

Cinemas Silenciosos em Portugal

Silent Cinema in Portugal

Jorge Carrega

Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC)
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
jmcarrega@ualg.pt

Paulo Cunha

Faculdade de Artes e Letras | Departamento de Artes
Universidade da Beira Interior
Covilhã, Portugal
pmfcunha@ubi.pt

Patrícia Dourado

Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC)
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
apdourado@ualg.pt

Susana Costa

Programa de Doutoramento em Média-Arte Digital
Universidade do Algarve
Faro, Portugal
srsilva@ualg.pt

Pela proximidade geográfica, mas sobretudo cultural, a indústria cinematográfica portuguesa adaptou à língua portuguesa um conjunto de palavras ou expressões provenientes de França para enriquecer o recém-criado léxico cinematográfico: optou-se pelo francês *réalisateur* e não pelo anglo-saxónico *director*; *montage* em vez de *editing*; *écran* em vez de *screen*. Do mesmo modo, a expressão que se generalizou em Portugal para identificar os filmes que não apresentavam som síncrono foi o termo “filme mudo”, adaptado do francês *film muet*, e não o anglo-saxónico *silent film*.

De acordo com o dicionário de língua portuguesa, a palavra mudo refere-se a algo que “não tem uso da palavra oral ou da capacidade de falar”. Por outro lado, o mesmo dicionário refere-se a silencioso como algo “que não fala”, “que está em silêncio” ou que “não faz barulho”. Aparentemente, mudo e silencioso parecem ser uma espécie de sinónimos, mas uma leitura mais atenta do ponto de vista etimológico e ontológico permite revelar diferenças substanciais e até irreconciliáveis.

É sobretudo por este motivo que decidimos nomear este dossier de Cinemas Silenciosos em Portugal, contrariando uma tendência linguística enraizada na historiografia sobre cinema em Portugal, procurando repor uma direção que valoriza a dimensão sonora da experiência cinematográfica nas primeiras décadas do século XX, nomeadamente antes da introdução do “sonoro”. Quer tivesse uma banda musical concebida propositadamente para o filme, fossem acompanhados por um grupo de atores escondido atrás do ecrã (as

populares “fitas faladas”) ou, mais comumente, acompanhados ao vivo por um grupo musical (de um simples piano a uma grande orquestra), a experiência cinematográfica das primeiras décadas nunca foi muda ou silenciosa. Curiosamente, a componente sonora dessas experiências seria mesmo crucial para que os espectadores pudessem construir, de alguma forma, um sentido narrativo a muitos desses filmes.

Também por isso optámos por uma expressão no plural, para recusar uma tendência a simplificar ou reduzir os cinemas silenciosos a um registo menos complexo ou diverso. A historiografia já reconheceu, há algumas décadas, a imensa diversidade narrativa, estética e artística que marcaram essas primeiras décadas, mas prevalece uma tendência a generalizar e reduzir essa produção cinematográfica a alguns nomes e obras que, por diferentes motivos, vão resistindo à história. A rápida evolução tecnológica e a crescente popularidade social do cinema junto de diversos segmentos da população promoveram o surgimento e desenvolvimento de diversas estratégias narrativas e expressivas durante esse período, potenciando o cinema como uma forma de entretenimento muito abrangente e até democrática, nomeadamente em comparação com outro tipo de espectáculos públicos.

Finalmente, optámos por usar uma referência inequivocamente geográfica (em Portugal), afastando-nos deliberadamente de quaisquer pretensões identitárias (português). Indirectamente, também procurámos afastarmo-nos de um modelo historiográfico dominante que valoriza sobretudo a produção fílmica, ignorando ou menosprezando

a importância de outros elementos fundamentais para conhecermos melhor a cultura cinematográfica desse período, como a imprensa escrita, os modos de circulação das obras e o impacto social e cultural desse novo meio.

Os quatro textos aqui reunidos reflectem essas orientações, propondo um trabalho de regresso às fontes e de revisão da literatura entretanto produzida, procurando identificar e evitar certos vícios e lacunas metodológicos que, ainda hoje, teimam em limitar e condicionar a nossa percepção dessas primeiras décadas.

No texto “A representação das mulheres Invicta através dos seus figurinos”, Carolina Fadigas propõe uma análise dos figurinos utilizados pelas personagens principais femininas de três obras distintas da Invicta Film: *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Barbanegra* e *As Mulheres da Beira*. No intuito de permitir que o figurino fale por si, numa época em que os atores ainda não tinham voz, Berta, D. Rita e Anna são as personagens escolhidas pela sua aparente diferenciação, tanto na narrativa como visualmente. São compreendidas as representações da mulher dentro da tipologia do seu papel e a sua tradução, coerente ou não, com o guarda-roupa escolhido. Ao reconhecer também o seu estatuto social e estado psicológico, é proposto desmistificar a era/época a que pertencem e a tendência de moda favorecida. A autora pretende também verificar se o figurino possui alguma credibilidade histórica, recorrendo a exemplos complementares de ilustrações e pinturas. Para liderar a leitura do tempo do figurino será compreendido o seu modo sincrónico ou diacrónico. Sendo o departamento de figurinos vítima de fraca creditação, a análise destas obras relata o enobrecimento da área desde os seus primórdios em Portugal.

Ana Patrícia J. Gonçalves, no texto “Sinfonia da imagem: os artifícios sonoros durante a era do mudo no cinema português”, recua a uma época em que os aparelhos de captura de imagem em movimento eram incapazes de capturar o som em sincronia, procurando-se, portanto, criar diversos mecanismos para emprestar o som a estas imagens. Este artigo apresenta uma reflexão sobre essa época e sobre esses mecanismos ou artifícios, propondo-se a desmistificar a ideia de que esta época era “muda”, apresentando, em primeiro lugar, as diversas invenções desenvolvidas para a captura do som, e que fossem possíveis de reproduzir em sincronia com as fitas projetadas. Serão, também, mostradas outras formas de fazer falar as personagens dos filmes como, por exemplo, os atores que se colocavam por detrás do pano e diziam os diálogos ou reproduziam sons para uma determinada ação do filme. Não se pode desconsiderar o trabalho dos narradores ou explicadores dos filmes, que tiveram um papel preponderante numa altura em que a taxa de analfabetismo era considerável. Para este artigo, a autora procedeu a uma exaustiva recolha de informações nas monografias principais dedicadas ao cinema e consultados diversos periódicos generalistas e dedicados à imprensa cinematográfica nacional. Como este tema ainda não tinha sido devidamente explorado em contexto nacional, optou-se pela consulta exaustiva de fontes primárias e inéditas.

Em “A imprensa cinematográfica ao tempo do cinema silencioso em Portugal: geografias, temáticas e debates”, Joana Duarte traz até ao presente o importante espólio de revistas e periódicos especializados em cinema produzidos nas primeiras décadas do séc. XX. As primeiras publicações desta génese, a nível mundial, tinham como objetivo a divulgação de novos filmes, de empresas cinematográficas e de salas de espetáculo relacionadas com o cinema. No entanto, publicações de feição cinéfila aparecem tão cedo quanto os inícios da década de 1910. Em Portugal, em 1912, assiste-se ao aparecimento de uma “proto-cinéfila”, assinalada pela publicação da primeira revista de cinema portuguesa

—a *Cine-Revista*, no Porto. Neste texto, a autora analisa as principais revistas, motivos, debates e preocupações da imprensa cinéfila durante o período do cinema silencioso em Portugal (1912-1931). Entre esses debates, destacam-se a defesa de um cinema português, a transição do cinema mudo para o sonoro e o cinema educativo.

Finalmente, em “Finding redemption by educating the masses: the shift in Portuguese intellectual discourses around silent cinema”, Elena Cordeiro Hoyo propõe-se a identificar, dentro da variedade de discursos elaborados nas primeiras décadas do século XX sobre os efeitos do cinema, aqueles que foram centrais para a elite intelectual portuguesa na década 1914-1924. Enquanto, em meados dos anos 1910, o cinema era duramente criticado pelo seu efeito desmoralizador relativamente às massas, no início dos anos 1920, surgia uma clara diferenciação entre o cinema feito fora das fronteiras e o cinema “tipicamente português”. A hipótese que a autora sustenta é a de que o motivo principal da modificação do discurso contra o cinema coincide com o início de uma precária indústria de produção de filmes no Porto e em Lisboa, activa entre 1918 e 1925. Neste sentido, o cinema encontrou uma via de redenção no seu potencial doutrinator, motivo ao que parte da intelectualidade e da burguesia recorreu para justificar a sua dedicação ao cinema, apesar das contradições inerentes. Além disso, o discurso modernista a favor da cultura de massas importada dos Estados Unidos e simbolizada pelo cinema ganhou maior força após a Primeira Guerra Mundial. O artigo acompanha esta dinâmica de rejeição e aceitação através do percurso da escritora e produtora cinematográfica Virgínia de Castro e Almeida, que, em 1922, criou a Fortuna Films, produtora de duas longa-metragens com uma missão pedagógica e patriótica, mesmo tendo, em 1914, alertado para os efeitos nocivos do cinema para a moral das massas.

Juntam-se a este número, além do dossier, também mais quatro artigos da secção *Varia* e uma recensão crítica.

Dois destes artigos estão no campo do audiovisual: “Os cineastas como performers desde o cinema mudo de 1890 até ao live cinema atual”, de Ana Perfeito e Bruno Miguel dos Santos, que traz uma perspectiva do cineasta como performer ao criar e contar histórias em tempo real através da manipulação de elementos visuais e sonoros; e o artigo “Publicidade audiovisual: objeto de consumo e de representação social”, de Marcelo Ribaric, que propõe um olhar para a publicidade como um fenómeno social comunicacional que dialoga com valores compartilhados pela sociedade por via das representações culturais, entre elas a própria linguagem audiovisual.

Traz ainda um trabalho na interseção literatura-pintura: “Vermeer, Bergotte e Marcel Proust”, de Ana Alexandra Seabra de Carvalho, em que destaca o diálogo entre as várias artes que Proust propõe na obra *Em Busca do Tempo Perdido*, notadamente entre a literatura e a pintura. A autora evoca a simbologia de um pormenor particular percecionado por Bergotte no célebre quadro de Vermeer, *Vista de Delft*, como uma forma de transfigurar o real e, por vezes, compreendê-lo de uma forma inesperada, como um desdobramento entre experiências.

O número traz também uma proposta na interseção educação-jornalismo de Ingrid Fachine e Paulo Gerson Olinto Deodato: “Educação midiática: identificando e combatendo informações falsas”. O trabalho oferece um conjunto de ferramentas do universo do jornalismo para auxiliar professores e alunos na identificação de informações falsas, além de destacar algumas estratégias que os educadores podem aplicar como forma de promover a educação midiática no contexto escolar.

E, por fim, de João Carvalho, traz a recensão crítica do livro *Como se fosse um romance: a mais curiosa história do cinema*, do jornalista e divulgador de cinema, Mário Augusto, em que a história do cinema é

passada à vista sob lentes muito pessoais. O autor destaca, entre outros, o fato de o livro se inserir no que tem sido a linha de atuação de Mário Augusto: a divulgação da história do cinema em um estilo acessível e de proximidade com o público. Junta-se a este fator o inegável interesse histórico de considerável presença de fotografias documentais.

A diversidade de temas que compõem este número, junto ao importante registo de arquivo e estado da arte do dossier especial dedicado aos Cinemas Silenciosos em Portugal, reitera a missão científica do CIAC enquanto centro propulsor de debates instigantes e fundamentais

aos espaços especialmente da interseção e das engrenagens que fazem movimentar o pensamento humanístico. Sem por isso distanciar-se, muito pelo contrário, ainda mais integra-se ao tronco comum das Artes & Comunicação que lhe é o foco, e aos seus desafios diante das ramificações e combinações possíveis que o pensamento humano engendra, e do qual esse conjunto de trabalhos é reflexo e resultado. •

—Os editores:

Jorge Carrega, Paulo Cunha, Patrícia Dourado e Susana Costa