

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
SESSÃO FILMSCHOOL, 25 de Janeiro 2025

DOURO FAINA FLUVIAL / (1931) 1996

Produção, Argumento, Sequência, Montagem e Realização: Manoel de Oliveira / Fotografia: António Mendes / Música: EMMANUEL NUNES (excerto de *Litanies du Feu et de la Mer*) / Cópia: da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, em 35mm, preto e branco / Duração: 18 minutos / Primeira apresentação em Portugal: 18 de Junho de 1996 na Sala Dr. Félix Ribeiro da Cinemateca Portuguesa.

MARÇANO PRECISA-SE - A CIDADE DAS SETE COLINAS / 1962

Realização, Montagem: Fernando Lopes *Texto:* Baptista Bastos *Fotografia:* Augusto Cabrita *
Produção: RTP-Radiotevisão Portuguesa (Portugal, 1962) *Cópia:* digital, preto e branco /
Duração: 6 minutos

PARA UM ÁLBUM DE LISBOA /, 1966

Realização, Argumento, Produção: Manuel Faria de Almeida / Colaboração: Artur Ramos /Direção de Fotografia: Elso Roque / *Cópia:* digital, preto e branco / Duração: 13 minutos / Primeira apresentação em Portugal: data não identificada



Sessão apresentada e conversa mediada por alunos do curso de Mediação Intercultural e Técnico de Serviços Jurídicos do IDS – Instituto para o Desenvolvimento Social.

Para esta sessão inaugural do programa FILMSCHOOL apresentamos folhas de sala escritas por programadores da casa e programadores convidados no contexto de outros ciclos. Textos que servirão de referência para a escrita de futuras folhas de sala pelos alunos do curso de Mediação Intercultural, numa linguagem adaptada aos saberes e referências do público mais jovem.

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

Ciclo “Música e Músicos no Cinema Português”

DOURO FAINA FLUVIAL / 1931

Produção, Argumento, Sequência, Montagem e Realização: Manoel de Oliveira / Fotografia: António Mendes / Cópia: da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, em 35mm, preto e branco, mudo / Duração: 19 minutos (à velocidade de 22 imagens por segundo) / Distribuição: SPAC / Estreia: Salão Central, 21 de Setembro de 1931, no V Congresso Internacional da Crítica.

DOURO FAINA FLUVIAL / 1934

Produção, Argumento, Sequência, Montagem e Realização: Manoel de Oliveira / Fotografia: António Mendes / Música: LUÍS DE FREITAS BRANCO, Distribuição: SPAC / Cópia: da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, em 35mm, preto e branco / Duração: 18 minutos / Estreia: Cinema Tivoli (Lisboa) e S. João (Porto), a 8 de Agosto de 1934

DOURO FAINA FLUVIAL / (1931) 1996

Produção, Argumento, Sequência, Montagem e Realização: Manoel de Oliveira / Fotografia: António Mendes / Música: EMMANUEL NUNES (excerto de *Litanies du Feu et de la Mer*) / Cópia: da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, em 35mm, preto e branco / Duração: 18 minutos / Primeira apresentação em Portugal: 18 de Junho de 1996 na Sala Dr. Félix Ribeiro da Cinemateca Portuguesa.

Embora a razão de ser desta sessão, inserida no Ciclo “Música e Músicos no Cinema Português” seja a partitura composta em 1934 por Luís de Freitas Branco para a versão sonora de **Douro**, pareceu-nos interessante dar a ver as três versões existentes do opus 1 de Oliveira, uma muda e duas com música, embora de compositores diferentes. Três vezes o mesmo filme? Pelo contrário, três filmes diferentes.

Nos comentários seguintes, da autoria de José Manuel Costa, fala-se da decisiva importância da estreia de **Douro**, na sessão, hoje lendária, apresentada em Setembro de 1931, aos participantes no V Congresso Internacional da Crítica.

Recorda-se, nesta introdução, que essa versão era muda, realizado como filme mudo entre 1929 e 1931 (nas horas vagas de Manoel de Oliveira, então com 20 anos e do operador António Mendes) e apresentada sem qualquer acompanhamento musical.

O acolhimento foi tempestuoso. O público pateou, mas alguns críticos estrangeiros presentes e uns raros críticos portugueses aclamaram o filme como obra prima.

Os ânimos serenaram nos anos seguintes quando foram conhecidas algumas encomiásticas críticas estrangeiras e quando nomes de tanto peso, como José Régio ou Casais Monteiro, defenderam apaixonadamente o filme em artigos premonitórios. Por isso, Lopes Ribeiro, que tinha seleccionado **Douro** para a histórica sessão de 31, propôs a Oliveira estreia comercial da obra, como complemento à sua longa metragem **Gado Bravo**, em Agosto de 1934. Só que, em 34, até em Portugal, filmes mudos tinham passado de “moda”. Por isso, se pediu a LUÍS DE FREITAS BRANCO que compusesse uma partitura para o filme, incorporando-se nele a música três anos posteriores à sua feitura.

Não havia muito dinheiro, havia mesmo muito pouco. Assim, foi-se à cópia muda e cortou-se a banda-imagem dos dois lados para se poder incluir a banda-som. O público de 34 viu, pois, um filme diferente: diferente porque havia música onde antes houvera silêncio, diferente porque a imagem não respeitava o

enquadramento original. Além disso, segundo Oliveira, Lopes Ribeiro, por sua alta recriação, modificou a montagem de algumas das sequências iniciais.

Em 1935, o Dr. Félix Ribeiro, nomeado para dirigir a recém criada divisão de cinema, no SNI, recuperou o negativo original que foi um dos primeiros elementos a integrar o que hoje é a colecção da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA. Mas a cópia, que continuou a ser projectada quando o rei fazia anos, em festas ou festanças, era a cópia de 1934 e nunca mais ninguém pôs os olhos na versão muda original. Nos anos 60, Oliveira pediu a Félix Ribeiro que lhe emprestasse esse velho negativo (obviamente em nitrato) e levou-o para França, com a ideia de extrair novas cópias. Mas o negativo “encolheu” (como frequentemente sucede com películas de nitrato) e, à época, os laboratórios franceses, ainda não tinham meios para resolver esse problema, sem envolver avultadas verbas e avultados riscos. Em consequência, o negativo ficou no laboratório e a páginas tantas (anos 70) chegou mesmo a ser considerado desaparecido. Felizmente não o estava e passara do laboratório à Cinemateca Francesa, que o conservava. Nos finais dos anos 80, graças a pesquisas de Luís de Pina, a Cinemateca Francesa redescobriu-o entre tantos outros que aguardavam eventual recuperação. Em 1990, a Cinemateca Francesa aceitou devolvê-lo à Cinemateca Portuguesa. A técnica evoluíra muito e, apesar do mau estado do negativo, foi possível, com a colaboração do National Film Archive de Londres, recuperá-lo e restaurá-lo. Após um delicado trabalho técnico, foi feita tiragem de cópias em acetato a partir desse negativo original. Em Dezembro de 1992, mais de sessenta anos depois da sessão no Central, a Cinemateca deu a ver a versão muda original, com a banda-imagem integral.

Parecia o fim de uma longa saga. Mas não o foi. Desde 1990, pelo menos, Oliveira, que nunca apreciara muito a música de Luís de Freitas Branco, começou a pensar em nova música para o filme e em recuperar o **Douro**, corrigindo alguns pormenores de montagem (as alterações de Lopes Ribeiro quando da primeira sonorização) e experimentando uma nova banda-musical (de Emmanuel Nunes) que lhe parecia mais concordante com o espírito vanguardista da obra. E, em 1996, por altura das comemorações do centenário das primeiras sessões cinematográficas em Portugal, surgiu um novo restauro e uma nova obra. Aos 88 anos, Oliveira recriou a obra dos 20 e **Douro** ressurgiu.

Na história do cinema, e na história de várias versões de um filme, não se conhece caso igual, pois ninguém se atreveria a mexer num “clássico”, senão o único que tinha legitimidade para o fazer: o Autor.

Escreveu José Manuel Costa: “O resultado desta experiência é, a nosso ver, surpreendente. Contrariamente ao que alguns poderiam esperar, mas em consonância plena com muitos dos princípios de ligação imagem-som defendidos pelos vanguardistas dos primeiros anos do sonoro (e muito especialmente os da escola soviética na sua defesa do ‘assincronismo’), a ideia que presidiu à escolha desta música e a forma como ela é integrada afasta-se totalmente de qualquer efeito de redundância face à imagem.

No oposto disso, a ligação estabelecida por Oliveira releva sempre do contraponto e, no limite, *parece* funcionar totalmente *contra* o próprio ritmo da montagem, ou, pelo menos, contra o seu ritmo *exterior*.

Em si mesma, a música não é colocada para *ampliar* a intensidade visível, ou mais superficial, das imagens. A relação entre uma banda e a outra é infinitamente mais subtil e baseia-se justamente na recusa total da redundância. O ritmo de uma não é o ritmo da outra, procurando-se que nasça um novo ritmo a partir da tensão existente entre os dois. Aos pontos fortes da acção responde, muitas vezes, o silêncio.

E são precisamente essa *tensão* e esse *silêncio* que acabam afinal por ampliar - como se o transportasse para uma outra *dimensão* - o ritmo profundo, interno, destas imagens.

O jogo entre estas imagens e esta música transforma-se num jogo de conversão de espaços e *de espaços no tempo*. As notas que caem ligeiramente antes, ou depois, das imagens mais contundentes, e sobretudo os silêncios que se propagam por imagens em que poderíamos esperar sonoridades mais fortes, funcionam

como uma espécie de câmara de eco, ou de 'respiração' dessas imagens, ampliando-lhes a sua dimensão profunda, ou transformando (como ondas em propagação) o seu espaço num *novo efeito de tempo*.

Manoel de Oliveira procurou que a música nos ajudasse a 'escutar' as suas imagens. Fazendo isso, respeitou essas imagens, ao mesmo tempo que respeitou, o espírito essencial da época em que elas foram realizadas."

Segue-se o texto de José Manuel Costa:

O primeiro filme de Manoel de Oliveira é o primeiro filme em que Manoel de Oliveira é grande em qualquer contexto. Se há filmes portugueses anteriores - por exemplos os de Leitão de Barros do período de 1929-30 - que pedem um enquadramento internacional, **Douro**, salta muito acima deles para se situar no absoluto primeiro plano do cinema do seu tempo. Pese embora o "mote" que muitos julgarão estafado ou improdutivo, é de facto apenas justo e lógico que se (re)aborde sempre a obra do autor dizendo que a emergência "disto" a partir de "tão pouco" - ou seja a inexperiência anterior do cineasta, a ausência de uma forte tradição, uma forte indústria ou um forte movimento - é, só por si, prova do génio.

Num primeiro nível contextual, **Douro** é membro destacado de uma honrosa família a que se tem chamado a das "sinfonias urbanas". Iniciada com **Rien Que Les Heures** de Cavalcanti (1926), esta teve o seu mais célebre exemplo em **Berlim. Sinfonia de uma Capital** de Walter Ruttmann (1927) - a fonte inspiradora que Oliveira referiu - e prolongou-se depois, nomeadamente, nas primeiras obras de Joris Ivens, **Ponte** e sobretudo, **Chuva**, de 1929. (Nela poderíamos ainda incluir **O Homem da Câmara** - a obra prima de Vertov de 1928 - ou "ramificações" do género de **A Propos de Nice**, de Vigo, também de 1929). A filiação cinematográfica é óbvia e, de resto, não é sequer o detalhe do título de Oliveira remeter para o rio que faz com que a sua matéria seja diferente. **Douro** é ainda, também, o primeiro "quadro" de uma exposição", a saber, a que Oliveira dedicou à sua cidade natal (que, por via disso, é a cidade portuguesa mais bem tratada pelo cinema). Com Ruttmann ou Cavalcanti, o que Oliveira filma é o ciclo de vida urbano - neste caso a zona ribeirinha - entre duas noites consecutivas, a luz e os homens a vivificarem e a transformarem literalmente, neste intervalo, o espaço construído que uma e outros habitam.

Num grau ainda superior ao das outras famílias cinematográficas esta é, porém, uma família que encontra na sua matéria de base mais um pretexto que o verdadeiro sentido ou motivação: todas estas cidades são microcosmos de um mundo e todos estes filmes são manifestos de uma posição global em relação ao cinema. Se o "urbano" não é aqui de modo nenhum aleatório, julgo mesmo assim que é o "sinfónico" que move e une os respectivos autores, mostrando que a génese destes filmes é sobretudo uma ideia de cinema e que para os contextualizar há que ver sobretudo esse lado.

Donde vinha este "sinfonismo" e como (e porquê) ele se fundiu privilegiadamente com uma "matéria prima" extraída da mais próxima e tangível realidade? Repegando em ideia de texto anterior creio que a vanguarda europeia da viragem de década (dos anos 20 para os 30) consubstanciou de forma laboratorial o cruzamento de dois grandes movimentos contraditórios, um no auge e quase no esgotamento, o outro em embrião - em muitos aspectos, os dois movimentos em que se espelharam os conceitos de cinema ao longo da primeira metade do século. No auge estava, ainda - para quem, como quase todos os vanguardistas, recusava o sonoro - a montagem, ou, através dela, a prioridade e o virtuosismo da manipulação, enquanto grandeza e especificidade do cinema. Em embrião estava a ideia entretanto secundarizada, de que o cinema era também (e antes de mais) reprodução do real, estando vocacionado para trabalhar o espaço/tempo da nossa existência "objectiva". Não chegando então, de modo nenhum, a desenvolver esta última tendência - cuja autentica expressão é de facto contraditória com a primeira - a vanguarda desses anos "apanhava-a" já no que formava temporariamente uma "combinação natural" (vide o "cine-olho" de Vertov): levava ao extremo a manipulação - a ideia de que o filme se faz na mesa de montagem - utilizando a matéria-prima propícia que eram os muito curtos fragmentos de realidade (ou seja, aquilo mesmo que, por condição, estava "aberto" à organização posterior, à organização dos sentidos).

Ora desta combinação e deste momento culminante, a família que referíamos foi, apenas, um dos veículos, mas um veículo exemplar. Juntando o sonho limite da montagem - a abstracção musical, origem do termo "sinfonismo" - com outras correntes (internas e externas ao cinema) em que se focava a mecanização do homem, a aplicação deste cinema a estes microcosmos urbano foi, para muitos, o laboratório coerente e perfeito. Os experimentalistas do final de 20 e início de 30, tenham eles vindo do futurismo, do construtivismo, da "Nova Objectividade" alemã ou da pura identificação com as mais fascinantes experiências da época (como Oliveira ou Ivens) espelham-se nela.

Dito isto, que individualiza **Douro** no seio desta família e o que aproxima, hoje, da obra subsequente de Oliveira? Quanto à primeira questão, julgo que, curiosamente, é face ao modelo assumido - o **Berlim** de Ruttmann - que **Douro** mais revelará, hoje, algumas diferenças de tom e universo individual. Isto sobretudo porque - e para resumir tudo num único ponto - Oliveira nunca toca a fronteira da "arte abstracta" (e, com ela, a ideia de "desumanização") que baliza o trabalho do realizador alemão. Onde Oliveira filma as linhas estilizadas da ponte ou a aceleração de movimentos sem passar o limite do "figurativo", Ruttmann funde-os com o desenho das linhas paralelas e das espirais (oriundas das suas obras anteriores). A grelha formal - na verdade, "musical" - está na - origem, e no fim, de **Berlim**, enquanto se mantém apesar de tudo equilibrada (embora dominante) no **Douro**.

Quanto à segunda questão - **Douro** na obra de Oliveira - penso ser útil começar por desfazer um equívoco. Consiste este em apontar precipitadamente alguns sinais da obra de ficção posterior pelo facto, em si mesmo, de Oliveira entretecer no ciclo "documental", algumas sub narrativas. Na verdade, se esta "vocação" está lá, ela estava, também, em todas as restantes "sinfonias", não sendo por aí que o autor se distingue. Ao invés, é na escolha dessas sub-narrativas, nos seus "temas" e, talvez, num sentido global do filme, que **Douro** se liga à obra restante. Explico-me - e termino - com um exemplo e uma pergunta: o exemplo é o da visão comparada de homens e animais, o intervalo para descansar e comer e, ligado a isso, o "raccord" que veicula o impulso sexual. Não é no estrito "realismo" da cena que encontramos a génese desse "raccord"; é, muito claramente, no olhar de Oliveira sobre a vida "vegetativa" dos homens - em contraposição ao olhar sobre os grandes gestos, ou as grandes obras, pelos quais os homens se elevam. E a pergunta é esta: não será precisamente o olhar para as altas construções (a ponte, os mastros) - olhar que aqui é base de uma dialéctica própria, entre o "alto" e o "baixo", o contre-plongé e o plongé - aquilo que, neste filme antecipa já claramente a visão do épico e do sagrado patente nos filmes seguintes? Como todas as obras-primas, **Douro** vale por si. Como quase todas as obras-primas, também podemos inseri-lo numa obra de autor.

José Manuel Costa

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

PAULO ROCHA E FERNANDO LOPES, “UMA ESPÉCIE DE GÊMEOS DIFERENTES”

– FERNANDO LOPES (2014)

MARÇANO PRECISA-SE - A CIDADE DAS SETE COLINAS / 1962

Realização, Montagem: Fernando Lopes *Texto:* Baptista Bastos *Fotografia:* Augusto Cabrita *
Produção: RTP-Radiotevisão Portuguesa (Portugal, 1962) *Cópia:* betacam digital, preto e branco / *Duração:* 6 minutos

A possibilidade de apresentação de MARÇANO PRECISA-SE que esta sessão concretiza é a mais grata das surpresas desta retrospectiva Fernando Lopes, que era o primeiro a considerá-lo como um dos seus filmes matriciais, sublinhando-lhe a importância no contexto da sua obra. Tratando-se de um título durante largos anos “desaparecido” do olhar público, considerado mesmo “perdido”, MARÇANO PRECISA-SE é uma produção da RTP para a série “A Cidade das Sete Colinas” cuja existência e disponibilidade de materiais foi garantida pelo arquivo da RTP permitindo a sua projecção já no decurso da retrospectiva. Para a sua primeira apresentação pública na Cinemateca, escolhemos mostrá-lo com O FIO DO HORIZONTE, em *raccord* lisboeta com BELARMINO em fundo, já que O FIO DO HORIZONTE de Fernando Lopes (um filme lisboeta “metafísico”) a partir de Antonio Tabucchi (um romance realista ambientado numa cidade portuária) é também um regresso de Fernando Lopes a BELARMINO no sentido em que, parafraseando o próprio cineasta, o seu protagonista (Spino/Claude Brasseur), de quem Lopes se assumiu um alter ego, é um alter ego de Belarmino. O FIO DO HORIZONTE, disse Fernando Lopes, foi “uma visita a Lisboa, com um outro Belarmino, como se ele, que morrera entretanto, tivesse voltado para morrer outra vez; era uma coisa penumbrosa [...]. Eu estou presente no filme através dele [Claude Brasseur], e ele está presente no filme através do Belarmino, ou seja, o Belarmino também está presente no filme”.

Trinta e um anos, muitos filmes e alguns fantasmas antes, MARÇANO PRECISA-se, “a história de um puto que vai à procura do primeiro emprego e distrai-se pelo caminho a jogar futebol e a ver as obras do metro na Avenida Almirante Reis”, ocupa, na filmografia de Fernando Lopes, o lugar imediatamente anterior a BELARMINO. É “um filme fundador, sem o qual não teria feito BELARMINO”, que o seu autor alinhava com AS PEDRAS E O TEMPO e AS PALAVRAS E OS FIOS como primeiras obras decisivas, como afirma na entrevista a José Navarro de Andrade, originalmente publicada em 1996 no catálogo *Fernando Lopes por Cá*, disponível na agora preparada Antologia de Textos “on line” no sítio da Cinemateca *Fernando Lopes – Profissão: Cineasta*, e como na Cinemateca sublinhou por diversas vezes, a última das quais a pretexto das suas “primeiras obras, primeiras vezes”, quando em 2010 apresentou uma sessão em que evocou o início do seu trabalho no cinema. Vê-lo é dar razão a Fernando Lopes: MARÇANO PRECISA-se é um mergulho nas ruas da cidade, um percurso do seu núcleo antigo da baixa (a cidade de BELARMINO) às modernas avenidas novas (a cidade que ficaria a ser, no cinema, a de Paulo Rocha nos VERDES ANOS) num retrato que segue a par da pequena história de uma criança do povo que procura sozinha um primeiro emprego e encontra uma primeira decepção.

O “gancho” narrativo é simples, resumindo-se à pequena história do pretexto que põe o miúdo a descobrir a cidade. É como percurso de iniciação que Fernando Lopes filma esta pequena crónica, o que em retrospectiva mais favorece o sentido iniciático do filme no contexto da sua própria obra, antecipando, por exemplo, a série de primeiras obras filmadas à volta da infância e adolescência que marcaria os começos da geração do cinema português dos anos 80. Já em 1996, na referida entrevista, Lopes falava deste seu filme – uma das curtas-metragens filmadas na RTP onde começou a trabalhar em 1957 e foi um dos seus espaços formadores – “filiando-o” na linhagem do neo-realismo mas também concordando em associá-lo ao que mais tarde fez escola como o começo do cinema iraniano de Kiarostami, um cineasta em cujo trabalho – conta ele – Paulo Rocha via afinidades com o de Fernando Lopes. No início dos anos 60, antecipando a sua estreia na longa-metragem e na geografia lisboeta do seu cinema, MARÇANO PRECISA-se anuncia o fôlego “novo” de belarmino, “casando” o seu protagonista e a cidade. É ainda um filme que importa a biografia do próprio

Fernando Lopes, também ele um miúdo de Lisboa, onde chegou cedo vindo da Várzea. É ler a forma como de si falou numa entrevista de 2004 a Anabela Mota Ribeiro e ter em conta as imagens de MARÇANO: “Comecei a trabalhar muito miúdo, com 12 anos, num escritório mesmo ao lado do Gambrinus, e fazia o trajecto da Avenida Almirante Reis a salto nos eléctricos operários. Conseguia sempre fazer a viagem até ao Martim Moniz sem pagar bilhete. Depois fiz a minha vida estudando à noite, é outra história. Tinha os truques dos putos lisboetas, ia às salas de cinema dos putos lisboetas: o Imperial, o Liz, o Rex, o Piolho, o Animatógrafo, etc. Os bilhetes praticamente não existiam, era carimbos na mão. Então trocávamos o carimbo na mão uns dos outros para entrarmos de borla. É um universo completamente diferente do que você conhece, as cidades já não são isto.”

MARÇANO PRECISA-se começa ao som de acordes de jazz sobrepostos a imagens de uma panorâmica geral que parte do casario da Lisboa ribeirinha descrevendo um movimento que termina descendente no Rossio – “esta é a cidade, a nossa cidade, a cidade de todos, a cidade de que gostamos porque é a cidade das pessoas, das notícias ciciadas entre o café, a cerveja e o cigarro, cidade dos boatos que se compram e se vendem como se fossem em primeira mão...” – “subindo” depois para o Areeiro enquanto a voz off continua a apresentar a “cidade das sete colinas” passando pelas figuras de transeuntes lisboetas até se deter no seu protagonista, Manuel, de novo no Rossio, um miúdo da cidade que também vemos em obras, acompanhando o seu olhar curioso a espreitar o trabalho de operários. Seguindo o eléctrico em que ele se empoleira “a salto” vamos em direcção “à cidade hirta dos prédios hirtos, lívida dos prédios lívidos, mecânica, rítmica, apalaçada de falsa aristocracia”. Em contra-picados, a câmara devolve o olhar subjectivo de Manuel a observar os prédios da Avenida de Roma, os aviões que cruzam o céu a caminho do aeroporto, a sinalética urbana. Sem diálogos, o filme é uma pequena crónica visual, acompanhada em off pela narração e o ritmo do jazz na banda musical, de que sobressai a energia urbana.

A cidade é o motivo do filme, a personagem do miúdo surge da multidão, embrenhado nela, filmado como alguém que a atravessa descobrindo-a na ebulição que mostram os planos do estaleiro das obras do metropolitano junto à Praça da Figueira e na novidade revelada como espanto aos olhos do rapaz nos planos do Areeiro e da Avenida de Roma. A voz off é reiterativa, mas não imprescindível porque está tudo nas imagens (também sonoras, caso das obras com o Rossio ao fundo): à subida da Almirante Reis à boleia do eléctrico cuja viagem permite um movimento de câmara que fixa a rua às avessas acompanhando o movimento de cabeça do miúdo, sucede um corte que volta a um plano geral alto (agora o recorte de um dos edifícios emblemáticos da praça do Areeiro) para de novo “descer” à rua, no caso ao passeio largo de uma esplanada por montar, bastante mais vazia do que os povoados planos do Rossio e dos seus cafés cheios de gente. As fachadas dos prédios modernos surgem em contracampo ao olhar curioso do rapaz, na sua perspectiva de contra-picado, retratando as linhas e as curvas da arquitectura da “cidade nova”. Como em AS PEDRAS E O TEMPO (o filme “de Évora”, com fotografia de Aquilino Mendes a preto e branco) e AS PALAVRAS E OS FIOS (o pictórico e musical filme “dos cabos eléctricos”, com fotografia de Abel Escoto e cores luxuriantes), MARÇANO PRECISA-se dá a medida do fabuloso sentido dos planos de Fernando Lopes, da sua liberdade e do seu desejo de cinema.

Maria João Madeira

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

Excerto de *CATEMBE, ESSE DESEJO OBSCURO DE CINEMA*

(Maria do Carmo Piçarra, 2024, Cinemateca Portuguesa/Tinta da China Edições)

PARA UM ÁLBUM DE LISBOA /, 1966

Realização, Argumento, Produção: Manuel Faria de Almeida / Colaboração: Artur Ramos / Direção de Fotografia: Elso Roque / Cópia: digital, preto e branco / Duração: 13 minutos / Primeira apresentação em Portugal: data não identificada

Nesse ano, em que fez *Camões*, produzido por Felipe de Solms para a televisão, uma outra curta-metragem, com realização e produção sua, *Para um álbum de Lisboa*, foi exibida no Cinema Condes, em Lisboa. Segundo a imprensa, que a relacionou com o retrato que Leitão de Barros fizera em 1930 afirmando ser uma nova «crónica anedótica» da capital, agradou muito ao público. Se *Catembe* procurava mostrar como se vivia quotidianamente em Lourenço Marques — cidade que Faria de Almeida quis projectar na sua modernidade, mas também nos seus contrastes, evidentes nas diferenças sociais e na estratificação do trabalho —, a curta-metragem é, por sua vez, um olhar atento, terno e divertido sobre Lisboa. A imprensa refere que a capital observada pelo realizador «é uma Lisboa de trepidante actualidade de hábitos populares, dos homens e mulheres de todos os dias e de certos mitos que acompanham o quotidiano, solicitado entre a agitação das grandes metrópoles e o ridículo sorridente de tradições provincianas» (*Diário Popular*, 13 de Dezembro de 1966). A *Plateia* de 3 de Janeiro de 1967 salienta que «sem subsídios e por sua própria conta e risco, Faria de Almeida e o operador Elso Roque captaram insólitas imagens da capital». Comenta ainda que se a fotografia era de Roque, «todo o trabalho de movimentação de câmara e de montagem rítmica e sonora pertence sem dúvida a Faria de Almeida e tem a sua marca pessoal de hábil estilista». No *Diário de Lisboa*, Vítor Silva Tavares saúda novamente Faria de Almeida por mais aquela realização, escrevendo que daquela forma o cinema português conquistará «o seu direito de cidadania», referindo ainda a adesão do público à obra. Enaltece a «inteligência e humor» com que Faria de Almeida e Elso Roque alcançaram «o milagre da comunicação sem o qual o cinema português perde a sua força e a sua vitalidade». Comenta ainda o novo estilo de realização:

[...] a câmara, extremamente ágil e arguta, devassa a intimidade do lisboeta, descobre o significativo na aparência mole do real quotidiano. Por contraste ou analogia de planos, a montagem torna evidente as intenções, abrindo ao espectador o caminho da identificação com a cidade, quem lá vive e o que lá se passa; pela via do humor, a mais salutar, aguça-se o sentido de observação social: o flagelo do trânsito, o basbaque do alfacinha ante o exotismo dos turistas, as eternas obras nas ruas, o saudosismo dos «bons tempos» (que nos são mostrados em retrospectiva) ante a complexidade da moderna vida urbana, os namorados que se refugiam nos jardins, os mirones, a fauna humana que aos domingos vai à praia exhibir as caricaturas.

Há um enorme paralelismo entre a modernidade tanto do estilo de filmagem e montagem como dos temas tratados neste álbum de Lisboa e naquele, proibido, em que se tornou *Catembe*, após ser expurgado da parte ficcional. Aqui, porém, Faria de Almeida mostra toda a frescura do seu olhar e o domínio da linguagem e técnica cinematográfica para, dentro da bitola do que o regime considera poder ser visto, mostrar o cinema que há em si.

Silva Tavares considera que «sem didactismo, ou melhor, sem demagogia, mas com elaborada lucidez (embora pareça casual), é-no fornecido material de meditação, apanhado ao vivo, câmara na rua, e só depois trabalhado, montado, [...] assim tornando o real mais real». Vai mais longe. Diz, numa alusão subtil à censura e proibição de *Catembe*, que se descobre em Faria de Almeida «o cineasta capaz dos voos inteiros que lhe fossem (ou que lhe sejam) permitidos. [...] Sim, temos homem. E com ele temos, também, dentro do marginalizado possível, um cinema português modernizado, participante e comunicativo. Palmas e votos de continuidade».

Maria do Carmo Piçarra