



CINEMA
PORTUGUÊS:
UM GUIA
ESSENCIAL

PAULO CUNHA
MICHELLE SALES
(orgs.)

SESI-SP editora

SESI-SP editora

CONSELHO EDITORIAL

Paulo Skaf (Presidente)

Walter Vicioni Gonçalves

Débora Cypriano Borelho

Neusa Mariani



COMISSÃO EDITORIAL

Fernando Antonio Carvalho de Souza

Célio Jorge Deffendi

Débora Pinto Alves Viana

Alvaro Alves Filho

Alexandra Salomão Miamoto

Cinema português: um guia essencial/ organização Paulo Cunha;
Michelle Sales. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.
324 p. il. (Selo Audiovisual)

ISBN 978-85-65025-60-7

Bibliografia

1. Cinematografia 2. Cinema português I. Cunha, Paulo II. Sales,
Michelle III. Título

CDD - 791.43469

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinematografia : Cinema português

Bibliotecárias responsáveis: Elisângela Soares CRB 8/6565

Josilma Gonçalves Amato CRB 8/8122

PAULO CUNHA
MICHELLE SALES
(orgs.)

CINEMA PORTUGUÊS: UM GUIA ESSENCIAL

SESI-SP editora

1896-1909

OS PRIMEIROS ANOS DE CINEMA EM PORTUGAL

MANUELA PENAFRIA*

Em Portugal, o cinema surge com duas sessões que assinalam uma separação entre o início das sessões de cinema e o início do cinema português. Quanto à introdução do cinema em Portugal, o nome a reter é o de Edwin Rousby; quanto ao início do cinema português, o nome que se impõe é o de Aurélio da Paz dos Reis. Neste texto iremos apresentar momentos importantes da evolução histórica do cinema em Portugal e tentar tecer algumas considerações sobre o cinema português.

As primeiras sessões de cinema - Edwin Rousby

Desde finais de 1894 que “espectáculos ópticos” estavam disponíveis ao espectador português. Na Rua do Príncipe Real, em Lisboa, foi criado um gabinete de “curiosidades fotográficas”, com projecções da lanterna mágica e vistas estereoscópicas (Cf. Ferreira, 2009). Já as imagens animadas propriamente ditas estavam disponíveis, em 1895, num aparelho semelhante ao kinetoscópio de Edison, na Tabacaria Neves, em Lisboa. Era um aparelho vindo de Londres fabricado por Robert William Paul, pioneiro do cinema inglês, e apresentado por George Georgiades. Esse início encontra-se bem relatado por António J. Ferreira:

“Em 1894, dois negociantes gregos, Georgiades e Trajedis, compram nos Estados Unidos da América um ou alguns Kietosopes de Edison, e trouxeram-nos para Inglaterra, onde se dedicam à sua exploração. Desejando ampliar o negócio com o mínimo de despesas, conseguiram que Robert Paul lhes fizesse várias cópias. Seria

*Nota dos organizadores: Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve seguindo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

uma dessas cópias que Georgiades trouxe a Lisboa, numa ‘tourné’ desconhecida dos próprios historiadores ingleses. Só uma fita foi noticiada: os movimentos de uma bailarina. A película continha 1380 fotografias, que passavam à cadência de 46 por minuto, donde resultaria um ‘espectáculo’ de meio minuto. Assim, era maior do que as normalmente utilizadas por Edison, que duravam 20 segundos. A Tabacaria Neves não dispunha de luz eléctrica, e o kinetoscópio seria accionado por acumuladores. Podia ser visto das 10 horas da manhã às 11 da noite, por 100 réis. A estadia foi de curta duração, e a sua repercussão praticamente nula – inferior à do Electro-Tachiscópio Eisenlohr. Em Julho do ano seguinte, o Diário Ilustrado fez uma resenha dos aparelhos de fotografia animada apresentados em Lisboa, e nela não constava o nosso kinetoscópio Georgiades.” (Ferreira, s. d.: 12-13).

Ainda que esses acontecimentos sejam importantes, pois tratam-se de um primeiro contacto do espectador português com imagens em movimento, consideramos que possui efectiva relevância a primeira sessão de cinema, ou seja, a apresentação pública – e já não individual, como acontecia com o kinetoscópio e aparelhos semelhantes – de imagens em movimento. Essa primeira sessão de cinema decorreu dia 18 de junho de 1896 no Real Colyseu, na Rua da Palma, em Lisboa. A sessão do *Animatographo Rousby* – concretizada por iniciativa do empresário António Manuel dos Santos Júnior – “encanta e maravilha, por ser a reprodução da vida” (*Diário de Notícias*, 19 de junho de 1896). Antecipando a sessão, o *Diário Ilustrado* de 15 de junho de 1896, informa:

“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].” (Pina, 1977: 7).

A primeira sessão pública de cinema decorreu “num dos intervalos da representação de uma opereta de costumes populares [intitulada *O comendador ventoinha*] e nem sequer provocou alteração nos preços do cartaz” (Santos, 1990: 57). Dos filmes apresentados, os mais apreciados foram *Dança guerreira*,

Bailes parisienses e *A ponte nova de Paris* (O Século, 19 de junho de 1896 apud *Ibidem*: 61). Supõe-se que os filmes apresentados terão sido oito: *Dança guerreira pela troupe singalesa*; *Chineses fumando ópio*; *Bailes parisienses no Carnaval*; *Uma oficina de serralharia*; *A célebre chanteuse característica Armand'Arcy*; *O famoso atirador Buffalo Bill*; *Baile egípcio*; *A ponte nova em Paris* (cf. Antunes & Matos-Cruz (s. d.), nº 1: 2). Esses eram filmes de Edison, Lumière e de Robert William Paul. O grande sucesso da sessão é noticiado pela imprensa. Apresentamos como exemplo a seguinte passagem:

“Todos aqueles personagens que num pequeno quadro se movem aos nossos olhos, têm vida, têm alma: aqueles movimentos são perfeitos, aquela vista da Ponte Nova de Paris é de um efeito surpreendente, e aquelas danças guerreiras, aqueles bailes parisienses, aquele baile egípcio, aqueles serralheiros forjando na oficina, tudo aquilo tem tal carácter de verdade e de vida, que o público que quase enchia ontem a sala, surpreendido e encantado, e num recolhimento silencioso enquanto à sua vista desfilavam aqueles interessantes quadros, rompeu em bravos e palmas, aclamando com todo o entusiasmo Mr. Rousby, que tão superiormente exhibe a maravilhosa invenção de Edison.” (*Correio da Manhã*, 19 de junho de 1896 apud Santos, 1990: 63).

A respeito da primeira exibição em Lisboa de 18 de junho de 1896 não podemos deixar de mencionar que a imprensa dedicou algumas páginas à explicação do funcionamento do cinematógrafo/animatógrafo, desde o seu funcionamento mecânico, aos metros de comprimento e largura da película (que passam a uma velocidade de 15 imagens por segundo), e explica-se: para que “a gente tenha a sensação visual dos objectos e dos movimentos, é necessário que as imagens desses objectos e movimentos se formem na retina que, imprimindo o nervo óptico, determina no cérebro a sensação da vista”. As explicações alongadas que surgiram na imprensa foram transcritas na totalidade por A. Videira Santos (1990: 151ss).

A. Videira Santos (*Ibidem*: 87ss) apresenta uma lista dos filmes exibidos por Rousby “na fase introdutória do cinema no nosso país” sendo, no entanto, difícil saber quais os exibidos na primeira sessão de cinema do dia 18 de junho de 1896.

O que é certo é que as sessões de Rousby continuaram por mais tempo que o inicialmente previsto e sempre com filmes novos para manter o interesse do espectador. Em cada nova sessão, o número de quadros exibidos ia aumentando.

“Mas foi a 15 de Julho que o espectáculo atingiu o seu auge. Para se despedir do público lisboeta, Rousby exibiu trinta quadros, o que obrigou à subdivisão do programa em quatro partes. Com duas horas de Animatógrafo, numa só noite, terminaria, ao fim de vinte e oito sessões consecutivas, a apresentação na capital da ‘fotografia com vida’. Seguiria, depois, para o Porto, a fim de cumprir contrato com a empresa do Teatro Príncipe Real” (*Ibidem*: 73).

Para além das imagens, o som também é presença habitual nas primeiras sessões. Rousby não se limitou a mostrar apenas imagens. A 12 de julho de 1896 “acrescentou uma novidade. Pôs pessoas a falar por detrás da tela de modo a dar a ilusão de ‘fotografia falante’. E, se acreditarmos no *Diário Ilustrado*, num ‘documentário’ sobre o parlamento americano, um deputado dizia ao presidente: ‘As verdadeiras cavacas das Caldas só no Gato Preto perto da Rua da Vitória’” (Costa, 2000: 153).

E, para uma maior empatia com os espectadores, são anunciados motivos nacionais: Rousby terá rodado e exibido em Lisboa *Desembarque em Cascais* ou *Desembarque em Cascais depois de um passeio no mar*. E, no Porto, terá rodado e exibido *Desembarque na Foz* ou *Desembarque na Foz depois de um passeio pelo rio*. No entanto, A. Videira Santos (1990) coloca reservas à veracidade de ambos os títulos. A respeito do primeiro não foi noticiada a deslocação de Rousby para a obtenção das imagens, nem o próprio Rousby fez, por exemplo, imagens de Madri onde esteve antes de chegar a Lisboa. A respeito do segundo título, há notícia (ao contrário do que aconteceu em Lisboa) de que Rousby se terá deslocado à Foz para “tirar uma fotografia à praia” e que se “augura um casão para a noite de estreia” (*A Voz Pública*, 26 de julho de 1896 apud Santos, 1990: 83) e terá sido apresentada ao público “apenas três dias depois”. Mas, A. Videira Santos dá maior crédito a uma notícia da *Revista Teatral* (15 de agosto de 1896) onde João Pimentel escreve: “Vimo-la e não nos parece que ela seja ti-

rada daquela praia – no entanto, o público aplaudiu...” (apud Ibidem: 83). Para A. Videira Santos, nessas duas sessões o filme apresentado seria o mesmo: *Re-tour d'une promenade en mer*, dos irmãos Lumière (Cf. Costa, 2000: 154).

As reservas de A. Videira Santos são legítimas, pois o propósito de Rousby era o de deslocar-se a vários países por conta de Robert William Paul, com quem tinha estabelecido um contrato para realizar sessões de cinema usando o seu invento, um projector a que deu o nome de *Teatroglyph*, e exibir os títulos realizados para exibição nesse mesmo invento. Também podemos acrescentar que a existirem imagens desses *Desembarques*, os mesmos seriam títulos a exibir com maior frequência ou, pelo menos, com grande destaque e seriam, também, títulos anunciados na imprensa com maior ênfase, já que seriam imagens do país onde estavam a decorrer as sessões. Em Portugal (para além de Lisboa e Porto) Rousby realizou sessões em Espinho, no Teatro Aliança, e na Figueira da Foz, no Casino Peninsular. Apesar disso, não há conhecimento de ter sido noticiada a exibição dos *Desembarques*. António J. Ferreira é peremptório e nega que os dois títulos em causa apresentem imagens recolhidas em Portugal.

“Um filme francês que mostrava um grupo de homens e senhoras a desembarcar de um bote, numa praia, às costas dos banheiros, foi intitulado UM DESEMBARQUE EM CASCAIS; e foi depois exibido no Porto como UM DESEMBARQUE NA FOZ. Ora Edwin Rousby não tinha câmara de filmar, nem em Lisboa faria a tiragem de positivos. E a fraude pode ser comprovada, porque ambos os filmes foram descritos na imprensa – e são iguais!” (Ferreira, s. d.: 24).

Esse episódio da veracidade ou não veracidade dos títulos exibidos é importante para uma história do cinema. De um ponto de vista mais social e cultural podemos dizer que esse mesmo episódio, juntamente com as inovações sonoras introduzidas – acima mencionadas –, revela que nas exposições cinematográficas existia uma grande preocupação em agradar ao espectador. Os filmes realizados e as sessões de cinema organizadas dirigem-se ao espectador, não são consideradas nem discutidas como uma manifestação da expressão dos

seus autores. Aqui ainda não há lugar para diferentes concepções de cinema. O cinema existe para o espectador; e do ponto de vista dos envolvidos na actividade cinematográfica, o que mais importa são as receitas.

A respeito de Henry Short confirma-se que filmou *motivos portugueses* e os exibiu. Robert William Paul incumbiu-o da missão de filmar e projectar uma série de quadros intitulados *Tour in Spain and Portugal*. São, pois, da autoria de Henry Short (no caso, exibidos por Rousby) os primeiros filmes de *motivos portugueses*. A. Videira Santos (1990: 134) refere que a 10 de setembro de 1896 foi rodado *Uma corrida de touros na Praça do Campo Pequeno* com estreia a 9 de dezembro; e a 13 de setembro foi rodado *A boca do inferno em Cascais*, exibido a 29 de setembro de 1896, no Real Coliseu de Lisboa. *A boca do inferno em Cascais* é, pois, o primeiro filme de *motivos portugueses* exibido e de que há notícia confirmada. Esse filme foi rodado do fundo da gruta com a objectiva a captar a entrada do mar. A partir desse ponto de vista, o filme realça as ondas do mar; é nelas que o espectador concentra o seu olhar. O contraste entre o escuro da rocha a contornar os limites do plano e a claridade no centro do plano concorrem para essa concentração do olhar no movimento das ondas. De Henry Short seguem-se títulos como: *A praia de Algés na ocasião dos banhos* [neste filme são visíveis em imagem artistas do Real Coliseu, Margarida e Amparo Aguilera e Jaime Silva (Cf. Matos-Cruz, 1998: 155)], *O mercado do peixe na Ribeira Nova*, *Na Avenida da Liberdade*, *Jogo do pau*, *Praça de D. Pedro*, *Fado batido*, *O cais das Colunas* e *A praça do município*.

Nesse período de introdução das sessões de cinema em Portugal notamos uma evolução no sentido de uma maior aproximação a temas que o espectador pudesse reconhecer. Esse movimento de aproximação será não apenas uma vontade dos autores das imagens mas, também, dos espectadores que se dirigem às imagens com o intuito de as reconhecer. Esse reconhecimento intensifica a extraordinária “impressão de realidade” – para usarmos a expressão de Christian Metz – que brota dos quadros que são colocados perante o seu olhar. Por seu lado, os títulos dos filmes revelam com bastante precisão o que seria exibido; tal contribui para chamar a atenção do espectador para o que está efectivamente em causa nas primeiras exposições: a original capacidade da nova invenção; o movimento da

imagem. Lembremos que em Portugal, tal como em restantes países – França era modelo a seguir –, não era o tema dos filmes que encabeçava os cartazes que anunciavam as sessões, em destaque lia-se a possibilidade de assistir a um espectáculo de quadros. Ainda assim, não podemos descurar que, mesmo quando o tema é reconhecido pelo espectador, pelas imagens em movimento surge um novo olhar sobre esses mesmos temas, é o caso do filme *A boca do inferno em Cascais*, que pela sua duração e pelo seu ponto de vista colocam o espectador perante uma realidade conhecida mas transformada/mediada pelo olhar selectivo cinematográfico.

A evolução no sentido da apresentação de temas mais próximos ao espectador não está apenas ligada aos interesses imediatos da actividade cinematográfica, remete, também, para uma evolução no sentido da criação de um cinema nacional.

As primeiras sessões de cinema apresentadas por um português – Pinto Moreira

No Porto, antes das sessões de Rousby, Francisco Pinto Moreira, electricista de profissão, apresenta o *Animatographo português*, uma máquina que terá sido por si construída, embora não haja total confirmação dessa autoria portuguesa.

A. Videira Santos apoia-se em notícias da imprensa escrita para comprovar as exhibições públicas do animatógrafo por Pinto Moreira. As exhibições de Pinto Moreira são posteriores às de Rousby e foram com as deste comparadas. Nas notícias da imprensa afirma-se (com algum orgulho nacional) que: “era opinião geral que o *Animatógrafo português* não só iguala mas ultrapassa até em perfeição aquele outro” (*Jornal de Notícias*, 28 de agosto de 1896 apud Santos, 1990: 175).

A primeira sessão pública de Pinto Moreira (anteriormente terão ocorrido sessões de apresentação à imprensa) teve lugar no Teatro Príncipe Real a 27 de agosto de 1896. É noticiado que os filmes agradaram bastante, em especial *Dança serpentina* cuja exibição foi bisada a pedido do público e o visionamento repetido foi agradecido com “entusiásticos aplausos” (Ibidem). O cartaz do evento anuncia a “Estreia do Animatographo português” com 12 quadros para o dia 27 de agosto; não são discriminados os títulos desses quadros e é mencionada a comédia tea-

tral *Os namorados*. Para o dia 28 de agosto são anunciados 14 quadros e a peça de teatro *O germo do Caetano* (Ibidem: 174). As sessões de Pinto Moreira terminaram porque viajou para Espanha, provavelmente em setembro de 1896, acompanhando Júlio Verde, gerente do Teatro Príncipe Real, para obtenção de contactos para a próxima temporada de teatro. Em Espanha, Pinto Moreira apresentou sessões de cinema, muito embora não sejam identificados os títulos, apenas há notícias na imprensa espanhola de que suas sessões terão sido grandemente aplaudidas (Cf. Idem, 1986: 10-11). Segundo A. Videira Santos (1990) a 7 de novembro de 1896, Pinto Moreira (acabado de regressar de Espanha) e Aurélio da Paz dos Reis estavam na inauguração da estação dos caminhos-de-ferro de S. Bento, no Porto. Os dois registaram a chegada do comboio. O primeiro para mostrar as imagens no Teatro do Príncipe Real e o segundo para o público brasileiro. Eventualmente, nenhum deles terá concretizado os seus intentos. “Pinto Moreira viria, de facto, a projectar ‘o seu comboio’, mas no decurso de uma digressão que efectuou por várias terras do norte” (Cf. Santos, 1986: 14). Essa digressão decorreu após a sua chegada de Espanha. Pinto Moreira realizou um conjunto de sessões nos seguintes locais (possivelmente em outros): Braga, Viana do Castelo, Porto e Coimbra. O filme sempre aplaudido era *Dança serpentina* e, em alguns momentos, as sessões de Pinto Moreira terão sido criticadas por falta de qualidade das imagens projectadas e pela presença de um público diminuto (Cf. Santos, 1990: 180-182):

1. Apesar de A. Videira Santos (Ibidem: 184) apresentar uma lista dos filmes que faziam parte do programa de Pinto Moreira - *Chegada do rebocador “Liberal” ao porto de Leixões e desembarque dosromeiros que por mar vão ao Porto para a romaria do Senhor de Matosinhos. Chegada do comboio inaugural à Estação Central do Porto, Acrobacias japoneses. O banho de Diana, Um boulevard de Paris. Chegada de comboio ou Chegada do comboio expresso Londres-Liverpool* - informa o leitor da dificuldade em atestar da exacta exhibição dos mesmos, uma vez que a imprensa escrita pouco se referia aos filmes em si. *Dança serpentina* era dos mais mencionados ofuscando, qualquer menção a outros filmes. A data de exhibição dos filmes portugueses não pode ser precisada, muito embora seja quase certo que não fizeram parte das primeiras sessões de Pinto Moreira. Em *A Voz Pública* de 28 de agosto de 1896, uma notícia confirma o sucesso da primeira exhibição de Pinto Moreira, do dia 27 de agosto, e afirma que: “o que dará também um

As primeiras sessões de cinema com filmes portugueses – Aurélio da Paz dos Reis

Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931), natural do Porto, foi um cidadão activo, que actuou a vários níveis na sociedade, quer política, quer social, quer culturalmente – foi um homem que viveu em pleno os acontecimentos do seu tempo. As suas actividades eram variadas: negociante bem sucedido na horticultura e floricultura (com a sua *Flora Portuense* desenvolveu um negócio próspero, com exportação para o estrangeiro, tendo recebido prémios nacionais e internacionais pela criação de espécies de flores), compunha música, desenhava flores para os seus catálogos, foi vereador (nos anos da Primeira Guerra Mundial, 1914-1918) e presidente substituto na Câmara Municipal do Porto e teve o seu nome ligado a entidades culturais e de beneficência, como sejam, entre outras, a de sócio fundador do Asilo de S. João, da Associação de Protecção à Infância Desvalida ou da Associação de Socorros do 31 de Janeiro. Aurélio da Paz dos Reis possuía ligações profundas à maçonaria onde terá atingido o grau 33 (grau máximo) pelo Grande Oriente Lusitano Unido. Aurélio da Paz dos Reis era, também, um revolucionário convicto – embora não obcecado – que se debate pela república. A sua participação na malograda Revolta do Porto de 31 de Janeiro de 1891, que tinha como objectivo a implantação da república (o que apenas aconteceu em 1910), valeu-lhe, tal como a todos os que participaram activamente nessa revolta, um julgamento em Conse-

resultado seguro são vistas desta cidade em sítios de reunião ou passagem, em que haja exibição de pessoas conhecidas” (Cf. Santos, 1986: 12). Assim sendo, Pinto Moreira não terá mostrado filmes portugueses nas suas primeiras sessões. Em *Manual do cidadão Aurélio da Paz dos Reis* (s. a., 1998: 179) é afirmado que Aurélio da Paz dos Reis depois de regressar de Paris (onde se tinha deslocado para comprar um aparelho de cinema) toma conhecimento que Pinto Moreira “realizara sessões de quadros animados com um animatógrafo português, mas sem nada de português no programa”. Ainda assim, subsistem dúvidas a respeito do título *Chegada do rebocador “Liberal” ao porto de Leixões e desembarque dosromeiros que por mar vão ao Porto para a romaria do Senhor de Matosinhos*, que terá sido filmado em maio de 1896. Este será o primeiro filme português a ser rodado; quanto à sua primeira exibição, eventualmente, terá sido posterior às sessões de Aurélio da Paz dos Reis.

Iho de Guerra, a bordo de navios, ao largo de Leixões (Porto). Do seu julgamento resulta a imediata libertação, por falta de provas. Aurélio da Paz dos Reis era um homem de convicções, mas sereno no combate pelas mesmas (Cf. Santos, 1976).

A actividade que Aurélio da Paz dos Reis desenvolveu com, podemos dizer-lo, grande paixão, foi a de fotógrafo, e com especial ênfase na fotografia estereoscópica. A sua *Flora Portuense*, embora fosse um estabelecimento especializado em floricultura, tinha como particularidade possibilitar aos amantes da fotografia não apenas a compra de material fotográfico mas, também, a compra de fotografias e fotografias estereoscópicas, muitas das quais da sua autoria – Aurélio da Paz dos Reis era proprietário do chamado *Estereoscópio Português*.

Enquanto fotógrafo, a actividade de Aurélio da Paz dos Reis é bastante intensa e imbuída de um espírito fotornaturalístico. As suas fotografias mostram-nos o urbano, a vida nas cidades, as ruas, as pessoas, os acontecimentos importantes: a implantação da República em Portugal (5 de outubro de 1910), o incêndio do Teatro S. João a 12 de abril de 1908, a Biblioteca Municipal do Porto, os vereadores da Câmara Municipal do Porto, a conferência de médicos por ocasião da peste (1899-1900), retratos de artistas portugueses (em especial actores), vários retratos de família e amigos em pose formal e outros retratos em que a pose é mais descontraída, a visita do presidente de República de França em Lisboa (1905), a Exposição Universal de Paris (1900), as suas estufas na Rua Nova Cintra; Aurélio da Paz dos Reis chegou a fazer uma reportagem completa da visita de Émile Loubet (presidente francês entre 1899 e 1906) e, através do cônsul de França no Porto, “oferece-lhe uma magnífica coleção de fotografias estereoscópicas de monumentos, paisagens e costumes do Porto e do norte do país” (Ibidem: 19). E fotografias de sua autoria seriam publicadas na imprensa, nomeadamente na *Ilustração Portuguesa*, e elaborava fotografias de séries temáticas que comercializava na sua *Flora Portuense*. Para além disso, Aurélio da Paz dos Reis percebe que a fotografia pode registar o desenvolvimentamental de um acontecimento, fazendo séries como o envio de um foguete de iluminação quando das operações de salvamento no naufrágio do *Veronese*, navio inglês que encalhou nos rochedos de Leça da Palmeira a 16 de Janeiro de 1913.

Esse seu empenho na fotografia, e especialmente nas “vistas estereoscópicas”, leva-o a representar Portugal em diversas exposições estrangeiras, onde obteve distinções, como a medalha de prata na Exposição Universal de Paris, 1900, a medalha de prata na Exposição Universal de Saint Luis, EUA; a medalha de ouro na Exposição Internacional Panamá/Pacífico; a medalha de ouro e grande diploma de honra na Exposição Internacional da Independência do Rio de Janeiro, 1922/23 (Cf. Gabriela M. Teles in AA.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 10).

Em nada surpreende que Aurélio da Paz dos Reis, já com experiência na fotografia, tenha manifestado interesse pela nova grande invenção, o aparelho que registava e mostrava imagens em movimento. O *animatógrafo* (era esse o nome pelo qual eram conhecidas as sessões de Rousby), que tinha sido um grande sucesso em Lisboa, deslocou-se ao Porto e terá sido assim que Aurélio da Paz dos Reis teve contacto directo com a grande invenção do século XIX (Cf. Ribeiro, 1983: 7). No Porto, as sessões que Edwin Rousby realizou encontram, pois, um espectador especial.

A 18 de julho de 1896 teve lugar, no Teatro Príncipe Real, a primeira sessão de Rousby, que constituía a terceira parte do espectáculo da noite. Em primeiro lugar, é apresentada a comédia teatral *As sogras*, seguindo-se a actuação do Baile Sevillanas e, por fim, foram exibidos 10 quadros de Edwin Rousby².

Após as sessões de Rousby, “a sua [de Aurélio da Paz dos Reis] aspiração mais forte passou a ser – ele que era um fotógrafo distintíssimo – o estar na

2 *Balies parisienses no Carnaval; Chineses fumadoras de ópio; Um duelo ao sabre; Uma oficina de serralharia; Os negros excêntricos; A célebre chanteuse Armand'Arcy; O Jardim dos jogos infantis no Bois de Boulogne, em Paris; O famoso atirador Bufallo Bill; A dança do ventre e A ponte nova de Paris* (Cf. Santos, 1990: 80-81). No Porto, as sessões de Rousby decorreram de julho a agosto de 1896 num total de 22 sessões e alcançaram grande sucesso. A garanti-lo surgem relatos da imprensa citados por A. Videira Santos (1990), por exemplo, “a casa cheia – a galeria a transbordar” (*A Voz Pública*, 19 de julho de 1896 apud *Ibidem*: 81); as sessões causaram uma “impressão geral de admiração e espanto que produziu no público a reprodução viva das cenas de que tínhamos conhecimento pelos jornais estrangeiros” (*Os Portos*, 19 de julho de 1896 apud *Ibidem*: 81). “De há muito que não víamos neste teatro enchentes sucessivas (...)” (*Revista Teatral*, 15 de agosto de 1896 apud *Ibidem*).

posse e poder manejar um tal aparelho” (Ribeiro apud Pina, 1977: 9). Aurélio da Paz dos Reis associa-se a um amigo, António da Silva e Cunha, proprietário da Fábrica Confiança situada na rua de Santa Catarina, no Porto, a fim de obter o financiamento necessário para a aquisição desse aparelho e desloca-se a Paris. Após algumas tentativas falhadas, nomeadamente respostas negativas por parte da Firma Dujardin & Schaeffer de Paris, consegue comprar um aparelho. Esse aparelho poderá ter sido comprado nessa mesma firma após alguma insistência ou intervenção de um amigo comum. Também não é certo, mas provável, que o seu primeiro aparelho tenha sido um kinetógrafo de Bedts. De qualquer modo, estava Aurélio da Paz dos Reis pronto para se iniciar na realização de imagens em movimento. Ainda em Paris, ele experimenta a sua nova máquina e filma *Cenas da vida parisiense*, que, segundo *A Voz Pública*, foi apresentado à imprensa em 31 de outubro de 1896 (Cf. AA. VV., *Manual do cidadão Aurélio da Paz dos Reis*, 1998: 179).

Depois do Porto, Rousby fez sessões em Espinho e na Figueira da Foz, regressando novamente a Lisboa. O seu regresso a Lisboa terá sido por causa da concorrência. José dos Santos Libório, um comerciante de Lisboa, fazia exhibições no D. Amélia de filmes importados. Durante algum tempo, as sessões no D. Amélia rivalizavam de modo bastante acesso com as de Rousby, no Real Colyseu. Aos poucos, o chamado Cinematógrafo Libório perdeu terreno a favor de Rousby. As causas são apontadas por António J. Ferreira:

“Santos Júnior [empresário do Real Colyseu] fazia uma hábil propaganda de es-sência popular, enquanto que os empresários do D. Amélia visaram impressionar as elites e os ‘snobs’, falando nas ‘famílias da linha de Cascais’ e nos ‘trens de porta’. Era demasiado cedo para o cinema ter pretensões sociais. (...) Os dois últimos dias de Setembro foram assinalados por graves acontecimentos, que terão sido inocentemente causais, mas que, no estado em que estavam os ânimos, podiam ser coloridos de tons criminosos: no fim de uma soirée no Real Colyseu (mas não durante a exibição do Animatógrafo) declarou-se um incêndio no palco, prontamente extinto, e 6 horas depois, ao romper do dia, ardiam os filmes do D. Amélia.” (Ferreira, s. d.: 36).

No Porto, a primeira sessão pública do *Kinetographo portuguez* de Aurélio da Paz dos Reis teve lugar a 12 de novembro de 1896 no Teatro Príncipe Real, onde foram exibidos “12 perfetíssimos quadros, 7 nacionais e 5 estrangeiros” (*Journal de Notícias*, 12 de novembro de 1896). O espectáculo foi apresentado entre o 2º e 3º actos da zarzuela *As campanhas*. O cartaz do evento anuncia a apresentação do “Kinetographo portuguez” por Aurélio da Paz dos Reis e menciona “12 grandiosos quadros sendo 7 portuguezes e 5 estrangeiros”, segue-se uma lista intitulada: “quadros portuguezes”, a saber, *Jogo de pau*, (Santo Tirso), *Saída do pessoal da Fábrica Confiança* [título também conhecido por *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança*], *Chegada de um comboio americano a Cadouços*, *O Zé Pereira das romarias do Minho*, *Feira de S. Bento*, *A Rua do Ouro* (Lisboa) e *Marinha* [título também conhecido por *Marinha no Tejo – saída de dois vapores*]. O cartaz apresenta uma lista intitulada “quadros estrangeiros”, a saber: *O flagrantemente delicto*, *Luctadores francezes*, *O banho d'uma dama*, *Uma rua de Paris*, *O jardineiro* (informação obtida no Centro Português de Fotografia, Porto). Os títulos portuguezes apresentados teriam sido recolhidos por Aurélio da Paz dos Reis e o seu cunhado, Francisco Fernandes Magalhães Bastos Júnior (que era fotógrafo), propostadamente para exibição na primeira sessão. Nesta primeira sessão pública do *Kinetographo portuguez* de Aurélio da Paz dos Reis podemos verificar que o programa é variado – há títulos registados no Porto, no Minho e em Lisboa –, o que remete para uma preparação cuidada da exibição.

E terá sido o seu cunhado e não Aurélio da Paz dos Reis a rodar o filme *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança* (1896) (Cf. João Bénard da Costa in AA.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 7). Terá, também, sido o seu cunhado que ajudou na projecção da sessão de 12 de novembro de 1896, no Porto.

Depois disso, supõe-se que ambos fizeram uma recolha de imagens com o propósito de as exibir no Brasil. Os títulos a levar ao Brasil seriam: *Manobras de bombeiros*; *Cortejo eclesiástico saindo da Sé do Porto no aniversário da sa-gração do eminentíssimo Cardeal D. Américo*; *Feira de gado na Corujeira*; *Uma salva de artilharia na Serra do Pilar*; *Cinira Polónio dizendo uma cançoneta* (Cf. Antunes & Matos-Cruz, s. d., nº 1: 4).

O sucesso das sessões de Aurélio da Paz dos Reis foi noticiado pela imprensa, quer a sessão pública do dia 12 de novembro, quer a sessão organizada apenas para a imprensa, realizada dia 10 de novembro. De entre os jornais citados por A. Videira Santos (1990: 193ss) destacamos os seguintes textos: “a projecção da luz é muito firme, as figuras nitidamente desenhadas e os quadros cheios de movimentos e vida” (*Journal de Notícias*, 11 de novembro de 1896); “pedida a repetição do *Jogo do pau*, que foi delirantemente aplaudido” (*A Voz Pública*, 13 de novembro de 1896). A. Videira Santos menciona que apesar desse sucesso ocorreram alguns problemas técnicos nas projecções que também foram notícia, nomeadamente irregularidades devido à pouca luz, uma mola no aparelho que se partiu e alguns quadros que ficaram por mostrar por falta de funcionamento do aparelho usado.

Aurélio da Paz dos Reis fez exhibições, alguns dias mais tarde, a 21 e 23 de novembro de 1896 em Braga, onde se fez acompanhar de um prestidigitador, José Maria Avelino (que antes e depois das suas sessões de cinema apresentava números de magia e que, mais tarde, acompanhou Aurélio da Paz dos Reis ao Brasil), no Teatro de São Geraldo.³

As sessões de Aurélio da Paz dos Reis não foram apenas visuais, encontramos referência a uma sessão com efeito sonoro. Embora não seja referida qualquer informação adicional a respeito do local da sessão, consideramos relevante que Aurélio da Paz dos Reis programasse com cuidado as suas sessões introduzindo-lhe novidades que constituíssem uma maior atracção para o público:

3 onde apresentou: “*Chegada de um comboio americano a Cadouços* (Fez do Douro); *O jardineiro* (scena d'un cómico irresistível); *O Zé Pereira na romaria de S. Tirso*; *Luctadores francezes*; *A rua do Ouro* (Lisboa); *Um boulevard (Paris)*; *Cortejo eclesiástico saindo da Sé do Porto no aniversário da sa-gração do eminentíssimo Cardeal D. Américo*; *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança*; *A dança serpentina Lois Fuller*; *Marinha no Tejo – saída de dois vapores* (quadro de deslumbrante efeito); *O mercado de Paris*; *Feira de gado na Corujeira*, Porto (quadro de género e de grande movimentação); *Manobras de bombeiros*; *Azenhas no Rio Ave* (quadro característico); *Jogo do pau* (quadro interessantíssimo e que causou intensa sensação no teatro Príncipe Real, do Porto)”; (informação retirada do cartaz do espectáculo in Ribeiro, 1983: 19).

"Em Santo Tirso filmou, um dia, o Sr. Aurélio da Paz dos Reis, a passagem dum dos característicos grupos de 'Zé Pereiras' que, frequentemente, aparecem nos arraiais minhotos. E, quando foi da exibição desse filme, Aurélio da Paz dos Reis contratou esse grupo para acompanhar a respectiva passagem, dando-lhe o efeito do filme sonoro que é hoje uma realidade..." (*Cinéfilo*, nº 252, 13 de junho de 1933: 19).

Mas M. Félix Ribeiro (1983) afirma que o objetivo de Aurélio da Paz dos Reis – que não chegou a exibir os seus títulos em Lisboa, apenas fez exhibições no Porto e em Braga (eventualmente, também em Vila Real) e novamente no Porto (a última exibição no Porto data de dezembro de 1896) – não era fazer "meia dúzia de espectáculos no país". Para suportar essa sua afirmação baseia-se quer no cartaz feito para levar ao Brasil que contém os escudos de Portugal e do Brasil, quer na investigação feita pelo crítico brasileiro Alex Yiany. Assim sendo, Aurélio da Paz dos Reis, pouco depois das suas exhibições no Porto, Braga e novamente no Porto, partiu para o Brasil, tendo aí chegado em janeiro de 1897, para mostrar *O Kinetographo Português* no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, supondo que as exhibições no Brasil seriam uma novidade e que, por isso mesmo, seria muito bem acolhido. Essa sua viagem ao Brasil foi, também, realizada no âmbito do contrato que tinha celebrado com o financiador António da Silva Cunha, da Fábrica Confinança – transcrição do contrato pode ser consultada em A. Videira Santos (1990: 195ss). O cartaz que anuncia a primeira sessão de Aurélio da Paz dos Reis no Brasil refere "Projeções luminosas em tamanho natural – Surpreendente colecção de quadros reproduzindo scenas e epizodios da vida portugueza – Vistas de Portugal e muitas outras de grande e actual interesse" sendo aí referido de *Kinetographo Português* o aparelho que Aurélio da Paz dos Reis possuía.

No Brasil, as sessões não decorrem conforme o previsto, a primeira delas data de 15 de janeiro de 1897. Essa sua viagem, para apresentar os *quadros* portugueses, torna-se uma desilusão. As projeções decorrem com problemas técnicos (algo que já tinha acontecido em Portugal, nas sessões do Porto e de Braga). Essas mesmas projeções, que terão durado apenas seis dias, apenas lhe garantiram um forte revés financeiro. Em nota escrita a Aurélio da Paz dos Reis, afirma António da Silva Cunha, o seu financiador da viagem ao Brasil: "Aurélio, Tenho de

me retirar para fora do Porto com a minha mulher, portanto preciso liquidarmos por completo os nossos negócios, o que já deveríamos ter feito" (nota completa transcrita em A.A.VV. *Manual do cidadão Aurélio da Paz dos Reis*, 1998: 187).

A 8 de julho de 1896, ou seja, muito antes de Aurélio da Paz dos Reis ter chegado ao Brasil, começaram as sessões de cinema no Rio de Janeiro. Assim sendo, ao contrário do que supunha, Aurélio da Paz dos Reis estava já perante um espectador exigente. Segundo José de Matos-Cruz, *O Paiz*, jornal do Rio de Janeiro, referiu que "a trepidação incomoda o espectador" (A.A.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 25). Ainda segundo periódicos brasileiros, "o auditório teve nímia e inacreditável tolerância não deixando de manifestar o seu desagrado" (Ribeiro, 1983: 16). Essa viagem mal sucedida ao Brasil é apontada como uma das razões para o desinteresse de Aurélio da Paz dos Reis pelo cinema.

Segundo M. Félix Ribeiro "as imagens moventes deixaram quase abruptamente de estar presentes" (Ibidem: 17). Segundo Cármen Séren, há conhecimento de um "plano fotográfico para um filme: *O morgado*, posterior ao regresso do Brasil. E nada mais" (in A.A.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 17-18). José de Matos-Cruz também se refere a esse possível filme de ficção de seu título *O senhor Morgado*, mas sobre o qual não garante a sua concretização e, baseando-se em A. Videira Santos (para quem Aurélio da Paz dos Reis continua a filmar, mas sem exibir publicamente), levanta dúvidas a respeito dessa viagem ao Brasil sem a causa de Aurélio da Paz dos Reis ter desistido de filmar (A.A.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 25). Encontramos em A. Videira Santos (1990: 200) a menção de que após o seu regresso do Brasil, Aurélio da Paz dos Reis exibiu em agosto de 1897, para a associação recreativa Grémio de Matosinhos (Porto), que, embora tenham sido exibidos com algumas imperfeições técnicas, foram apreciados pelo público presente e que Aurélio da Paz dos Reis vendeu filmes seus ao estrangeiro, nomeadamente, França, por 50 mil réis, com a ressalva de não serem estrados antes do final do ano de 1897.

Depois do fracasso da viagem ao Brasil, Aurélio da Paz dos Reis continua com sucesso nas actividades de floricultor e na ocupação de cargos públicos no Porto, e como fotógrafo aprofunda a estereoscopia. As efectivas razões do desinte-

resse de Aurélio da Paz dos Reis pelo cinema estarão totalmente por apurar, muito embora já tenha sido avançada uma razão que se afigura suficientemente esclarecedora e plausível. António J. Ferreira (1986) é quem a apresenta. Baseando-se em notícia publicada no jornal *O Comércio do Porto*, de 1 de novembro de 1896, António J. Ferreira faz notar que Aurélio da Paz dos Reis não teria possibilidade de fazer uma cópia positiva com o seu *kinetographo*. Essa falha talvez decorra do facto de ter adquirido um aparelho a um concorrente dos irmãos Lumière (lembramos que o cinematógrafo dos Lumière permitia registar, copiar e projectar). Aurélio da Paz dos Reis via-se obrigado a enviar o material filmado para Paris. Só depois de o receber o poderia projectar. Esse procedimento explica o tempo que distanciou a captação de imagens da respectiva exibição e terá sido esse mesmo tempo de espera que terá levado ao desinteresse de Aurélio da Paz dos Reis pela *fotografia animada*, habituado e empenhado que estava a controlar todo o seu processo de revelação fotográfica. O seu interesse pela fotografia fixa torna-se assim reforçado – reforçado no sentido em que o próprio Aurélio da Paz dos Reis terá manifestado um maior investimento pessoal nas suas fotografias fixas, por exemplo, especializa-se em vistas estereoscópicas (Cf. Gabriela M. Teles in AA.VV. *Aurélio da Paz dos Reis*, 1996: 10) e, também, porque nunca chamou a si o pioneirismo do cinema português. Ainda que o próprio não o tenha feito, várias instituições reconhecem e prestam homenagem ao seu trabalho. Assim sendo, 1948 terá sido o primeiro ano em que foi criado pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI), dirigido por António Ferro, o *Prémio Aurélio da Paz dos Reis*, um prémio a atribuir a personalidades destacadas da actividade cinematográfica. E, desde 2007, a Escola Superior Artística do Porto (ESAP), no âmbito do seu evento, criado em 2004, a Mostra Internacional de Escolas de Cinema, atribui o *Prémio Aurélio da Paz dos Reis* a personalidades que dignifiquem e contribuam para o desenvolvimento da arte cinematográfica. Também o Ministério da Cultura/Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA) tem atribuído – embora sem periodicidade definida – o *Prémio Aurélio da Paz dos Reis* a realizadores portugueses.

Aurélio da Paz dos Reis foi o pioneiro do *cinema português*, se por esta expressão entendermos um cinema que apresenta motivos portugueses e, tam-

bém, se por essa expressão entendermos que foi “o primeiro dos portugueses que, entre nós, manejou uma máquina de filmar!” (Ribeiro, 1983: 7). Aurélio da Paz dos Reis não foi apenas um curioso do cinema, os seus títulos são indicadores importantes da ideia de que o novo aparelho regista manifestações, gestos e momentos importantes da vida cultural e social da época. Nesse sentido, se o cinema nacional é entendido como o registo das manifestações originais de um povo, Aurélio da Paz dos Reis teve o mérito e a preocupação de registar o que de mais genuíno haveria para registar e exibir, quer perante o público português, quer, sobretudo – e tudo indica que seria esse o seu maior interesse –, para exibir no estrangeiro.

Filmar *motivos portugueses* possui uma dupla aceção, por um lado, implica filmar *motivos* genuinamente portugueses e, por outro lado, fazer uma versão portuguesa de *motivos* rodados e exibidos noutros países. O primeiro dos seus *motivos de versão portuguesa* foi a *Saída do pessoal operário da Fábrica Confinança* (lembramos que o proprietário da Fábrica Confinança ajudou na compra do cinematógrafo). O que os filmes portugueses mostram não difere em muito do tema dos restantes países, há, diríamos, uma especificidade espacial e temporal. O espectador é interpelado culturalmente já que reconhece os locais e os momentos que lhe são mostrados (se não conhece há a possibilidade de os conhecer, pois as imagens dizem respeito ao que tem existência na realidade). Outro dos *motivos* foi a “dança serpentina”, filme protagonizado pela actriz brasileira de teatro Cirina Polónio e assinado por Aurélio da Paz dos Reis, seguindo-se assim o que se fazia *lá fora* (esta era uma dança famosa registada em países tão diversos como América, França e Inglaterra).

Quanto aos filmes de *motivos portugueses*, um levantamento dos títulos de 22 filmes portugueses e 11 estrangeiros que faziam parte do programa das sessões de Aurélio da Paz dos Reis foi realizado por A. Videira Santos (1990: 221ss). Dessa listagem de filmes portugueses destacamos filmes referentes ao património cultural como *A caninha verde*, uma dança minhota. *O vira* (de Santo Tirso); *Vista de moinhos*, *O Zé Pereira das romarias do Minho* e *Um arraial no Bonfim*. Há, também, dois títulos de chegadas de comboios, um a Ca-

doços e outro a S. Bento, um título religioso: *Cortejo eclesiástico saindo da Sé do Porto no aniversário da sacração do eminentíssimo Cardeal D. Américo*; a *Feira de S. Bento e Feira de gado na Corujeira*, motivos característicos de cidades, como *A rua do Ouro em Lisboa* e *A Praia de Ourigo no Porto* e filmes de carácter, digamos, institucional, como *Manobras de bombeiros* e *Uma salva de artilharia na Serra do Pilar*. Dos títulos referidos verifica-se que imperam aquelas que mais directamente parecem relacionar-se com o registo de temas característicos da cultura portuguesa. É, também, de realçar um filme sobre arte, se assim o podemos designar. Trata-se do título *Caricaturas por Pina Vaz*, um filme que A. Videira Santos (Ibidem: 223) menciona como fazendo parte do programa de Aurélio da Paz dos Reis, mas a respeito do qual afirma que não o encontrou como exibido, apenas que é mencionado por Mário do Amaral, na revista *Cinefilo*, não sendo indicado o número da revista em causa. Encontramos, de facto, essa menção na revista *Cinefilo* (nº 252: 19), em artigo não assinado, intitulado "Do Porto", onde se pode ler: "Também o Sr. Aurélio da Paz dos Reis conseguiu que o conhecido pintor Pina Vaz fizesse, diante da objectiva, a caricatura dalguns vultos em evidência. O trabalho era recolhido pela máquina de filmar e, depois, na projecção, aparecia a realização da caricatura".

Para além da actuação de Aurélio da Paz dos Reis ser marcada por uma analogia de títulos com outros cinemas, em especial o cinema francês, dos irmãos Lumière, e por títulos genuinamente portugueses, ou seja, manifestações culturais do povo português, algumas experiências terão sido realizadas, mas por outras razões que não a experimentação cinematográfica em si. A respeito de um filme que tinha como tema uma descarga de navios, encontramos o seguinte texto:

"É curioso notar que para poupar película [película da marca Eastman], na altura muito rara, Paz dos Reis resolve rodar este filme a velocidade diferente, pelo que mais tarde, ao projectá-lo em casa, despertou a hilaridade da família porque os carros de bois fixados pela objectiva se deslocavam com a rapidez de automóveis)" (Santos, 1976: 32).

Com Aurélio da Paz dos Reis não há propriamente experimentação cinematográfica, é imediatamente atribuído ao cinema um sentido: o de estar ao serviço da divulgação e preservação do património cultural português. E, como já dissemos, na introdução do cinema em Portugal existem duas sessões: na primeira sessão de Rousby em Lisboa nasce o espectador português e, com a segunda sessão, surge-nos o cinema com *motivos portugueses* da autoria de um português, Aurélio da Paz dos Reis.

Por seu lado, as exibições são preparadas com algum cuidado. Por exemplo, para a exibição do filme *O Zé Pereira na romaria de S. Triso* foi contratado um grupo de Zé Pereiras para tocaram os tambores e bombos ao longo da projecção (Cf. Ibidem: 49). A respeito de *O vira*, é um filme rodado debaixo de um alpendre e, por isso, fora da luz directa, o que implica que possa ser considerado o primeiro filme de interiores (Manuel Félix Ribeiro apud Ibidem: 50). A respeito do filme *O jardineiro* que aparece no cartaz de exibições de Braga com a nota (*scena d'un comico irresistivel*), poderia ser uma cópia portuguesa do *Arroseur Arrosé* dos irmãos Lumière. No entanto, há dúvidas. "No programa de Braga: um filme português alterna com um francês, excepto para o final em que se agrupam filmes portugueses. Ora 'O jardineiro' figura ali, em segundo lugar, precisamente entre dois títulos incontestavelmente portugueses. Recusamo-nos, por isso, a incluí-lo na filmografia de Paz dos Reis" (Ibidem). A. Videira Santos (1976) refere ainda dificuldades de atribuição de títulos à filmografia de Aurélio da Paz dos Reis, uma vez que não há certezas absolutas do seu número exacto nem exactidão de títulos. Por exemplo, *O vira* começou por ser designado de *Fandango* (Ibidem: 51). O que da nossa parte nos afigura como certo é uma preocupação por parte de Aurélio da Paz dos Reis em registar o que fosse genuinamente português, o mesmo o fez em fotografia, mas com mais intensidade. Assim, é, sem dúvida, a actividade de fotógrafo que sobressai no seu percurso pessoal e profissional.

O espólio fotográfico de Aurélio da Paz dos Reis é vastíssimo, o próprio teria tido cuidado na sua preservação, ao contrário do que aconteceu com a *fotografia animada*. É sabido que os seus filhos, ainda muito pequenos, se entretri-

nham a cortar e recortar as fitas de celulóide onde estavam registadas imagens dos primeiros filmes do cinema português. Segundo nos parece, esse passatem-po infantil não era permitido com os registos fotográficos.

A sua actividade de fotógrafo é de destacar porque deixa uma marca indelével naquelas que possam ser as marcas que caracterizam os filmes por si assinados (não se sabe ao certo quais os que terá rodado) – e que terão sido cerca de trinta, mas dos quais sobreviveram apenas quatro: *Saída do pessoal operário da Fabrica Confiança* (1896); *O vira* (1896); *Feira de gado na Corujeira* (1896); *No jardim* (1900?). Ainda que seja inapropriado avançar com considerações a respeito dos filmes com a marca Aurélio da Paz dos Reis, uma vez que restam apenas quatro, consideramos que a abordagem ao objecto a filmar não difere do que era usual à época: são filmes de curta duração e de um só plano, em geral fixo, de exteriores, em cenário natural, com pessoas que se representam a si próprias; e são filmes com uma narrativa deficitária. Os filmes Aurélio da Paz dos Reis inserem-se nas características do chamado *cinema dos primeiros tempos*, que foi estudado por autores como Tom Gunning (1990). Os filmes de Aurélio da Paz dos Reis fazem parte de um cinema que, no essencial, tem como objectivo maior a *mostração* em vez da narração, ou seja, é um cinema que não depende de um narrador, mas de um “encenador” que compõe o quadro – com o rigor que advém da experiência com a fotografia –, que define o ponto de vista e o enquadramento de uma acção a decorrer no tempo presente e sem grandes encenações. É, também, um cinema onde se apela à participação do espectador já que as pessoas registadas em imagem não se colbem de olhar para a câmara. É, enfim, uma abordagem directa e simples ao objecto a filmar.

Os inícios da actividade cinematográfica em Portugal

“No ano zero do cinema em Portugal, 1896, notou-se uma intensa labo-
ração, motivada por curiosidade dos amadores quanto à tiragem das fotogra-
fas vivas, paralelamente ao entusiasmo popular, perante o espectáculo mágico
das luzes e das sombras” (Antunes & Matos-Cruz, s. d., n.º 1: 5). O ano de 1896
fica assim marcado como um ano com uma produção de cerca de 53 fitas, o que

contrasta com as produzidas entre 1897 e 1907, que foram apenas 73, “quinze das quais já nos últimos meses” (Ibidem). Antunes e Matos-Cruz (s. d.) avançam com uma explicação para a recessão que se seguiu ao entusiasmo inicial: o desinteresse dos pioneiros ter-se-á devido ao facto de, afinal, o negócio não ser rentável, de as projecções apresentarem constantes problemas técnicos e “passada a sensação de feira, o investimento em película, aparelhagem ou instalações tornar-se-ia impraticável...”. E, mais adiante, dizem que entre 1897 e 1908 “sobressai a impressão dos flagrantos e actualidades, mais do que a ênfase documental, o que – sendo representativo em termos sociológicos – denota a natureza precária, ou provisória, que revestia o animatógrafo” (Ibidem: 5). Ainda assim, para Antunes e Matos-Cruz, os títulos atribuídos a 1896 podem ter sido rodados em anos posteriores e 1896 foi um ano de características específicas: “derivou da visita circunstancial de estrangeiros Short & Rousby, para captarem e/ou apresentarem a maravilha do século; tornou-se exemplar por um empenho individual, aliás frustrado, do pioneiro Paz dos Reis”. Uma ainda interessante afirmação desses autores leva-nos a considerar uma produção difícil de delimitar:

“Por exemplo, logo em 1897, títulos como *Jogos malabares em Lourenço Marques* ou *Mergulhadores na África portuguesa*, cuja exibição foi detectada em Curitiba, Paraná (Brasil), a cargo da empresa Germano Alves, volatilizam a mais escrupulosa inventariação do nosso cinema colonial, por 1909, aquando dos registos de Ernesto de Albuquerque, sobre S. Tomé e Príncipe, para *A cultura do cacau*.” (Ibidem: 6).

No âmbito da actividade cinematográfica em Portugal, para além de Aurélio da Paz dos Reis, outros são os nomes de destaque nos inícios do cinema português, nomeadamente Manuel Maria da Costa Veiga, que se interessou pelas imagens em movimento a partir das exhibições de Edwin Rousby – e colaborou com este, a pedido do empresário António Manuel dos Santos Júnior, na resolução de alguns problemas técnicos durante as primeiras exhibições em Lisboa (Cf. Santos, 1990: 58). Manuel Maria da Costa Veiga inicia-se na actividade de exhibição. Para além de Aurélio da Paz dos Reis, também Costa Veiga se empe-

nhou em filmar acontecimentos no seu decorrer e de os exhibir. É pela sua acção que surgem salas de exhibição (que Costa Veiga foi sucessivamente apadrinhando do consoante as dificuldades de manter o seu nome a elas ligado iam surgindo), como seja, o *Teatro Avenida*, o *Salão Avenida*, na Avenida da Liberdade, segue-se o *Éden Concerto* e a *Esplanada D. Luís Filipe*, em Cascais. Nesta última fazia sessões ao ar livre. Data de 1896, no Porto, aquela que julgamos ser a primeira sala de projecção em Portugal, o Salão Express, “dedicado ‘aos maravilhosos inventos de Edison’” (Matos-Cruz, 1998: 197).

Já em Lisboa, Júlio Martins Costa criou, em 1904 e pela primeira vez, uma sala propostadamente para projecções: o Salão Ideal, que manteve grande sucesso até cerca de 1908, altura em que surgiram outras salas de maior comodidade. A partir de 1907, dá-se um grande investimento em salas de projecção. Por exemplo, data de 1907 a inauguração do Salão Recreio do Povo, em Lisboa, com “todas as garantias de segurança”, e, em 1908, é inaugurado o Grande Salão Foz em Lisboa, com projector da marca Gaumont e lotação para 800 pessoas, com sessões de hora a hora (Cf. *Ibidem*: 20-22). Ainda em 1908, em Lisboa, são inaugurados o Salão Central, como o “mais luxuoso e deslumbrante salão de animatógrafo de todo o país” que exhibia filmes Pathé (fornecidos pela Empresa Portuguesa Cinematográfica) (Cf. *Ibidem*: 63), e o Salão do Coliseu “com o maior e mais opulento luxo e requinte artístico”, sendo empresário A.M. dos Santos Jr. que apresenta o “new Bioscop, do Teatro Lírico de Milão, com uma projecção límpida e sem trepidação que prejudique a vista” (Cf. *Ibidem*: 83).

Mas Júlio Martins Costa empenhou-se em vários sectores da actividade cinematográfica: produção, distribuição e exhibição. “Júlio Costa, empresário-director do Salão Ideal, não concordando com os preços exorbitantes do aluguel de filmes, decide ele próprio importá-los, para si e para alugar aos outros cinemas, e, até, produzi-los” (Costa, s. d.: 21). Na exhibição, é da autoria de Júlio Martins Costa uma inovação pouco vulgar na época. Ele criou o chamado “animatógrafo falado”, que consistia num grupo de pessoas, em geral, bombeiros da Corporação dos Voluntários da Ajuda a que Júlio Martins Costa pertencia, e que emprestavam a sua fala às personagens que apareciam no ecrã; esta foi

uma inovação que obteve grande êxito (Cf. Ribeiro, 1983: 43). Da exhibição, Júlio Martins Costa passou à produção: em 1909 fundou a Empresa Cinematográfica Ideal para a produção e realização de filmes nacionais; de início actualidades e, um pouco mais tarde, filmes de enredo, o primeiro deles a ser rodado no estúdio da empresa foi a comédia *Chantecler atraído* (1910), de Júlio Martins Costa, com argumento de Eduardo Nascimento Soares e estreado a 27 de junho de 1910 no Salão Ideal. Data de 1910 um projecto de grande fôlego, por se tratar de uma reconstrução histórica: *Rainha depois de morta – Inês de Castro*, cuja estreia data de 1 de maio de 1910 no Salão Central, Lisboa, e com assinalável êxito. É, também, de 1910, com apresentação no Salão Ideal, *O casamento do Zé Gordo*, “extensa fita interpretada pelo artista Cardoso do Gymnasio, sobre um noivo acusado de refractário” (Cf. Matos-Cruz, 1998: 189). A Empresa Cinematográfica Ideal empenhava-se na produção nacional; tinha como objectivo a “realização de filmes tendo por base assunto português, interpretados pelos melhores actores de teatro do tempo” (Ribeiro, 1983: 49). Em anúncio publicado no *Diário de Notícias* de 31 de março de 1910, pode ler-se: “A Empresa Cinematográfica Ideal faz saber que tendo-lhe sido oferecidas as fitas desempenhadas pelos distintos artistas Eduardo Brazão, Ferreira da Silva, Valle, um acto do ‘Kean’, um acto do ‘Aventó’ e a série cômica ‘Os Chapéus’ não as adquiriu porque em-bora desempenhadas por artistas que muito aprecia e admira, não eram feitas em Portugal, nem de assumpto português, a que a mesma empresa unicamente se dedica (...)” (Cf. *Ibidem*: 45). A Empresa Cinematográfica Ideal, que parecia começar a ter uma grande carreira na produção de assuntos nacionais, um dos seus títulos é *Inundações do Porto* (1910), tendo tido bastante êxito com o filme sobre Inês de Castro, terminou abruptamente. Em 1911 um incêndio de grandes proporções poria fim às instalações da Empresa Cinematográfica Ideal (estúdio, laboratório e depósito de filmes). Apesar desse final trágico, o desenvolvimento da actividade cinematográfica nos inícios do cinema em Portugal são marcados por vários nomes. Por exemplo, Manuel da Costa Veiga, apelidado de “segundo caçador de imagens” (Pina, 1977; Ribeiro, 1983) – o primeiro caçador de imagens era Aurélio da Paz dos Reis – sem ligações à fotografia, interessou-se pelo

cinema pela novidade do aparelho em si. A sua actuação no cinema começou pela exibição e só depois passou à realização. Mas, também, se interessou pela produção, sendo o fundador, em 1899 ou inícios de 1900, da produtora Portugal Film (também designada Portugal Filmes). Apenas a partir de 1899 é que Costa Veiga se inicia na captação de imagens e começou com o registo de imagens da monarquia, o Rei D. Carlos e o Príncipe D. Luís Filipe e viagens de outros monarcas a Portugal, o cortejo fúnebre dos monarcas portugueses e a implantação da república. “Enquanto Paz dos Reis filma uma actividade laboral como tema da sua primeira fita, o cineasta lisboeta foi até à praia de Cascais e filmou D. Carlos, primeiro no banho, depois em visita ao Sporting Club local” (Pina, 1977: 12). O fim da monarquia ficaria registado por Costa Veiga. Em Cascais, Costa Veiga registou El-Rei D. Carlos I a banhos (penúltimo rei de Portugal, assassinado, juntamente com o seu filho D. Luís Filipe, em 1908, no Terreiro do Paço em Lisboa), seguindo-se um filme intitulado *Aspectos da praia de Cascais*, “como que continuando uma reportagem cinematográfica” (Ribeiro, 1983: 25). Costa Veiga teria manifestado um sentido de oportunidade por acontecimentos no seu decorrer. Registou, por exemplo, *Regresso dos soberanos da sua viagem aos Açores* (1901) [título também conhecido por *Chegada dos soberanos e recepção no Arsenal da Marinha* ou, também, por *Chegada da Família Real dos Açores*], seguindo-se filmes como: *Uma parada dos alunos da Casa Pia de Lisboa*; *Exercícios de Artilharia no Hipódromo de Belém*; *Uma tourada à antiga portuguesa*; *Parada de Bombeiros* (Cf. Ibidem). Em 1903 estreia no Salão Edison (inaugurado em 1902) a *Chegada a Lisboa de sua Majestade El-Rei Eduardo VII de Inglaterra*. E, não deixando passar o grande evento, a implantação da república, filma a *Revolução de 5 de Outubro* (1910), para a Portugal Film. O trabalho de Costa Veiga funda-se no registo em imagem de acontecimentos importantes de carácter social e político. Mas, infelizmente, a quase totalidade dos títulos de Costa Veiga não chegaram a sobreviver à passagem do tempo.

Para a Portugal Filmes, Costa Veiga filma, em abril de 1903, *A visita do Rei Eduardo VII de Inglaterra* (Cf. Matos-Cruz, 1998: 60). Para a empresa Messiter de Berlim filma *Visita do Imperador Guilherme II da Alemanha* (1905) ten-

do, também, ocorrido uma lucrativa exportação para o Brasil (Cf. Ibidem: 56). Ainda como exemplos, em 1904 regista a *Visita do Presidente Émile Loubet, de França*, para a Portugal Filmes, e, em 1908, o *Funeral de S.M. El-Rei D. Carlos I e de S. A. o Príncipe D. Luís Filipe*. Diríamos que a sua actuação e o seu interesse estavam voltados para assuntos de carácter nacional, como se o seu objectivo fosse constituir um fundo de imagens de valor histórico. Fazemos tal afirmação porque, segundo M. Félix Ribeiro, dirá Costa Veiga, em 1922, a um dos redactores do *Jornal dos Cinemas* que “a cinematografia moderna é apenas a escola prática do crime, do vício e da prostituição, infelizmente” (Cf. Ribeiro, 1983: 27). Também, um outro nome surge a registar momentos importantes da época. São de Júlio Worm, proprietário de uma loja de artigos fotográficos em Lisboa e um dos primeiros realizadores portugueses, filmes como *Inauguração da estátua de Afonso de Albuquerque* (1902) e *A família real* (1903).

Se Costa Veiga foi impulsionador do que possam ser as infra-estruturas para a existência de uma produção e realização de imagens em movimento, o nome do fotógrafo João Freire Correia é, também, de realçar. É da sua co-autoria, juntamente com Lino Ferreira, o filme intitulado *O rapto de uma actriz* (1907), que integrava uma peça de teatro de revista intitulada *Oh! da Guarda!* encenada por Luís Galhardo e Barbosa Júnior. Este foi, segundo a revista *Imagem*, o “primeiro filme de interpretação, realizado em cinco horas – possuía 600 metros e com uma produção de 300 mil réis” – e, “como não podia deixar de ser, possuía deficiências enormes. Elas, todavia, não impediram de o teatro registar enchesse consecutivas” (*Imagem*, nº 3, agosto de 1928: 12). A ideia de inclusão de um filme durante uma peça de teatro surgiu de Lino Ferreira, homem ligado ao teatro, que tal tinha visto fazer em Paris. “Durante a revista e no fim do primeiro acto, um dos actores vinha à boca de cena anunciar que o espectáculo tinha de ser interrompido, pois a principal actriz tinha sido raptada, mas que a polícia lhe estava no encalço e que valia a pena aguardar um boicadão” (Ribeiro, 1983: 29). A respeito de *O rapto de uma actriz* encontramos um depoimento de Nascimento Fernandes (um dos actores nessa pequena grande experiência cinematográfica de vanguarda e na peça de teatro):

“Como evocaria Nascimento Fernandes, no fim do primeiro acto e após se anunciar a interrupção do espectáculo, mas que valia a pena esperar, a projecção mostrava ‘Carlos Leal fugindo com a estrela (Lucinda do Carmo). Depois, no Campo Grande, em pleno idílio amoroso, surgiam os persseguidores. E iniciava-se uma série de correrias... Recordo-me de que (o polícia Savalidade) trepava a um poste dos telefones, a procurar descobrir os furtivos, que davam saltos e tranbaldões... Está claro que agarrávamos os pombinhos e os reconduzíamos ao teatro, onde a função continuava, com enorme sucesso de público e apoiada pela crítica como ‘auspiciosa iniciativa digna de prosseguimento’. Como curiosidade, anote-se que a artista em palco era, entretanto, Maria da Luz Veloso – a qual substituiu Lucinda, que fez as filmagens, na semana anterior à estreia da fita.” (Antunes & Matos-Cruz, s. d., nº 1: 8).

Uma outra experiência similar surge com o dramaturgo João Reis Gomes, que realiza o filme *Guiomar Teixeira, a filha de Tristão das Damnas* (1910-1913), para integrar na sua peça de teatro *Guiomar Teixeira*. “Convencionada para o 4º Acto, Quadro II, a projecção decorria enquanto no palco soldados/actores seguiam e comentavam, à distância, as peripécias assim expostas sobre a tela” (Ibidem, nº 2: 10).

Depois da sua primeira experiência cinematográfica, João Freire Correia foi co-fundador (juntamente com Manuel Cardoso Pereira e Barbosa Júnior), em 1909, da produtora de filmes Portugália Filme (ou firma Cardoso & Correia), que se manteve em actividade até 1912, ficando por finalizar, nesse ano, um projecto em curso: *Carlota Ângela*, filme baseado num romance de Camilo Castelo Branco. João Freire Correia criou um estúdio para filmagens com um tecto envidraçado para um maior aproveitamento da luz solar, na rua Bonsumcesso, onde foram rodados os interiores do filme *Os crimes de Diogo Alves*, de 1911. E a João Freire Correia se deve a iniciativa de, em Portugal, se registarem imagens com som. Com João Freire Correia na rodagem, assistido por Maximiliano Abranches, o *chronophone gammont* (surgido por volta de 1908) e uma equipa de técnicos franceses foram trazidos para Portugal. “Todo este arsenal técnico para que Júlia Mendes, uma actriz de revista e cantadeira de fados muito co-

nhecida e apreciada, cantasse a *Grisette*, cançoneta picante, por ela popularizada numa das revistas em que era vedeta muito querida do público” (Ribeiro, 1983: 39). Essa iniciativa não terá tido continuidade, não se sabendo as razões de tal interrupção. De qualquer modo, Barbosa Júnior, no texto intitulado “As nossas primeiras fitas mudas”, afirma que João Freire Correia e Manuel Cardoso são responsáveis por “fitas sincronizadas (fonógrafo aplicado ao cinema) que correram mundo. Entre os artistas que sincronizaram, lembro-me da inolvidável Júlia Mendes, na sua impagável cançoneta *A Grisette*” (*Cinéfilo*, nº 197, 28 de maio de 1932: 35). A intensa actividade de João Freire Correia não o pode deixar indiferente quanto a um tema sensível: a sustentabilidade da actividade cinematográfica. Diz-nos Barbosa Júnior:

“Perguntei agora a João Correia o que ele julga do fabrico actual de filmes. Primeiro, teceu os maiores elogios ao esforço de todos os artistas que têm filmado e enalteceu a coragem das empresas... pelo dinheiro desembolsado... Na opinião de João Correia, para se conseguir bons resultados entre nós, será preciso organizar uma companhia própria, sem se recorrer aos grandes nomes do tablado, porque os primeiros artistas do teatro mudo terão que aparecer em composição genuinamente portuguesa, para tomarmos a responsabilidade dos nossos erros, com partilhação de lucros e nada de contratos por filmes, isto é, criar o interesse financeiro do futuro ao artista, ao operador e ao ensaiador. Assim, os resultados financeiros serão, presumo, certos. Os contratos enormissimamente bem pagos a artistas teatrais portugueses e a vinda de artistas estrangeiros a filmar no nosso país são as causas da ruína financeira e da falta de método e ambiente cénico nacional do género.” (*Cinéfilo*, nº 197, 28 de maio de 1932: 35).

A escolha dos temas dos filmes não será nunca indiferente às condições de produção; provavelmente, mais que qualquer outra Arte, o cinema apresenta, ao longo da sua história, fragilidades de desenvolvimento. Durante os primeiros anos, os temas dos filmes que mais interessavam eram, essencialmente, os de carácter documental, os registos dentro de estúdio decorriam com menos intensidade. Numa época que vivia de grandes acontecimentos, individualidades e instituições de mérito nacional, não é de estranhar que alguns

dos títulos de João Freire Correia sejam: *Batalha das flores* [ou *Batalha de flores no Campo Grandel*] (1907) [filme que mostra D. Carlos e família real, tendo sido comercializado para Espanha, Brasil e Inglaterra], *O terramoto de Benavente* (1909), *Bombeiros portugueses* (1909), *A grande corrida de automóveis no D. Amélia* (1910) – filme que recorre bastante ao *jump cut* (a um plano sucede-se outro com menos de 30° de diferença do plano anterior), *A cavalaria portuguesa* (1910). Estes dois últimos títulos são apelidados por M. Félix Ribeiro como “dois sensacionais documentários” (Ribeiro, 1983: 30). Em *A cavalaria portuguesa* “os arriscados e ousados exercícios registados no filme eram autênticos” e *O terramoto de Benavente*, rodado para a Portugal Film e estreado no Chiado Terrasse e no Salão Fantástico no dia 28 de abril de 1909, constitui-se como “uma autêntica reportagem cinematográfica do sismo que em abril de 1909 emocionou e interessou Portugal inteiro, exibido quarenta e oito horas depois de filmado” (ibidem), deste filme foram vendidas 22 cópias para o estrangeiro (Cf. Matos-Cruz, 1998: 70). Antes de ter fundado a Portugália Filme são da autoria de João Freire Correia *Batalha de flores no Campo Grande* (1907) – estreado a 19 de maio de 1907, no Salão Ideal – e *Bombeiros municipais de Lisboa* (1907), filmes que visionámos. O “documentário ‘Bombeiros municipais’ marcou pela perfeição.” (*Imagem*, nº 3, agosto de 1928: 12).

“Os problemas no país avolumam-se, mas nem Freire Correia nem Costa Veiga se interessam por eles, mantendo-se numa posição formal, ofensiva, prudente. O filme de enredo era o sonho do cineasta e, gorada a tentativa de farsas cinematográficas com Joaquim Pratas, veio Freire Correia a encetar a produção de um projecto ambicioso, a vida do célebre criminoso Diogo Alves, cujas proezas de 70 anos atrás estavam largamente divulgadas em brochuras populares da série ‘Os criminosos célebres’” (Pina, 1977: 14).

Se o cinema português não estava ainda preparado para enfrentar/representar problemas sociais, económicos e, à época, essencialmente políticos, já que a implantação da República estava iminente (aconteceu em 1910), isso talvez se deva menos ao interesse dos intervenientes na actividade cinematográ-

fica e mais às condições para desempenhar essa missão, a que podemos juntar a vontade de criação de ficção ou a vontade de entusiasmar o espectador com histórias invulgares. É pois o “filme de enredo”, com o qual se tinha iniciado no cinema, que volta a interessar a João Freire Correia (Cf. Ribeiro, 1983: 31). A sua Portugália Filme produz *Os crimes de Diogo Alves* (1909), um filme baseado em factos reais, protagonizado por Carlos Leal, realizado por Lino Ferreira e por João Freire Correia (que o rodou); com actores que também tinham participado em *O rapto de uma actriz*. Os interiores foram rodados num estúdio sito na rua do Benfornoso e os exteriores no Beco da Barbaleda, no Poço de Borratem e no Aqueduto das Águas Livres; Lino Ferreira, que interpreta um dos membros da quadrilha, encarregou-se da escolha dos actores (Cf. Textos Cinema Português, Cinemateca Portuguesa, pasta 10: 2). Mas, antes desse filme sobre Diogo Alves, João Freire Correia, à semelhança de Júlio Martins Costa, tentou a comédia, tendo convidado Joaquim Pratas para interpretar três filmes a realizar por Barbosa Júnior (autor de revistas teatrais). No entanto, os filmes terão ficado aquém das expectativas e nunca chegaram a ser exibidos (Cf. Ribeiro, 1983: 32).

Os crimes de Diogo Alves foi realizado com base nos folhetos de cordel da série “Criminosos célebres” que relatavam as façanhas do criminoso. Diogo Alves, preso em 1839 e enforcado em 1841, encabeçava uma quadrilha de homens que cometeu crimes violentos de roubo e assassinato e tinha como particularidade atirar as suas vítimas do Aqueduto das Águas Livres de Lisboa. O filme foi interrompido por dificuldades várias, entre as quais constam “divergências muito íntimas entre artistas” (Barbosa Júnior in *Cinéfilo*, nº 197, 28 de maio de 1932: 35), e a partida, numa digressão teatral para o Brasil, dos principais elementos do elenco: Carlos Leal, Luz Veloso e Nascimento Fernandes. O filme de reconstituição da vida criminosa de Diogo Alves viria a ser concretizado em 1911, mas “desta vez com artistas tão modestos como a remuneração” (ibidem). O filme protagonizado por Alfredo de Sousa foi produzido pela Portugália Filme, realizado por João Tavares (que participou como actor na primeira versão do filme e foi assistente de Barbosa Júnior, autor de comédias para teatro) e teve

estreia a 26 de abril de 1911 no Salão da Trindade, em Lisboa. Depois do sucesso do filme, João Freire Correia lançou-se na exploração do cinema síncrono, com o processo Cronophone da Gaumont, e na adaptação de um romance de Camilo Castelo Branco, *Carlota Ângela*.

Já as exhibições do filme *Os crimes de Diogo Alves*, de 1911, que esgotaram noite após noite, foram interrompidas porque “a certa altura, a polícia proibiu a exhibição por ‘ela induzir ao crime...’” (Ibidem). Apesar do sucesso obtido com *Os crimes de Diogo Alves*, João Freire Correia e João Tavares não conseguiram levar a cabo o projecto seguinte, a adaptação de *Carlota Ângela* de Camilo Castelo Branco, que tinham decidido rodá-lo em novo e bem equipado estúdio, mas não suportaram as despesas e a Portugália Filme falhou em 1912.

Os crimes de Diogo Alves, de 1911, apresenta cenas de interiores e de exteriores, em especial no Aqueduto das Águas Livres, e muitas das principais cenas (*quadros*, como se dizia na altura) foram filmadas mais que uma vez. *Os crimes de Diogo Alves*, filme inacabado de 1909, apresenta também cenas de interiores e exteriores – e aqui cada cena é um único plano, apenas diferem na duração. E a duração do plano depende apenas da duração da acção a mostrar. No total, o filme tem 5 cenas, 2 exteriores e 3 interiores: um assalto a duas mulheres no Aqueduto, que são atiradas ao rio; um assalto a um quarto em que o ladrão depois de asfíxiar um homem que estava a dormir rouba um saco que tira de um baú; vários homens entram sorrateiramente dentro de uma casa (esta cena é composta por vários *takes* da mesma acção: os homens a entrarem na casa); vários ladrões irrompem numa sala de jantar e matam 4 pessoas que estão sentadas numa mesa a comer e, por fim, a última cena é o interior de um tribunal onde decorre o julgamento dos ladrões. Este é um filme que revela uma preparação cuidada antes e durante as filmagens. Apresentamos dois exemplos: a primeira cena do filme, o assalto e assassinato de duas mulheres no Aqueduto e os vários *takes* da cena em que os ladrões entram dentro de uma casa. Na primeira cena do filme começamos por ver apenas um corredor ao ar livre do Aqueduto, ou seja, ao espectador é apresentado o local onde irá decorrer a acção, logo a seguir entram em campo 2 homens que se apercebem que alguém se aproxi-

ma. Os homens escondem-se numa entrada de acesso ao corredor, e começam a surgir ao fundo de um plano com profundidade de campo duas mulheres. Quando, depois de assaltadas, as mulheres são atiradas do Aqueduto há um corte para um plano de igual enquadramento; assim sendo, o espectador fica com a sensação que elas foram mesmo atiradas ao rio. Quanto à cena composta por vários *takes*, parece-nos razoável supor que esses *takes* foram feitos com o intuito de escolher o melhor. Se na cena anteriormente referida o cuidado foi colocado no exacto enquadramento do plano para que parecesse que as mulheres foram atiradas ao rio, aqui, a repetição da acção (*takes*) centra-se mais na direcção dos actores, nos movimentos suspeitos dos ladrões ao entrarem dentro de uma casa. No geral, este é um filme que afecta o espectador não apenas por mostrar os crimes mas, também, por mostrar a preparação dos mesmos.

Conclusões

O período dos inícios do cinema português coincide com o final da monarquia. Ao reinado de D. Carlos I (1893-1908), segue-se o reinado do seu filho mais novo D. Manuel II (1908-1910). Esta é uma época de grande instabilidade política. A monarquia estava cada vez mais enfraquecida. O ultimato britânico de 1890 que exigia a retirada da presença portuguesa entre Moçambique e Angola – a que Portugal acedeu – gerou grande descontentamento e foi aproveitado por todos os que proclamavam ideais republicanos para denunciar a falência do regime monárquico. A revolução era necessária e a primeira tentativa da sua implantação foi a revolta de 31 de janeiro de 1891, no Porto. Nessa época de instabilidade, mas também de grandes inovações tecnológicas é difícil chamar a nós a legitimidade de conclusões a respeito dos primeiros realizadores portugueses já que as suas obras estão longe de estarem acessíveis (a maior parte porque pura e simplesmente já não existe fisicamente). Isso acontece com Aurélio da Paz dos Reis e João Freire Correia, os nomes de maior destaque dessa época no que diz respeito à realização. Assim sendo, apenas podemos avançar com considerações de carácter geral. Em primeiro lugar, que a actividade de realização é extremamente vulnerável e é afectada por circunstâncias diversas.

Em segundo lugar, que o cinema é entendido como um meio para um fim e não como um fim em si. Ou seja, encontramos uma grande sobriedade na utilização do equipamento técnico que não serviu para experimentar, mas para registar, cumprindo uma função, ou missão, se quisermos ser mais específicos: a de registar momentos e acções de relevo cultural, social e político.

No período aqui estudado – entre 1896 e 1909 – entendemos que está presente uma questão essencial já apontada por Tiago Baptista: “O cinema feito em Portugal esteve, desde o primeiro momento, sujeito a um escrutínio público muito maior do que qualquer outra arte” (Baptista, 2008: 9). E, mais adiante, afirma:

“Onze décadas de invenção permanente sobre o que o ‘nosso’ cinema devia ou não ser; sobre os temas que ele devia ou não abordar e sobre o modo como o deveria ou não fazer, dizem-nos muito mais sobre as expectativas depositadas no *cinema português* do que sobre o *cinema feito em Portugal* propriamente dito. A distinção entre uma coisa e outra não é um mero jogo de palavras. Serve para separar algo que sempre existiu – os filmes portugueses – de algo que, em rigor, nunca passou de uma ideia – a ‘nossa’ cinematografia nacional, o ‘cinema português’. (...) A ideia que o cinema feito em Portugal tinha de ser ‘português’ foi, assim, o traço mais estrutural da sua história ao longo dos últimos cento e dez anos (...) o cinema tinha de ser o ‘espelho da nação’ ou não teria razão de existir.” (Ibidem).

Notamos que Tiago Baptista usa com alguma insistência o verbo *dever*, o que nos remete para o terreno da moralidade. O cinema feito em Portugal esteve, desde sempre, sujeito a uma obrigação mais moral que estética. Entendemos que esse peso moral vem dos espectadores, que começaram por ver *motivos estrangeiros* e terão ansiado pelos *motivos* portugueses. E, também, por todos os intervenientes na actividade cinematográfica. Aurélio da Paz dos Reis é considerado o pioneiro do cinema português precisamente por ter rodado e exibido filmes cujos acontecimentos tiveram lugar em território nacional. Filmes com *motivos* portugueses tinham já sido filmados e exibidos por Henry Short, mas, para se dar início ao cinema português, esses motivos tiveram de esperar por um português que os rodasse e exhibisse, no caso Aurélio da Paz dos Reis, o pri-

meiro realizador português. A sua motivação em registar os costumes do país não é propriamente uma novidade, é uma consequência e continuidade da sua actividade de fotógrafo. Aurélio da Paz dos Reis, com a sua “vontade de filmar o país para o mostrar no estrangeiro” (Ibidem: 21), inaugura uma via no cinema português. Mas essa via encontra-se envolta em razões económicas – era necessário rentabilizar o investimento feito com a compra do material de filmagem.

O período do cinema aqui estudado possui já, seguindo Tiago Baptista, uma ideia de uma cinematografia nacional relativamente estabilizada:

“a ‘questão nacional’ atravessou os filmes portugueses sem grande contestação, assumindo formas tão numerosas quanto variadas (dos pequenos filmes de Paz dos Reis às adaptações literárias do cinema mudo e das comédias populares dos anos 30 às superproduções de filmes históricos dos anos quarenta, passando pelos melodramas dos anos cinquenta) (...)” (Ibidem: 11).

No que diz respeito à “história do cinema português enquanto cinematografia nacional” Baptista a divide em dois grandes períodos, um que vai dos inícios até aos anos 50 e outro que começa nos anos do chamado “cinema novo”, anos 60, até aos anos em que surge a expressão “escola portuguesa”, anos 80, quando filmes portugueses se destacam com uma carreira internacional. Ainda segundo Tiago Baptista, o primeiro período do cinema “foi denunciado como estando defasado não só dos principais desenvolvimentos estéticos do cinema mundial, mas também da própria realidade social do país” (Ibidem). Encontramos eco dessa questão nos inícios do cinema português, pelo menos no que diz respeito ao segundo defasamento, em outros autores (Pina, 1977). Ainda que os primeiríssimos filmes portugueses estejam, no geral, em consonância com o que se fazia noutros países, em Portugal, podemos, de facto, referir algum defasamento estético em relação ao cinema mundial já que não encontramos referência a manifestações de carácter experimental; há, sim, algumas experiências ao nível sonoro. Em Portugal, parece-nos que ao cinema foi imediatamente atribuído um sentido, seja o da preservação do património cultural, seja, em outros momentos, o entretenimento do espectador. Nos inícios do cinema

português a selecção dos acontecimentos a filmar era marcada por uma espécie de interesse jornalístico. Dignos de registo são, por exemplo, as actividades da realeza, acontecimentos únicos (como um terramoto, ou a inauguração de uma estação de caminho-de-ferro); acontecimentos que pela sua constante repetição fazem parte das manifestações culturais de um país (feiras, danças, acontecimentos religiosos, etc.), acontecimentos políticos e sociais, paradas militares e, também, momentos de lazer ou simples vistas de cidades. Também filmes semelhantes aos estrangeiros eram uma constante, como é o caso da dança serpentina, que em diversos países era dançada por actrizes nacionais. E os filmes de enredo que começam a preencher as telas exploram, essencialmente, o movimento das personagens, como sejam as perseguições. Lembremos que (ainda que não seja consensual) o primeiro filme de ficção português é *O rapto de uma actriz*, de Lino Ferreira.

44

Para concluirmos, colocamos uma questão de carácter geral que nos parece ressaltar do período aqui estudado: a extrema fragilidade da actividade cinematográfica. E não nos referimos apenas a todo o tipo de condicionais: económicos, sociais, políticos, tecnológicos, culturais ou mesmo diferentes concepções do caminho que o cinema deve seguir, a tudo isso há que acrescentar a necessária preservação das imagens em movimento, uma preocupação que, por razões compreensíveis, não existia nos intervenientes dos primórdios do cinema.

1910-19

UMA CIN

PRIMEIR

MARIA DO CARM

São menos d
zados em Portugal
é tardio o início de
guesa de ficção, fin

“Antes ainc
comerciant
beiro ‘o pri
Ideal, em I
mais impo
de 1910, a
ção de doc
anúncio pu

4 Júlio Costa Introd
que actores falavam
Eram seis, as sessão
20 minutos de sincr
da Ajuda para daren
como o do contra-re
respectivo. Curiosam
tes portugueses, foi c
*Nota dos organizadore
Ortográfico da Língua P