

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

FILMAR — DIA NACIONAL DO MAR

16 de Novembro de 2023

PORTUGAL DESCONHECIDO / 1969

um filme de Faria de Almeida

Realização, Montagem: Faria de Almeida *Fotografia:* Abel Escoto *Música:* Jorge Costa Pinto *Sonoplastia:* Alberto Nunes *Genérico (animação):* Ricardo Neto, Álvaro Patrício *Colaboração especial:* Artur Agostinho *Produção:* Telecine-Moro (Portugal, 1969) *Cópia:* Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, DCP (digitalização 2K a partir de uma cópia 16 mm síncrona, com som óptico, da colecção da Cinemateca; digitalização em 2023 no contexto do projecto FILMar Digitalização do Património Cinematográfico), cor, 17 minutos *Primeira apresentação na Cinemateca:* 8 de Novembro de 2011 (“Abrir os Cofres Imagens de Portugal Turismo”).

DES PORTUGAIS / 1970

PORTUGUESES

um filme de Jean Leduc

Realização: Jean Leduc *Montagem:* Catherine Peltier *Fotografia (operadores de imagem):* Acácio de Almeida, Gilbert Sarthre *Participação:* Amália Rodrigues, Duo Ouro Negro *Voz:* Colette Berge *Produção:* Les Films de L’Olivier *Produtor associado:* Filipe de Solms *Cópia:* Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, ficheiro (digitalização da Cinemateca), cor, versão original em francês legendada em português, 20 minutos *Primeira apresentação na Cinemateca.*

O FADO / 1923

um filme de Maurice Mariaud

Realização: Maurice Mariaud *Argumento:* Maurice Mariaud, Alberto Castro Neves (?), segundo *O Fado*, peça teatral de Bento Mântua (Lisboa, 1915) e inspirado em *O Fado*, pintura de José Malhoa *Fotografia:* Artur Costa de Macedo (?) *Direcção Artística:* Henrique Alegria *Assistente geral:* Alberto Castro Neves *Decoração:* Henrique Alegria, Alberto Castro Neves *Interpretação:* Duarte Silva (proprietário da taberna), Alberto Castro Neves (amigo de Tónio), Raul de Carvalho (Tónio), Eduardo Brazão (pai de João), Ema de Oliveira (Ana), José Soveral (João, o ferreiro), Sarah Cunha (mulher de João), Botelho do Amaral (pianista), Jorge Roldão (criado da taberna), Júlio Branco, Alberto Castelo, Rogélia Cardo, Garcia Ruas, José dos Santos.

Produção: Pátria Film *Produtor Executivo:* Henrique Alegria *Distribuição:* Raul Lopes Freire *Cópia:* Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, DCP (digitalização Ultra HD de um internegativo de imagem 35 mm produzido quando da preservação do filme em Fevereiro de 2003; referência de uma cópia de época para o tratamento digital da imagem), colorida por processo de tintagens e viragens, projectada muda, com intertítulos em português, 27 minutos *Ante-estreia:* 9 de Junho de 1923, no Salão Central (Lisboa) *Estreia:* 17 de Março de 1924, no cinema Olympia (Porto) *Reposição:* 5 de Setembro de 1932, no Royal Cine (Lisboa).

O Fado é apresentado com acompanhamento musical ao vivo por José Manuel Neto (guitarra portuguesa) e Nelson Aleixo (viola)

Conforme anunciado “os três filmes são apresentados em digitalizações recentes que observam o país, as suas características mais intrínsecas, e o modo como estas participaram de um discurso oficial, carregado de simbologia propagandística, em alguns casos, noutros de revelação de um país bastante mais expansivo, colorido, expressivo e diverso do que o discurso oficial queria sublinhar. O FILMar, desenvolvido pela Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema no âmbito do Mecanismo Financeiro Europeu EEAGrants 2020-2024, tem como objetivos a digitalização de património fílmico relacionado com o mar, e a sua difusão em sessões atentas ao reconhecimento, pelos diferentes públicos, de uma memória coletiva, herdada ou vivida.”

*Come away, O human child!
To the waters and the wild
With a faery, hand in hand,
For the world's more full of weeping than you can understand.*

W.B. Yeats *Stolen Child* 1889 (excerto)

É uma sessão em *flashback*. De 1969, o ano da chegada do Homem à Lua, e 1970, ano em que começou a comemorar-se o Dia Mundial da Terra, para 1923, quando W.B. Yeats foi Nobel da literatura. Não se falava do mar como património, não seria assunto, embora, em Portugal, o mar seja um horizonte, condição incondicional. Era o século XX de marinheiros, fadistas, trabalho, boémia, aspirações a outra coisa. Em 1923 Portugal experimentava a Primeira República implantada até à Ditadura Militar de 1926; o Governo Civil de Lisboa mandava queimar livros de Judite Teixeira, Raul Leal e António Boto a pretexto de “imoralidade”. No cinema contemporâneo da época, vingava, no Porto, a experiência de produção da Invicta Film ensaiando a produção regular com equipas técnicas e realizadores estrangeiros. Os anos 1920 foram e não foram *loucos*. Em 1969-70 Portugal vivia a ditadura de décadas do Estado Novo que, aproximando-se do estertor, persistia em restringir, censurar, tolher movimentos, apequenar espíritos, tentação que ia colhendo na apatia enquanto alimentava resistências. O cinema já começara a ser *Novo* acompanhando as demais cinematografias europeias, com *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha (1963), o *Belarmino* de Fernando Lopes (1964) a abrir alas, depois de *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa (1962) assinalar a possibilidade de revolucionar o modo de produção e propor uma resistência do olhar. Embora fosse também, o cinema, brutalmente mutilado como sucedeu a *Catembe* de Manuel Faria de Almeida (1964), “o mais censurado” dos filmes portugueses com os seus mais de 120 cortes, a mutilação, a invisibilidade, um ostracismo do qual o realizador encontraria fraco consolo, mas algum consolo, na produção de duração curta institucional, realizando filmes de encomenda a apresentar, por vezes, antes das longas-metragens nas sessões regulares de cinema.

É uma história que tem vindo a ser contada: nos anos 1960/70 o terreno dos filmes institucionais, propagandísticos ou publicitários, foi fértil para a experimentação, a tarimba, também a subsistência, de toda uma geração de futuros protagonistas do cinema português. Aí se inscreve *Portugal Desconhecido* alinhando com a percepção das possibilidades turísticas do país e das suas várias regiões que vingava na época, e foi explorado noutras produções que propunham representações de Portugal como um território a descobrir. A questão põe-se em termos de hipóteses de lazer, um território, se não virgem, a desbravar, “um vasto Portugal que espera por si”, nos termos do *parco off* que acompanha as imagens do primeiro, cujo texto remata propondo “a fascinante aventura de conhecer o desconhecido do seu maravilhoso país (...). Conheça o Portugal desconhecido porque há sempre um Portugal desconhecido que espera por si.”

Com palavras antecessoras do posterior pregão publicitário “vá para fora cá dentro”, o filme de Faria de Almeida para a Telecine-Moro passa em revista a variedade paisagística portuguesa, campos, povoações, monumentos, actividades artesanais, romarias, largadas de touros e touradas, bailes e fogo-de-artifício, vias rodoviárias, as atracções da capital, o chamariz do litoral. Excepção feita ao breve texto de abertura e de fim, é a música a justapor-se às imagens em que desfilam atracções naturais, paisagísticas e de diversão, estruturadas à imagem de uma viagem marcada pelo silvo de um comboio que atravessa o país permitindo tirar-lhe “o retrato”. Dirigido ao turismo interno, *Portugal Desconhecido* tem como primeiro trunfo o genérico animado de abertura e fecho que resume ludicamente a sua ideia, pondo em cena o *cliché* das personagens dos turistas de câmara fotográfica em punho. Mais do que geográficos, os *raccords* são de cinema, tal como a atenção às possibilidades plásticas dos planos. Se não têm a força das imagens de um filme institucional como *A Embalagem de Vidro* (Faria de Almeida, 1965), em que imperam formas, cores, pormenores da matéria documentada, lembrando *As Palavras e os Fios* (Fernando Lopes, 1962), é graças à dimensão “bilhete postal” que participa da estrutura do filme.

A sessão prossegue com as mesmas cores fortes e contrastadas, mas noutro tom. E adoptando uma mensagem para “consumo exterior”. *Des Portugais* responde a outra encomenda, para a televisão francesa, pelo francês Jean Leduc, que pela mesma altura, e tal como J.N. Pascal-Angot, assinou uma série de títulos propagandísticos alinhados com o discurso do regime do Estado Novo. A propaganda (mal)encapotada em produções “estrangeiras” “não” vinculadas ao poder instituído servia afinal o transparente propósito de fixar a imagem dita cosmopolita, económica e socialmente desenvolvida de um país que se apresentava como estendendo-se “do Minho a Timor” retratando um povo de “gente corajosa” tal e qual remata o *off*. Neste caso a narração acompanha, claro, as imagens multiplicadas de um país visto como território de diversidade regional, paisagística, folclórica, rural e urbana, metropolitana e ultramarina. Tristíssimo retrato de um país perdido em trevas toldadas

pela fanfarra do discurso, o brilho das cores soalheiras, um ritmo que, na aceleração da montagem supostamente vertiginosa, confunde geografias e salta realidades. Tudo em *Des Portugais* denuncia a colagem ao discurso oficial do regime caduco, salvando-se, para memória futura, o registo dos breves planos de Amália – de nome mal grafado no genérico, *Rodriguez* – nos ensaios de uma gravação; os planos de uma actuação do Duo Ouro Negro; as imagens no *Atelier* de arquitectura de Francisco da Conceição Silva e as imagens do inspirador Hotel do Mar em Sesimbra – “o primeiro hotel português projectado na sua totalidade” (José Augusto França) numa ocupação orgânica da paisagem, em socalcos, e habitado por obras de artistas plásticos, como a peça de Cutileiro que por lá continua, na relva, junto à piscina de água salgada com vista para o mar.

A vaga de realizadores franceses que filmaram Portugal nos anos 1920 trouxe Maurice Mariaud e ele viu “o fado”. *O Fado* traz para o ecrã a “Lisboa vadia”, as ruas de Alfama, as desgarradas fadistas, as histórias de rufias nelas embrenhadas noites a fio. A “tipicidade” retratada vem neste filme ao encontro das teias urbanas populares, antecipando a linha que em 1931 Leitão de Barros retoma no primeiro filme sonoro português, *A Severa*, a partir da obra homónima de Júlio Dantas, com Dina Teresa no papel da famosa fadista cigana. Mudo, *O Fado* não é menos fadista. E foi o primeiro filme a aventurar-se pelos meandros da “canção nacional”, como então se dizia.

Mariaud realizara o marítimo *Os Faroleiros* e *As Pupilas do Senhor Reitor* no ano anterior para a Caldevilla Film que o fora buscar à Gaumont, assim expandindo as ambições com as quais Raul de Caldevilla iniciara a empresa no Porto ensaiando tratar “assuntos genuinamente portugueses, baseados na história e na literatura nacionais”. O objectivo cairia por terra em 1925, sendo, de resto, as longas-metragens de Mariaud as únicas duas longas do catálogo de Caldevilla. Com produção da Pátria Film (a primeira da produtora de Henrique Alegria, anteriormente ligado à portuense Invicta Film), *O Fado* é a terceira produção portuguesa do realizador francês, não com argumento original (caso dos *Faroleiros*, que Mariaud também interpretou) ou adaptado de um clássico da literatura portuguesa (caso das *Pupilas* a partir do romance de Júlio Diniz, que teria novas versões em 1935, por Leitão de Barros, e em 1960 por Perdigão Queiroga), mas a partir da peça teatral homónima de Bento Mântua e inspirado no quadro de Malhoa que a sequência de planos finais transparentemente invoca. É uma recriação creditada, os actores desempenham os gestos, posicionam-se para a imagem final, pictórica, em movimento. Desfecham os penúltimos cartões, precedendo o plano final da mulher e do guitarrista fadados na desgraça: *E, nesta vida tranquila e fatal, como diz o fado, bom ou mau... cada um segue o seu caminho / E voltando ao seu quarto, Ana, antes de se deitar, como de costume uma parte do dia, achava-se presa pelo / encanto do fado, melancólica e terrível. (inspirado no quadro do grande pintor Malhoa)* Na banda de imagem de *O Fado*, volta a ser um cartão de acordes fadistas a imprimir a “moral” da história que nada poupa a mulher protagonista: *Nasceste sem coração, És uma mulher perdida, Só tens a minha canção A dar-te consolo e Vida.*

A imprensa regozijou com a primeira película da Pátria Film, apontando, nos termos característicos do estilo da crítica da época, “as cenas interessantes e costumes bem lisboetas” (*Jornal dos Cinemas* nº 12, 15 de Junho de 1923), ou notando o trabalho dos “artistas genuinamente portugueses, com verdadeiro carinho sentido o que interpretam e dando o melhor do seu esforço para fazer uma obra digna dos maiores e mais entusiásticos aplausos” (*Invicta Cine* ano I, nº 5, 15 de Agosto de 1923), nomeadamente a interpretação de Eduardo Brazão no papel do avô. Antes da apresentação do filme à imprensa, o *Jornal dos Cinemas* (nº 11, 1 de Junho de 1923) dedicou três páginas à estreia iminente do filme num texto em que Augusto Claro elogia o primeiro trabalho da empresa fundada em Lisboa por Henrique Alegria, “conhecedor do meio e animado de intuitos patrióticos *O Fado* é apresentado como um filme em “quatro actos originais [aparentemente iludindo as fontes de inspiração do argumento] de Maurice Mariaud, *metteur-en-scène* francês que se adapta ao nosso meio estudando os nossos costumes e especialmente a psicologia da nossa alma de forma a tornar-se um bom elemento para o desenvolvimento da nossa cinematografia”. No *Porto Cinematográfico* (de Julho de 1923, citado por M. Félix Ribeiro), Alberto Armando Pereira alinha pelo “triunfo” de Mariaud.

Em *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português* (1983), M. Félix Ribeiro refere que a escolha de Mariaud não terá sido isenta de críticas por parte de alguns sectores que viam na tipicidade narrativa do filme um

obstáculo à adaptação cinematográfica por um realizador de origem estrangeira... é provável que a tese colhesse relativamente a outras produções filmadas por realizadores estrangeiros que, por exemplo, adaptaram clássicos da literatura portuguesa. Certo é que, no fundo, a ideia que atravessou a produção portuguesa deste período foi essa defesa do “filme tipicamente português” como entendimento do que deveria ser a função do cinema, enquanto forma de promoção de Portugal no estrangeiro, enquanto tentativa de ir ao encontro de uma identidade de produção e da fidelização de um público.

Se *O Fado* não é uma obra revolucionária, não é certamente por desadequação do realizador ao tema filmado. Não se diria que a nacionalidade do realizador tenha alterado a sensibilidade “fadista” da história do marido ingrato, da mulher perdida, das paixões desencontradas e do arrependimento final, sempre servida pelo contraponto entre o espaço familiar e a vida nocturna a que a personagem do ferreiro duplamente se dedica com mais alma e coração até ao súbito volte face final, no qual imperam a razão e os bons costumes ... “E nesta vida, tranquila e fatal como diz o fado, bem ou mal, cada um segue o seu caminho”... Não contestando a justeza da frase, a precipitada reviravolta narrativa, confirma o dito popular segundo o qual “tudo está bem quando acaba bem”, por pouco convincente que seja o desfecho, tal como pouco convincente é Ema de Oliveira como “mulher fatal” de sensualidade comparável à do retrato da “Adelaide da Facada” que esteve na base da personagem da Ana. De resto, tudo parece convergir para a “reprodução” do quadro de Malhoa no final, com o dramatismo acentuado pelos intertítulos. É sem dúvida o seu mais interessante aspecto (recomenda-se, a propósito a leitura do texto de Raquel Henriques da Silva, *Malhoa e o Naturalismo português: O Fado em Pintura* publicado no catálogo recém-editado).

As cenas são maioritariamente interiores, ainda que os poucos exteriores consigam dar um pouco do ambiente da Lisboa da época: o plano geral da cidade com o rio ao fundo a assinalar a madrugada que João passou fora de casa enquanto a mulher o esperava lavada em lágrimas; o plano do Rossio, atravessado pela personagem do amigo de Tónio quando se dirige a casa de João para avisar a família do paradeiro deste e assim devolver Ana ao amante fadista; o mercado a que João vai comprar o almoço depois da noite passada com Ana; as ruas de Alfama (para além do Rossio e da Praça da Figueira, as restantes cenas exteriores terão sido filmadas na Mouraria, em Alfama e no Arco Marquês do Alegrete, segundo Augusto Claro no citado artigo do *Jornal dos Cinemas*). A economia narrativa, que apesar de tudo não estende muito os motivos ou as agruras que se contam, acaba por funcionar a favor do filme (que seria aparentemente mais longo na sua versão original). A placidez marialva funciona em linha directa, tal como a moral e os bons e maus costumes a funcionarem a favor dos personagens masculinos infantilizados, na hipótese benévola, e evidentemente condenando – linhas e entrelinhas – a própria existência da mulher protagonista que tanto rebuliço era capaz de envolver. Mas isso não resulta do filme nem do fado, é o que é. Era o que era.

Maria João Madeira