – Estúdio da Empresa Cinematográfica Ideal.

Terminada a construção do empreendimento, Júlio Costa, com a direção de fotografia do seu amigo Júlio Santos, realiza um pequeno filme de comédia intitulado “Chantecler Atraído”. Um filme despretenso, sem grandes ambições artísticas, mas que expôs as deficientes capacidades técnicas dos envolvidos. Inconformado com o resultado final, Júlio viajou para Barcelona numa autêntica demanda de aquisição de material fílmico para a modernização do cinema Português. Por entre toda a aparelhagem de laboratório e material de iluminação – inédito em Portugal à época apesar de comum nas indústrias mais avançadas – trouxe também consigo um novo operador de seu nome Andrés Valldaura, famigerado técnico nos meios artísticos de Barcelona, que viria a tornar-se um valioso e imprescindível colaborador de Júlio Costa. Esta atitude foi

reveladora, não só da ambição de Júlio Costa – louvável em pleno tumulto social naquele ano – mas também da necessidade, que se viria a revelar crónica, de aquisição de mão de obra qualificada internacional para fazer face às insuficiências técnicas dos artesãos portugueses (Félix Ribeiro, 1983, p.49).

4.3.4. “Rainha Depois de Morta” – primeiro filme de época português

Munido então do material necessário para levar a sua visão até ao fim, Júlio Costa procurava agora um projeto audiovisual que o colocasse no mapa. O projeto teria de ser inédito e de ambicioso fôlego laboral. A inspiração acabaria por surgir dos filmes de género italianos e franceses, nomeadamente dos Film d’Art, realizados por André Calmette – com os devidos ajustes face às desproporções orçamentais.

Surgido em 1908 com o lançamento do filme “L’Assassinat du Duc de Guise” (André Calmette, 1908), o movimento Film d’Art foi uma corrente cinematográfica que, em oposição do “cinema de atrações” norte americano, primava pela ambição de elevar o Cinema ao estatuto de “alta cultura” e munir o mesmo com o respeito artístico que merecia. Para tal, dedicar-se-ia à adaptação de peças de teatro prestigiosas, fazendo-se valer de altos valores de produção em todos os setores da mesma: guionistas de renome, atores famosos e músicos reconhecidos. Apesar do movimento se ter diluído com o início da 1ª Guerra Mundial, o mesmo foi pivô na cimentação do desejo do público por narrativas mais complexas que viriam a surgir no futuro.

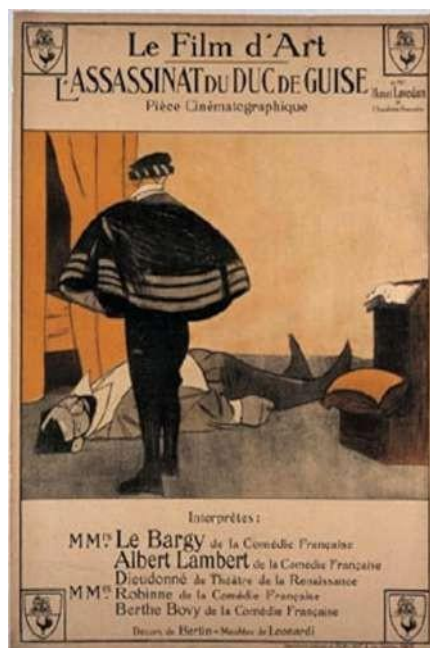


Fig. 34 – Cartaz do Filme " L'Assassinat du Duc de Guise ", promotor do movimento cinematográfico: Le Film d'Art.

Júlio Costa decidiu então adaptar a lenda de Inês de Castro. Realizado por Carlos Santos, com fotografia de Andrés Valldaura e protagonizado por Eduardo Brazão, um dos atores de teatro mais acarinhados da época, o filme teria o título de “Rainha Depois de Morta”. Com 400 metros e com um custo de 6 contos de reis, o filme surge pela primeira vez no Salão Central a 1 de Maio de 1910, com um êxito assinalável como se pode comprovar pelas constantes enchentes.

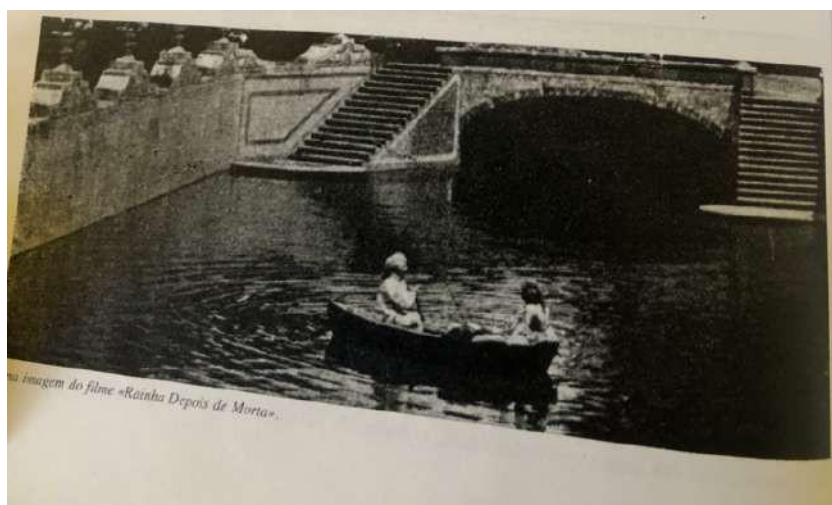


Fig. 35 – Plano do filme "Rainha Depois de Morta", do qual não existe cópia.

“A Folha de Lisboa”, semanário da época, ditava a seguinte análise sobre o mesmo:

“A primeira fita de arte portuguesa apresenta nesta já bem acreditado cinema – Salão Central – e em que os grandes artistas Amélia Vieira, Eduardo Brazão e Carlos Santos têm um trabalho excelente, conquistou um justo sucesso. É a primeira fita de arte, a primeira tentativa, e contrariou ela a intenção de muitos desses que imaginaram ver nessa fita o insucesso, a incompetência sem recordarem que num país como o nosso uma indústria como a que a Empresa Ideal iniciou seria mais uma gloriosa divisa.

Mas isso pouco importa às rivalidades. Queriam a queda, mas foi bem alto que se elevou o êxito do filme, tão alto onde não chegam os detratores, e a sua apresentação demonstra bem o arrojo do Salão Central que nada temeu para dar o seu salão ao grande público, uma fita verdadeiramente portuguesa, feita em Lisboa

com um Brazão que tem em cena soberba e emocionante e com uma Amélia Vieira, que é a eterna e querida atriz do público, e Carlos Santos, que ao seu trabalho se deve também o bom êxito da fita.”

4.3.5. Incêndio e termino de atividades.

O tom conflituoso da análise da “Folha de Lisboa” não é inocente e permite medir o pulso ao ambiente combativo pela hegemonia cinematográfica que era vivido entre os principais intervenientes da época. A “invasão” de Júlio Costa em todos os setores cinematográficos, principalmente no setor da distribuição – palco hegemónico do magnata Karl Stella e seus associados – trouxera-lhe vários inimigos. É, pois, com pouca surpresa que, no final do Verão de 1911, sem motivo aparente, o estúdio e laboratório da Empresa Cinematográfica se vê envolvido num incêndio de grandes proporções, ditando o abrupto fim a toda a atividade de Júlio Costa. No dia 17 de Dezembro do ano seguinte, Karl Stella e os seus associados, fundariam a Companhia Cinematográfica de Portugal, a maior empresa de exploração de espaços cinematográficos e distribuição de material fílmico do país.

É de relevância extrema realçar este episódio e as estranhas circunstâncias em que o mesmo aconteceu, não apenas para justificar o insucesso de Júlio Costa no seu empreendimento, mas porque o mesmo ditou um grande interregno da produção cinematográfica de ficção no nosso país. Fosse por intimidação, falta de motivação ou o tumulto político e social desse período, o interregno duraria até cerca de 1917. Não obstante, é de louvar o esforço e visão de Júlio Costa, um pioneiro na constituição de uma empresa que, pela primeira vez, ambicionou explorar simultaneamente os três principais sectores de atividade cinematográfica em Portugal.

4.4. ERNESTO DE ALBUQUERQUE

4.4.1. Câmara Pathé e o Cinema Documental



Fig. 36 – Ernesto de Albuquerque

Nascido a 19 de Setembro de 1883, de Ernesto de Albuquerque pouco se sabe, pois em toda a sua vida apenas deu uma entrevista. Modesto e reservado, acredita-se que teve uma boa educação dada a variada oferta de atividades desportivas e artísticas que a Escola Nacional proporcionava. Crê-se também que terá começado a trabalhar no atelier fotográfico do padrasto, local onde terá fomentado o gosto pela fotografia e, até certo ponto, criado algum nome para si próprio.

Em 1909, por motivos até hoje desconhecidos, munido de uma câmara Pathé (provavelmente o mesmo modelo de João Freire Correia), incorpora uma comitiva da Sociedade de Geografia e segue viagem para São Tomé e Príncipe onde filma um documentário sobre a então colónia ultramarina portuguesa. O filme chamar-se-ia “A Cultura do Cacau” dada a abundância desse fruto na região.



Fig. 37 – Ernesto de Albuquerque e a sua câmara Pathé.

Regressado ao continente, herda do padraсто o atelier fotográfico e gere o mesmo até 1914, altura em que o trespassa. Com a entrada de Portugal na 1ª Guerra Mundial em 1916, e já com um currículo documental invejável, é convidado pelo Ministro de Guerra Norton de Matos a ingressar no Corpo Expedicionário Português para se dirigir à frente de guerra Francesa e de lá recolher imagens da sua atuação. Apesar disso, a intervenção do movimento revolucionário de 5 de dezembro, liderada por sidónio Pais, pôs termo a esta iniciativa. Também por essa altura, através dos dois laboratórios fotográficos que adquirira em Lisboa, tem o privilégio de trabalhar com alguns dos melhores operadores fílmicos da altura, entre eles Costa Veiga e Freire Correia.

4.4.2. Cinema de Ficção

Numa tentativa de se distanciar do cinema documental, cria em 1918 aquela que seria a segunda Portugália Film onde, faltando os meios técnicos e laboratoriais, sobrava a astúcia e amor pela arte. Rodou algumas curtas-metragens, algumas mais bem-sucedidas que outras, entre elas a adaptação da banda desenhada cómica portuguesa “As

Aventuras de Quim e o Manecas”, de Stuart de Carvalhais, em 1916 e a versão portuguesa de Charlot: “Pratas Conquistador” em 1917.



Fig. 38 – Plano de "Pratas, o Conquistador" onde é visível o claro plágio da figura de Charlot.

A partir de 1920, após várias curtas de caráter cômico, decide lançar-se em projetos mais sérios. Da sua filmografia – muitas vezes assumindo de forma cumulativa a realização e a direção de fotografia – destacam-se o “Rei da Força” (1922) e o “Suicida da Boca do Inferno” (1923), agora para a sua recém-criada produtora Enigma Film.



Fig. 39 – Ernesto de Albuquerque operando a câmara no set de filmagens de “O Groom do Ritz” (1923), do qual não existe cópia.

Sobre o primeiro, escreveria a Cine-Revista: “...apesar de já nos ter dado algumas provas da sua aplicação e do seu valor, apresenta agora, neste filme, a corroboração mais absoluta de ser um técnico abalizado, capaz de encargos de vulto na especialidade a que se tem dedicado de alma e coração”.

Sobre o segundo filme, uma edição de 1923 do jornal a Capital qualificaria o pioneiro como “cinematográfico de alma, que há seis anos pela arte do silêncio e que sem ter saído de Portugal, filmou esta película e pô-la em cena com uma honestidade que nem sempre encontramos nesses filmes americanos e franceses que vemos para aí.”

Perante este elogio da crítica especializada, cujo acesso privilegiado, ao contrário de outros estúdios mais robustos – com peças encomendas – o mesmo definitivamente não possuía, confirma-se que estávamos na presença de um nome a ter em conta no futuro do cinema Português. “E, quando vemos que as empresas editoras de filmes portugueses entregam a mãos estrangeiras a direção artística das suas produções, pomonos a considerar quanto seria louvável um grande incitamento àqueles que, como Ernesto de Albuquerque, ombreiam, modestamente pagos em moeda nossa, com os experimentados técnicos doutros países” (Cine-Revista, 1923).

4.4.3. Fim de atividade e emigração para o Brasil

Nunca foram claras as razões que levaram Ernesto de Albuquerque a abandonar subitamente toda a atividade cinematográfica e a emigrar. A grave crise financeira em que Portugal estava mergulhado e que atingira o seu auge em 1924, com o custo de vida a triplicar em apenas um ano, poderá ter sido um fator decisivo para esta decisão. O que se sabe é que as perspetivas laborais da sua esposa, modista de profissão, no Brasil eram animadoras e, como tal, a 16 de Abril de 1925, Ernesto de Albuquerque zarpa no “Sierra Cordoba” para o Brasil, para nunca mais regressar. Morreria em 1940.

Para trás fica uma carreira honorável, de um homem sóbrio e de pés assentes na terra. A sua capacidade de financiamento a título privado sempre o permitiu gozar de uma grande liberdade artística, apesar das limitações técnicas, que o faziam rivalizar com os “grandes”. Augusto Claro escreveria o seguinte no Jornal dos Cinemas:

“As películas de Ernesto de Albuquerque são todas elas um milagre de audácia e de saber. Faltando-lhe todos os meios técnicos, os laboratórios, os estúdios e até os próprios auxiliares, ele arrojadamente vence tudo. Substituindo os aparelhos técnicos, chegando até a revelar películas em alguidares vulgares, Ernesto de Albuquerque, podemos afirmá-lo com orgulho é o operador que com menos possibilidades mais consegue. É um espírito prático, desassombrado, energético, que não vacila, que não hesita.”

FILMOGRAFIA (Diretor de Fotografia)

1916	Cardo as Charlot no Politeama
1916	Chegada de Cardo as Charlot a Lisboa
1916	Uma Conquista de Cardo as Charlot no Jardim Zoológico de Lisboa
1916	O Quim e o Manecas
1917	Pratas o Conquistador
1920	O Condenado
1920	Romão Gonçalves, Boxeur e Atleta
1921	Velha Gaiteira
1922	O rei da Força
1923	O Groom do Ritz
1923	A Morgadinha de Valflor
1923	O Suicida da Boca do Inferno

4.5. LUSITÂNIA FILM



Fig. 40 – Cartaz de apresentação da Lusitânia Film

4.5.1. Origens e Objetivo

Nos começos 1918, após a Invicta Film dar por terminado o êxodo cinematográfico no nosso país, um grupo de cerca de meia dúzia de jovens empreendedores, liderados por Celestino Soares decidiu fundar uma sociedade por quotas. Trazendo “consigo uma irresistível vontade de vencer, a ambição de, a todo o custo, implantarem em Portugal uma organização cinematográfica que levasse à criação dos três clássicos sectores-chave da indústria do cinema – a produção, a distribuição e a exibição” (Félix Ribeiro, 1983, p. 51), ambicionavam criar um grande centro de indústria de espetáculo cinematográfico. Assim nasceu a Lusitânia Film.

Seguindo os passos dos seus antecessores, procuraram junto de produtoras cinematográficas europeias e americanas da representação no que toca à distribuição dos seus filmes em território nacional – principalmente no Coliseu dos Recreios, por eles explorado. A construção de um estúdio e a contratação de mão-de-obra qualificada eram o passo seguinte: um estúdio incompleto em vidro na rua de São Bento com cerca de 23 metros de comprimento por 18 de largura e 15 de altura – adquirido à falida Portugália Film – seguiu as suas obras à imagem dos planos do Estúdio da Invicta Film, num raro caso de generosa cedência e camaradagem cinematográfica em Portugal (Félix Ribeiro, 1983, p. 52).



Fig. 41 – Celestino Soares

4.5.2. Manuel Costa Veiga convoca Artur de Costa Macedo

Dada a morosidade das obras do estúdio e a necessidade de liquidez financeira, a Lusitânia Filmes contratou Manuel da Costa Veiga como operador-chefe do estúdio e supervisor do laboratório e este deu início à atividade da empresa com filmes de carácter documental, filmando atualidades do panorama social português. Numa das mais felizes decisões da história do Cinema Português, Costa Veiga decide convocar para seu colaborador aquele que viria a ser uma das figuras maiores da direção de fotografia do cinema Português – Artur Costa de Macedo – seu amigo e, na altura, empregado nos escritórios de uma importante garagem de automóveis: a Auto Palace.

4.5.3. “Mal de Espanha” e “Malmequer”

Sendo a produção de filmes de ficção a grande ambição da produtora, rapidamente se disponibilizaram os meios para a produção de dois projetos cinematográficos, mesmo sem o término das obras do Estúdio da produtora. Apesar de ambos dirigidos por Leitão de Barros e fotografados por Manuel da Costa Veiga, assentam não só em géneros

diferentes, manifestam propósitos opostos e, conseqüentemente, apresentam também resultados qualitativos dispares.

Em primeiro lugar, “Mal de Espanha”, uma comédia de costumes despreziosa, cuja maioria do enredo assentava na praia do Lagoal, em Caxias. Sem grandes ambições artísticas, a mesma propunha-se a “satirizar as devastações sentimentais provocadas pelas espanholas, especialmente elas que davam nas vistas nos palcos de variedades, como o Salão da Foz, e nos cabarets que pululavam nos anos dez e vinte” (Félix Ribeiro, 1983, p. 55). Dadas as parcas condições em que o mesmo fora filmado, não carece de referência o caso inédito da iluminação das poucas cenas de interiores que, dada a ausência do estúdio, ainda em obras – foram filmadas no Palácio de Queluz atrás de uma janela aberta de par em par para que a luz do sol permitisse o trabalho de Costa Veiga. Técnica absolutamente comum nos dias de hoje, não obstante inédita em 1918.





Fig. 42 – Planos do filme "Mal de Espanha".

“Malmequer” (1918), por outro lado, manifestava claramente uma maturação artística e narrativa face ao projeto anterior, onde a visão artística de Leitão de Barros e a sensibilidade visual amadurecida de Manuel da Costa Veiga contribuíram para aquele que é o melhor filme deste 1º ciclo do cinema mudo em Lisboa.

“...o seu nível técnico e artístico acusava uma sensível melhoria, tanto no assunto e realização, como no setor da fotografia, muito cuidada, pontuada por aspetos já então comuns lá fora como as tintagens e as imagens a cores, dando-lhe uma talvez maior beleza e significado. O século XVII com os seus ouropéis e as suas opulências, a sua frivolidade e o seu encanto, a elegância e a finura das gentes de qualidade, serve de moldura ao episódio de amor de uma sécia e de um peralta. O malmequer, flor simbólica da inconstância e da dúvida no amor, deu o título ao

filme, que decorria nos exteriores do Palácio de Queluz por entre renques de buxo e mármore patinados pelo tempo” (Félix Ribeiro, 1983, p. 56).





Fig. 43 – Alguns planos do filme "Malmequer"

4.5.4. “Homem dos Olhos Tortos” – filme inacabado

A mesma equipa técnica teria entre mãos um terceiro projeto, ambiciosamente inspirado nos *serials* de suspense norte-americanos, de seu nome “O Homem dos Olhos Tortos”. Concebido para ser exibido em 9 episódios com um orçamento de 30 contos, viu apenas concluídos 1000 metros de filmagens, dada a falta de liquidez financeira da produtora, consequência das batalhas legais que recaiam sobre os mecenas da mesma. Após uma longa e pública batalha judicial dos promotores da Lusitânia Film, a mesma terminaria o seu percurso em 1919.

Apesar dos nomes prestigiantes no setor de imagem do filme – com Costa Veiga na Fotografia e Albert Durot e Artur Costa de Macedo na operação de câmara – as limitações técnicas e artísticas dos criativos envolvidos no projeto, é visível, nomeadamente no que aos exteriores diz respeito. Os planos carecem de equilíbrio ou de qualquer beleza visual. Os movimentos de câmara são bruscos e descoordenados dos movimentos dos atores e a falta de meios reflexivos causava contrastes bastante acentuados a que a película ortocromática vinha acentuar bastante. Não obstante, havia o cuidado para que as cenas exteriores de diálogo, onde houvessem planos aproximados nos atores, fossem filmadas na sombra – promovendo assim sombras suaves e homogêneas, causadas pela iluminação indireta.





Fig. 44 – Planos pautados pela falta de sentido estético e desenquadrado da ação.



Fig. 45 – Falta de meios e conhecimento impede a atenuação do alto contraste provocado pela película ortocromática.



Fig. 46 – Luz indireta para os planos de diálogo de exterior.

Não obstante estas limitações – apesar de tudo, estamos perante uma análise a planos brutos, sem qualquer referência de montagem – é de louvar, ao longo das filmagens, alguns vestígios de experimentação lumínica da escola escandinava, com resultados expressionistas bastante bem conseguidos e prova da evolução artística de Manuel da Costa Veiga.





Fig. 47 – Alguns planos altamente contrastados, remissivos da escola escandinava.

Destaque ainda para alguns movimentos de câmara absolutamente pioneiros no nosso país. O primeiro, um *tilt* contrapicado que seria bastante arrojado pois, de acordo com Barry Salt (2009, p.137), os movimentos de câmara eram, entre 1914 e 1919, bastante raros, com panorâmicas usadas sem qualquer intenção dramática, mas apenas para seguir os movimentos dos atores.



Fig. 48 – Sequência do tilt contrapicado, inovador na altura.

O segundo, em sintonia com o cinema de atrações norte-americano, é um *tracking shot* com a câmara instalada num veículo enquanto segue um dos protagonistas agarrado a um outro veículo. Apesar de comuns nos USA desde o início do século, a falta de meios no círculo cinematográfico europeu, mitigava grandes ambições a nível de virtuosismo técnico; o que torna esta plano um feito em si mesmo e um testemunho da ambição dos seus técnicos.



Fig. 49 – Tracking shot, remanescente do cinema de atrações norte-americano tão apreciado no nosso país.

FILMOGRAFIA DE MANUEL DA COSTA VEIGA (Diretor de Fotografia)

1918 O Homem dos Olhos Tortos **(Inacabado)**
1918 Mal de Espanha
1918 Malmequer

RESCALDO

De acordo com M. Félix Ribeiro (1968, p. 12):

“Se nos dessemos ao trabalho de fazer um pequeno balanço da época que acabamos de evocar, facilmente se chegaria à conclusão que, do ponto de vista da economia cinematográfica, todas essas entidades, salvo, talvez, a Empresa Ideal, estavam de antemão votadas a completo malogro, por ausência de uma necessária e solida estrutura económica, indispensável já nessa época, a par de um mínimo de base industrial.

E pelo que se refere aos valores artísticos que informavam essa série de filmes, seremos forçados a reconhecer neles a sua total ausência. De facto, à parte o bom gosto revelado por Leitão Barros em “Malmequer”, através da escolha de enquadramentos muitos deles de belo sentido pictural ou plástico, nada mais se poderá apontar nesse capítulo. Também, e quanto à narrativa cinematográfica de todo, na época, se ignoraram entre nós – como aliás em muitos outros países – os resultados obtidos já então por um Edwin S. Porter no âmbito da narrativa através da imagem ou nos caminhos abertos no sentido da criação de uma arte cinematográfica autónima por um David Wark Griffith”.

À partida, pode parecer injusta a exaltação de Félix Ribeiro da indústria cinematográfica californiana em detrimento da iniciativa cinematográfica portuguesa; principalmente quando nos apercebemos da autêntica oposição do contexto político, social e cultural em que cada um se encontrava. Mas a comparação torna-se interessante quando nos apercebemos que, analisando cuidadosamente a evolução cinematográfica do cinema mudo a nível mundial, o cinema da costa oeste norte-americana, plasticamente falando, não era o mais avançado, principalmente o de D.W. Griffith.

Dada a quantidade abundante de sol ao longo do ano, o cinema californiano rapidamente ajustou a sua técnica à utilização de luz natural (em exterior e interior) de forma a poupar financeiramente nas suas produções. Para além disto, os filmes de Griffith, de acordo com Barry Salt (2009, p. 101), eram filmados a 14fps, ao contrário dos 16fps standardizados e para os quais os projetores das salas estavam preparados, o que dava aos seus filmes um efeito apressado que muitas vezes descontextualizava a seriedade dos temas representados. A grande ressalva do cinema norte-americano em geral – e o californiano em particular – era o clima de prosperidade financeira e

tecnológica que acompanhava a evolução técnica do cinema e dava azo a uma sensação de menor risco de falhanço dos filmes produzidos. Aliando a isto as melhores câmaras, a melhor película, o melhor aparato técnico e estavam dados os ingredientes para uma filmografia mais arrojada do ponto de vista da narrativa e, acima de tudo, da *decoupage* dos planos e da forma como eles comunicavam o enredo. Para referência, a média de duração dos planos do cinema norte americano em 1918 era de 6,5 segundos, enquanto na Europa era de 8,5 segundos (Salt, 2009, p. 160).

O tumulto social vivido na Europa, que culminou com a 1ª Guerra Mundial, não dava azo a demandas artísticas de custo tão elevado como a do cinema de atrações norte-americano, o que obrigou os artistas deste lado do atlântico a debruçarem-se sobre os aspetos artísticos que pudessem controlar dadas as limitações existentes. E essa exploração debruçou-se especialmente na moldação e controlo da luz, particularmente no cinema escandinavo, onde, a partir de 1907, começaram a surgir os conceitos de luz motivada, a utilização de luzes práticas, a redução da altura dos projetores e o conceito de iluminação subtrativa, na qual a moldagem da luz natural permitia trabalhos com altos níveis de contraste. Toda esta exploração daria o mote a vários movimentos artísticos cinematográficos ao longo do século XX, tendo o seu impacto sido imediatamente verificável no Expressionismo Alemão nos anos 20.

Infelizmente, o pioneirismo artístico do norte da Europa não permeou na iniciativa cinematográfica portuguesa e o cinema de atrações norte-americano era simplesmente demasiado caro para conseguir replicar e, menos ainda, competir. O que acabou por se criar foi uma pálida imitação daquilo que o público de então procurava, mas o qual os produtores portugueses não conseguiam atingir.

Assim “o cinema português ia sobrevivendo, apesar das flutuações que nele se verificaram pelo rápido ocaso de várias empresas fundadas com o intento de produção de filmes, umas por falta de elementos capazes nos setores dos técnicos, particularmente no capítulo dos realizadores e operadores e especialistas de laboratório, outras por carência fundamental de elementos financeiros”. (Félix Ribeiro, 1983, p. 60)

5. 2º CICLO DO PORTO

5.1. INTRODUÇÃO

Longos anos após as primeiras experimentações de Aurélio da Paz dos Reis no mundo do cinema, que definiriam o primeiro Ciclo Cinematográfico Portuense – a cidade invicta viria ser palco daquele que, no período cinematográfico do cinema mudo, seria o mais próximo que Portugal poderia almejar possuir no que a uma Indústria cinematográfica diz respeito. Deste 2º Ciclo Cinematográfico Portuense sairia aquela que foi a produtora mais ambiciosa e prolifera desse período: a Invicta Film. Fruto de um grande investimento financeiro e tecnológico, a produtora conseguia, no espaço de sete anos, lançar no mercado o extraordinário número de 18 filmes de ficção. Será também neste período que será lançado aquele que é considerado o melhor filme português desse período, quer pelo cuidado e a beleza da fotografia, como pela entrega dos seus interpretes: “Os Lobos”.

Apesar dos nobres, ainda que modestos, esforços de Ernesto de Albuquerque em manter a iniciativa cinematográfica documental viva nos anos subsequentes, o malogrado incêndio que deflagrara nos estúdios da Empresa Cinematográfica de Júlio Costa em 1911, ditariam o final da primeira investida cinematográfica Lisboeta. As circunstâncias pouco claras em que o mesmo aconteceu, aliado à acérrima pressão do conglomerado de empresas distribuidoras portuguesas que se vivia na altura, fez pairar uma grande sombra sobre o panorama cinematográfico português e, durante 6 anos, não houve qualquer filme de ficção produzido no nosso país. Para esse clima de insegurança muito contribuiu também a instabilidade política da primeira república e a incursão de Portugal na primeira grande guerra em 1917.

5.2. INVICTA FILM

5.2.1. Alfredo Nunes de Matos



Fig. 50 – Alfredo Nunes de Matos

Coincidentemente, seria nesse mesmo ano de 1917 que a seria fundada a Invicta Film; obra do esforço de Alfredo Nunes de Matos. Homem “...empreendedor e ativo, homem sério de refletido” (Félix Ribeiro, 1983, p. 67), Nunes de Matos iniciara a sua atividade cinematográfica em 1910 com pequenos trabalhos de índole documental na sua cidade Natal, o Porto, ganhando uma experiência de sete anos no ramo. Por essa altura, decide dar o maior salto da sua carreira e, com a ajuda de alguns empreendedores do alto comercio portuense – particularmente o banqueiro Augusto Dias – funda, a 22 de Novembro de 1917, a “Invicta Film, Lda.”.



Fig. 51 – Logotipo da Invicta Film

5.2.2. Parceria com a Pathé

Apesar dos 25 contos investidos para a aquisição do material técnico adquirido por Nunes de Matos ao longo dos últimos seis anos – dos quais se destacavam duas câmaras de filmar: uma da marca Urban e outra Contenet – as ambições da empreitada superavam a realidade logística apresentada, e cedo se decidiu que era urgente uma viagem ao estrangeiro para a aquisição de material fílmico. Na entrevista de 14 de janeiro para o Jornal “O Século”, Nunes de Matos antecipava assim a sua viagem:

“Vou em primeiro lugar a Paris (...) procurar o que há de melhor, a última palavra em maquinismos. Porque o meu principal intento é emancipar-me de estrangeiros, embora não deixe de concordar que, para começo, é ainda lá que tenho de ir buscar tudo”.

É de extrema relevância esta última frase pois, na sua astúcia e ambição, Nunes de Matos pretendia profissionalizar a cinematografia portuguesa, com técnicos experientes e competentes que pudessem, a longo prazo, sustentar não apenas a firma, mas também toda uma indústria.

A viagem a França provar-se-ia duma fruição incomensurável. De anteriores empreendimentos, Nunes Matos criara uma boa relação com a empresa Pathé, o que permitiu criar uma ligação entre as duas firmas que seria de grande proveito para a produtora portuense: A troca da partilha de 50% dos lucros líquidos da Invicta, a Pathé

entraria como associada da mesma e garantiria que não faltariam meios técnicos e logísticos à homóloga portuguesa.

Os frutos desta manifestaram-se primeiramente na aquisição de um terreno de 50 mil metros quadrados da Estrada da Prelada, adquirido por 27 161\$00, e onde, a partir de uma cópia cedida pela Pathé dos esboços do seu estúdio, foi construído o estúdio da Invicta. Como se não bastasse, a gigante francesa cedera colaboradores técnicos dos seus quadros – entre eles o realizador George Pallu e o diretor de fotografia Albert Durot – para auxiliar a profissionalização da Invicta e, assim, garantir a rentabilização máxima da Produtora, retirando dela o melhor proveito técnico, artístico e económico.

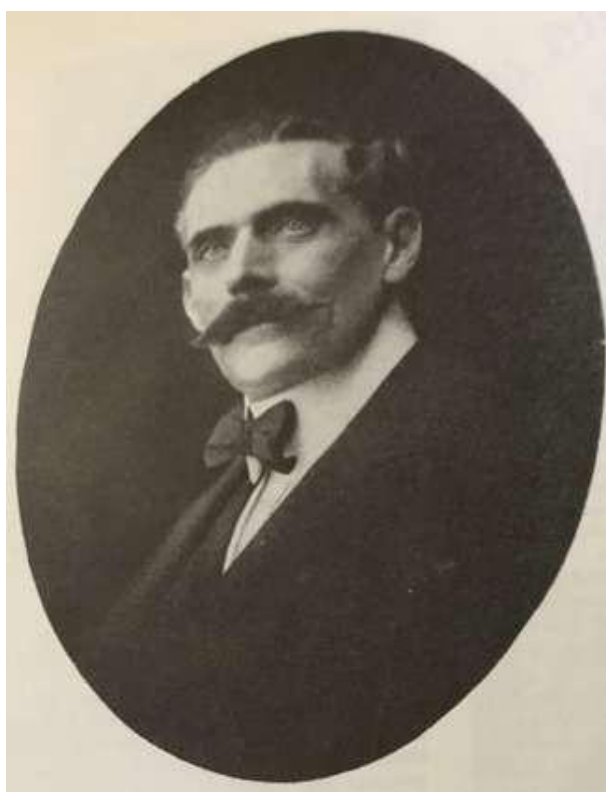


Fig. 52 – Georges Pallu

Os anos seguintes pautariam por uma produção intensa de obras que, apesar de pouco relevantes do ponto de vista artísticos e tecnológico, seriam importantes treinos para a recém-formada equipa cimentar mecanismos laborais que lhes permitisse estarem prontos aquando a completude do novo estúdio.

5.2.3. Análise Técnica de “A Rosa do Adro”

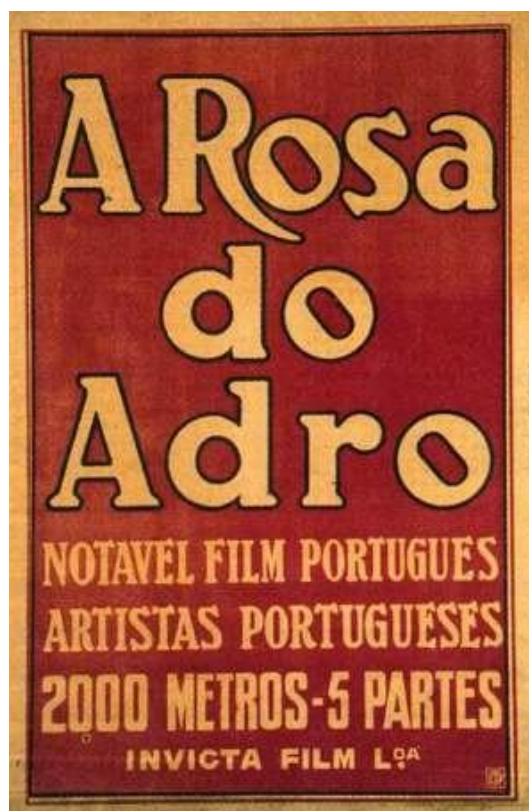


Fig. 53 – Cartaz de "A Rosa do Adro"

Destaque especial para o filme “A Rosa do Adro”, filme que revelaria a tenacidade da equipa face à falta de meios logísticos que a ausência do novo estúdio apresentava. Pautada por uma escala de planos mais diversificada e *decoupage* mais ritmada, o filme manifesta um inquestionável salto qualitativo técnico e artístico do cinema de ficção em Portugal.

Filmado nos arredores Ermesinde, os exteriores manifestam um claro domínio da luz solar, com a mesma a ser usada em *back-light* com refletores brancos a rebater a luz na face dos atores de forma a atenuar o contraste. Esta técnica não só vem em conformidade com os cânones internacionais da época, inclusive no cinema norte-americano, como perdura até aos dias de hoje. Inspirada na fotografia, esta técnica revelou todo o seu esplendor através do trabalho de Constant Puyo, fotógrafo Francês cujas fotografias cândidas ainda hoje retêm toda a sua beleza e força. (Salt, 2009, p.79)



Fig. 54 – O Fotógrafo Constant Puyo



Fig. 55 – "The Old Shepherd", 1906.



Fig. 56 – "In The Reeds", 1903.

A elegância da iluminação é acentuada pelo cuidado nos enquadramentos, manifestando a particular sensibilidade visual do diretor de fotografia Albert Durot. Planos aproximados, *inserts* e até planos contrapicados, rapidamente ganham espaço em detrimento do formalismo teatral e antiquado, unicamente assente em planos gerais, das anteriores iniciativas cinematográficas portuguesas.



Fig. 57 – Planos de exterior de "A Rosa do Adro" que ilustram bem a sensibilidade artística do olhar de Albert Durot.

Munidas de uma nova expressividade plástica, as performances dos atores ganham uma nova dimensão dramática e manifestam também uma clara evolução face aos exageros teatrais de projetos anteriores. Algo a que a abundância de intertítulos de diálogos contribuiu também bastante.

Infelizmente, no que a nível técnico diz respeito, a falta do tão ambicionado estúdio profissional, obrigou a produção a filmar os interiores num estúdio improvisado. Apesar da falta de meios não ter deteriorado em demasia a sensibilidade artística dos artesãos, a mesma contrasta claramente com a beleza das imagens exteriores, com uma iluminação natural difusa, pouco contrastada, que dilui a potência da narrativa. Sabendo que o ano de 1919 marca a transição definitiva da indústria cinematográfica norte-americana para estúdios fechados e apenas iluminados com projetores artificiais, esta lacuna na iniciativa cinematográfica portuguesa torna-se ainda mais patente.



Fig. 58 – Planos de interior de "A Rosa do Adro" onde o carácter aborrecido da iluminação retira força aos enquadramentos.

As filmagens de interiores de filmes franceses daquela década tornam-se também um bom termo de comparação para a antiquada iluminação de interior de filmes portugueses. Tomando como exemplo o filme “Le Roman d’un Mousse” (Léonce Perret, 1913), é claramente visível a sustentação motivacional da luz implementada nos

interiores: Janelas, portas, lareiras e mesmo lâmpadas. Este exemplo, feito seis anos antes de “A Rosa do Adro” ilustra sem dúvida a limitada capacidade dos técnicos em simular a motivação da luz de exterior dentro de um estúdio, principalmente quando muitos o faziam moldando e controlando a luz natural (Salt, 2009, p. 77).



Fig. 59 – Plano de interior do filme “Le Roman d’un Mousse” (Léonce Perret, 1913), iluminado com uma lâmpada em back-light.



Figura 60 – Plano de interior do filme “Le Roman d’un Mousse” (Léonce Perret, 1913) com iluminação motivada das janelas e da lareira.

5.2.4. Destaques técnicos e artísticos do filme “A Rosa do Adro”

Destaque final para três planos do filme “A Rosa do Adro” de particular relevância artística e que refletem a importância da importação de mão de obra artística internacional.



Fig. 61 – Establishing shot em silhueta, acentuando o caráter bucólico da cena.

O primeiro, e talvez o mais importante, este plano geral da paisagem bucólica de Ermesinde, recortado de forma dramática pela silhueta de uma das personagens e da árvore. Revelador do olhar artístico de Albert Durot, a beleza do enquadramento é apenas igualada pelo claro domínio das técnicas de contraste da iluminação do plano, tendo sido aplicada a técnica de subtração de luz, através da colocação de panos pretos à volta dos elementos em primeiro plano. Esta técnica, apesar de aplicada em França em 1907, era raramente utilizada; e esta forma de pensar a iluminação como elemento potenciador da narrativa e transmissor de emoções era inédito em Portugal.



Fig. 62 – Plano de interior, filmado com luz direta natural, técnica absolutamente atual nos dias de hoje.

Este segundo plano, filmado em interior, tem a particularidade de ter sido filmado numa localização real e não num estúdio, o que obrigou Albert Durot, provavelmente por falta de meios, a iluminar o plano como se de um exterior se tratasse. Com o sol a evidenciar a silhueta da atriz e um refletor no chão a atenuar o contraste provocado pela luz solar, o plano evidencia-se pela beleza que o contraste da iluminação proporciona; conferindo à cena o sentimento saudosista que a narrativa pretendia. Sem o saber, Durot aplicou uma técnica que o aproximou das técnicas utilizadas no cinema contemporâneo.



Fig. 63 – Plano de insert motivado pelo movimento da personagem e não pelo olhar.

A época do Cinema Mudo onde este filme se insere, os planos de insert eram, de acordo com Barry Salt, esmagadoramente utilizados para demonstrar apenas o ponto de vista de determinada personagem (2009, p.151). Esta afirmação reveste este terceiro plano de uma grande importância no panorama cinematográfico português e internacional, devido à natureza contemplativa do mesmo; onde a personagem apalpa continuamente os arbustos, sem que qualquer referência de olhar tenha sido dada.

FILMOGRAFIA DE ALBERT DUROT (Diretor de Fotografia)

1919	O Comissário de Polícia
1919	O Mais Forte
1919	A Rosa do Adro
1920	Romão, Chauffeur e Mártir
1925	Charlotin e Clarinha

5.2.5. Novo Estúdio

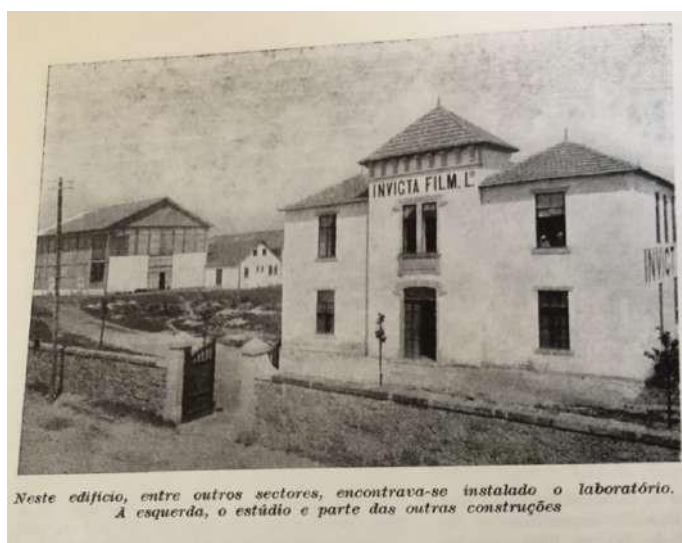


Fig. 64 – Entrada principal do novo complexo da Invicta Film

Embora com considerável atraso – dois anos para ser exato – estava pronto no início do ano de 1920 aquele que seria, à altura, o Estúdio mais avançado da Península Ibérica e o maior investimento técnico e tecnológico do cinema português à época. O Complexo operacional compreendia o estúdio principal e os demais anexos adstritos ao mesmo: laboratório, escritórios, armazéns de construção e armazenamento e a dependência adjunta do quadro elétrico, de forma a garantir fornecimento próprio de energia.



Fig. 65 – Estúdio de Filmagens

O Estúdio principal compreendia uma ampla galeria de 30 metros de comprimento por 20 de largura e 17 de altura contruída inteiramente de ferro e vidro. A orientação do mesmo fora minuciosamente calculada para otimizar a exposição solar, com as placas de vidro do teto e paredes forradas com panos que permitiam o controlo da quantidade e qualidade da luz no estúdio. Ao longo do comprimento do estúdio estava instalada uma ponte rolante que permitia o transporte de grandes cenários e outros materiais pesados que entrassem pela parede nascente do estúdio, que funcionava como um grande portão. Esta ponte permitia ainda que fossem filmadas perspectivas a partir do seu ponto de vista, os planos picados. Anexados ao estúdio encontravam-se ainda os camarins dos atores e gabinetes de diferentes departamentos artísticos da produção.



Fig. 66 – Carpintaria

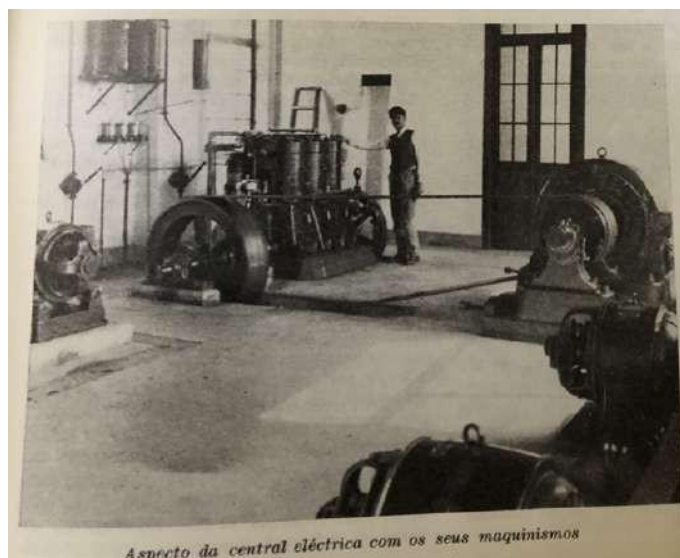


Fig. 67 – Central eléctrica

Nas imediações do estúdio encontrava-se a central elétrica do mesmo. Equipada com um motor Wolvering de oitenta cavalos e outro de marca Bacherini, permitia o fornecimento de energia até 300 amperes e tornava o complexo da Prelada autossuficiente.

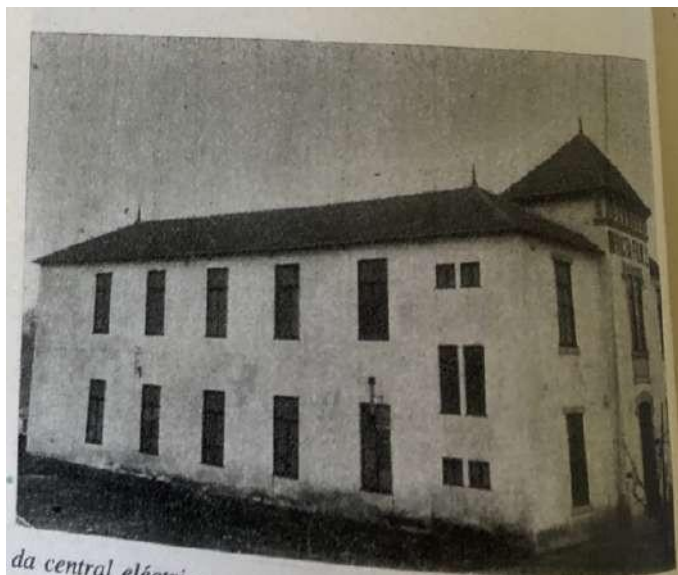


Fig. 68 – Escritórios Administrativos

Um segundo conjunto de três edifícios compreendiam os escritórios da administração da Invicta e salas de reuniões; os laboratórios – que alojavam as salas de revelação de negativos, positivos, tintagens, limpeza de filmes e montagem, tudo material da Casa Pathé; e o edifício de letreiros, atividade de particular rentabilidade para a Invicta, que se dedicava à legendagem dos filmes dos principais distribuidores do país. O complexo terminava com uma sala de projeções, equipada toda com material da Pathé.

No que ao material diz respeito, o estúdio estava equipado com uma câmara Debie Parvo, com 4 objetivas e acessórios; uma câmara Pathé com 3 objetivas Ikon Zeiss; uma câmara Urban com objetiva Zeiss, uma Telefoto Pathé com 2 objetivas Berthiot e uma máquina fotográfica Bush 18x24 com objetiva Zeiss. (Félix Ribeiro, 1983, p. 85-87)

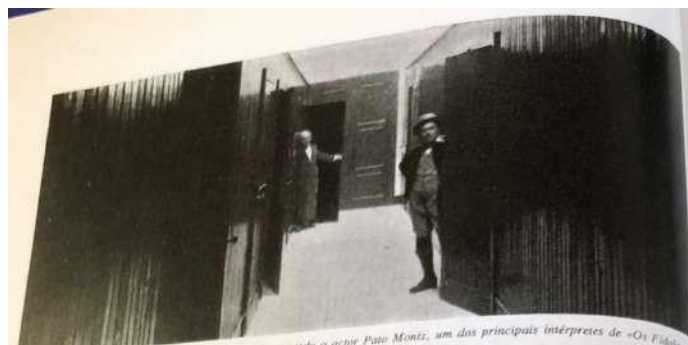


Fig. 69 – Camarins

5.2.6. Produção Cinematográfica

A descrição acima feita dos novos estúdios da quinta da prelada manifesta bem a ambição dos fundadores da Invicta Film que, comandando sob a sua alçada a primeira equipa técnica de “real mérito profissional”, assumiam sobre si a responsabilidade de elevar o cinema Português a um forte nível artístico e industrial.

Desse modo, os dois anos seguintes seriam marcados por aquilo que se pode definir como o mais perto que o nosso país teve duma indústria cinematográfica onde, no seu auge, em 1921, a Invicta Film atingiria a impressionante marca de quatro produções de ficção em desenvolvimento simultaneamente. A Quinta da Prelada tornara-se uma autêntica Meca do Cinema Nacional. De entre todas as produções, entre elas algumas de menor orçamento, fruto de compromissos comerciais estabelecidos com entidades privadas, destacam-se aquelas que manifestam o sonho da Invicta de adaptações de alto calibre cinematográfico de grandes obras literárias portuguesas. Este desejo concretizou-se com as seguintes longas metragens: “Os Fidalgos da Casa Mourisca”, “Amor de Perdição”, “O Destino” e “O Primo Basílio”. Realizados por George Pallu, estes filmes representam o auge artístico da atividade cinematográfica da Invicta Film.

Dadas as exigências contratuais inoportáveis que mantinham o diretor de fotografia Albert Durot sob a alçada da Invicta, o mesmo seria dispensado pela produtora e substituído por Maurice Débouchaud Laumann, operador de câmara francês que iniciara a sua atividade em 1916 na Société Cinématographique des Auteurs et Gents de Lettres. Técnico competente e com um olhar atento para a arte da fotografia, Laumann pautaria os filmes da Invicta com um sentido técnico e lumínico bastante apurado, contribuindo em grande medida para a profissionalização do Estúdio.

Filmados em série, todos os quatro filmes mencionados acima seguem uma linguagem técnica e artística semelhante e manifestam bem a vantagem de trabalhar num estúdio profissional. Exceção feita ao primeiro empreendimento – “Os Fidalgos da Casa

Mourisca” – estranhamente contido a nível técnico e, a pontos, um retrocesso face ao filme “A Rosa do Adro”, os três filmes seguintes revelariam ao máximo a capacidade da equipa técnica.



Fig. 70 – Estúdio da Invicta em intervalo de filmagens. Os panos negros mostram uma adesão à iluminação subtrativa e uma prova da profissionalização do nosso cinema.

5.2.7. “Amor de Perdição” (Georges Pallu, 1921)



Fig. 71 – Cartaz promocional do filme.

Particularmente, o filme “Amor de Perdição” ficaria marcado pela introdução de várias novidades, quer a nível da iluminação, quer a nível da linguagem cinematográfica. Ao longo do filme, a fotografia destaca-se pelo claro domínio do contraste, principalmente nas cenas de estúdio, com uma iluminação não só motivada, como eximamente usada para efeitos dramáticos.



Fig. 72 – Filmagem de interior com iluminação natural motivada da janela, difundida pelos cortinados, conferindo uma luz mais orgânica à cena.



Fig. 73 – Filmagem de interior a simular a rua. Back light dura motivada do exterior e key-light de cima difusa sob a face esquerda, num ótimo exemplo da iluminação figurativa.



Fig. 74 – Cena de exterior em linha com o trabalho de Constant Puyo, com o sol em back-light e, para atenuar as sombras, uma superfície branca a refletir a luz do sol no rosto dos personagens.



Fig. 75 – Um dos primeiros exemplos de plano / contra plano e de profundidade de campo em interior no nosso país.



Fig. 76 – Contraste, profundidade de campo e cor numa simbiose perfeita para a tensão do momento.



Fig. 77 – O domínio técnico da luz e da forma como esta amplifica as emoções da cena, tornam este plano num dos mais belos do Cinema Português.

5.2.8. O Destino (Georges Pallu, 1923)

Destaque também para o terceiro filme desta cronologia, “O Destino”, que, segundo Félix Ribeiro: “é, fora de dúvida, o mais importante e representativo dos quatro filmes, como esforço de produção, quer pelo nível técnico conseguido nos seus variados sectores – da realização à fotografia e à interpretação – bem como os recursos postos ao serviço da sua realização.” (Félix Ribeiro, 1983, p. 111). Escrito pelo jornalista do Primeiro de Janeiro, Ernesto de Menezes, o filme conta a história de uma misteriosa mulher, recentemente chegada a Lisboa de navio, e do seu acidente de carro nas estradas de Sintra. O filme marca pelo expoente máximo da fotografia de Maurice Laumann, principalmente na captura de exteriores em Sintra, onde se verifica particular brio e controlo da luz e composição dos planos. De acordo com Alberto Armando Pereira,

diretor da revista “Porto Cinematográfico”: “A Invicta procurou esmerar-se tanto quanto possível para que esta película honrasse as suas produções anteriores e conseguiu-o. (...) A fotografia é muito boa, superior ao que a Invicta tem apresentado em anteriores películas, com viragens perfeitas, sobretudo nos exteriores.”. A trabalhar maioritariamente em locais, a fotografia de Maurice Laumann, apesar de mais naturalista do que o filme anterior, mostra um diretor de fotografia – e toda uma equipa – a trabalhar no auge das suas capacidades, principalmente em condições tão adversas.



Fig. 78 – Sequência de "O Destino"

Como é verificável na sequência acima, a variedade de enquadramentos dentro da mesma e o dinamismo da montagem – motivado pelas ações dos atores – refletem uma confiança e uma maturidade nunca antes vista num projeto da Invicta. E apesar de os

atores estarem iluminados pela luz solar direta, a escuridão motivada pelas arcadas proporcionam um agradável contraste ao plano. A montagem desta cena reflete também o domínio da linguagem cinematográfica clássica: plano geral, plano médio, etc...



Fig. 79 – Um ótimo plano dentro de outro plano com a luz solar a iluminar nas costas, manifestando bem a natureza privada da conversa.



Fig. 80 – Plano geral arrojado com as personagens na parte inferior do plano.

Maurice Laumann foi, talvez, o diretor de fotografia mais prolífero e bem-sucedido do cinema mudo português. O talento e a sensibilidade que manifestava encontraram abrigo naquela que foi a maior iniciativa cinematográfica daquela época; tendo ao seu dispor meios que mais ninguém dispunha. Mesmo após a extinção da Invicta Film, Maurice Laumann continuaria estabelecido e a trabalhar no nosso país durante vários anos.

5.2.9. Problemas Financeiros e Mudança de Paradigma

O sucesso artístico da Produtora, infelizmente, não era acompanhado pelo mesmo sucesso a nível comercial. Apesar dos méritos reconhecidos, a maturidade técnica e artística demonstrada nos projetos da Invicta ainda estavam aquém do que era produzido a nível europeu e norte-americano. Para piorar, a capacidade mobilizadora dos filmes internacionais permitia-lhes beneficiar de acordos de distribuição nacional muito mais competitivos do que os filmes por nós produzidos. Num mercado com pouco mais de 20 salas de cinema e uma competição feroz, tornava-se impossível reaver o investimento avultado sem que os filmes da invicta dessem o salto internacional. E tal não seria possível com o mote artístico sob o qual a mesma tinha sido fundada: *“Produção de filmes genuinamente portugueses, de assunto português e com interpretação de artistas portugueses”*. Como tal, 1923 marcaria uma autêntica viragem nos moldes até então seguidos. Esse mote viria a ser posto de parte em prol duma fórmula “susceptível de se obterem resultados mais seguros e de prática mais eficiente, como de maior poder de rendibilidade económica – nesse momento da existência da Invicta Film fator de urgente aplicação – seria optar pela utilização de argumentos com uma urdidura capaz de franca aceitação internacional, a par da presença, nos respetivos elencos, de um ou mais artistas estrangeiros de renome, circunstância que permitiria a penetração, noutros países, dessas produções”. (Félix Ribeiro, 1983, p. 122). A vontade de expandir o seu alcance afetaria todos os setores da produtora, inclusive a rescisão – ainda que amigável – do contrato colaborativo com a Pathé; decisão que se revelaria absolutamente inadequada dadas as ambições expansionistas da produtora nacional.

O primeiro passo desta nova direção artística e comercial seria a decisão unanime dos dirigentes da mesma do aumento de capital de 150 para 600 contos – uma verba absolutamente excecional naquela altura. Este aumento de capital visava particularmente a aquisição de novo material, nomeadamente uma nova câmara de filmar; escolha que recairia, por recomendação do realizador Georges Pallu e do Diretor de Fotografia Maurice Laumann, sobre o modelo “Debie Parvo”, da então conceituada marca de equipamento cinematográfico de André Debie. O preço da mesma, 13 500 francos – excluindo acessórios indispensáveis – manifestaria bem o entusiasmo e ambição dos dirigentes na nova visão para a produtora. Seria também adquirido, pelo valor de 6000 francos, um projetor de arco voltaico da marca alemã Soleil, que permitia a utilização de 60 a 150 amperes.

5.2.10. Câmara Debie Parvo



Fig. 81 – Debie Parvo 35mm, 1908

Com um nome proveniente do latim “parvus”, que significa “pequeno”, a câmara Debie Parvo foi criada pelo inventor André Debie em 1908. Os 15cm por 20cm por 25cm de tamanho e uma capacidade de albergar até 122m de película, tornavam esta câmara numa das mais avançadas da época, mas também muito mais cara do que as concorrentes; motivo pelo qual a mesma só se tornou amplamente usada a partir de 1914.

Com um revestimento de madeira puramente estético, a mesma continha um chassis de metal por dentro, com duas aberturas laterais onde colocar – e retirar – a película. A câmara permitia ajustar a abertura do obturador e possuía também dois viewfinders: um na parte de trás da câmara e outro na lateral esquerda.



Fig. 82 – Interior da Debie Parvo com chassis em metal e as entradas para colocação de película.

Aos longo dos anos, a Debie foi lançando vários modelos com atualizações direcionadas a diferentes objetivos, como documentário e jornalismo. Não obstante, o design estrutural da câmara nunca se alterou. Tendo em conta o exponencial aumento do orçamento da Invicta Film, é seguro assumir que, em 1922, a variante da Parvo adquirido terá sido a “K”, a câmara standard de cinema com cobertura em metal, como aliás todas as variantes da Debie Parvo da altura (Salt, 2009, p. 87).



Fig. 83 – Debie Parvo 35mm Modelo K, 1922

Fruto desta nova direção artística foi a tentativa de modernização do estúdio da Invicta Film. Na década de 1920, apesar da esmagadora maioria dos estúdios norte-americanos já fazerem uso exclusivo de luz artificial, na Europa, o modelo de iluminação subtrativa e modelação da luz natural ainda era a norma. Este facto torna a inovação tecnológica da Invicta Film ainda mais impressionante, quando, através de uma fotografia do estúdio, podemos ver uma *rack* improvisada com lâmpadas de vapor de mercúrio a iluminar uma cena do filme “Cláudia” (George Pallu, 1923).



Fig. 84 – Projetores de Vapor de Mercúrio pendurados durante as filmagens de “Cláudia”.

Infelizmente, por mais bem-intencionado que fosse este investimento, o mesmo vinha com bastante atraso face aos estúdios mais avançados do Norte da América que, em 1907 já possuíam estruturas muito mais avançadas com este tipo de iluminação. (Salt, 2009, p. 69)



Fig. 85 – Estúdio da norte-americana Vitagraph durante as filmagens de “The Bargain Fiend” (A. E. Smith) em 1907. O teto possui o mesmo tipo de projetores de vapor de mercúrio que a imagem da Invicta, 16 anos antes.

5.2.11. Termino de Atividades

Infelizmente, e apesar da inovação técnica, esta mudança de direção não trouxe quaisquer frutos a nível artístico e, conseqüentemente, a nível comercial. A tentativa de rivalizar com indústrias mais desenvoltas num terreno onde as mesmas dominavam a arte e o mercado como ninguém, revelar-se-ia um desastre. Nenhum filme digno de relevância sairia da lavra desta nova empreitada e, em 1924, a Invicta Film fecharia portas à produção de filmes; ficando apenas a contratar colaboradores para confecção de títulos e trabalhos de laboratório.

A morte anunciada da Invicta demorou uns longos e pensosos 4 anos, ao longo dos quais os seus acionistas e colaboradores foram, a pouco e pouco, abandonando o projeto. Da outrora ambiciosa e fecunda atividade cinematográfica, sobrava agora um pálido reflexo de uma empresa que agora se dedicava a arrendar o seu estúdio. Estúdio esse que, nas palavras do seu diretor técnico – Alfredo Nunes de Matos – necessitava de obras profundas: “era necessário que fossem substituídos os vidros do teto do estúdio por telha marsehesa, por não haver de momento outra forma de ser conseguida a vedação completa do edifício em relação à chuva, por forma de evitar a deterioração de tudo quanto ali se encontrava ainda depositado e, impossibilitando qualquer trabalho em dias chuvosos, calculando-se a empreitada em quinze mil escudos” (Félix Ribeiro, 1983, p. 138). Em 1931, todo o material técnico e espólio fílmico foi leiloadado em haste pública.

FILMOGRAFIA MAURICE LAUMANN (Diretor de Fotografia)

1920	O Amor Fatal
1920	Barbanegra
1920	Os Fidalgos da Casa Mourisca
1921	Amor de Perdição
1921	Quando o Amor Fala
1922	O Destino
1922	O Primo Basílio
1923	Cláudia
1923	Lucros ..Ilícitos Gold & C ^a
1923	Tempestades da Vida
1923	Tragédia de Amor

1924	Tinoco em Bolandas
1924	A Tormenta
1927	Hipnotismo ao Domicílio
1927	Rita ou Rito?
1927	O Táxi nº 9297
1927	Vigário Sport Club
1928	Fátima Milagrosa
1929	José do Telhado

5.3. CALDEVILLA FILM

5.3.1. No Rescaldo da Invicta Film

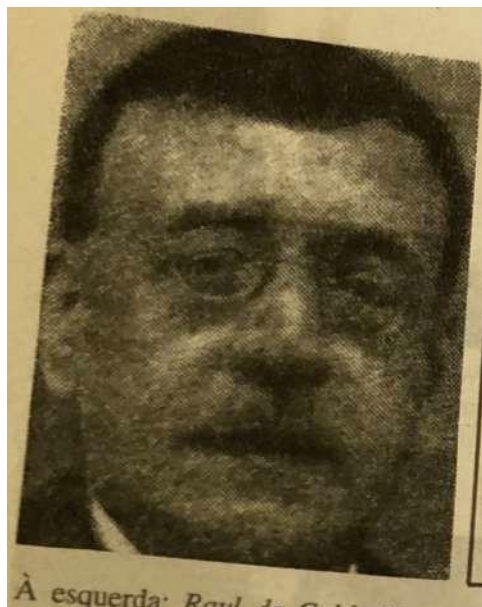


Fig. 86 – Raul de Caldevilla

Outras iniciativas surgiram dos escombros da Invicta Filmes, como a Caldevilla Film. Nascida dos escombros da Invicta, a mesma surgiu pela mão de Raul de Caldevilla, entusiasta assíduo dos estúdios da Prelada e bom amigo dos diretores da Invicta.

As boas relações políticas de Raul Caldevilla cimentariam a seriedade desta produtora, tanto que a mesma, por votação da câmara dos deputados, seria isenta de pagamento de impostos durante 10 anos. Apesar desta benesse, a mesma viria a produzir apenas duas obras de ficção até ao encerramento das suas portas: “Os Faroleiros” e “As Pupilas do Senhor Reitor”.

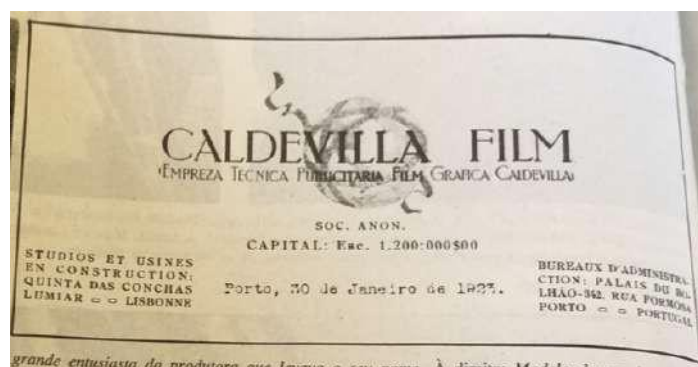


Fig. 87 – Cartaz da empresa

5.3.2. “Os Faroleiros”



Fig. 88 – Cartaz do Filme "Os Faroleiros", destacado pela sua particular beleza estética.

Num dos prospectos de apresentação d’ “Os Faroleiros”, é possível ler uma acutilante análise do panorama cinematográfico dos anos 20:

“O cinematógrafo moderno tem-se distanciado muito, nos temas escolhidos e nos fracassos, da técnica de há vinte anos. Já hoje dificilmente se suportam – e vão sendo postos de parte no estrangeiro – esses longos filmes em séries de enredo complicado e por vezes falhos de verosimilhança (...). O público de hoje, talvez por motivo da vida intensiva que leva e lhe proporciona certos lazeres, escolhe de preferência as películas de não muita longa metragem, despidas de pormenores dispensáveis, onde haja o máximo de emoção adentro duma ação quase retilínea que vá aumentando de intensidade até ao resultado final. (...) Nestas há que ser rápido, incisivo, recortando e dispondo as cenas de forma a atingir o mais claramente possível o acume da ação (...), mas sem que o espetador possa tê-lo adivinhado. Foi nessa ordem de ideias que a Caldevilla Film produziu “Os Faroleiros”.” (Félix Ribeiro, 1983, p. 149)

Este desejo de modernização da iniciativa cinematográfica portuguesa, levou Caldevilla a contratar mão de obra qualificada aos quadros de produtoras estrangeiras e para este filme – e para o segundo – contou com os franceses Maurice Mariaud, como protagonista e realizador, e com Victor Morin como Diretor de Fotografia. De Morin, poucos registos existem no nosso país, destacando-se da sua curta filmografia a direção de fotografia do épico “Atlântida”, do realizador Jacques Feyder, em 1921, que, a julgar pelo magnífico resultado final, ia claramente ao encontro dos desejos de Caldevilla para o cinema português.

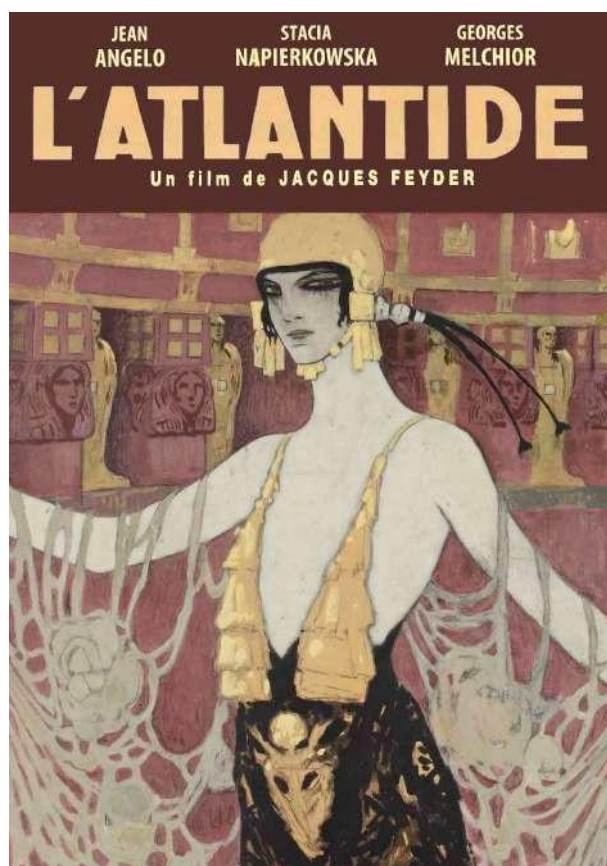


Fig. 89 – Cartaz do filme “L’Atlantide” (1921)





Fig. 90 – Alguns planos do filme “L’Atlantide”, onde é comprovável o domínio da composição e iluminação cinematográfica por parte de Victor Morin.

Com 1 hora e 20 minutos de duração, o enredo de “Os Faroleiros” sumariza-se num triângulo amoroso dentro de uma comunidade pesqueira, e cujo conflito culmina num confronto num farol isolado.

Fazendo jus à declaração de intenções do prospecto da Caldevilla Film, o filme destaca-se pelo excelente ritmo da narrativa, com um enredo simples e fácil de acompanhar, sem que isso lhe retire o interesse. A isso também se deve uma decoupage por vezes bastante detalhada, com várias escalas de planos na mesma cena, o que resulta numa montagem bastante mais ritmada. De facto, de todos os filmes desta época, este é um dos filmes mais dinâmicos do período cinematográfico mudo português. De acordo com Barry Salt, entre 1918 e 1923, a média duração de um plano de um filme europeu era de 8,6 segundos e nos USA de 6,5 segundos. (Salt, 2009, p. 190-193)



Fig. 91 – Uma cena com a duração de 20 segundos e uma decoupage de 4 planos diferentes, com uma média de 5 segundos por plano.

A Fotografia de Victor Morin destaca-se também pelo suporte narrativo que proporciona, nomeadamente na sequência de introdução da vila, inserida no contexto narrativo do filme, onde o guarda costeiro caminha pesadamente a casa da jovem Rosa anunciar a morte do seu pai. Este tipo de composição criativa era raro, resultando num momento de particular beleza cinematográfica onde composição, montagem e música funcionam em uníssono para configurar uma dimensão espacial ao espectador, munindo o mesmo do sentimento de tristeza e dureza causada pelo objetivo da cena.

-VOU A CASA
DA FILHA.





Fig. 92 – Sequência da caminhada do guarda costeiro, introduzindo assim o palco da narrativa.

Do ponto de vista da iluminação, Morin demonstra a mestria no domínio do estado de espírito de cada cena, impondo um estilo mais contrastante e low-key em cenas de interior ao qual a película ortocromática da época acentua ainda mais. A isto se acrescenta a motivação da luz, simulando muitas vezes a luz de uma vela ou candeeiro. Isto representaria um grande avanço em termos artísticos a nível da iluminação no nosso país.





Fig. 93 – Planos altamente contrastados, remissivo da iluminação escandinava.



Fig. 94 – A Motivação da luz na Fotografia de Victor Morin.

Destaque ainda para a sensibilidade do olhar de Morin na captura de imagens de exterior. Num filme circunscrito a um pequeno local com paisagens repetitivas, torna-se louvável a capacidade de encontrar novas formas de filmar os locais recorrentes ao longo do filme.





Fig. 95 – A sensibilidade do olhar de Victor Morin nos planos de exterior.

O filme viria a ser um sucesso com o público e crítica nacionais, sendo inclusive adquirido pela Pathé para exploração Europeia, onde seria exibido e recebido com algum entusiasmo.

Não obstante o sucesso do projeto cimeiro, o segundo filme revelar-se-ia um autêntico fracasso artístico e um tímido sucesso comercial. A complexidade emocional da obra de Júlio Dinis esbarraria de frente com os cânones de narrativa simplificada professados pela Caldevilla Film, limitando-o a uma mera sucessão de cenas e sequências do livro sem que dali se retirasse qualquer leitura subtextual ou psicológica da obra original.

Após este fracasso, os mecenas financeiros da produtora acabaram por se afastar de Raul Caldevilla, traçando assim o destino a esta fugaz produtora portuense.

FILMOGRAFIA DE VICTOR MORIN (Diretor de Fotografia)

- | | |
|------|-----------------------------|
| 1922 | Os Faroleiros |
| 1923 | As Pupilas do Senhor Reitor |

5.4. IBÉRIA FILM

Seria ainda deste ciclo que sairia o filme que ficaria indelevelmente marcado como o maior triunfo artístico do cinema português do cinema mudo: “Os Lobos”. O filme foi produzido pela Ibéria Film e pouco há a dizer da fundação desta companhia pois a mesma foi fundada por Rino Lupo exclusivamente para a conceção deste filme e não tinha qualquer tipo de ambições expansionistas para lá deste empreendimento.

5.4.1. Rino Lupo e Artur Costa de Macedo



Fig. 96 – Rino Lupo

O filme marcaria o reatar da parceria de Rino Lupo e Artur de Costa Macedo, Realizador e Diretor de Fotografia, que haviam colaborado anteriormente no filme “Mulheres da Beira” (1923) para a Invicta Film. Técnico de destaque nos quadros da Invicta, as ambições de Rino Lupo eram grandes e a sua oportunidade de realizar um filme surgiu quando Georges Pallu se recusou a realizar o filme dada a exigência das filmagens de exterior. Dado que Maurice Laumann se encontrava ocupado com a sua parceria com Pallu, Lupo, numa das melhores decisões do cinema português, contratou o

assistente de Manuel Costa Veiga, então na Lusitânia Filmes, para fotografar o filme: o então desconhecido Artur Costa de Macedo.



Fig. 97 – Artur Costa de Macedo

5.4.2. “Mulheres da Beira”

Um projeto ambicioso e em consonância com a linha ideológica da primeira fase da produtora portuense: *“filmes portugueses, artistas portugueses e temas portugueses”*. Possuía uma linguagem visual ligeiramente diferente daquilo que os filmes fruto da parceira de Georges Pallu e Maurice Laumann tinham habituado a produtora. Não obstante, é também um dos filmes mais bem-sucedidos do período mudo do cinema mudo português.

O filme conta a história de Aninhas, uma ambiciosa jovem de uma pequena vila do interior, que se apaixona por um fidalgo mulherengo e, abandonando a segurança da sua casa, vai viver com ele para a cidade. Na vila, André, um pastor honesto, sofre a amargura de ver Aninhas, o amor da sua vida, abandonar tudo e partir.

Filmado em Arouca, Cinfães e Porto, a produção procurou retirar partido da beleza natural do concelho de Arouca e Cinfães, movendo toda a produção para essa zona do país, o que aumentou bastante o orçamento previsto. Foi nestas duras condições que os dois estreantes, Lupo e Costa de Macedo, procuraram transpor para a tela toda a beleza que os cenários proporcionavam. Em contraponto, filmar em locais reais obrigou Costa de Macedo a basear toda a iluminação para o filme na luz solar.

Infelizmente, a película de então assentava numa emulsão ortocromática – sensível ao azul e verde, em detrimento do vermelho – com uma sensibilidade de 12 ASA, o que originava uma imagem altamente contrastada e com falta de gradação nos cinzentos; trazendo grandes dificuldades aos operadores na hora de escolher a exposição “correta”. Perante as limitações, Costa de Macedo decidiu então – e bem – expor a película para as sombras e tentar atenuar as altas luzes com alguns difusores e falseando a posição dos atores de modo a ficarem numa melhor relação com a luz solar. Não obstante, alguns dos planos continuam altamente contrastados, evidenciado pela baixa qualidade da lente, câmara e película disponível no set.



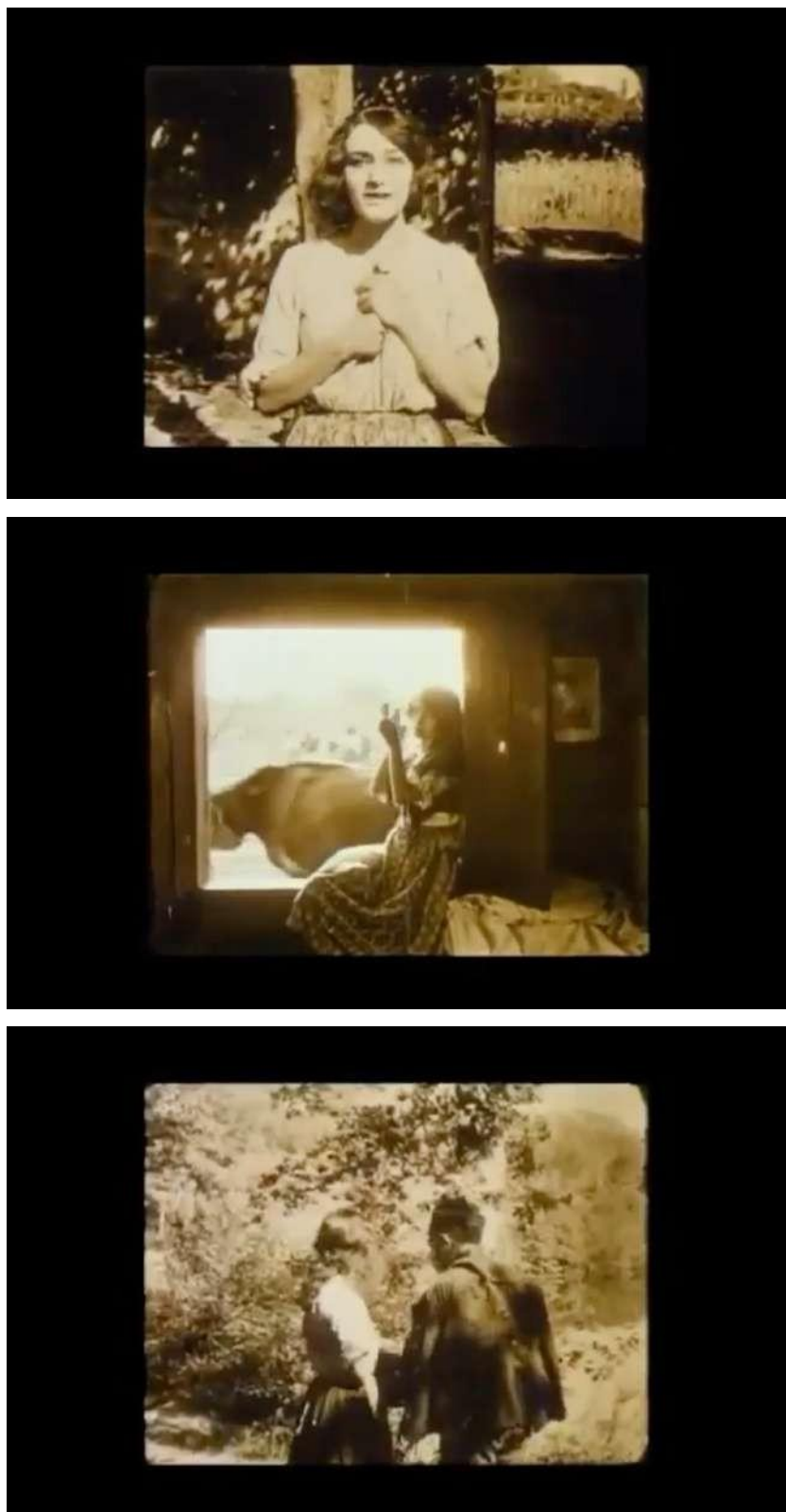


Fig. 98 – O alto contraste provocado pela película e a falta de qualidade do aparelho de registo prejudicou a imagem final.

A fotografia de Artur Costa de Macedo, apesar das limitações técnicas causadas pelas restrições orçamentais, consegue ir ao encontro daquilo que as produções maiores

da Invicta faziam: luz motivada, campo / contra campo e, num exemplo, a utilização da técnica de adição de luz como efeito natural. A capacidade deste diretor de fotografia, aqui em estreia absoluta, manifestava um bom presságio para a sua carreira.



Fig. 99 – Plano geral, campo e contra campo. Cobertura clássica de uma cena.



Fig. 100 – Interior com luz motivada da janela.



Fig. 101 – f Plano que respeita a Regra dos Terços, criando um plano de particular beleza.



Fig. 102 – Nascer do sol simulado com a remoção de um pano difusor da frente do ator.

O grande mérito do filme e o que o torna digno de destaque no panorama do cinema português é o uso da tintagem da película que, ultrapassando os cânones simbólicos que eram associados às cores utilizadas, estas passam a ser utilizadas com fim emocional. Por exemplo, enquanto antes a tintagem amarela procurava simbolizar a luz das velas, neste filme é utilizado para representar a incerteza e o sofrimento. De acordo com a análise de Inês Fernandes, Mestre em Cinema da UBI, as cores do filme, revestem-se da seguinte interpretação:



Fig. 103 – Branco como representação da pureza e inocência inicial de Aninhas.



Fig. 104 – Sépia, representando as personagens em contexto das tradições conservadoras da aldeia.



Fig. 105 – Magenta, representação do amor incondicional do pastor André por Aninhas.



Fig. 106 – Vermelho, a vingança consumada de André, que provoca o incêndio nos terrenos do seu rival.



Fig. 107 – Laranja como figura da determinação e teimosia. Aqui, Aninhas decide partir ao saber da traição do Fidalgo.



Fig. 108 – Amarelo como representante do sofrimento e incerteza que Aninhas sente ao aperceber-se que perdeu tudo.



Fig. 109 – Verde como figura da amargura. Aqui, Aninhas, ao regressar, é rejeitada pelo pai.

O filme foi um sucesso com o público português, principalmente pelas paisagens e motivos portugueses. Apesar disso, o perfeccionismo artístico de Lupo, apadrinhado por Pallu neste projeto, e as suas constantes repetições de takes não eram do agrado dos dirigentes da Invicta. Rapidamente o realizador se desvinculou da empresa e criou a produtora Ibéria Film com o seu associado Henrique Alegria.

5.4.3. “Os Lobos”



Fig. 110 – Cartaz Promocional do filme.

Rino Lupo e Artur Costa de Macedo voltariam a juntar-se no ano seguinte para criarem aquele que é considerado o mais bem conseguido projeto fílmico do período cinematográfico mudo em Portugal e um ótimo exemplo de uma “colaboração produtiva entre realização e fotografia” (Del Negro, 1987, p. 81).

O filme conta a história de Ruivo, um pescador portuense que, após cumprir pena de prisão por um crime passionai, vai viver para uma vila isolada na Serra da Estrela; onde a sua presença desestabilizadora irá desencadear uma mudança radical na vida dos habitantes.

O realizador, inspirado pelo cinema do norte da europa, procurou recriar no seu filme um estilo de naturalismo realista, retratando temáticas da classe baixa assente numa observação fiel à realidade, sem grandes virtuosismos. Para isso, muito contribuiu a contratação de atores desconhecidos da época, que se sujeitassem às difíceis tarefas que teriam em mãos.

Filmado em exteriores, com recurso à iluminação natural, a fotografia do filme pauta-se pela ausência de qualquer virtuosismo a nível fotográfico, onde os movimentos de câmara se cingem a pequenos acertos quando os atores se movem para fora da zona de marcação. A decisão manifesta-se acertada para o contexto, pois em cada plano do filme, é possível contemplar a vastidão dos vales e montanhas da Serra da Estrela, conferindo-lhe uma escala épica nunca antes vista no cinema português. Segundo o diretor de fotogrtafia e investigador Daniel Del Negro, não é possível precisar com que câmara foi o filme filmado, mas a melhoria da qualidade da imagem confirma um modelo mais recente e avançado face à utilizada para “Mulheres da Beira” (1987, p.81).





Fig. 111 – A Serra da Estrela como elemento constante no fundo.

É visível a sintonia entre Lupo e Costa de Macedo, pois o filme destaca-se por uma linguagem visual consistente ao longo do filme e onde o posicionamento dos atores foi claramente trabalhado em consonância com a orientação da luz solar, muitas vezes em contraluz. Esta técnica restringe bastante o horário em que as cenas podem ser filmadas; e o facto do filme conseguir manter essa coerência plástica ao longo do filme – particularmente em sequências de montagem paralela – é claramente de louvar.



Fig. 112 – Planos do filme “Os Lobos”.

Visível é também a evolução técnica de Costa e Silva face ao filme anterior, principalmente no que às limitações da película ortocromática diz respeito, com uma

imagem incomparavelmente mais equilibrada em termos de contraste e escala de cinzentos. Para isto, Costa de Macedo optou por utilizar “um sistema de sobre-exposição no registo e sub-revelação no laboratório, reduzindo assim o índice de contraste, provocando uma compressão tonal que, permite uma certa gradação de tons na zona dos brancos.” (Del Negro, 1987, p. 82)





Fig. 113 – Outros planos do filme "Os Lobos".

Também no campo das lentes, este filme pauta-se pela inovação artística, com Costa de Macedo a utilizar lentes teleobjetivas para os planos médios e close-ups; criando não só uma relação diferente entre os atores em primeiro plano e as montanhas em segundo plano, mas também uma redução da profundidade de campo.





Fig. 114 – Planos filmados com lentes teleobjetivas, aproximando os elementos em diferentes planos da imagem e reduzindo drasticamente a profundidade de campo.

Costa de Macedo jogaria com essa mesma profundidade de campo num plano específico do filme onde, após uma panorâmica sobre a vila, o plano se detém sobre a

personagem de Gardunho e o foco muda da paisagem para o mesmo reagindo ao som do sino que dela provem.



Fig. 115 – Plano do filme "Os Lobos."

Outros exemplos do domínio de Costa de Macedo sobre a luz a o impacto emocional que a mesma pode ter no espectador são visíveis ao longo do filme.





Fig. 116 – A silhueta subexposta e em contraluz da prisão de Ruivo em contraste com a sobreexposição e luz frontal da liberdade.



Fig. 117 – O céu, bastante difícil de capturar em película ortocromática. Aqui, essa limitação é contornada com o fator melancólico que permeia estes planos e esta fase do enredo.

Referência ainda para dois planos utilizados, na sequência de montagem, funcionam de forma simbólica ao longo do filme. O primeiro, serve de metáfora para o choque frontal entre Ruivo (lobo do mar) e os habitantes da vila (lobos das montanhas). É utilizado quando Ruivo e Luzia se beijam e quando Ruivo é morto por Tónio. O segundo plano em questão é utilizado no final da cena de romance entre Ruivo e Luzia. O simbolismo sexual que representa acaba por ser pouco subtil, mas uma leitura mais profunda do contexto onde estas três mulheres nuas se encontram, mostra uma pausa no conflito das duas realidades – terrenas e marítimas.



Fig. 118 – Plano simbólico que encerra em si o conflito do filme. Poesia clara de linguagem visual.



Fig. 119 – Plano que simboliza a ligação sexual de Ruivo e Luzia.

A falta de disciplina técnica e artística de Rino Lupo, elevou o orçamento inicial de 50 contos até 250 contos, o que levaria ao término das operações da Ibéria Film ainda durante a montagem do filme. Não obstante, e apesar da reticência dos distribuidores portugueses em projetar um filme da corrente do Realismo, o mesmo viria a ser um sucesso comercial no nosso país, tendo conseguido até alguma projeção internacional; onde durante alguns anos foi considerado o exemplo perfeito da escola do cinema português.

5.5. RESCALDO

Com o fim da Invicta Film e o falhanço de iniciativas como a Caldevilla Filmes e a Ibéria Film, morria também aquela que seria o mais próximo de uma indústria cinematográfica em Portugal no período do cinema mudo. Fosse por falta de visão artística ou incapacidade de alcance comercial, qualquer iniciativa sucumbiria sob o peso da incapacidade de se posicionar num mercado bastante competitivo, onde as duas principais distribuidoras nacionais – Companhia Cinematográfica de Portugal e a Castello Lopes – preteriam os filmes portugueses em favor de produções estrangeiras com custos de aquisição mais competitivos e de sucesso garantido.

Pequenas iniciativas como a Reporter X tentariam ainda levar a bom porto alguns projetos fílmicos, sem que deles se consiga retirar algum mérito técnico ou artístico digno de análise; ou mesmo a Oporto Film, que com a rapidez com que surgiu, com a mesma rapidez acabou por desaparecer sem que qualquer projeto saísse do papel para a tela. Terminaria assim, de forma tímida, o ciclo cinematográfico portuense do cinema mudo.

6. 2ª CICLO DE LISBOA

6.1. INTRODUÇÃO

Torna-se impossível dissociar a desequilibrada evolução cinematográfica portuguesa – e a Lisboa em particular – do conturbado contexto político, social e económico do país na viragem do século que atingiu o pico aquando a implantação da república em 1910. A grave crise financeira que assombrava o país, e mais tarde a Europa com o começo da guerra em 1914, restringiam os investimentos que à época eram essenciais. Por conseguinte, os salões viam-se inundados de filmes de origem norte-americana, a maioria deles comédias de fácil consumo, como as rábulas de Chaplin, que proporcionavam momentos de escapismo de uma realidade desmoralizadora. Não obstante esta aparente estagnação, a Arte Cinematográfica era de inquestionável importância, até para a classe política da época; motivo que levou à criação dos Serviços Cinematográficos do Exército aquando a entrada de Portugal na guerra, em 1917. Este serviço tinha em vista o registo das operações militares na frente de batalha para análise comportamental militar, acervo histórico e, naturalmente, propaganda política junto da população.

Foi graças a todo este contexto desfavorável, que ao longo destes anos, quaisquer iniciativas “não passavam de efémeras e insignificativas materializações de um qualquer projeto desprovido, tanto de forma como de conteúdo, de que o filme era o veículo, mais amplamente ambicionado pelos interessados.”. (Félix Ribeiro, 1983, p.179)

6.2. PORTUGÁLIA FILM

De todas as iniciativas efémeras surgidas neste 2º ciclo cinematográfico lisboeta, talvez aquela que esteve mais próxima de alicerçar as bases que lhe permitiriam cimentar uma iniciativa cinematográfica na capital portuguesa foi a Portugália Film.

Em nada relacionada com a anterior iniciativa promovida por João Freire Correia durante o 1º Ciclo Cinematográfico de Lisboa, esta nova iniciativa partiu de um consórcio entre diferentes mecenas – alguns anteriormente ligados à Invicta Film – que fundaram esta nova produtora a 17 de Março de 1921.

6.2.1. Estúdio na Rua São Bento

De entre o corpo gerente da nova Portugália Film encontrava-se o Dr. Augusto de Castro, diretor do Diário de Notícias e colaborador assíduo nas ações de marketing dos filmes da Invicta Film. Esta estreita relação provar-se-ia frutuosa pois os mesmos gerentes da Invicta providenciaram os esboços do seu estúdio da Quinta da Prelada para que o mesmo pudesse ser replicado em Lisboa.

Infelizmente, a grave recessão económica vivida no nosso país – e na Europa – causavam uma grande carência de materiais em stock, não só para a construção do estúdio, mas também para material cinematográfico indispensável à época para poder rivalizar com as grandes produções norte-americanas. Assim, o estúdio da rua de São Bento seria construído, tal como o seu homólogo portuense, com uma estrutura em ferro e placas de vidro a forrar as paredes e tetos. Desta forma, a abundância de luz natural colmataria a falta de projetores de vapor de mercúrio disponíveis no mercado, mas já tão recorrentes em indústrias mais musculadas. A falta de recursos obrigaria também à redução das dimensões do estúdio quando comparado com o original portuense. Assim, o Estúdio da nova Portugália Film ficaria com as dimensões finais de 25 metros de comprimento por 15 metros de largura e 25 de altura. Equipado com as devidas instalações elétricas, no seu armazém estavam disponíveis alguns projetores de arcos voltaicos e alguns refletores que permitiam pequenos trabalhos para lá da hora solar. (Félix Ribeiro, 1983, p. 192)

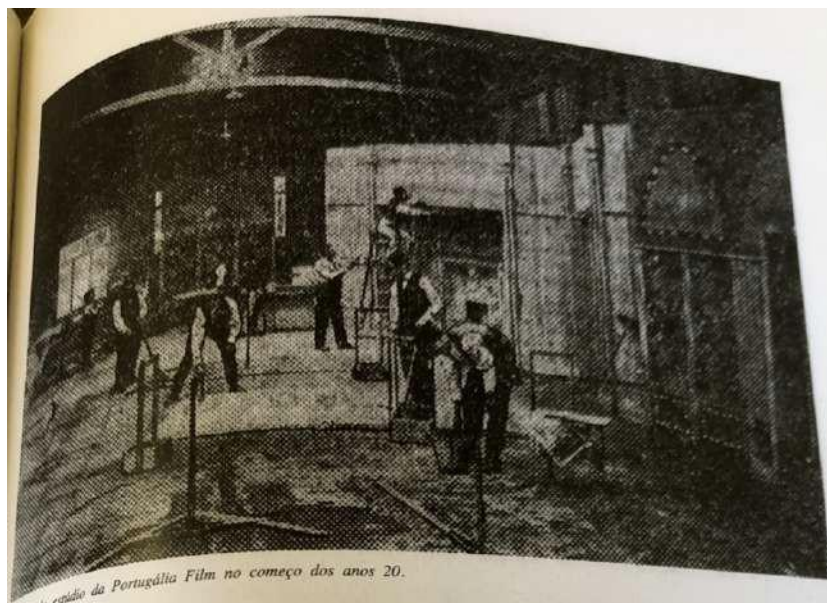


Fig. 120 – Interior do Estúdio da nova Portugália Film na Rua de São Bento.

6.2.2. Fim de atividade

A ambição e boa vontade expressa pelos mecenas da Portugália, da qual a descrição do estúdio é testemunha, tornam o súbito desmembramento da produtora ainda mais inesperado e inglório. Após a produção do filme “O Centenário” – que mais nada era senão o registo filmado da mesma peça de teatro em cena na altura – a produtora tinha em vista a adaptação da obra “Os Lusíadas” de Luís de Camões. Fosse por excesso de ambição ou fosse por intervenção exterior, a verdade é que a produtora fechou portas subitamente em finais de 1922, para espanto de alguns dos seus próprios colaboradores. Não se sabe o que foi feito do material fílmico da mesma, mas o estúdio foi adquirido em 1925 pela Associação Cristã da Mocidade Triângulo Vermelho, associação evangélica de apoio ao corpo expedicionário português, que o transformou em ginásio.

6.3. ARTUR COSTA DE MACEDO

Artur Costa de Macedo, tal como foi exposto anteriormente, era um dos melhores técnicos do período do cinema mudo e viria a ser um dos melhores diretores de fotografia a partir do cinema sonoro e um verdadeiro pioneiros da indústria cinematográfica portuguesa; tendo sido ele responsável a introdução do fotómetro como ferramenta de trabalho na indústria cinematográfica do nosso país.

Antigo técnico automóvel, fora recrutado por Manuel Maria da Costa Veiga para ser seu assistente nos filmes “Mal de Espanha” e “Malmequer” e rapidamente deu o salto para o cargo de diretor de fotografia, na feliz parceria com Rino Lupo em dois filmes: “Mulheres da Beira” e os “Lobos”, analisados anteriormente.

6.3.1. “Nazaré, Praia de Pescadores” (1929)

Tendo-se mudado para Lisboa, viria a acumular o cargo de diretor de fotografia com o de produtor numa série de docuficções com uma abordagem visual antropológica, muito em voga após a estreia de “Nanook of the North”, de Robert Flaherty, em 1922. Filmes como “Nazaré, Praia de Pescadores” (1929) ou “Alfama, Velha Lisboa” (1930) expunham um retrato genuíno e honesto do particular exotismo das vidas naquelas duas zonas do país e são um autêntico documento histórico do nosso país.

Não obstante a importância do acervo histórico; do ponto de vista cinematográfico, infelizmente, o primeiro filme está marcado por algum conservadorismo a nível de enquadramentos, com pontos de fuga muito centrados e, particularmente, pelo aparente desdém de Costa de Macedo pelas linhas diagonais, nomeadamente ao que os planos junto a mar diz respeito (Del Negro, 1987, p. 85). Fosse por dificuldade em adaptar-se à espontaneidade a que o género documental obriga, ou fosse por imposição do realizador Leitão de Barros, a verdade é que, quando comparado com a obra de ficção mais bem conseguida de Costa de Macedo – “Os Lobos” – este filme é um passo atrás na sua filmografia, limitado a planos gerais com luz pouco favorecedora, com destaque para alguns planos aproximados dos habitantes que, com a mudança de lente, reduzem o profundidade de campo, criando uma imagem mais equilibrada e apelativa.





Fig. 121 – Não obstante a relevância histórica do material, a constante recorrência a planos gerais com o ponto de fuga centrado, denotam algum conservadorismo por parte de Costa de Macedo, principalmente quando comparado com "Os Lobos".





Fig. 122 – Planos aproximados com profundidade de campo mais reduzida, resultando numa imagem mais íntima e apelativa, focando o espectador naquilo que querem que ele veja.

Apesar das limitações, a sensibilidade de Costa de Macedo e o brio do seu olhar surgem a espaços, com alguns planos de beleza inquestionável, onde a composição cuidada dos diferentes elementos nas várias camadas da imagem, proporcionam um contexto excelente ao espectador e uma ligação imediata entre este e os elementos do filme.



Fig. 123 – Vários elementos em diferentes camadas do plano, cuidadosamente colocados, proporcionando uma ligação eficaz com o espectador.

Destaque ainda para um plano absolutamente cinematográfico do ponto de vista narrativo, onde a composição e a mise-en-scène o transformam de um plano geral num plano aproximado, cheio de intenção, através da mudança do foco. Este tipo de enquadramentos e mudança de foco eram extremamente raros nesta altura, fazendo-se bastante uso da montagem e do Efeito Kuleshov para a transmissão da mensagem através da ligação dos planos. Nesse sentido, este plano revela-se bastante moderno e um verdadeiro achado na cinematografia portuguesa.



Fig. 124 – Um plano onde duas peixeiras caminham em direção da câmara enquanto são observadas por um pescador. Ao saírem do plano, o foco muda para o pescador e para a sua reação.

6.3.2. “Alfama, Velha Lisboa” (1930)

Em “Alfama, Velha Lisboa”, realizado por João Almeida e Sá, câmara de Costa de Macedo, em oposição a “Nazaré...”, já está muito mais liberta. Mantendo a mesma lógica de observação visual antropologia do filme anterior, Costa de Macedo, não obstante, abraça uma abordagem fílmica muito mais dinâmica, não só a nível de enquadramento, mas também dos próprios pontos de vista que adota.

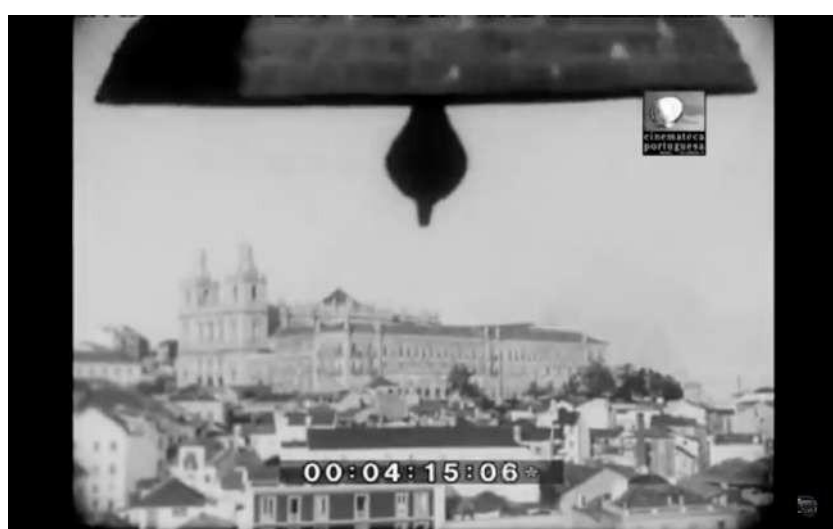




Fig. 125 – A riqueza temática e a variedade de perspetivas dão uma vivência riquíssima ao bairro de Alfama.

A utilização, ainda que esporádica, de lentes teleobjetivas com pouca profundidade de campo oferece também novas perspetivas no cinema português e refletem um diretor de fotografia muito mais sintonizado com os elementos que o rodeiam, em oposição ao distanciamento emocional sentido em “Nazaré...”.



Fig. 126 – Planos com lentes teleobjetivas e pouca profundidade de campo. Uma nova forma de captar imagens no cinema português.

A câmara de Costa de Macedo varia entre os planos de tripé e, pela primeira vez, planos de câmara-ombro, completamente livres da rigidez que o tripé impõe. O resultado é uma imagem crua, real e que se destaca pelo seu modernismo. Isto é visível especialmente na sequência onde um grupo de rapazes joga futebol e o Diretor de Fotografia tenta acompanhar a bola, resultando numa sequência dinâmica com jump cuts, muito em voga no cinema atual.



Fig. 127 – A caótica e dinâmica sequência dos rapazes a jogarem futebol.

Destaque ainda para a sequência da alface, onde testemunhamos este vegetal a ser colocado dentro de um cesto e a ser elevado, e onde a câmara assume o ponto de vista da alface dentro do cesto. Aparentemente supérfluo, esta sequência é um testemunho à exploração de novas formas de filmar e abordar a cinematografia, na veia de filmes como “Man With a Movie Camera” (Dziga Vertov, 1929), estreado no ano anterior.



Fig. 128 – Planos da sequência da alface, onde, na última imagem, se pode ver o POV da alface a ser içada.

6.3.3. “Lisboa, crónica anedótica” (1930)

Este virtuosismo atingiria o seu expoente no filme “Lisboa, Crónica Anedótica”. Realizado por Leitão de Barros, este filme procurava satirizar o estilo de vida lisboeta, explorando diferentes tópicos típicos da capital portuguesa. Oscilando entre o realismo e a anedota, este filme-sinfonia funde os géneros documental com alguns sketches encenados com atores para contar a história do povo lisboeta, desde a infância até à velhice.

Claramente imbuído desse espírito satírico, a câmara de Costa de Macedo atinge o expoente máximo da liberdade de movimentos e, a espaços, o experimentalismo visual que acompanha o filme. Essa liberdade de movimentos é uma constante ao longo do filme, com imensas sequências a abraçar o contexto do conteúdo, por vezes caótico, do filme.

A primeira sequência do filme, os bebés da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, termina com o plano de time-lapse de algumas flores a desabrocharem, simbolizando o crescimento.





Fig. 129 – Planos do filme "Lisboa, Crónica Anekdotica".

Para este último plano em time-lapse foram contratados os serviços do operador francês Paul Martilliéri, da produtora francesa Éclair, que viajou para Portugal com o equipamento necessário para a conceção deste plano e, principalmente, de vários planos em câmara lenta que surgem ao longo do filme.



Fig. 130 – Alguns planos em extrema câmara lenta que surgem ao longo do filme. Este efeito foi o ponto de venda do filme junto do público.

A liberdade e espontaneidade da câmara de Artur Costa de Macedo é visível ao longo do filme, mas duas sequências sobressaem pelo ritmo visual e de montagem que lhes conferem um grande dinamismo, pouco visto no cinema português. Essas sequências são as sequências no Instituto de Educação e Trabalho e na sequência da corrida de outboards na praia da cruz quebrada.



Fig. 131 – A sequência no Instituto de Educação e Trabalho, onde os movimentos espontâneos da câmara e rapidez nos cortes da montagem conferem-lhe um grande dinamismo, pouco comum no cinema português.

Esta última sequência pauta-se por um ritmo particularmente frenético da câmara e da montagem, muito em voga no cinema contemporâneo.



Fig. 132 – Sequência absolutamente frenética, onde o caos do momento é perfeitamente encapsulado pela câmara e pela montagem.

Também os travellings deste filme, nomeadamente da parada da Escola Académica, mostram dos primeiros exemplos de tracking-shot “planificados com função definida e não apenas o resultado de colocação assumida da câmara no interior de qualquer veículo móvel.” (Del Negro, 1987, p. 87)



Fig. 133 – Travelling da Parada da Escola Académica.

Destaque final para a particular beleza de uma cena na noite lisboeta onde três elementos são apenas iluminados por uma lamparina. Numa época onde a película, apesar de pancromática, ainda tinha pouca sensibilidade, Artur Costa de Macedo mostra o seu domínio da técnica ao conseguir contornar esta limitação, recorrendo à técnica de sobreexposição do negativo e subexposição do positivo para projeção. O Resultado é uma imagem que se destaca do filme pela peculiar beleza e astúcia.





Fig. 134 – Cena de particular beleza estética e que realça o domínio sobre as limitações técnicas da película época.

FILMOGRAFIA DE ARTUR COSTA DE MACEDO (Diretor de Fotografia)

1919	Confusão de Narizes
1922	Mulheres da Beira
1923	Aventuras de Agapito
1923	O Fado
1923	Os Lobos
1926	O Bicho da Serra de Sintra
1926	O Desconhecido
1927	O Diabo em Lisboa
1928	O Afilhado de Santo António

1929	Nazaré, Praia de Pescadores
1930	Alfama, Velha Lisboa
1930	Lisboa, Crónica Anedótica

6.4. MANUEL LUÍS VIEIRA

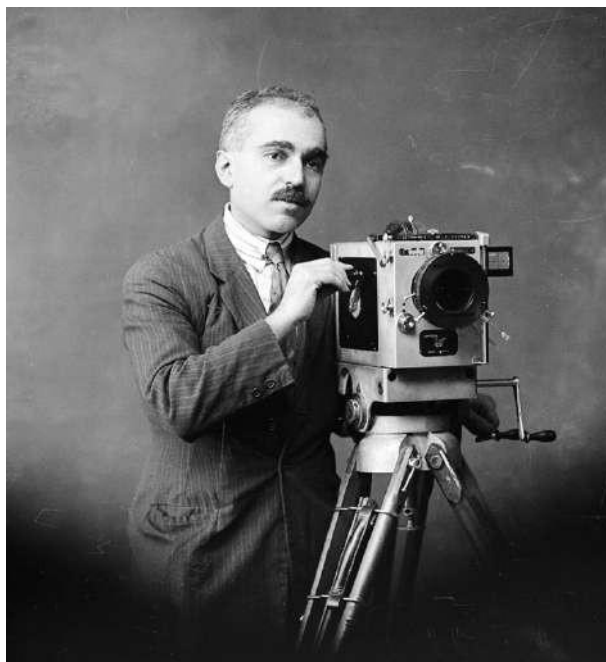


Fig. 135 – Manuel Luís Vieira

6.4.1. Início de atividade no Funchal

Um dos nomes maiores do 2º ciclo Cinematográfico Lisboeta do cinema mudo, ironicamente, nasceu fora da capital, mais precisamente na ilha da Madeira. Manuel Luís Vieira, começou a sua atividade fotográfica em 1919 na sua cidade natal, Funchal, onde, em parceria com a Pathé, geria uma loja de equipamento fotográfico. Esse constante contacto com o material técnico, rapidamente suscitou nele o desejo de explorar a arte das imagens animadas.

Após dedicar parte do seu tempo a registos documentais de atualidades, em 1925, fundou a Empresa Cinegráfica Atlântida e enveredou pelo cinema de ficção. Na rua Dr. Câmara de Pestana, inaugurou um espaço de 200 metros quadrados onde, para além de um estúdio de filmagens, possuía um laboratório de revelação de película com capacidade para 250 litros de lavagem e secadores para 240 metros de película. No seu arsenal, contava com duas câmaras Debrie Parvo: a “Model K”, detalhada anteriormente, e a “Interview”.

6.4.2. Debie Le Parvo Interview

Originalmente lançada em 1918, a “Interview” foi desenvolvida pela Debie para o mercado jornalístico e para o cinema amador. Com um mecanismo interior semelhante aos outros modelos da Debie, este modelo beneficiava de um peso mais leve – cerca de 7 quilos – promovidos pelos acabamentos em madeira. O seu preço reduzido e a possibilidade de acoplar magazines de 120 metros de película de 35 mm, acabariam por cimentar o sucesso desta câmara mesmo junto de cineastas profissionais que ambicionavam uma maior liberdade e portabilidade.



Fig. 136 – A Debie Le Parvo "Interview", vista frontal (cima) e traseira (baixo).

6.4.3. Trilogia de Filmes na Madeira

Nesse ano, acumulou as funções de realizador e diretor de fotografia em três projetos da sua empresa: a comédia “A Indigestão”, o drama “A Calúnia” e “O Fauno das Montanhas”, filme do género fantástico. Do primeiro não existem registos e do segundo, ressalva-se a luminosidade das imagens apresentadas, visível pela correta exposição e a bela relação de contraste dos planos, particularmente desafiante quando registadas na antiquada película ortocromática.





Fig. 137 – Planos do filme "A Calúnia", filmado na ilha da Madeira.

O terceiro filme, tirando ótimo partido das místicas paisagens madeirenses, apresenta-se como o primeiro filme do gênero fantástico do cinema português. Apesar da ambição artística do filme; tecnicamente, o mesmo apresenta as mesmas limitações do seu antecessor: uma linguagem demasiado simples e uma *decoupage* demasiado conservadora – principalmente quando se tem em conta que foi concebido numa época em que o cinema mundial – e, a espaços, o português – já continha uma linguagem e ritmo muito mais dinâmicos.





Fig. 138 – Planos do filme "O Fauno das Montanhas".

6.4.4. “Dança dos Paroxismos” (1930)



Fig. 139 – Cartaz promocional do filme.

Terminada esta trilogia de filmes, e talvez movido pelo relativo sucesso dos seus filmes no continente, Manuel Luís Vieira fecha todos os negócios na sua terra natal e muda-se para Lisboa. Aí, cimentaria as suas funções na área da direção de fotografia, fruto dos bons relacionamentos com as empresas estrangeiras. Esse relacionamento privilegiado levá-lo-ia, numa fase posterior da sua carreira, a trabalhar com alguns dos maiores nomes da direção de fotografia europeia, como Willy Goldberger e Heinrich Gartner.

Em 1929, sob direção do realizador Jorge Brum do Canto, Manuel Luís Vieira é responsável pela fotografia do filme “A Dança dos Paroxismos”. Inspirado numa lenda nórdica, o filme procurava ser a resposta de Brum do Canto à corrente cinematográfica impressionista francesa.



Fig. 140 – Jorge Brum do Canto

Surgido como oposição ao cinema comercial da época, o impressionismo francês foi um movimento cinematográfico vanguardista que primava pelo foco na representação de emoções e estados de espírito através da experimentação visual. Esta experiência subjetiva da realidade vivida pelas personagens era transmitida, não só através da ambiguidade narrativa, mas concretamente através de enquadramentos pouco convencionais, iluminação dramática e um foco nas diferentes dinâmicas da montagem.

Movimento no qual cineastas como Abel Gance e Jean Epstein proliferaram como poucos, o movimento causaria um grande impacto na linguagem cinematográfica da época e cimentou um legado que perdura até aos dias de hoje no que toca à experimentação visual e à narrativa não-linear, influenciando realizadores como Martin Scorsese, Wong Kar-Wai ou Sofia Coppola.

Olhar para este filme de Brum do Canto, particularmente na parceria a nível fotográfico com Manuel Luís Vieira, é falar de um dos mais ousados filmes portugueses, não só pelo carácter alegórico do seu enredo, mas por toda a destreza visual que os planos aqui expostos não fazem justiça. Planos em câmara-ombro com diferentes orientações e escalas: picados, contrapicados, plano dentro de um plano, extreme close-ups, planos gerais, inserts e tracking shots confrontam-se num ritmo de montagem bastante dinâmico, algo raro em filmes de ficção portugueses da época. A rutura com os cânones

cinematográficos fazem deste filme um verdadeiro poema visual, cujo mais próximo que se pode associar serão aos filmes do cineasta Terrence Malick.



Fig. 141 – Plano inicial do filme. O arrojo do espaço negativo da imagem revela novas formas de comunicar no cinema português



Fig. 142 – Plano dentro de um plano.



Fig. 143 – É inegável o cuidado dos enquadramentos, com a linha do horizonte a respeitar a regra dos terços.



Fig. 144 – A beleza de alguns planos da sequência inicial.



Fig. 145 – Rápida sequência de planos da chegada do príncipe a uma casa abandonada.



Fig. 146 – A beleza de alguns planos gerais, muitas vezes com elementos em primeiro plano para reforçar a tridimensionalidade da imagem.



Fig. 147 – Plano da paisagem de cabeça para baixo. Técnica recorrente ao longo do filme, símbolo da dissonância emocional do protagonista.



Fig. 148 – A captura da beleza bucólica na natureza é uma constante neste filme e um testemunho à sensibilidade do realizador e diretor de fotografia.



Fig. 149 – Um exemplo da variada decoupage das cenas de diálogos entre as personagens.



Fig. 150 – Fantástica cena onde a câmara, caótica, acompanha o movimento da personagem, revelando o seu dilema interior. Algo absolutamente novo no panorama cinematográfico português.



Fig. 151 – Sequência de planos rápidos do beijo dos dois protagonistas com pontos de vista absolutamente pioneiros no cinema de ficção.



Fig. 152 – Sequência de planos do conflito final do filme.



Fig. 153 – Um dos planos finais do filme, acompanhando o movimento da mão da amada desde o seu coração até ao coração do príncipe, num momento de particular beleza poética.

Destaque ainda para o plano tríptico da cavalgada do príncipe, numa clara homenagem ao filme “Napoleão” de 1927, realizado por Abel Gance. Receoso que o final do seu filme não fosse épico o suficiente, Gance procurou aumentar o raio de alcance da cena, colocando três câmaras a filmar em simultâneo, resultando numa imagem três vezes mais ampla – aquando as condições de projeção assim o permitiam.



Fig. 154 – Plano tríptico, referência ao filme "Napoleão" de Abel Gance.



Fig. 155 – Plano tríptico de "Napoleão" (Abel Gance, 1927)

Outra grande inovação que este filme trouxe ao panorama cinematográfico português, embora com algum atraso, foi a introdução da película de emulsão pancromática. Até 1923, a única película disponível era a película ortocromática, sensível ao azul e verde, mas não ao vermelho, resultando numa imagem excessivamente contrastada, como foi possível constatar anteriormente. Durante anos, os diretores de fotografia tiveram de recorrer a várias técnicas para conseguir atenuar este contraste, nomeadamente sobre-expor a imagem durante a captação e subrevelar durante a revelação. Com a chegada da película pancromática, esse problema já não se colocava, pois esta já era sensível às três cores, resultando numa imagem mais equilibrada, heterogénea e com uma gama dinâmica entre claro e escuro muito mais abrangente. Essa inovação, norma no panorama cinematográfico norte-americano e, a espaços, nalgumas cinematografias europeias a partir de 1926, chegaria a Portugal com 2 anos de atraso, em 1928 – ano da filmagem deste filme. (Salt, 2009, p. 197)

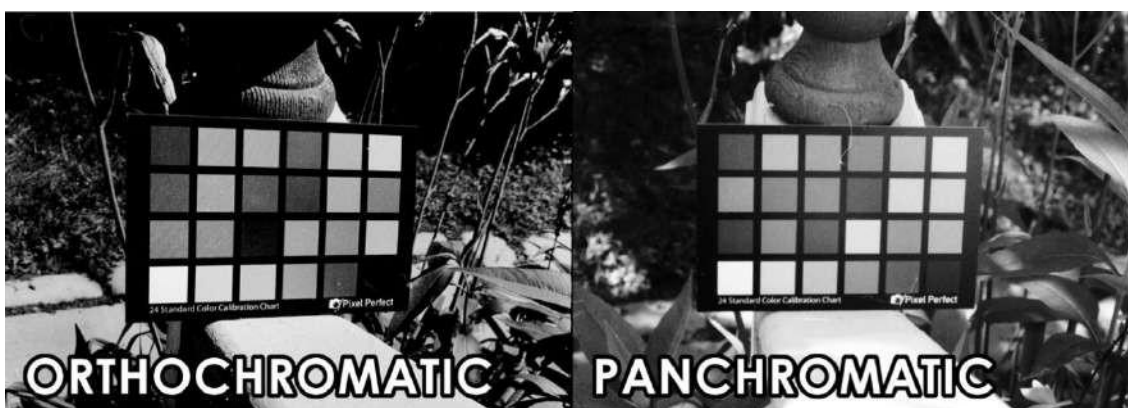


Fig. 156 – Estudo comparativo entre película de emulsão ortocromática e emulsão pancromática.

Não obstante as muitas limitações orçamentais que impedem o filme de atingir o seu potencial pleno – principalmente no constante uso de iluminação natural, por vezes,

com resultados pouco harmoniosos – a natureza experimental do mesmo, o virtuosismo visual e o ritmo frenético da montagem tornam este filme no exemplo máximo daquilo que, do ponto de vista técnico e artístico, se conseguiu atingir no final do cinema mudo português. Infelizmente, por decisão irrevogável do realizador, o filme foi exibido apenas uma vez a colaboradores e convidados. A única cópia existente encontra-se disponível na Cinemateca Portuguesa.

6.4.5. “A Castelã das Berlengas” (1930) e “Maria do Mar” (1930)

O filme “A Dança dos Paroxismos”, apesar da projeção limitada, colocava Manuel Luís Vieira como um dos diretores de fotografia mais intrépidos e estimulantes da iniciativa cinematográfica lisboeta. A sua veia inovadora mantê-lo-ia na vanguarda técnica da direção de fotografia portuguesa e, no ano de 1930, faria a fotografia de dois filmes que contribuiriam para o avanço técnico do cinema em Portugal.

Em primeiro, “A Castelã das Berlengas”, obra de estreia do guionista e realizador António Leitão. Com o enredo – um drama romântico - em segundo plano, o realizador empenhou-se avidamente em realçar o material daquela que era a sua verdadeira paixão: o mundo da aviação. Nesse sentido, o filme marcaria pelas primeiras imagens captadas dentro de um avião em voo, muitas vezes em condições nada cómodas para Manuel Luís Vieira. Essas imagens seriam o cartão de visita do filme para atrair o público e, de acordo com a crítica da época, seriam os momentos auge de um filme que, aquando as cenas em terra, ressentia-se por ser a primeira obra de um realizador estreante.

O segundo filme, “Maria do Mar”, de Leitão de Barros, é, a par de “Os Lobos”, o filme mais bem conseguido do período do cinema mudo Português. Localizado na piscatória cidade da Nazaré, onde o realizador filmara, no ano anterior, o documentário “Nazaré – Praia de Pescadores”, o filme conta a história de Maria do Mar e de Manuel, dois jovens de famílias rivais que se apaixonam. Apesar da familiaridade do enredo, o filme triunfa por uma vivacidade pouco habitual no cinema português. Seja por fruto da sensibilidade de Leitão de Barros na realização, seja pelo dinamismo de Manuel Luís Vieira na fotografia, a verdade é que é o filme com a *decoupage* mais eficaz e ao serviço da narrativa, conferindo-lhe uma dimensão emocional que agarra o espectador mesmo nos momentos mais clichês.



Fig. 157 – Icônica sequência do resgate no mar, toda ela filmada em câmara-ombro.



Fig. 158 – A bela cena do beijo em contraluz, testemunho da sensibilidade colaborativa de Leitão de Barros e Manuel Luís Vieira.

Do ponto de vista técnico, o filme é o culminar da capacidade de Manuel Luís Vieira como diretor de fotografia. Imbuído pelo virtuosismo visual dos movimentos vanguardistas cinematográficos europeus da época, o diretor de fotografia aborda cada cena com a lógica clássica de plano geral, campo, contra campo, como se de um filme sonoro se tratasse; mas, ao mesmo tempo, conferindo-lhe uma urgência e liberdade, apenas visto no filme anterior por si filmado, “A Dança dos Paroxismos”. Para isto muito contribuiu também a natureza documental do filme, principalmente nas cenas com recursos a figurantes.

De realçar ainda o primeiro recurso a uma Dolly para a execução de travellings estabilizados. Apesar de estarem em voga no estrangeiro desde 1926, este filme marca a primeira vez em que o mesmo é utilizado no cinema português, com resultados mistos.



Fig. 159 – Travelling frontal continuo da sala de jantar, passando de um plano geral para plano médio sem nunca perder o foco. Um triunfo técnico para os envolvidos.



Fig. 160 – Travelling frontal e lateral com um resultado desequilibrado, talvez fruto da falta de coordenação com o ator.



Fig. 161 – Tracking shot que acompanha o protagonista, realçando a sua urgência emocional.

Aquando a sua estreia, o filme acabaria por ser recebido com modesto entusiasmo, tanto pela crítica como pelo público. No entanto, a sua perceção foi sendo revista e a reputação do mesmo foi crescendo dentro dos círculos cinematográficos, tanto pelos seus méritos técnicos como pela forma como os mesmo foram eficazmente colocados ao serviço da narrativa.

Manuel Luís Vieira viria a ter uma longa carreira no Cinema Português do período do sonoro, tanto como diretor de fotografia como realizador, vindo a trabalhar, como foi referido anteriormente, com alguns dos maiores nomes da indústria cinematográfica Europeia. Faleceria a 23 de Agosto de 1952 em Lisboa.

6.5. OUTRAS INICIATIVAS

Outras iniciativas cimentaram a fraca década cinematográfica dos anos 20 de Lisboa, a esmagadora maioria sem qualquer relevância do ponto de vista qualitativo, tanto a nível artístico como técnico. Pelo contrário, a falta de brio laboral nesta área marcaria o amadorismo da generalidade dos filmes lançados nesta década, mesmo quando as equipas incluíam mão de obra estrangeira. Estúdios como a Lusa Filmes, Pátria Filmes, Enigma Filmes – não passariam de iniciativas, cuja boa vontade não passaria da conceção de apenas um filme, a maior parte deles destruídos ou perdidos

Filmes como “O Condenado” (Fortuna Filmes, 1920) ou o “Suicida da Boca do Inferno” (Enigma Filmes, 1924) atestariam essa mesma limitação técnica e artística que amaldiçoava os cineastas portugueses da época, com a cobertura das ações feita esmagadoramente com planos gerais, reminiscente da linguagem cinematográfica do início do século XX; comercialmente fatal para uma arte que evoluíra para uma linguagem de planos mais complexa e, por conseguinte, com uma montagem marcada por um dinamismo que os nossos filmes não conseguiam acompanhar.

Essa avaliação seria descrita da melhor maneira por Virgínia de Castro Almeida, escritora e fundadora da Fortuna Filmes: “os filmes portugueses até agora produzidos não são perfeitos. Por vezes a ação é arrastada, o entrecho banal para as grandes plateias acostumadas a ter sob os olhos beleza e arte, ouvindo uma música feita expressamente para os que estão vendo”. Não estava errada na avaliação que fazia ao panorama cinematográfico de então e, como tal, funda a Fortuna Filmes em 1923, conseguindo levar a bom porto dois filmes baseados em obras da sua autoria: “A Sereia de Pedra” e “Os Olhos da Alma”, antes de dar por terminada a sua incursão no cinema devido a falta de verbas financeiras.

6.6. LEI DOS CEM METROS

Ciente das dificuldades das Produtoras portuguesas em competir no seu próprio mercado contra indústrias estrangeiras, mais avançadas e atrativas – ao ponto de durante o ano de 1925 e 26 não ter estreado nenhum filme português nas salas de cinema – o governo de então decidiu, na melhor das intenções, obrigar, por decreto, as distribuidoras e exploradores de salas de cinema nacionais a implementar filmes portugueses nas suas salas. Assim sendo, no dia 6 de Maio de 1927, é publicado no Diário do Governo um

diploma a regulamentar a atividade cinematográfica, cujo artigo 136 promulgava “obrigatória, em todos os espetáculos cinematográficos, a exibição duma película portuguesa com o mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, de paisagem, de argumento e interpretação portugueses”. Apesar dos propósitos meritórios, a falta de capacidade inspecional por parte das autoridades estatais levou a um total desprezo por esta medida por parte das entidades exploradoras das salas e dos distribuidores, contornando a lei ao praticarem preços proibitivos por exibição de forma a afugentar os cineastas.

6.7. RESCALDO

Olhar para o 2º ciclo de Lisboa – os artistas e os técnicos que o compuseram – é olhar para uma travessia no deserto. O tumulto político e social, da qual a cidade de Lisboa era o epicentro, não davam espaço para grandes aventuras cinematográficas. Não obstante os esforços meritosos de artistas como Artur Costa de Macedo e Manuel Luís Vieira – que deixa a questão o quão longe teriam chegado caso tivessem acesso ao investimento técnico, logístico e artístico que outras indústrias tiveram – a falta de meios técnicos e financeiros que permitissem uma maior exploração desta arte acabaram por marcar o ritmo daquela que viria a ser a relação do nosso país com a arte Cinematográfica nos anos vindouros: deficitária, tímida e pouco ambiciosa.

7. CONCLUSÃO

Analisando aqueles que foram os trinta e quatro anos que durou o período do cinema mudo português, torna-se claro os alicerces deficientes sobre os quais o mesmo se assentou e os hábitos questionáveis que, conseqüentemente, se foram instalando e que marcariam indelevelmente a relação de Portugal com o seu Cinema. Essas lacunas são multidisciplinares – e muitas vezes movidas por razões extracinematográficas – mas todas provêm de um problema de raiz muito específico que foi sendo mencionado ao longo do documento: o panorama político e económico português do início do século XX.

7.1. O Contexto Económico e as Limitações Financeiras

A crise instalada nos diferentes setores do nosso país, e que perduraram para lá da ditadura militar instalada em 1926, sempre acompanharam o desenvolvimento do cinema português, minando, e por vezes até anulando, o seu crescimento. Essa falta de investimento económico, tanto no setor da Cultura como no da Tecnologia, nos quais o Cinema se insere, é visível ainda antes dos primeiros passos de Aurélio da Paz dos Reis no campo cinematográfico, principalmente no atraso da implementação das vanguardas tecnológicas que a revolução industrial trouxe ao mundo ocidental. Ora, se o atraso já era grande no panorama tecnológico do nosso país, a utilização dessas ferramentas para fins artísticos, setor secundário face às necessidades primárias das populações, tornava-se ainda menos prioritário no nosso contexto e um setor completamente posto de parte.

Isso é visível logo à partida com os pioneiros do cinema Português, nomeadamente Aurélio da Paz dos Reis, onde, apesar do entusiasmo com que as suas apresentações foram recebidas, a falta de investimento nacional em qualquer um dos setores de produção cinematográfica, obrigavam a aquisição e manutenção do material, e posterior revelação da película, fosse feito no estrangeiro, criando constrangimentos de ordem temporal e financeira absolutamente insustentáveis. O mesmo não teve alternativa senão redirecionar o seu empreendimento para o mercado brasileiro. Mais tarde, Ernesto de Albuquerque passaria por um destino semelhante, onde a sua veia independente chocou de frente com a pressão que a crise económica portuguesa provocava nos setores menos prioritários, levando o mesmo a abandonar a causa cinematográfica e emigrar para o Brasil em 1924. Mesmo no caso excecional de Manuel Maria da Costa Veiga, a sustentabilidade financeira que suportou a sua indústria caseira foi o entusiasmo e a boa

vontade da Família Real portuguesa, sacrificando assim o seu crescimento artístico inicial com trabalhos documentais circunscritos às temáticas adjetas aos seus mecenas.

A falta de investimento financeiro afetou todos os setores de atividade cinematográfica. A necessidade de recorrer a mecenas privados, nacionais ou estrangeiros, foi sempre a regra e não a exceção. O caso mais gritante, nesse campo, foi o da Invicta Film, que sem o apoio financeiro da poderosa produtora francesa Pathé, nunca teria conseguido o capital necessário à criação de uma indústria cinematográfica em Portugal.

O domínio implacável das principais distribuidoras nacionais – como a Castelo Lopes ou a Companhia Cinematográfica de Portugal – criou um clima de intimidação que acabou por ser um fator decisivo na mitigação do Cinema Português e a razão do fim da maioria das iniciativas cinematográficas do nosso país. O alto custo de produção dos filmes que, aliados à pouca promoção que estes tinham, levavam a um custo de aquisição insuportável junto destas, preferindo encher as suas salas com filmes de indústrias cinematográficas estrangeiras mais cimentadas no mercado mundial e, consequentemente, com preços de aquisição muito mais competitivos. Visionários como Júlio Costa ou mesmo os responsáveis da Lusitânia Film tentaram contornar este domínio, tentando controlar os vários setores de produção, distribuição e exibição dos seus filmes. Uma tentativa infrutífera: o primeiro viu o estúdio da sua Empresa Cinematográfica Ideal arder em circunstâncias questionáveis; os segundos viram-se a braços com batalhas legais demoradas que trouxeram o fim à iniciativa.

Contrariamente ao acreditado com a chegada da república em 1910, o tumulto político incontrolável – 45 governos até à ditadura militar e duas tentativas de golpe de estado – ressentiu ainda mais o panorama económico do país; algo agravado ainda mais com a participação de Portugal na 1ª Guerra Mundial. Esta crise atingiria o seu auge em 1924 e, principalmente ao longo desta década, que as principais iniciativas ativas desapareceriam quase todas, e algumas como a Reporter X e a Oporto Film extinguir-se-iam sem nunca produzir um único filme.

A 2ª Portugália Film seria a representação de da influência negativa, nacionais e europeias, das limitações financeiras no panorama cinematográfico português. Com um estúdio construído muito mais pequeno do que tinha sido projetado – dada a falta de matéria prima a nível europeu – a produtora cessaria a sua atividade sem que algum filme lá fosse produzido, fosse em nome próprio ou por outras iniciativas.

7.2. O Atraso Tecnológico

Paralelamente às limitações financeiras, a falta de uma estrutura tecnológica em Portugal que pudesse ensinar e socorrer os artistas portugueses, não só foi uma constante ao longo de todo o período do cinema mudo, como aprofundou o fosso do desconhecimento do nosso país em relação a esta nova arte. Logo à partida, com Aurélio da Paz dos Reis, a sua apresentação catastrófica no Brasil expôs o seu absoluto desconhecimento técnico na manutenção do material. Foi, aliás, essa impossibilidade de dominar a tecnologia que o fez perder o interesse na iniciativa.

Apesar disso, cedo se tentou colmatar essa lacuna. João Freire Correia, na sua mestria na construção de equipamentos e infraestruturas, viu no investimento técnico inicial junto da Pathé e Gaumont a possibilidade de emancipar a causa cinematográfica portuguesa das homólogas europeias. De realçar novamente a sua visão na importação dos primeiros aparelhos sonoros que permitiriam o sincronismo audiovisual no nosso país em 1908. Novamente, os contextos sociais e políticos do nosso país não permitiram que da sua iniciativa se extraísse quaisquer frutos; mantendo a iniciativa cinematográfica portuguesa dependente de outras mais cimentadas. E essa dependência foi transversal a todas as outras produtoras, que tivera, de se dirigir ao estrangeiro para adquirir o material necessário para começarem as suas demandas.

Outro argumento pode ser dado que, pela sua localização geográfica, as grandes inovações tecnológicas e artísticas ao longo dos séculos sempre chegaram ao nosso país com relativo atraso. E isso é absolutamente verificável ao longo da evolução tecnológica cinematográfica, com grandes avanços a nível mundial apenas a serem implementados mais tarde no nosso país: a película pancromática chegada a nós em 1928, dois anos depois face à sua utilização regular no cinema europeu; o mesmo no caso da utilização da Dolly para movimentos de câmara mais sofisticados, utilizado comumente desde 1926, mas apenas chegado ao nosso país em 1928. Mas o caso mais gritante. será a maioritária utilização de estúdios em vidro com recurso à luz natural, sendo o mais avançado o inaugurado pela Invicta Film em 1920, treze anos depois dos primeiros estúdios totalmente fechados e iluminados por luz artificial, inaugurados pela produtora Norte-Americana Biograph.

7.5.A Carência Técnica

Numa indústria a evoluir a um ritmo estonteante, essa dependência rapidamente evoluiu de mero apoio tecnológico para um apoio técnico, com mão de obra qualificada europeia a ser importada para os quadros das produtoras portuguesas. Tudo começou com a contratação do espanhol Andrés Valldaura – dos quais não existem quaisquer registos – pela Empresa Cinematográfica Ideal, mas rapidamente exponenciou na altura da Invicta Film. Fosse por extrema necessidade ou por imposição da Pathé, a verdade é que a produtora portuense recorreu a mão de obra francesa em todos os departamentos de produção. Georges Pallu na realização, Albert Durot e, mais tarde, Maurice Laumann na Direção de Fotografia, foram os responsáveis apontados pela gigante francesa para “profissionalizarem” o cinema português. Certamente que o fizeram, com os filmes portugueses a atingirem um rigor e cuidado nunca antes atingido, tornando a Invicta Film no centro nacional do cinema português e a firma de onde saíam a maioria dos técnicos relevantes dos anos subsequentes. A influência estrangeira era tão grande que nem um projeto tão bem cimentado como o da Invicta Film resistiu ao final da parceria financeira e técnica com a Pathé. Mais tarde a Caldevilla Film tentaria trilhar o mesmo percurso da Invicta, chamando a si nomes estrangeiros como Maurice Mariaud e Victor Morin, que viriam a fazer um excelente trabalho na modernização do cinema português através do filme “Os Faroleiros”. Mas, mais uma vez, as dificuldades financeiras impediram este projeto fosse bem-sucedido. Para o insucesso destas duas iniciativas, novamente, muito contribuiu também a intransigência das distribuidoras portuguesas em pagar pela aquisição dos filmes o valor que restituísse lucro às produtoras. Perante a possibilidade de exhibir os filmes, não existia qualquer liquidez financeira que pudesse sustentar os próximos projetos.

7.6.O Amadorismo Artístico

A nível cinematográfico, as limitações financeiras e técnicas foram sempre sentidas por toda a Europa. O tumulto social e político que assombrava o velho continente desde o início do século XX teve, então, o seu culminar na 1ª Guerra Mundial, deixando os países destruídos e as economias absolutamente estagnadas. Para uma arte tão dependente de apoio financeiro e logístico como o cinema, tornava-se urgente encontrar formas de poder competir com a indústria norte-americana, que, apesar do avanço técnico e tecnológico, pautava por algum conservadorismo na sua abordagem narrativa e fílmica. Algumas indústrias cinematográficas europeias começaram então a explorar o

pioneirismo na vertente artística, procurando novas formas de transmitir emoções, tanto narrativamente como visualmente. Esta veia exploratória nunca abandonaria a iniciativa cinematográfica europeia e seria responsável, ao longo de todo o século XX, por vários movimentos que marcariam indelevelmente todo Cinema mundial, com repercussões positivas até aos dias de hoje.

Infelizmente, talvez por distância geográfica, Portugal nunca foi, na era moderna, um centro de transação de arte e conhecimento; e essa veia exploratória cinematográfica nunca chegou ao nosso país. Grandes avanços a nível da iluminação feitos no período do mudo, nomeadamente pela escola escandinava – e que deram origem a conceitos tão atuais como a luz motivada, claro-escuro, luz prática... – chegaram ao léxico cinematográfico português com considerável atraso, acarretando sobre si o desconhecimento técnico do aparato fílmico e da forma como este podia ser utilizado como potenciador de catalisador de emoções. Ou o Impressionismo Francês, assente na experimentação visual para melhor potenciar a representação de estados de espírito; que apenas chegou a Portugal, com resultados limitados, por Jorge Brum do Canto, e que nunca teve o impacto no público que obras mais conservadoras a nível narrativo e visual, assentes numa lógica norte-americana, tiveram.

Fora algum experimentalismo, apesar de embrionário, por parte de Artur Costa de Macedo e Manuel Luís Vieira, na fase final do período mudo, foi o constante desejo de imitar a conservadora escola norte-americana que acabou por minar o período do cinema mudo português. Com uma logística tecnológica e financeira tão pesada, tornava-se impossível, no nosso contexto económico, chegar perto da qualidade dos filmes norte-americanos, tão apreciados pelo nosso público. O resultado? Uma pálida e barata imitação, tanto a nível visual como narrativo, que não tinha qualquer hipótese de competir com a homóloga norte-americana. E com um mercado europeu cada vez mais virado para os movimentos experimentais que desenvolvera – e que Portugal, ingenuamente, ignorara – os filmes portugueses não encontravam um mercado que lhes permitisse singrar, perdurando a nossa indústria num limbo que, até hoje, lhe impediram de encontrar a sua voz.

Em suma, como é possível concluir ao longo desta tese, as limitações financeiras, técnicas e artísticas levaram a uma grande dificuldade de adaptação de Portugal a esta nova tecnologia e criou, desde cedo, um fosso enorme na capacidade de pensar e executar esta nova arte. O monopólio distributivo da Castello Lopes e Companhia Cinematográfica de Portugal – aliadas a contratos milionários com estúdios como a MGM ou a Twentieth

Century Fox – davam pouca, se alguma, margem de manobra para as produtoras portuguesas reaverem o dinheiro investido nos seus projetos. Nem com o robusto apoio logístico e técnico estrangeiro que iniciativas como a Invicta Film ou a Lusitânia Film obtiveram, se conseguiu fazer fruir uma indústria que, ao verem os seus filmes limitados no circuito comercial português, acabou por fracassar.

No fim, ressaltou-se apenas o intrépido pioneirismo de alguns dos técnicos acima mencionados – principalmente Artur de Costa Macedo e Manuel Luís Vieira – que, não obstante sérias adversidades a nível financeiro e técnico, conseguiram extrapolar a mera competência técnica e elevar o cinema mudo português a um patamar artístico com alguma dignidade.

Não obstante o reconhecimento das limitações da indústria cinematográfica portuguesa, Manuel Maria da Costa Veiga, o pioneiro lisboeta analisado no início desta tese, sintetizou no “Jornal dos Cinemas” de 22 de Fevereiro de 1922, aquele que é o mais simples e direto retrato do cinema mudo português:

“Felizmente em Portugal, se bem que ainda estamos um tanto atrasados em cinematografia, somos, contudo, aqueles que nas nossas íntimas produções, mais nos temos aproximado da realidade e que menos desmoralizamos, talvez porque possuímos uns sentimentos diversos”.

CRONOGRAMA

1895

- 28 DEZEMBRO – Primeira projeção fílmica pública dos Irmãos Lumière. Paris, França.

1896

- 18 JUNHO – Primeira projeção fílmica pública em Lisboa, por Edwin Rousby.
- 12 NOVEMBRO – Estreia o primeiro registo fílmico português: “A Saída dos Operários da Camisaria Confiança”, de Aurélio da Paz dos Reis

1897

- Primeira Sala de Cinema em Portugal: o Salão Avenida, em Lisboa, inaugurada por Manuel Maria Costa Veiga.
- JANEIRO – Viagem fracassada de Paz dos Reis ao Brasil

1904

- Inauguração do Cinema Ideal por João Freire Correia, ainda hoje em funcionamento.

1909

- Fundação da primeira produtora cinematográfica portuguesa, *Portugália Film*, por Freire Correia

1910

- Fundação do primeiro Estúdio Cinematográfico em Portugal, na Rua do Bom Sucesso, em Lisboa, por Freire Correia.
- Fundação da produtora *Empresa Cinematográfica Ideal*, por Júlio Costa.
- 2 MAIO – Estreia de “Rainha Depois de Morta”, da *Empresa Cinematográfica Ideal*.

1911

- 26 ABRIL – Estreia de “O Crimes de Diogo Alves”, da *Portugália Film*.
- VERÃO – Incêndio do Estúdio da *Empresa Cinematográfica Ideal* e encerramento de atividade.

1912

- Encerramento de atividade da *Portugália Film*
- 17 DEZEMBRO – Fundação da *Companhia Cinematográfica de Portugal* por Karl Stella e os seus associados.

1917

- Criação dos Serviços Cinematográficos do Exército.
- 22 NOVEMBRO – Fundação da produtora *Invicta Film*, por Alfredo Nunes de Matos e seus associados.

1918

- Fundação da produtora *Lusitânia Film* por Celestino Soares e seus associados.
- 28 SETEMBRO – Estreia de “Mal de Espanha”, da *Lusitânia Film*.
- Estreia de “Malmequer”, da *Lusitânia Film*.

1919

- 16 JULHO – Estreia de “A Rosa do Adro” da *Invicta Film*.

1920

- Inauguração do Complexo Cinematográfico da *Invicta Film*, na Quinta da Prelada.

1921

- 17 MARÇO – Fundação da nova *Portugália Film*.
- 9 NOVEMBRO – Estreia de “Amor de Perdição” da *Invicta Film*.

1922

- Fundação da *Caldevilla Film* por Raul Caldevilla.
- Estreia de “Os Faroleiros” da *Caldevilla Film*.
- Encerramento de atividade da nova *Portugália Film*.

1923

- Encerramento de atividade da *Caldevilla Film*.
- 14 FEVEREIRO – Estreia de “O Destino” da *Invicta Film*.

- 2 ABRIL – Estreia de “Mulheres da Beira” da *Invicta Film*.
- 7 MAIO – Estreia de “Os Lobos” da *Ibéria Film*.

1924

- 15 FEVEREIRO – Dispensa de todo o pessoal de produção da *Invicta Film*.

1925

- Fundação da produtora *Empresa Cinegráfica Atlântida* por Manuel Luís Vieira.

1926

- 22 FEVEREIRO – Estreia de “A Calúnia” da *Empresa Cinegráfica Atlântida*.

1927

- 6 MAIO – Promulgação do diploma da “Lei dos 100 Metros” pelo Governo Português.
- 11 MAIO – Estreia de “O Fauno das Montanhas” da *Empresa Cinegráfica Atlântida*.
- Encerramento de atividade da *Empresa Cinegráfica Atlântida*.

1928

- Encerramento de atividade da *Invicta Film*.

1929

- 23 JANEIRO – Estreia de “Nazaré, Praia de Pescadores”.

1930

- 3 FEVEREIRO – Estreia de “Alfama, Velha Lisboa”.
- 3 MARÇO – Estreia de “A Castelã das Berlengas”.
- 1 ABRIL – Estreia de “Lisboa, Crónica Anekdotica”
- 19 MAIO – Estreia de “Maria do Mar”
- 11 NOVEMBRO – Estreia de “A Dança dos Paroxismos”

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

- ALMEIDA, Manuel Faria de. *História do Cinema*. Lisboa: RTP – Centro de Formação, 1978
- BAPTISTA, Tiago. *A Invenção do Cinema Português*. – Lisboa: Tinta da China, 2008
- CENTRO UNIVERSITÁRIO DE COIMBRA. Secção de Cinema e Fotografia *Retrospectiva do Cinema Português: Mudo e Sonoro* – Centro Universitário de Coimbra, 1970.
- DUARTE, Fernando. *João Tavares e o Primitivo Cinema Português*. – Cinemateca Portuguesa
- MONTALVERDE, Chitónio. *Primórdios do cinema português* – Lisboa: Ed. Autor, 1970
- NOBRE, Roberto. *Singularidades do Cinema Português*. – Lisboa: Portugália Editores, [ca 19].
- PINA, Luís de (Coord.). *Lisboa Film: um sonho vencido* – Lisboa: Cinemateca portuguesa, 1987
- RIBEIRO, M. Félix. *Filmes Figuras e Factos da História do Cinema Português – 1896-1949* – Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.
- RIBEIRO, M. Félix. *Invicta Film: uma organização modelar: 1917-1924: seu nascimento e ocaso* – Lisboa: Cinemateca Nacional, 1973
- RIBEIRO, M. Félix. *O Cinema Português antes do Sonoro: Esboço Histórico* – Luanda: Círculo Universitário de Cinema, 1968.
- RIBEIRO, M. Félix / RAMOS, Jorge / DUARTE, Fernando. *Manuel Luís Vieira e Reinaldo Ferreira, o repórter X* – Santarém: 9 Festival Internacional de Cinema, 1979
- RIBEIRO, M. Félix. *Subsídios para a história do cinema em Portugal: no presente a imagem do passado: ciclo de conferências “O Cinema ao serviço da educação permanente e da difusão cultural”* – Lisboa: Ministério da Educação Nacional, 1973
- SALT, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis* – Starword, 2009
- SANTOS, A. Videira. *Ernesto de Albuquerque* – Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983
- SANTOS, A. Videira. *Paz dos Reis*. Gráfica Editora
- SALES, P. Cunha Michelle (org.). *Cinema Português: Um Guia Essencial*. SESI-SP Editora
- VÁRIOS. *Encontro com o Cinema Português*. Cinemateca Portuguesa.

ARTIGOS

- ALMEIDA, Avelino de. *Manuel Maria da Costa Veiga: O mais antigo cinéfilo Português recorda-nos o seu amor pelo cinema* in “Cinéfilo”, 3 de 30 / Jun. / 1928-3-5
- ALMEIDA, Avelino de. *Os primeiros passos do cinema nacional* in “Plateia”, 225 (Ano XIV) de 20 / Maio / 1965
- DEL-NEGRO, Daniel, D. *A Fotografia no Cinema Português* in “Textos CP”, Pasta 29. 1987
- DESCONHECIDO. *Cinema Português* in “Imagem”, 3 / Ag. / 1928
- FERNANDES, Inês. *As Cores e Emoções em “As Mulheres da Beira” e “Os Lobos” de Rino Lupo* in “Cinema”, nº47 – Federação Portuguesa de Cineclubes, Dez. 2020.

FILMOGRAFIA

1890's

“*Saída dos Operários da Camisaria Confiança*” (Aurélio da Paz dos Reis, 1896)

“*O Vira*” (Aurélio da Paz dos Reis, 1896)

1900's

“*L'Assassinat du Duc de Guise*” (André Calmette, 1908)

1910's

“*Os Crimes de Diogo Alves*” (João Tavares, 1911)

“*Le Roman d'un Mousse*” (Léonce Peret, 1913)

“*Mal de Espanha*” (José Leitão de Barros, 1918)

“*Malmequer*” (José Leitão de Barros, 1919)

“*O Homem dos Olhos Tortos*” (José Leitão de Barros, 1918) - Inacabado

“*A Rosa do Adro*” (Georges Pallu, 1919)

1920's

“*Amor de Perdição*” (Georges Pallu, 1921)

“*L'Atlantide*” (Jacques Feyder, 1921)

“*Os Faroleiros*” (Maurice Mariaud, 1922)

“*Mulheres da Beira*” (Rino Lupo, 1923)

“*O Destino*” (Georges Pallu, 1923)

“*Os Lobos*” (Rino Lupo 1923)

“*A Calúnia*” (Manuel Luís Vieira, 1926)

“*O Fauno das Montanhas*” (Manuel Luís Vieira, 1927)

“*Napoleão*” (Abel Gance, 1927)

“*Nazaré, Praia de Pescadores*” (José Leitão de Barros, 1929)

1930's

“*Alfama, Velha Lisboa*” (João Almeida e Sá, 1930)

“*A Castelã das Berlengas*” (António Leitão, 1930)

“*Lisboa, Crónica Anekdotica*” (José Leitão de Barros, 1930)

“*Maria do Mar*” (José Leitão de Barros, 1930)

“*A Dança dos Paroxismos*” (Jorge Brum do Canto, 1930)