

Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Teatro e Cinema

**O restauro cinematográfico como recoreografia,
o caso de “Três Dias sem Deus” de Barbara Virgínia**

Ricardo Manuel Pereira Vieira Lisboa

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestrado em Cinema – especialização em Realização, realizada sob a orientação científica do Professor Vítor Gonçalves, Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa

Amadora, Outubro de 2016

Resumo

Esta dissertação pretende, numa primeira fase, apresentar uma série de perspectivas teóricas sobre o restauro cinematográfico a fim de promover a construção de uma teoria geral que conduza a prática dos arquivos e arquivistas, através de um questionamento das noções de original e autêntico. Numa segunda fase, preocupar-se-á em investigar o filme *Três Dias sem Deus*, a primeira longa metragem sonora realizada por uma mulher em Portugal, Bárbara Virgínia. Este filme encontra-se parcialmente perdido. Devido à sua condição de conservação, apesar da importância histórica e estética, a sua visibilidade tem sido insuficiente. Isto resulta em parte dos procedimentos do restauro tradicional que não estão, em geral, preparados para lidar com objectos desta natureza. Numa terceira fase, propor-se-á a noção de restauro recoreográfico que visa explorar (através das ferramentas do cinema *found footage* e do vídeo-ensaio) o preenchimento das lacunas no filme fragmentário.

Palavras-chave: Restauro cinematográfico, Mulheres realizadoras, Cinema português, *Found Footage*, Vídeo-ensaio

Abstract

This thesis will present, firstly, a series of theoretical understandings of film restoration, in order to promote a general theory for film restoration that may guide the work of archives and archivists, by questioning such notions as originality and authenticity. Secondly, it will conduct an investigation on *Três Dias sem Deus*, the first sound feature film by a Portuguese woman director, Bárbara Virgínia. This film is partially lost. Due to its parcial preservation, although its historical and aesthetic value, the film's visibility has been insufficient. This is in part a result of tradicional restoration procedures which are not generically prepared to deal with such filmic objects. Thirdly, it will present the notion of rechoreographic film restoration which, by applying the knowledge of *found footage* cinema and video-essays, may help to feel the gaps of fragmented films.

Keywords: Film restoration, Women Director, Portuguese cinema, Found footage, Video-essay

(...) tinha uma memória infalível mas ao mesmo tempo essa memória não lhe dava acesso à função de recordar. Por isso contar as histórias era para ele um tormento e uma tentativa de libertação, uma espécie de salvação e ao mesmo tempo de implacável destruição.

W. G. Sebald in **Os Emigrantes**, trad. Telma Costa. 1.^a ed. Lisboa: Quetzal, 2013 [orig. 1992]. p. 88-89.

Agradecimentos

Quero agradecer, antes de mais, ao professor Vítor Gonçalves que me orientou ao longo do trabalho na sua génese e na forma que acabou por adquirir.

Agradeço também aos muitos funcionários, a maioria dos quais não conheço pelo nome, que ao fazerem o seu trabalho facilitaram em muito a investigação que originou esta dissertação. Os funcionários da Biblioteca da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, da Biblioteca Nacional, da Torre do Tombo, da Hemeroteca Municipal de Lisboa, e em especial agradeço à Sara Moreira do ANIM e à Luísa Marques da Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema.

Expresso também a minha gratidão a William Pianco, um dos primeiros académicos com quem entrei em contacto e que me providenciou o endereço de *email* de familiares da Bárbara Virgínia, e que também a Ana Catarina Pereira me deu acesso à entrevista que ambos realizaram com Virgínia, antes mesmo de esta ser publicada. Agradeço também a Ana Mafalda Reis do festival Olhares do Mediterrâneo — Cinema no feminino que me disponibilizou um conjunto de documentos construídos para a homenagem que o festival dedicou a Virgínia em 2015 e a bibliografia dessa investigação (documento que se mostrou extremamente útil).

Não me esqueço também de agradecer alguns filmes que o IndieLisboa me disponibilizou, filmes programados na sua secção Director's Cut, e em particular agradeço à Mafalda Melo, ao Miguel Valverde e ao Rui Mendes pela sua facilitação.

Quero agradecer também os vários conselhos muito certos de Tiago Baptista, Luís Miguel Oliveira, Luís Mendonça, Carlos Alberto Carrilho, Carlos Natálio e João Lameira. E deixo um grande obrigado à Sabrina D. Marques pela motivação que me deu, mesmo sem o saber.

Agradeço também aos professores Joaquim Sapinho, Mónica Santana Baptista, Marta Mendes, José Maria Mendes e Fátima Chinita que directa ou indirectamente moldaram esta dissertação. E aos meus colegas de turma, que entre várias discussões, me ajudaram a encontrar o rumo e o tom para a investigação, Gonçalo Branco,

Leonardo António, Takashi Sugimoto, Ricardo Soares, Lise Bastos, Inês Gaio, Gustavo Felipe e Carol Lêdo.

Agradeço à minha mãe a paciência de me auxiliar na revisão destas páginas.

E agradeço, mais que tudo, ao Bruno, a pessoa que me apoia sempre, com quem partilhei incessantemente as minhas dúvidas e que soube sempre encontrar forma e paciência para me motivar. Muito obrigado.

Abreviaturas

4DX — tecnologia de cinema que permite a sincronia de efeitos ambientais como o movimento das cadeiras do auditório, vento, chuva, nevoeiro, iluminação ou cheiro.

ANIM — Arquivo Nacional da Imagem em Movimento

CNC — *Centre National du cinéma et de l'image animée*

DCDM — *Digital Cinema Distribution Master*

DGP — *Digital Cinema Package*

EMP — Escolas do Magistério Primário

IMAX — *Image Maximum* (formato e *standard* de projecção de cinema de grandes dimensões)

MGM — Metro-Goldwyn-Mayer (estúdio de cinema)

MOMA — *Museum of Modern Art* de Nova Iorque

SNI — Secretariado Nacional de Informação, Turismo e Cultura Popular

SPN — Secretariado da Propaganda Nacional

UFA — Universum Film Aktien Gesellschaft (estúdio de cinema)

Índice

Introdução.....	1
Capítulo I — O restauro cinematográfico, teorias e estéticas.....	15
1.1 — Uma breve história do restauro.....	15
1.2 — Teorizando o restauro cinematográfico.....	20
1.2.1 — Aura e Fetichismo.....	21
1.2.2 — Fontes escriturais.....	25
1.2.3 — A retórica do original.....	27
1.2.4 — Tipologias classificativas do restauro.....	30
1.2.4.1 — As intenções do criador.....	32
1.2.4.2 — Teoria dos Cineastas, uma ferramenta para o restauro....	34
1.2.4.3 — Intenção do criador/ Intenções do criador.....	38
1.2.5 — Uma proposta de categorização dos objectos de restauro.....	41
1.2.5.1 — O caso de Metropolis.....	44
1.2.5.2 — Cópia ideal tipo.....	48
1.2.6 — Três teorias do restauro.....	52
1.2.6.1 — A taxinomia da lacuna por Paolo Cherchi Usai.....	53
1.2.6.2 — Princípios Regulativos para o restauro por Vinzenz Hedi- ger.....	57
1.2.6.3 — O palimpsesto genealógico por Giorgio Bertellini.....	62
1.2.7 — O filme como um conjunto de práticas.....	68
1.2.8 — A estética da ruína e o <i>non finito</i>	73
1.3 — Restauros criativos em Portugal.....	77
Capítulo II — <i>Três Dias sem Deus</i>	85
2.1 — Bárbara Virgínia.....	86

O restauro cinematográfico como recoreografia

2.1.1 — Realizadora.....	89
2.1.2 — Primeira realizadora portuguesa?.....	92
2.1.3 — Festival de Cannes.....	93
2.2 — <i>Três Dias sem Deus</i>	99
2.2.1 — Sequência dialogada, base de planificação.....	102
2.2.1 — O fragmento conservado.....	106
2.2.3 — As duas planificações: comparando a cena 6.....	108
2.3 — Inscrição Histórica.....	111
2.4 — Olhar da Crítica de cinema.....	116
2.4.1 — Na noite de estreia.....	121
2.4.2 — Moralidade e nacionalismo.....	122
2.4.3 — Bárbara Virgínia, actriz e encenadora.....	125
2.4.4 — Restante elenco.....	125
2.4.5 — Questões técnicas.....	126
2.4.5.1 — Produção.....	126
2.4.5.2 — Fotografia.....	127
2.4.5.3 — Som e música.....	128
2.4.5.4 — Cenários e decorações.....	129
2.4.5.5 — Montagem, planificação e anotação.....	130
2.4.5.6 — Argumento e diálogos.....	132
2.4.6 — Realização.....	133
2.4.7 — Filme de “atmosferas”, de “ambientes” e de “climas”.....	134
2.4.8 — Uma promessa para o cinema português.....	135
2.4.9 — Internacionalização e a ida a Cannes.....	137
2.5 — Bárbara Virgínia por Bárbara Virgínia.....	138

O restauro cinematográfico como recoreografia

2.5.1 — Produção e Financiamento no Cinema Português.....	138
2.5.2 — Visão Feminista.....	142
2.5.3 — Direcção de Actores e Fidelidade ao Real.....	145
2.5.4 — Nacionalismo/Patriotismo.....	147
2.6 — Outros Cineastas.....	152
2.6.1 — Gentil Marques.....	153
2.6.1.1 — Os filmes.....	156
2.6.1.2 — Influências.....	159
2.6.2 — Raúl Faria da Fonseca.....	160
2.6.2.1 — Os filmes.....	162
2.6.2.2 — Influências.....	166
Capítulo III — O Restauro cinematográfico como Recoreografia filmica.....	169
3.1 — Colagem.....	169
3.1.1 — O inconsciente óptico e a narratividade fotográfica.....	172
3.2 — <i>Found footage</i> e apropriação.....	177
3.2.1 — <i>Mash up</i> e o cinema imaginado.....	181
3.2.2 — O caso dos vídeo-ensaios de Adrian Martin e Cristina Álvarez López.....	185
3.3 — Recoreografia filmica.....	189
3.3.1 — O cinema auto-recoreográfico de Manoel de Oliveira.....	191
3.3.1.1 — <i>Porto da Minha Infância</i>	192
3.3.1.2 — <i>A Vida e a Morte</i>	196
3.3.1.3 — <i>I século de energia</i>	197
3.3.1.4 — <i>O Velho do Restelo</i>	200
3.4 — O cinema gótico.....	202

3.4.1 — O gótico como género cinematográfico.....	206
3.4.2 — O gótico português de <i>Três Dias sem Deus</i>	209
3.4.2.1 — Lídia, rosto do magistério primário.....	214
3.4.2.2 — Casal de Lobos, casarão gótico.....	216
3.4.3 — O Gótico arquitectónico como metáfora do arquivo.....	219
3.4.4 — Um esboço de recoreografia de uma cena de <i>Três Dias sem Deus</i> a partir de <i>Rebecca</i>	222
Conclusão.....	229
Bibliografia.....	241
Anexos.....	259
Anexo A — Correntes e Perspectivas do Restauro Cinematográfico.....	259
Anexo B — Tipologia do restauro cinematográfico.....	260
Anexo C — Diagrama das versões de <i>Metropolis</i>	261
Anexo D — Cronologia (1945-1946).....	262
Anexo E — Planificações da cena 6.....	267
Anexo F — Recepção da crítica de cinema a <i>Três Dias sem Deus</i>	271
Anexo G — Diagrama do décor de Casal de Lobos.....	288
Anexo H — Esboço de recoreografia para a cena do precipício de Três Dias sem Deus a partir de <i>Rebecca</i>	289
Apêndices.....	295
Apêndice A — O cubo das lacunas de Paolo Cherchi Usai.....	295
Apêndice B — Email de Sara Moreira do ANIM.....	296
Apêndice C — Cartazes de <i>Três Dias sem Deus</i> e <i>O Caso de Edith Cavell</i>	298
Apêndice D — Fotografias de cena e de rodagem de Três Dias sem Deus.....	299

Apêndice E — Três Dias sem Deus no Século Ilustrado.....300

Introdução

Iniciarei esta dissertação por um questionamento do restauro cinematográfico tradicional. Isto porque, todo o restauro, consciente ou inconscientemente, se funda num conjunto de princípios cujo lastro é poucas vezes questionado: crê na autenticidade de uma imagem restaurada por ser esta mais próxima da imagem original (acreditando por isso naturalmente na ideia de uma imagem original e autêntica), rescreve a história das imagens em diferentes suportes, esquece, por norma, a componente performativa do cinema, produz colecções das melhores porções preservadas recolhendo-as em diferentes cópias e depende fortemente da aura autoral que circunda os filmes restaurados para lhes devolver visibilidade.

Ao longo desta dissertação procurarei questionar-me sobre o que constitui uma operação de restauro autêntica? de que forma se pode identificar uma cópia ou versão original de um filme? como devemos encarar um objecto lacunar do ponto de vista do restauro? existe apenas um original em cinema ou uma multiplicidade de originais? é possível ao restauro tradicional devolver a visibilidade a um objecto parcialmente perdido sem aura de autoria transversal? é necessário desenvolver uma nova tipologia mista para conseguir esse efeito?

Em jeito de resposta a todas estas questões proponho a seguinte hipóteses de investigação que pode ser fraseado do seguinte modo: *atestada a falência do restauro tradicional que possibilidades existem para uma nova forma de restauro recoreográfico e de que forma pode ser alargada a definição de restauro e de reconstrução fílmica dentro das práticas do que vem sendo a tradição deste trabalho?*

O propósito desta dissertação é pois, em parte, defender um objecto consciente da sua natureza ontológica que contrarie o mito da autenticidade no restauro cinematográfico, e o mito da cópia ou exibição original, que aceite que todo o restauro é uma forma de rescrita e um exercício fetichista sobre a lacuna, e exalte a natureza ruínosa da película empenhando-se na forma heteróclita do restauro. Assim pretendo estudar um objecto intermédio entre o restauro tradicional que opera segundo os critérios de autoridade, da técnica e da confiança (assegurados muitas vezes por critérios económicos de renovação do espólio e de exploração contabilística do arqui-

vo) e o cinema experimental de cariz arqueológico (vulgo *found footage*) e o vídeo-ensaio como expressão da crítica como prática criativa.

A este respeito introduzirei o termo recoreografia como sendo o gesto de combinar num novo objecto filmico porções de outros, construídos com propósitos outros, mas que agora dançam uma nova dança de modo a que cada porção se integre na nova coreografia. Assim o restauro como recoreografia será o objecto que considera o filme parcialmente perdido e o integra numa rede de outros materiais audiovisuais qual prótese que permita à perna amputada regressar ao baile. É naturalmente um objecto anacrónico e paradoxal.

Cunhando novos termos e apresentado uma nova tipologia de restauro que dá especial destaque a obras parcial ou totalmente perdidas, procurarei com esta dissertação abrir um novo espaço da prática e da teoria do restauro (questionando os seus procedimentos, interesses e deslizes) e assim sistematizar, ou pelo menos menos criar o conceito e definir o campo, de modo a que se possa devolver visibilidade a obras cinematográficas nas referidas condições.

O método de investigação consistirá num trabalho de investigação apoiado em grande medida nos escritos de uma série de autores que se preocuparam com as questões do restauro de um ponto de vista anti-filológico. A par disso procurarei igualmente analisar os métodos correntes do restauro através da análise dos documentos oficiais da FIAF, dos métodos empíricos aplicados pelos restauradores, estabelecendo oposições entre os métodos de vários centros de restauro comercial associados a estúdios de cinema ou a marcas de edição e distribuição de cinema em DVD e Blu-ray e o trabalho de restauro de cinematecas e arquivos de financiamento público (com interesse não estritamente comerciais); assim como de restauros específicos que ocupem situações limite de filmes fortemente degradados, fragmentários, parcial ou totalmente perdidos — em especial, destacarei com especial estofó o caso de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang e as suas múltiplas versões e revisões, mas também referirei vários casos limítrofes do restauro cinematográfico em Portugal.

Mas além das questões mais abrangentes do restauro como prática criativa, há a análise pormenorizada do caso de *Três Dias sem Deus*, um filme que apesar de estar

cristalizado na história do cinema português como o primeiro realizado por uma mulher, raramente foi visto (devido à sua situação de conservação) e menos ainda foi alvo de uma análise criteriosa dos seus materiais, filmicos e documentais.

Em 1946, no dia 30 de Agosto, o cine-teatro Ginásio, em Lisboa, exibiu diariamente o filme *Três Dias sem Deus* e no *Diário de Notícias* já se anunciara, a 16 de Agosto de 1946, que “pela primeira vez em Portugal uma senhora dirigiu um filme” e essa senhora era Bárbara Virgínia e tinha, à altura, apenas 22 anos. Bárbara Virgínia (nascida a 15 de Novembro de 1923 e falecida a 8 de Março de 2015) estudou no conservatório como atriz, começou a sua carreira como declamadora na *Emissora Nacional*. Como atriz trabalhou em revista, na companhia Alves Cunha e em três títulos da cinematografia nacional. Foi também redactora em jornais e revistas. Mudou-se para o Brasil no início dos anos 1950, lá acabaria por casar poucos anos depois, o que a faz abandonar a vida artística e dedicar-se à vida de sociedade e à escrita de manuais de boas maneiras.

Dessa sua incursão na realização de cinema restam hoje 25 minutos de película sem banda de som e truncada, do que deverão ter sido 102 minutos de filme sonoro a preto e branco. Bárbara Virgínia não só realizou como também protagonizou esse filme. *Três Dias sem Deus* foi ainda um dos representantes do cinema português, juntamente com *Camões* de Leitão de Barros e duas curtas metragens, no concurso do primeiro festival de cinema de Cannes.

Estando perdido o filme é hoje quase sempre um apontamento ou simples nota de rodapé na história do cinema português, funcionando como marco histórico e menos como objecto filmico merecedor de análise histórica e estética. Mas além da excepção no género da realizadora, o filme é igualmente uma excepção no seu esquema de produção — sendo o resultado primeiro e único da produtora *Invicta Filmes Independente* financiada por Felisberto Felismino —, é também uma excepção a nível estético já que, segundo as críticas da época e pelo fragmento que ainda hoje se conserva, *Três Dias sem Deus* terá sido um filme de género com tendências góticas à imagem do ciclo de filmes do cinema norte-americano da década de 1940. Esse ciclo inclui adaptações cinematográficas de grande sucesso, como *Rebecca*, *Wuthering Heights* e *Jane*

Eyre. O filme de Virgínia explora atmosferas de mistério e terror quase desconhecidas ao cinema nacional desse período.

Exactamente por esta estranha conjugação de improváveis decidi dedicar-me a uma investigação tão profunda quanto possível sobre o filme de Bárbara Virgínia e de tudo o que o rodeou e lhe deu origem: tanto a produção, como a sua distribuição, o modo como foi recebido pela crítica, a sua ida a Cannes e a própria carreira cinematográfica da sua realizadora (assim como dos outros intervenientes artísticos envolvidos no filme) — e claro, uma análise tão exaustiva quanto possível do fragmento. O foco neste filme deu-se por me ter parecido (e pouco depois confirmei-o) que a grande maioria das investigações e considerações escritas sobre o filme ficavam quase sempre por uma certa superficialidade historiográfica e analítica (quando não se tratava da simples omissão). Dediquei-me a tentar reparar essa situação e também por esse motivo a dimensão desta dissertação é maior que as proporções típicas para o grau a que a submeto.

Além do objecto filmico (como já referi) estar severamente mutilado, existem na biblioteca da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema três documentos referentes ao filme: *Sequência Dialogada - base de planificação*, assim como duas planificações: uma de trabalho, com várias anotações, a outra, limpa, visada pela censura e cujas páginas foram todas carimbadas.

Três Dias sem Deus resulta também de uma adaptação de um romance de Gentil Marques intitulado *Mundo Perdido* (Marques era um escritor de biografias de figuras históricas nacionais, agregador de lendas portuguesas, romancista de cordel e autor de múltiplas novelizações de filmes, assim como editor e redator em publicações periódicas, tradutor e editor literário — com especial gosto pela literatura romântica inglesa — e também cineasta de pequena monta). O romance de Marques terá sido adaptado pela mão de Raúl Faria da Fonseca (jornalista, crítico de cinema, cineasta também de monta pequena — nem um nem outro chegaram a realizar um filme de longa metragem — e representante da distribuição nacional do formato 16mm da MGM do qual também fora publicista) que igualmente produziu a primeira versão da planificação do filme e que era originalmente o realizador (versão essa em que Bárbara Virgínia protagonizaria e seria sua assistente de realização).

Deste modo o filme de Bárbara Virgínia coloca algumas questões e levanta algumas curiosidades: qual foi o papel de Barbara Virgínia no resultado final do filme enquanto actriz e realizador? como se poderá conhecer esse resultado já que pouca metragem do filme se encontra preservada? que género de especulações conhecedoras se podem elaborar sobre o que está em falta? poder-se-á encontrar o olhar do cineasta (em sentido lato) noutros filmes e transformá-lo no sentido de preencher as lacunas do objecto em análise? poder-se-á encontrar a linha estética em que se inseria o filme e usá-la como ferramenta para compreender (mas também preencher) as lacunas? até que ponto será positivo encarar *Três Dias sem Deus* como uma espécie de variação à portuguesa de *Rebecca*, *Jane Eyre* ou *Wuthering Heights*? que objecto seria esse em que se recoreografariam materiais de diferentes naturezas de modo a reconstruir um filme perdido? seria esse objecto ainda uma forma de restauro ainda que (re)construtivo? seria esse um objecto legítimo do ponto de vista da prática e da teoria do restauro?

Mas as questão que motivou esta proposta de investigação é naturalmente o que existiria nos 76 minutos perdidos de *Três Dias sem Deus*. Assim esta dissertação procurará também investigar e especular com fundamentos documentais sobre as lacunas do filme de Barbara Virgínia (e de Raúl Faria da Fonseca e Gentil Marques).

Dentro do caso de estudo, a hipótese de investigação que coloco questiona sobre o que motiva e o que motivou a investigação genérica: *o que se pode especular construtivamente (em suporte escrito mas também audiovisual) sobre os minutos em falta de Três Dias sem Deus?*

Pretendo portanto estabelecer um território teórico em que o trabalho sobre o arquivo se possa desenvolver de modo a permitir a um filme parcialmente perdido, como é *Três Dias sem Deus*, ser reconstituído (ou reconstruído) como a vasilha fenícia dos museus de arqueologia que apesar de tosca e com pedaços em falta revela de algum modo (pela sua apresentação em contexto), ainda que apenas parcialmente, um pouco da sua forma primeira, mesmo que seja necessariamente um objecto contemporâneo.

No entanto, por ser o foco desta dissertação um filme muito particular do cinema português dos anos 1940 — caso em que se pode afirmar que a constelação de referências era ainda escassa — é plausível que uns filmes se olhassem nos olhos através dos anos e dos territórios (e que esses relances são ainda hoje reconhecíveis). Assim, o que proponho no estudo de caso, através de um exercício contemporâneo que estilize essa constelação de referências, é uma procura desses olhares trocados entre *Três Dias sem Deus* e o ciclo de cinema gótico dos anos 1940, em particular *Rebecca*, e de que forma esses cruzamentos podem tornar-se evidentes através da própria matéria que os constitui.

No que respeita à hipótese do caso de estudo de *Três Dias sem Deus* e a sua fragmentação ruínosa, o método está mais próximo do arqueológico ou historiográfico, sendo que me proponho a reunir e analisar tantos documentos de época quanto possível: sejam as referidas planificações anotadas e visadas pela censura seja a sinopse alargada, como os textos jornalísticos e críticos produzidos à época em Portugal nos jornais generalistas e nas revistas da especialidade, mas também entrevistas aos cineastas envolvidos no projecto à época e à posteriori, assim como análise dos filmes que se encontram na proximidade autoral de *Três Dias sem Deus*. Também estudarei os filmes realizados por Raúl Faria da Fonseca e por Gentil Marques, assim como análise de algumas edições comentadas de literatura gótica inglesa por Gentil Marques, uma sinopse alargada de um projecto cinematográfico nunca realizado de Marques, anterior a *Três Dias sem Deus* que muito se aproxima da trama deste, entrevistas e publicações de ambos os ‘outros’ cineastas. Terei também em atenção um projecto de segunda longa metragem da autoria de Barbara Virgínia, *Anto*, submetido em 1950 mas não apoiado pelo SNI e que se encontra conservado na Torre do Tombo.

Além do lado estritamente documental, onde procurarei estabelecer recorrências temáticas e de gosto entre os vários projectos circundantes e o núcleo estético, formal e narrativo de *Três Dias sem Deus*, proponho-me também, como já referi, a uma análise do filme dentro da linha estética do ciclo de cinema gótico norte-americano dos anos 1940.

No que respeita aos objectos cinematográficos (ou de modo mais lato, audiovisuais) que abordam filmes *totalmente* perdidos no sentido de os reconstruir ou de ap-

resentar um objecto que se aproxime deles ao nível narrativo, formal e estético são do meu conhecimento pelo menos os três seguintes, que praticam (de um modo ou outro) um gesto recoreográfico: (a) *Murnau's 4 Devils: Traces of a Lost Film* (2003) de Janet Bergstrom que aborda o referido filme perdido de Murnau recorrendo a fotografias de rodagem, documentos de produção e imagens promocionais publicadas à época montadas umas com as outras através de uma narração — mais um documentário sobre o filme do que uma reconstrução —; (b) *London After Midnight* (1927) de Tod Browning que tendo-se perdido completamente num incêndio, viu ser feita, a cargo do canal de televisão TCM, uma ‘reconstrução’ em que o texto dos intertítulos originais é remontado com fotografias de rodagem e imagens promocionais do filme e por fim; (c) *O Pesadelo de António Maria* (1923) de Joaquim Guerreiro, considerado o primeiro filme de animação português, cujo negativo e todas as cópias se perderam mas do qual se reencontraram os desenhos que originaram a animação e a partir dos quais foi possível (re)construir o curto filme.

Se considerarmos os filmes que se encontram incompletos, não terminados ou projectos não realizados (por incúria dos arquivos, por disputas legais, por influência comercial dos estúdios que os produziam ou por ter a sua rodagem ou conclusão sido adiada ou interrompida definitivamente) que viram as suas partes em falta reconstruídas, imaginadas ou aproximadas então a lista alarga-se bastante.

Os três casos referidos anteriormente, em intensidade diferentes, participam do exercício arqueológico que proponho nesta dissertação e uma análise das suas opções formais e dos seus métodos será, útil para a definição e formatação do objecto-tipo, o *restauro recoreográfico*.

Por outro lado, embora a cunhagem do termo *recoreografia cinematográfica* seja minha, ele baseia-se numa prática que encontra na obra de vários cineasta mais próximos do cinema experimental um espaço criativo de grande recorrência. No entanto há que notar que embora os exercícios de recoreografia tendencialmente plástica (como são várias obras de Ken Jacobs ou Bill Morrison) são-me menos interessantes, já que é a recoreografia como ferramenta narrativa e de análise do cinema e das suas histórias (estética, formal, temática, etc.) aquela que mais me interessa — o caso de Thom Andersen, Mark Rappaport, Norbert Pfaffenbichler, entre outros. Convirá tam-

bém perceber que se de facto o gesto recoreográfico engloba a prática do cinema *found footage*, também é verdade que é mais largo que este e é susceptível de ser utilizado com outros propósitos que não necessariamente o estritamente cinematográfico.

A este respeito, há que considerar que na prática da recoreografia se deve incluir a cada vez mais populada área dos vídeo-ensaios que a usam com propósitos essencialmente de análise e crítica. Nalguns casos raros — como sejam por exemplo o par de vídeo-ensaístas Cristina Álvarez López e Adrian Martin — estes objectos participam da especulação (aproximando-se do *mash-up*). A temática do *mash-up* é também uma área criativa que influenciará decisivamente a definição do *restauro recoreográfico* por ser uma prática que tende a conceber universos filmicos outros onde personagens, gestos de realização e opções estéticas se encontram como se participassem de um mesmo e único fluxo.

A relevância deste estudo impõe-se também pela forma como recorrerá a estes formalismo que Web 2.0 trouxe para a produção crítica e para a produção *fanbased* e comercial. Farei então por enquadrar o restauro cinematográfico dentro das mais recentes práticas criativas audiovisuais do universo digital, actualizando as práticas do restauro tradicional e apresentando-o como exercício contemporâneo de análise e reflexão sobre o próprio cinema e a sua situação histórica e historiográfica.

Não poderei de deixar de considerar como fundamental pano de fundo, e essencial caso de estudo, algumas das últimas obras Manoel de Oliveira que podem ser encaradas como obras auto-recoreográficas que não só se apresentam como filmes testamentários onde se reconsidera e revê o conjunto da obra do cineasta (pela mão do próprio), como simultaneamente participam da preocupação da conservação e visibilidade dessas mesmas obras. Ou seja, duas das preocupações que tanto realizadores como os restauradores-arquivistas partilham. Preocupações essas tornadas evidentes pelo próprio gesto recoreográfico.

Se este é o panorama da criação no que respeita às obras cinematográficas que podem ajudar à definição do *restauro recoreográfico*, há por outro lado os trabalhos

académicos e os textos filosóficos que marcarão e fundamentarão essa mesma definição.

Do ponto de vista filosófico-académico há um conjunto largo de pensadores e teóricos do cinema e do restauro cinematográfico que marcarão presença nos argumentos desta dissertação. Alguns dos principais, e respectivas questões e problematizações, são: (a) a problemática da autenticidade e da aura do original na produção artística (cinematográfica) que situarei através da obra de Walter Benjamin, no inevitável *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*; (b) a questão dos *Princípios Regulativos* de Emmanuel Kant segundo a visão de Vinzenz Hediger para uma teoria do cinema inspirada na filosofia da música; (c) a questão das lacunas e das cópias *ideais-tipo* e do seu preenchimento arqueológico, histórico e artístico segundo a perspectiva de Paolo Cherchi Usai; (d) a leitura do restauro segundo Giorgio Bertellini que o encara como palimpsesto genealógico, seguindo as definições de genealogia de Michel Foucault; (e) o cinema enquanto ruína, por Dominique Païni; (f) o filme como conjunto de práticas, também por Hediger; (g) a Teoria dos Cineastas como fundada por Jacques Aumont e recentemente alargadas por grupos de estudo lusófonos (e interpretada de modo a que esta possa ser útil à perspectiva do restauro segundo as intenções do criador) em particular por Manuel Penafria; (h) as tipologias do restauro de Jamieson, Bowser, Usai entre outro; (i) a prática do *mash up* vista por Eduardo Navas, Kathleen Amy Williams, Richard L. Edwards e Chuck Tyron e (j) a prática dos vídeos ensaios no sentido de construir cenas imaginárias segundo Adrian Martin e Cristina Álvarez López.

No que respeita às abordagens académicas e historiográficas sobre a realizadora e o seu *Três Dias sem Deus*, é do meu conhecimento a existência de apenas três investigações com propósitos sempre diferentes (e também diferentes daquele a que me proponho). A primeira trata-se de uma investigação no âmbito da licenciatura da Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa por Marisa Alexandra da Encarnação Vieira que faz uma compilação de vários materiais jornalísticos da época e dos documentos de pré-produção já referidos, colocando em perspectiva o filme na produção cinematográfica nacional e mundial (VIEIRA, 2009). A segunda abordagem é feita ao nível do doutoramento por Ana Catarina Pereira cuja tese feita na Universi-

dade da Beira Interior trata de analisar o cinema português no feminino, vindo e situando a obra de Bárbara Virgínia neste âmbito, como uma das precursoras do que acaba por ser o foco principal da sua investigação, as realizadoras que já trabalharam em democracia (PEREIRA, 2014). Deve-se aliás a Ana Catarina Pereira, que através do um seu colega brasileiro William Pianco, a última entrevista em vida à realizadora — um dos documentos chave desta dissertação. A terceira incursão pela obra de Bárbara Virgínia deve-se à cineasta Luisa Sequeira que, no âmbito de um documentário dedicado à figura da realizadora, recolheu vários depoimentos de historiadores e de pessoas próximas de Bárbara Virgínia e documentos pessoais juntos dos herdeiros — filme esse que se encontra ainda em desenvolvimento e do qual já foi apresentado publicamente uma versão *work in progress* (CINEMATECA PORTUGUESA, 2015c).

A juntar a estas referências há naturalmente as obras generalistas da história do cinema português, nomeadamente o *Dicionário do Cinema Português* (2012) de Jorge Leitão Ramos (o documento que motivou toda a minha investigação, já que foi através da entrada nesse dicionário que o meu interesse por *Três Dias sem Deus*, e tudo o que o circundou, se iniciou) e o compêndio *Filmes Figuras e Factos da História do Cinema Português* (1986) de Félix Ribeiro — ambos com entradas mais ou menos curtas, mais ou menos profundas sobre o filme e a sua realizadora — entre tantas mais histórias e historiografia do cinema português. Também este aspecto (a inscrição histórica do filme na(s) história(s) do cinema português) será alvo de uma análise pormenorizada no decorrer desta dissertação.

Sendo que não pretendo uma avaliação da prática técnica do restauro nem uma inventariação dos seus recursos mais propriamente tecnológicos, nem viso a apresentação de qualquer método para a resolução de enfermidades características da má conservação nem muito menos pretendo questionar a importância do restauro digital na actual forma de preservar (ainda que essa questão acabe por surgir paralelamente no processo de questionamento dos princípios do restauro *tout court*), conservar e apresentar os filmes distinguir-se-á imediatamente do grosso da produção académica em torno do restauro cinematográfico.

Esta dissertação decompor-se-á então em três capítulos em que os dois primeiros apesar de estarem relacionados directamente funcionam de modo algo independente,

sendo o terceiro aquele que pretenderá compor e explicitar as ligações entre os seus precedentes.

No primeiro capítulo, intitulado *O restauro cinematográfico, teorias e estéticas*, apresentarei uma breve história do restauro (com especial foco na arquitectura), daí considerarei os pensamentos de Walter Benjamin sobre a aura que rodeia a obra de arte (na era da sua reprodutibilidade técnica), procurando perceber de que forma esse conceito se relacionam com um cinema que explore e aproprie o arquivo. Dedicar-me-ei a apresentar algumas considerações de Sabine Lenk, Paul Read e Mark-Paul Meyer sobre metodologias de encarar e interpretar as chamadas fontes escriturais (algo que depois aplicarei no segundo capítulo). Tentarei demonstrar depois a falência da retórica do original e do autêntico que, quase sempre, surge como ferramenta de promoção para as edições de cinema em casa. Apresentarei diferentes tipologias do restauro, e darei especial atenção à tipologia que se centra no restauro cinematográfico segundo as intenções do criador. Produzirei uma associação entre esta perspectiva do restauro e a Teoria dos Cineastas. Em alternativa proporei uma tipologia do restauro baseada em dois binómios: a exibição pública e a noção de *master*. No sentido de alargar a noção de *master* cinematográfico apresentarei a história das múltiplas versões de *Metropolis* e com consequência introduzirei o termo de Paolo Cherchi Usai, *cópia ideal tipo*. Feito este apanhado apresentarei algumas perspectivas teóricas que têm sido propostas por diferentes investigadores em alternativa à perspectiva filológica do restauro. Introduzirei a noção de filme como conjunto de práticas e apresentarei alguns exemplos recentes de restauros que seguiram esta vertente. A par disto recorerei a noção de filme-ruína e à estética do *non finito* de modo a alargar o panorama do objecto de restauro. Para terminar o capítulo apresento uma série de restauros cinematográficos feitos em Portugal que optaram por enveredar por opções menos tradicionais e que manifestam algumas das propostas teóricas apresentadas ao longo do capítulo — os restauros de *Douro*, *Faina Fluvial* (1931), *Os Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida* (1966), *Vendaval Maravilhoso* (1949), o já referido *Pesadelo de António Maria* (1923) e, por fim, o filme rodado em 1928 e nunca terminado, *O Homem dos Olhos Tortos*.

No segundo capítulo, intitulado simplesmente *Três Dias sem Deus*, dedicar-me-ei primeiramente a fazer uma breve descrição da carreira artística de Bárbara Virgínia e depois, em particular do seu trabalho como realizadora, tentando desfazer a ideia de que Virgínia terá sido a primeira realizadora de cinema em Portugal. Outro dos mitos históricos que tentarei desfazer é a importância da ida do *Três Dias sem Deus* ao primeiro festival de Cannes. Sobre o filme propriamente dito produzirei um apanhado das suas condicionantes de produção, elaborando uma cronologia (baseada em notícias publicadas à época) que permitem perceber as convulsões que o projecto foi sofrendo. Farei uma apresentação detalhada da trama do filme segundo a *sequência dialogada*, *base de planificação* e uma análise (tão cuidada quando a dimensão desta dissertação permite) do fragmento conservado no ANIM com especial destaque para uma análise comparativa da cena 6 segundo a sua descrição na *sequência dialogada*, nas duas versões da planificação e no próprio fragmento. Além do filme procurarei ainda perceber de que modo foi o filme inscrito na história do cinema português. E a par do olhar do historiador procurei descrever o olhar da crítica de cinema e como esta viu *Três Dias sem Deus* à altura da sua estreia, com especial destaque para: a recepção na noite de estreia, a moralidade e o nacionalismo, o elenco e a encenação, as qualidades técnicas do filme, a realização, a sua natureza “atmosférica”, Virgínia enquanto promessa e por fim, reacções à internacionalização do filme. Posto isto, tentarei compreender de que modo Bárbara Virgínia encarou o seu filme (e o cinema em geral) através de fontes directas da realizadora, e devido à limitação dos seus depoimentos directos procurarei alargar a noção de cineasta abrindo o discurso a Gentil Marques e Raúl Faria da Fonseca.

No terceiro e último capítulo, intitulado *O restauro cinematográfico como recoreografia fílmica*, iniciarei um apanhado sobre a colagem como recurso literário e daí procurarei apresentar um contraste entre as possibilidades da revelação fotográfica e a desconfiança deontológica sobre o mesmo tema. Como resolução desta oposição apresentarei o caso de um vídeo-ensaio de pendor arqueológico que trabalha o gesto recoreográfico, *Three Minutes Thirteen Minutes, Thirty Minutes* (2015) de Bianca Stigter. A partir deste exemplo introduzirei as questões do *found footage* e da apropriação do arquivo através do trabalho de Mark Rappaport e com especial atenção ao

trabalho do investigador William C. Wees, *Recycled Images*. Seguir-se-á uma breve introdução das questões do *mash up* (em articulação com as noções da apropriação) como utilizadas pelas produções *online*. Posto isto analisarei o recurso ao *mash up* em quatro vídeo-ensaios da dupla Adrian Martin e Cristina Álvarez López e de como esta ferramenta permite à dupla a produção daquilo a que chamam cenas imaginárias. A partir desta noção introduzo finalmente o termo *recoreografia filmica* e encaro a a noção de cena imaginária como reino de possibilidades para o trabalho do restaurador que pretende preencher a lacuna de uma obra fragmentária. No sentido de melhor compreender o potencial deste conceito, recorro algumas das obras finais de Manoel de Oliveira que participam do gesto auto-recoreográfico. Finalmente tentarei um olhar recoreográfico sobre *Três Dias sem Deus*, a partir da inclusão do filme numa linha estética, narrativa e formal do cinema gótico norte-americano dos anos 1940, com especial enfoque na questão dos cenários, isto é, no casarão onde decorre grande parte da acção, procurando identificar as bases de um gótico cinematográfico português. Terminando com um esboço de recoreografia para uma cena perdida do filme de Bárbara Virgínia, a cena do precipício, a partir de uma cena semelhante em *Rebecca*.

Capítulo I — O restauro cinematográfico, teorias e estéticas

O cinema arqueológico pode ser, a meu ver, tanto um restauro de um filme, um vídeo-ensaio sobre cinema ou um documentário sobre um filme, ou mesmo o cinema experimental que lide conscientemente com imagens de arquivo e tudo o que se possa encontrar no espaço de convulsão destes vértices. O elemento fundamental para um cinema de pendor arqueológico é, no fundo, que este olhe as imagens, opere sobre elas no sentido de lhes revelar as suas variáveis de passado e que o novo objecto assuma a sua anacronia, permitindo apresentar novos olhares e actualizar outros.

Dos vértices apresentados, talvez aquele que mais estranheza possa causar é o que corresponde ao restauro cinematográfico, por ser esse o que não possuiu tipicamente um criador conhecido ao qual se possa atribuir uma autoria. Mais ainda, por ser, de todos, aquele cujos procedimentos e objectivos são tendencialmente mais técnicos e mais dados ao ofício do que à arte. Deixando as considerações sobre a proporção entre uma e outra coisa, parece-me importante olhar com especial atenção para o restauro por, a meu ver, haver nele as bases, as ideias e as intenções que podem guiar a acção das demais formas de cinema arqueológico.

1.1 — Uma breve história do restauro

O primeiro momento histórico em que se pode situar uma intenção de restauro passa pela época clássica, pela Grécia e Roma antigas. Neste período identificam-se duas facções (empíricas): a preservação por motivos de espiritualidade relacionada com práticas religiosas que dotavam de valor de culto certos objectos artísticos e; a preservação por motivos económicos, como a reutilização de materiais num gesto de actualização e apropriação das obras do passado¹. Assim as palavras de António Borja Araújo retratam o período grego como aquele em que o restauro “tem um valor evolutivo e não crítico” (ARAÚJO, 2003, 4), e o romano como o período em que “restaurar significa reparar e refazer com formas mais grandiosas baseadas nas exigências do

¹ Estas duas vertentes do restauro, o culto ritual e a apropriação, são ainda os vectores fundamentais da prática do restauro hoje em dia, como se tornará evidente ao longo destas páginas.

momento” (op. cit) no sentido da permanente lauda ao povo romano, com intenções de propaganda.

O domínio do pensamento platónico distante das problemáticas da matéria e vendo no objecto artístico uma degenerescência do mundo das ideias, prejudicou (ou desacelerou) o interesse clássico pelo restauro. Com a implementação da era cristã na Europa opera-se uma sincopada destruição do património clássico a favor de um combate ao paganismo e uma necessidade económica de transformar os monumentos gregos e romanos em pedreiras para basílicas, catedrais e demais espaços de culto cristãos.

Só com o renascimento, e o foco das atenções na época clássica e na elevação desse período a cânon artístico, se concretiza esse interesse de modo formal quando em 1462 o Papa Pio II proíbe a destruição e reutilização dos monumentos gregos e romanos como material de construção. Este momento é decisivo na sensibilização humanista para a noção de património e de herança cultural. A este respeito ajudou a descoberta do tratado de Vitruvio, *De Architectura*, e o interesse de artistas como Ghiberti, Brunelleschi e Alberti pelos métodos, técnicas e estéticas clássicas. Continuando a leitura de Borja Araújo, neste momento histórico “restaurar significa reinterpretar-se o antigo com uma chave moderna, razão pela qual tal operação não era atribuída a executantes especialistas mas antes aos artistas que tinham plena liberdade na execução deste trabalho.” (op. cit, 6) e acrescenta que o humanismo e o renascimento “ao se reclamarem herdeiros da antiguidade, foram, no entanto, muito pouco respeitadores pelo passado” (op.cit), isto porque se procedeu a uma revisão do passado através de dois filtros: o purismo estético-histórico do que era o período clássico para o artista do renascimento, e a ideologia da perfeição que recusava a incompletude, fragmentação e natureza lacunar de muitos dos objectos artísticos que haviam chegado até então.

Assim não só se aconselhava o isolamento de pormenores escultóricos destacando-os dos edifícios para os quais tinham sido produzidos, como se tentava, a todo o custo, reconstruir e recompor os fragmentos das figuras mutiladas. De notar, no entanto, o aspecto referido por Dominique Païni em que este recorda que certas práticas artísticas como a feitura de bustos, pelos artistas do renascimento, resulta exactamente da

mutilação das obras clássicas e da preservação das suas lacunas, neste caso as cabeças das esculturas que teriam sido de corpo inteiro (PAÏNI, 2001, 33).

No período neo-clássico o artista afasta-se das práticas do restauro que se tornam progressivamente mais técnicas, realizadas por especialistas, e cujas preocupações se cristalizam com as descobertas arqueológicas de Ercolano e Pompeia — este período é denominado como o *restauro empírico*.

O período contemporâneo de maior interesse pelo restauro (e pela herança cultural) inicia-se com os escritos do Papa Leão XII que instituíram o *restauro arqueológico*. Nesta ideologia do restauro as obras eram estudadas e avaliadas no sentido de determinar a sua época e compreender o que teria sido a sua forma original. O trabalho do restaurador passava por recompor essa forma originária a fim de destruir todos os acrescentos que a obra pudesse ter recebido, “por este motivo destruíram-se muitas partes da história dos edifícios inclusive a suas envolventes, de modo a que estes fossem admirados como símbolos históricos intocáveis” (LUSO, LOURENÇO, ALMEIDA, 2004, 34). Esta ideia é seguida por duas gerações de Inspectores Gerais dos Monumentos em França, Ludovico Viet e o seu sucessor, Prosper Merimé que defendiam o estudo arqueológico a fim de uma reconstrução, e quando essa não fosse possível “se [copiassem] traços de outros monumentos nas proximidades ou pertencentes a outra época” (op.cit, 35)².

A partir da metade do século XIX até ao primeiro decénio do século XX o romantismo dominou as perspectivas sobre o restauro, em particular, dois teóricos diametralmente opostos: Eugène Viollet-Le-Duc — o *restauro estilístico*, “em que se convida o restaurador e penetrar na mentalidade do [artista] original” (ARAÚJO, 6) e “restituir cientificamente o original” (LUSO, LOURENÇO, ALMEIDA, 2004, 35)³ — e John Ruskin e William Morris — o *anti-restauro*, “o monumento deve permanecer como está, não deve sofrer nenhuma intervenção *a posteriori*, (...) mas

² Nesta ideia encontra-se a génese do termo “recoreografia” que perpassa esta dissertação e será definido com exactidão no terceiro capítulo.

³ De certo modo esta vertente encontrará reflexo, no restauro cinematográfico, com a associação entre o restauro segundo as intenções do criador e o a aplicação da Teoria dos Cineastas.

procurando-se distanciar esse dia fatal por meio de uma contínua manutenção” (ARAÚJO, 2003, 7)⁴.

Assim Viollet-Le-Duc favorecia a compreensão das intenções do criador, completando as obras ruinosas à imagem daquilo que elas deviam ter sido (mesmo que nunca o tenham chegado a ser) apoiando-se assim na noção de género ou estilo próprio da época ou do artista (cristalizando assim a sua obra num certo maneirismo) — Borja Araújo cita-o quando este afirma que “restaurar um edifício não é, de facto, mantê-lo, repará-lo, refazê-lo, é o seu restabelecimento num estado completo que pode mesmo nunca ter existido num dado momento” (op.cit, 6). O restaurador surgia como enviado superior que definia o que a obra devia ter sido e aparentado e tratava de a alterar de modo a atingir esse fim estilístico.

Ruskin e Morris opunham-se às *mentiras arquitectónicas* e defendiam a manufatura por oposição à industrialização criticando os “procedimentos falsos” (LUSO, LOURENÇO, ALMEIDA, 2004, 37). Ruskin impulsiona a noção da preservação intacta do passado, e Morris segue-lhe com o movimento *Arts and Crafts* a favor da produção manual, fundando a Sociedade de Protecção dos Edifícios Antigos que combate a onda estilística que percorria o resto da Europa, formando assim o movimento anti-restauro inglês (op.cit). A perspectiva romântica sobre a ruína foi depois sublinhada por outros artistas, como destaca Dominique Païni;

O gosto e o encantamento poéticos pelas ruínas são, por excelência, predisposições românticas. Entre os poetas podemos considerar Baudelaire o primeiro crítico e teórico da arte a admitir, a ‘confessar’, o seu interesse — segundo ele próprio disse por ocasião do Salão de 1859 — pela exposição do mutilado. De Winckelmann — o belo ideal na perfeição do fragmento — até Rilke comentador de Rodin, o incompleto, o fragmento, o mutilado não deixaram de ter uma presença crescente nos museus, no imaginário dos artistas e na teoria da arte. (PAÏNI, 2001, 33)

Numa posição algo intermédia surge a perspectiva italiana que define o *restauro histórico-científico* através do trabalho de Camilo Boito, que defendia acima de tudo a preservação e conservação das obras e que nos anos 1880 e 1890 derrubou o modelo estilístico. O seu modelo “fundamenta-se nas conquistas da filologia e na convicção

⁴ Esta vertente, por sua vez, encontrará paralelo na proposta do restauro cinematográfico como ruína proposto por Dominique Païni, abordado adiante.

de que cada monumento é um facto distinto e completo” (ARAÚJO, 2003, 7). Segundo Luso, Lourenço e Almeida, em 1983 Boito apresentou no III Congresso de Arquitectos e Engenheiros Civis, em Roma, uma série de postulados que gradualmente se tornaram os parâmetros reguladores da prática do restauro (arquitectónico):

(a) deverão limitar-se as intervenções ao mínimo possível, mas caso se executem têm de ser bem identificadas; (b) deverá ser visível a diferença entre as partes antigas e as novas; (c) deverá ser visível a diferença entre os materiais modernos e os originais aplicados nas diversas obras; (d) as partes que foram eliminadas, deverão ser expostas num lugar próximo ao monumento restaurado; (e) deverá ser feito o registo da intervenção acompanhada de fotografias das diversas fases dos trabalhos, colocadas no próprio monumento ou num lugar público próximo; (f) deve-se assinalar ou gravar a data de execução das intervenções no edifício numa epígrafe descritiva da actuação. (LUSO, LOURENÇO, ALMEIDA, 2004, 38)

Seguem Boito, Gustavo Giovannoni e Luca Beltrami que acrescentam que “a reconstrução deve ser baseada em desenhos, plantas e historiografia, de modo a se proceder ao restauro o mais verdadeiro possível sem as inovações e analogias que o restauro estilístico adoptava” (op.cit). Em grande parte estas indicações para o restauro arquitectónico são as vigentes (com os ajustes necessários) na prática do restauro cinematográfico. As noções de Boito, Giovannoni e Beltrami concretizam-se na Carta de Atenas de 1931 e que se tornou um documento de referência para a actividade do restauro. Posteriormente na Carta do Restauro Italiano de 1932 introduz-se a noção de património artístico, científico e tecnológico.

Um nome fundamental surge, na teorização do restauro, Cesari Brandi, que em 1939 funda e dirige (durante 20 anos) o Instituto do Restauro de Roma e escreve obras fundamentais, como *Teoria do Restauro* (1963), que definem o paradigma actual do restauro: historicamente o modelo de restauro que substitui o histórico-científico é o *restauro crítico* já que o paradigma anterior revela as suas insuficiências no pós-guerra e na profunda destruição que esta havia provocado. O *restauro crítico* “sublinha como a primeira preocupação do restaurador deve ser necessariamente a que se dirige para a revelação no monumento da plena presença da sua qualidade artística” e acrescenta Borja Araújo que esta é uma perspectiva que “se exprime por um juízo baseado no critério da atribuição de prevalência absoluta ao valor

artístico” (ARAÚJO, 2003, 7). Brandi defende então que cada obra é particular e não se podem estabelecer regras gerais de actuação e que o restauro é uma actividade tanto crítica como criativa (LUSO, LOURENÇO, ALMEIDA, 2004, 40).

Ao longo dos anos várias cartas do restauro foram sendo redigidas, em 1964 a Carta de Veneza, em 1975 a Carta de Amesterdão, em 1987 a Declaração de Washington e mais recentemente, em 1991, a Carta de Cracóvia. Todas actualizando e alargando a primeira das cartas do restauro, a de Atenas (op.cit).

1.2 — Teorizando o restauro cinematográfico

No que respeita ao restauro cinematográfico está ainda por estabelecer uma teoria geral que defina boas práticas técnicas e equacione de forma sistemática o trabalho do restaurador de um ponto de vista ético e historiográfico, no âmbito da história do cinema. Adiante apresentarei algumas das propostas de teóricos e académicos como Vinzenz Hediger, Paolo Cherchi Usai e Giogio Bertellini. Por um lado pode-se adaptar as Cartas do Restauro que desde a Carta de Atenas vêm sendo publicadas sobre o restauro arquitectónico, por outro, há que ter em grande consideração algumas teoria do restauro da obra de arte estabelecidas academicamente, como por exemplo, a de Cesare Brandi que trata de delinear os princípios gerais desta tarefa (mas não sobre o ponto de vista da obra cinematográfica). No entanto o cinema, pela sua natureza reprodutível, de produção em massa e dependente de uma performance sempre variável, e pelas condicionantes próprias da sua história, apresenta-se como área artística que desafia conceitos básicos do restauro como: *original* e *autêntico*. Nathan Carrol, na sua desconstrução da narrativa do *Cinema Forever*, no artigo *Unwrapping Archives: DVD restoration Demonstrations and Marketing of Authenticity* (2005) corrobora esta falta de unidade teórica do restauro e acrescenta ainda uma outra dificuldade:

O que permanece perdido (...) é uma norma universal para o restauro digital que consiga, por si, unir o universo do cinema entre forma e prática. O restauro (...) varia de cultura para cultura, respondendo a diferentes mercados e desejos dos consumidores. O critério digital para a imagem cinematográfica ideal varia com diferentes

memórias culturais e políticas de preservação. A autoridade cultural é pois relativa a políticas de gosto evolutivas. (CARROL, 2005, 24-25)⁵

As próximas páginas tentaram apresentar algumas das múltiplas tentativas de reforçar teoricamente a prática do restauro cinematográfico, com a finalidade de orientar o estudo de caso em trono de *Três Dias sem Deus* e justificar a necessidade para a categoria do restauro recoreográfico.

1.2.1 — *Aura e Fetichismo*

Para começar, creio que é importante encarar o cinema arqueológico como um objecto fetichista. Nesse sentido estou a aproximá-lo da ideia de culto, de ritual e de magia, que de facto está presente (deste o período clássico, como já se referiu). Para melhor identificar tais características recorro à noção de *aura* na obra de arte (e em particular no cinema) como a definiu Walter Benjamin, em particular no seu famoso ensaio, *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936) — que desenvolve sobre as ideias de culto e ritual.

Assim, cito Benjamin naquilo que ele define como o *aqui e agora de uma obra de arte*, conceito intermédio no acesso à ideia de *aura*.

O aqui e agora de uma obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. Nisso contam tanto as modificações que sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física como as diferentes relações de propriedade de que tenha sido objecto. (...) O aqui e agora de uma obra de arte constitui o conceito da sua autenticidade. (BENJAMIN, 2010, 64-65),

Portanto Benjamin identifica numa obra aquilo que a coloca no tempo actual como sendo a compilação das variáveis de passado que a obra traz consigo: o suporte onde está fixada, a história da sua percurso geográfico e também do seu percurso possessivo, assim como a sua notabilidade pública, a sua relevância cultural e por aí em diante. Assim, aquilo que lhe confere autenticidade é exactamente o conjunto dessas variáveis compiladas num só objecto criativo, isto é, a autenticidade é proporcional ao conjunto dos registos de posse e de proveniência.

⁵ Tradução do autor.

Deste modo percebe-se o primeiro nível de fascínio pelo arquivo, lá, tanto os registos de posse como a proveniência da obra são mantidos, tanto quanto possível. O arquivo funciona como um poço sem fundo de materiais autênticos — o que é cada vez mais uma raridade dado a multiplicação de imagens onde esse *aqui e agora* não está definido, ou estando, essa definição é pouco fidedigna. O cinema arqueológico é então aquele que olha para o arquivo como espaço de trabalho e pensa todas essas variáveis de passado como matéria dos próprios objectos, exibindo suportes, contextualizações históricas e demais informações na matéria dos seus próprios objectos.

Sobre a noção de aura na obra de arte, Benjamin define-a do seguinte modo, relacionando-a com a supra-citada ideia de autenticidade:

A definição de aura como “a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja” mais não representa do que a formulação do valor de culto da obra de arte em categorias da percepção espacial e temporal. Lonjura é o oposto de proximidade. A lonjura essencial é inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto. (...) Por outras palavras: o valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro. Este, independentemente de como seja transmitido, mantém-se reconhecível, mesmo nas formas mais profanas do culto da beleza, enquanto ritual secularizado. O conceito de autenticidade nunca cessa de se projectar para além da que se lhe atribui. (Isto é particularmente claro no caso do coleccionador, que conserva sempre algo de servidor do fetiche e, através da posse da obra de arte, participa na sua força de culto.) Apesar de tudo isso, a função do conceito do autêntico na observação da arte mantém-se inequívoca: com a secularização da arte, a autenticidade toma lugar do valor de culto. (op.cit, 69)

Tomando especial atenção à passagem, *mantém-se reconhecível* [a autenticidade], *mesmo nas formas mais profanas do culto da beleza*, percebe-se o segundo nível de motivações que leva ao fascínio pelo arquivo e pelos objectos de cinema arqueológico, é que lá não só se encontra um manancial de materiais autênticos, como se sabe de antemão que essa autenticidade é uma que não se esgota. Isto porque o conceito de autenticidade *nunca cessa de se projectar*.

A juntar a este segundo nível temos ainda a figura do coleccionador (que toma as formas do arquivista, do restaurador, do artista-realizador, do comprador de DVDs, etc.) que participa do culto da autenticidade pela posse dessas imagens de arqui-

vo, garantindo assim uma renovada intensificação do poder *mágico* (o feitiço) do arquivado pela participação e cultivação (cultuação e depois culturação) dessas mesmas propriedades *mágicas* — que adiante tornarei explícita esta noção.

Apesar disto, no mesmo ensaio, Benjamin acaba por defender que no caso do cinema não há espaço para a sacralização ritual, por três motivos: (a) devido à sua intrínseca necessidade⁶ de reprodutibilidade técnica⁷; (b) devido à necessidade de um equipamento intermédio entre o público e o filme e; (c) a acção artística do actor⁸. Também não se pode deixar de notar que para Benjamin o cinema estava muito distante daquilo que se tornaria a arte do século (o ensaio data de 1936) e como tal, sobre a qual a *secularização* não havia ainda actuado. O cinema hoje é uma arte onde se instauram profundamente os tiques do culto ritual da obra de arte por parte do seu público (algo que já acontecera antes por parte dos seus teóricos no sentido de confirmar o estatuto de arte ao cinema), pela cristalização narrativa da sua História em épocas, momentos, vagas e também pela implementação de leituras estéticas e de género. A acrescentar a isto não se poderá deixar de atentar no facto de a consciência da necessidade de preservação dos objectos filmicos é algo que só se começaria a tornar evidente mais de uma década depois com a criação das primeiras cinematecas. Neste sentido, para Benjamin o filme existia num universo de potência replicativa infinita que o afastava da ruína e da fragmentação.

Não se deve no entanto descurar que em muito contribuiu o facto de o suporte do cinema ser de extrema volatilidade (prática e simbólica) e de por isso mesmo vários terem sido os filmes que se perderam ao longo das décadas (e mais ainda o facto de a cada projecção o filme se alterar conferindo a cada exibição uma singularidade próx-

⁶ Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é uma condição imposta do exterior para a sua divulgação em massa, contrariamente ao que sucede, por exemplo, com as obras literárias ou de pintura. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica tem o seu fundamento directamente na técnica da sua reprodução. Esta possibilita não só a sua imediata divulgação em massa, como também a impõe. Impõe-na porque a reprodução de um filme é tão cara que alguém que pudesse por exemplo comprar um quadro não poderia certamente dar-se ao luxo de comprar um filme. (op.cit, 70)

⁷ A reprodutibilidade da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história do mundo, da sua existência parasitária no ritual. (op.cit, 69-70)

⁸ A identificação do público com o actor só sucede na medida em que aquele se identifica com o equipamento. Assimila, pois, a sua atitude: testa. Isto não é atitude a que se possam expor valores de culto. (op.cit, 75-76)

ima da *performance* efémera — coisa que a mudança de paradigma promovida pela precisão irrevogável do digital parcialmente aboliu).

Assim existem hoje (aqui e agora) obras cinematográficas de referência sobre as quais não se fazem considerações de qualidade porque são por todos assumidas como maiores, e outras sobre as quais só rejeição se solta por parte do grosso dos espectadores (público, críticos, académicos, etc.). Ou seja, estamos no mesmo estado em que Benjamin descreve a pintura: uma diminuição do significado social que afasta no público as atitudes críticas e as de fruição. Se o cinema é uma arte das massas (como a arquitectura), a passagem das décadas vem mostrando que esse maciço consumo vem diminuindo, e a fragmentação do público em nichos é cada vez maior. Isto leva a que o público deixe de controlar conjuntamente as reacções às obras e assim invalida a ideia de Benjamin que no cinema a atitude crítica do público é uma necessidade, devolvendo-lhe (ou melhor, acrescentando-lhe) o culto que ele lhe achava ausente.

Mas se Benjamin parece ter encarado o cinema como uma arte que pela sua natureza de procedimentos era diferente das outras na sua relação com o público e com a sua cultivação, também é verdade que deixou pistas sobre como se pode e deve olhar o cinema nesta sua (pós-)secularização. Assim há dois momentos no ensaio que justificam (ou pelo menos contextualizam) o fetichismo pelo arquivo, a saber: (a) a ocultação da obra como gerador de valor de culto⁹ e (2) a *testemunhalidade* da imagem do humano efémero¹⁰. Assim quando o realizador-arqueólogo mergulha no arquivo em busca de material, ele procura o autêntico que nunca esmorece, mas também procura o material que a acumulação de imagens, o tempo e o esquecimento ocultaram no mar de imagens do passado. Desta forma o realizador-arqueólogo procura um objecto à beira da morte (entenda-se do desaparecimento, tanto material — a conservação da película — como histórico) para sobre ele agir, qual xamã aborígine, salvando-o das garras do esquecimento e da degradação. É portanto evidentemente um processo de

⁹ Hoje o valor de culto parece requerer que a obra de arte permaneça oculta. (op.cit, 71)

¹⁰ Na fotografia, o valor de exposição começa a afastar, em todos os aspectos, o valor de culto. (...) No culto da recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio. Na expressão efémera de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias. É isto que faz a sua melancolia e beleza inigualáveis. (op.cit, 73)

culto dos (cinematográficos) mitos ancestrais. Por outro lado a recolha dessas imagens passa necessariamente também pelo fascínio que existe por aquilo que elas testemunharam (o seu aqui e agora), envolvido na igualmente mórbida atenção dada ao facto de essa *testemunhalidade* se fazer sobre pessoas, objectos, comportamentos e atmosferas que já deixaram de existir — “a expressão efémera de um rosto na sua melancolia e beleza inigualável” (op. cit, 73). E aqui surge um dos paradoxos (ou pelo menos o possível conflito entre perspectivas para o cinema arqueológico) em que tanto se recorre aos materiais de arquivo no sentido de revelar os mecanismos do próprio cinema num acto auto-reflexivo sobre a natureza das imagens e a ideologia da sua produção, como simultaneamente, é aquilo que as imagens conservam de uma época passada que nos atrai e nos motiva olhá-las. De facto, foi entre estas duas facções que a própria história do restauro se foi construindo, como já foi descrito anteriormente.

1.2.2 — *Fontes escriturais*

Citei há pouco Araújo, referindo-se a Giovannonni e Beltrami, quando este referia a necessidade de recorrer a fontes directas como desenhos e plantas e o recurso à prática da historiografia como ferramentas para *proceder ao restauro o mais verdadeiro possível*. Neste sentido parece-me que, no caso do restauro cinematográfico, documentos como o argumento, a planificação e outros que tais desempenham um papel fundamental no trabalho do restaurador¹¹. Chamo assim a atenção para a metodologia de investigadora Sabine Lenk e da sua utilização das *fontes escriturais* [*sources scripturales*].

Para a investigadora as fontes que constituem o seu corpo de estudo aquando de um restauro são de cinco tipos: (a) *fontes de trabalho* produzidas pelos criadores e que datam da época da génese da obra (argumento, o guião anotado, o diário do operador, notas do produtor, etc.); (b) *fontes de distribuição* criadas no momento da estreia pelos produtores e/ou distribuidores com fins promocionais, de censura ou por questões de direitos de autor (textos de catálogos de produtores, anúncios descritivos dos distribuidores publicados na imprensa corporativa, carta da censura e protocolos

¹¹ E desempenharão um papel marcante na análise do caso de estudo, *Três Dias sem Deus*.

do filme arquivados no depósito legal ou no departamentos de direitos de autor [*copyright*]); (c) *fontes de exploração* geradas pelas casas de produção e/ou pelos gestores de sala de cinema, para informar os espectadores no cinema e para capitalizar melhor o sucesso do filme (programas de cinema, romances escritos depois do filme — cine-romances —, foto-romances, etc.); (d) *fontes de recepção* publicadas pela crítica a fim de informar os leitores sobre os filmes — não oferecem com frequência mais que o ambiente do filme como foi experienciado pelos espectadores, no entanto, por momentos, são capazes de se aproximar muito das obras quando, por exemplo, se descreve em detalhe um plano ou uma cena —; (e) *fontes pré-filmicas*, referindo-se normalmente ao romance que o filme adapta ao cinema (LENK, 2006, 444). A investigadora acrescenta que, no entanto, uma análise cuidada dos materiais fílmicos é igualmente importante, ainda que necessite sempre de uma confirmação por parte de documentos primários doutras fontes já que o filme poderá ter sido alvo de manipulações e de alterações por falta de cuidado no manuseamento e conservação da película (op. cit, 442)¹².

Já os autores Paul Read e Mark-Paul Meyer referem apenas três fontes de informação que existem de forma paralela à disposição do restaurador: (a) o próprio filme, que tanto pode ser uma cópia singular como uma multiplicidade de materiais e do qual emergem dois tipos de fonte (a1) nível narrativo e (a2) nível técnico; (b) informação não-fílmica que pode e deve ser comparada com o próprio filme e que se subdivide em (b1) relacionado com o conteúdo do filme (críticas, brochuras, panfletos, fotografias, etc.) (b2) relacionado com as técnicas de produção do filme; (c) “ um conceito do filme como surgiu no ecrã no passado”¹³, isto é, o método de projecção também constitui uma fonte para o restaurador (MEYER, READ, 2000, 72).

Regressando a Sabine Lenk, a investigadora, após fazer um elogio das *fontes escriturais* como ferramenta fundamental para a compreensão da forma original de um filme, e portanto alavanca do restauro, não deixa de colocar as suas dúvidas sobre o

¹² No caso de estudo sobre *Três Dias sem Deus*, recorrerei às fontes directas (o fragmento fílmico), às fontes de trabalho e às fontes de recepção. As outras fontes não serão usadas por não me ter sido possível encontrá-las, em particular não consegui localizar o romance o filme adapta, *Mundo Perdido* de Gentil Marques (fonte pré-fílmica).

¹³ Tradução do autor.

recurso a estes documentos, uma vez que “eles envolvem vários riscos. (...) Uma palavra mal impressa numa lista de censura, um elemento mal compreendido por um crítico (...); um momento de falta de concentração de uma secretária que dactilografa o registo de direitos de autor, etc.” e conclui “sem interpretação, a análise de um texto não é realmente possível” (LENK, 2006, 444)¹⁴. De novo Read e Meyer concordam com esta cautela de Lenk ao firmarem que “É também uma actividade de interpretação e opinião, de gosto e decisões de montagem; também pode ser influenciada por circunstâncias prosaicas como restrições práticas ou financeiras. Todos os dados têm que ser comprados e a sua validade verificada.”¹⁵ (MEYER, READ, 2000, 70-71). Assim o trabalho do restaurador será sempre um de análise, compreensão e interpretação de documentos que incluem o filme, mas também todos os documentos anexos a ele.

1.2.3 — *A retórica do original*

O cinema como arte é ontologicamente diferente de todas as outras formas de arte. Isto porque na sua natureza encontram-se dois elementos de extrema complexidade: a necessidade de duplicação (que Benjamin interpreta como o factor fundamental na falência da aura mitológica que circunda a obra de arte) e a componente performativa do cinematógrafo. Estes dois factores dificultam muito a fixação de termos como ‘original’ e ‘autêntico’ quando nos referimos ao cinema¹⁶.

No que respeita à questão da performance (ou do dispositivo, consoante os termos de cada académico), é possível estabelecer uma distinção entre *dispositivos históricos* (a noite da primeira exibição pública do filme,...) e a *história dos dispositivos* (que inclui os vários suportes em que um filme foi sendo mostrado, as suas reconversões de nitrato para celulóide, de película para o VHS ou o DVD/Blu-ray digital, exibido

¹⁴ Tradução do autor.

¹⁵ Tradução do autor.

¹⁶ O primeiro é um problema partilhado com obras como as serigrafias e outras artes que impliquem a duplicação ou a impressão. Nestes casos o *original* é por vezes tido como o *stencil* ou o objecto a partir do qual se produzem os duplicados e aí é que reside a natureza artística do trabalho — no entanto não só as impressões ou duplicados não são necessariamente únicos como também não são cópias idênticas entre si. A acrescentar a isto há o caso de que dependendo da situação uma impressão ou um duplicado feito por outro que não o artista pode em certos casos ser considerado um objecto *original* e noutros não (JAMIESON, 2003, 23).

na televisão ou em *streaming online*, de HD para 2K e agora para 4K), a autora desta distinção, Giovanna Fossati, não deixa no entanto de notar que “há que atentar que (...) é impossível re-produzir o *dispositivo* histórico como o era originalmente. Aliás, a mesma combinação de filme, público e ambiente é impossível de recrear.”¹⁷ (FOS-SATI, 2010, 128), e como tal ou deixa de existir performance ‘original’ ou todas as performances são igualmente ‘originais’.

Se se juntar a isto a problemática questão das várias versões (a qual abordarei profundamente adiante com o exemplo extremo de *Metropolis*) então o conceito de ‘original’ vai se progressivamente esvaziando, ao ponto de Vinzenz Hediger, num artigo intitulado *The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction* (2005) se questione sobre “quão útil é a noção de original”¹⁸ (HEDIGER, 2005, 136). O investigador encontra motivos económicos e ideológicos por de trás do termo:

Ainda que à noção de original possa faltar um referente preciso (...), chamar à versão restaurada o original tem as suas vantagens para o filme. Muito como a noção de *auteur*, a noção de original foca a atenção do público, dos média e outras instituições em certos filmes ou obras à quase se associa. Quer se refira a um ‘original’ existente ou não, a noção de original é uma de princípios estruturais cruciais em qualquer herança artística, separando o que é importante daquilo que não o é, o que merece ser incluído no cânone do que não merece. Destacando um filme e uma versão às custas de outra, a noção de original gera interesses, cria visibilidade e enforma a acessibilidade, ainda que o motivo para a escolha de uma versão possa ser questionável de um ponto de vista historiográfico. (op. cit, 136)¹⁹

A interpretação do conceito de original como um termo mercantil para a promoção de produtos como edições restauradas em DVD e Blu-ray é comum a Hediger e a Nathan Carrol. Onde o primeiro afirma que “a retórica do original sistematicamente sugere que o original já está sempre perdido, para melhor legitimar a necessidade da reconstrução.”²⁰ (op. cit, 137) e a segunda acrescenta que “o restauro está mais bem

¹⁷ Tradução do autor.

¹⁸ Tradução do autor.

¹⁹ Tradução do autor.

²⁰ Tradução do autor.

inserido no negócio (...) de *re-storing*, isto é, de rearquivar a distribuição de memórias filmicas sob o sistema predominante de arquivamento, organizando artificialmente vazios rememorativos culturais específicos através da lente reformatada da estética contemporânea e das prioridades económicas.”²¹ (CARROL, 2005, 19) — algo que Paul Read e Mark-Paul Meyer, os autores de *Restoration of Motion Picture Film* (2000), corroboram de um ponto de vista teórico-prático quando afirmam “queremos também construir algo que possa ser compreendido pelos espectadores como algo com uma certa integridade”²² (MEYER, READ, 2000, 72). Ou posto de outro modo, com a transferência da industria cinematográfica para uma indústria do direitos de autor, onde um arquivo é uma fonte de rendimento contínuo e confiável, a cunhagem do termo ‘original’ ganha dimensão económica. Só que para se atestar a ‘originalidade’ de um novo produto tem que se garantir a decadência dos produtos anteriores, produto esse que substitui e actualiza (segundo os padrões vigentes) a memória dos espectadores (adiante abordarei com mais pormenor o caso dos restauros de *Metropolis* e mais ao de leve o de *A Star is Born* (1954), onde se tornará evidente esta afirmação de Carrol, e do restauro como reescrita histórica).

Segundo Hediger o procedimento típico destas acções interesseiras de restauro iniciam-se pelo estabelecimento da importância do ‘original’ através da afirmação de existência (mesmo que passada) de um objecto de *força emocional e validade artística* que merece atenção e sobre o qual se devem dispensar todos os esforços de modo a garantir a sua máxima visibilidade. O passo seguinte trata de mostrar que tal objecto está perdido, é muito difícil de encontrar, já não é o que era, ou foi vítima de inqualificáveis maleitas que o afastaram do seu estado *primitivo*. Por fim revela-se que as capacidades dos novos media, das novas técnicas, dos novos suportes e dos novos veículos de exibição permitem *trazer à vida* o ‘original’ perdido para deleite das audiências contemporâneas e futuras — “Escusado é dizer que o original (...), que o restauro transforma em performance de DVD’s do filme restaurado, é, e permanece,

²¹ Tradução do autor.

²² Tradução do autor.

perdido — porque a sua perda é o princípio que permite a produção do novo e melhorado original”²³ (HEDIGER, 2005, 140).

Em jeito de sùmula, cito um dos autores fundamentais desta tese e que figurará largamente nas próximas páginas, Paolo Cherchi Usai, quando este afirma que “a noção de restauro ‘autêntico’ é um oxímoro cultural”²⁴ (Cit por CARROL, 20).

1.2.4 — *Tipologias classificativas do restauro*

No sentido de organizar uma tipologia classificativa das opções do restaurador, Eileen Bowser apresentou na revista *Griffithiana* cinco formas distintas de restauro cinematográfico, num artigo desde então muitas vezes citado, que se podem resumir do modo seguinte. Pretende-se restaurar uma obra: (a) como foi encontrada, (b) como foi exibida na primeira apresentação pública, (c) como o seu autor a imaginou, (d) como objecto moderno destinado ao público de hoje que vê o espectáculo cinematográfico de modo distinto e, por fim, (e) vista através do olhar de um artista contemporâneo (BOWSER, 1990, 172-173).

De modo semelhante Paul Read e Mark-Paul Meyer distinguem sete opções para o restaurador, isto é, às cinco de Bowser acrescentam o restauro que pretende reproduzir aquilo que um certo grupo de espectadores assistiu, não necessariamente os espectadores da estreia, e o restauro que se realiza apenas por motivos de exploração comercial (MEYER, READ, 2000, 71). Isto surge depois dos investigadores apresentarem três tipologias de restaurador: (a) o *restaurador-arquivista* que segue uma via arqueológica no tratamento dos materiais (tentando reconstruir a cópia que tem em mão através de uma mimetização dos processos de produção da mesma); (b) *restaurador-artista* que encara os materiais antigos como fonte de trabalho para a produção de uma nova obra, que tanto pode manifestar respeito pelo material de origem, como pode ser algo puramente pessoal que desconsidera a origem desses materiais; (c) o *empresário comercial* que tende a não ter em consideração os princípios da preservação ou uma conduta de restauro e reconstrução deontológica (op.cit, 69).

²³ Tradução do autor.

²⁴ Tradução do autor.

Mais recentemente, no âmbito de uma tese de mestrado, Krista Jamieson organizou um modelo teórico assente na mutabilidade do conceito de original consoante a tipologia de restauro escolhida — e na articulação ética entre essa tipologia e a associada noção de original. Jamieson afirma então que “Existem quatro tipologias de ‘original’ (...): Dispositivo (...); Película ou Artefacto (...); Texto filmico ou Versão (...); e Intenções do criador.”²⁵ (JAMIESON, 2003, 25) o que no fundo reproduz quase exactamente as primeiras quatro tipologias de Bowser. Note-se no entanto que nenhuma destas categorias é mutuamente exclusiva, muito pelo contrário. Jamienson chega a propor um método de combinar teorias e apresenta vários exemplos (op. cit, 34).

Já Paolo Cherchi Usai encontra apenas três opções de restauro ainda que não muito distantes das de Bowser, Read, Meyer ou Jamieson: (a) *restauro preventivo* (em que o objectivo é apresentar a cópia como foi encontrada, respeitando as suas vicissitudes comerciais, materiais e económicas); (b) *restauro das condições em que o filme foi mostrado pela primeira vez ao público* (operação que implica recuperar o que o tempo apagou e retirar aquilo que foi sendo acrescentado) e por fim a categoria que chamo agora a atenção; (c) *restauro segundo as intenções do criador* (USAI, 1991, 42).

Partindo de um diagrama de Cherchi Usai (op.cit) onde se descreve o percurso que um filme percorre, do projecto à cópia conservada no arquivo, e na sua articulação com as tipologias que correspondem a cada momento desse percurso, criei um novo diagrama que alarga o anterior fazendo-o comunicar com a estratificação histórica do restauro apresentada anteriormente e com a tipologia quádrupla de Eileen Bowser (Anexo A). Assim, o tipo de restauro que mais valoriza as intenções do criador é um que foca o filme enquanto projecto e que segue as correntes do restauro estilístico de Viollet-le-Duc. Já os restauros que se focam no dispositivo ou no texto filmico são restauros que consideram a vertente arqueológica e crítica do restauro (e que encaram o filme de uma perspectiva essencialmente filológica, isto é, com profunda ligação à ideia do filme como conjunto de componentes e recursos tecnológicos substituíveis ou potencialmente repetíveis). O restauro que encara o filme como artefacto é aquele que preserva o filme como encontrado no arquivo, na sua materialidade, e que portanto

²⁵ Tradução do autor.

reflecte os ensinamentos do restauro histórico-científico de Boito e Giovannoni. A última opção do restauro, como encarado por um artista (que não tem que ter preocupações de rigor historiográfico) é uma para a qual se podem encontrar exemplos em todas as correntes históricas do restauro assim como pode encarar o filme a partir de qualquer ponto do seu percurso. Por exemplo, o trabalho do cineasta experimental Bill Morrison é um que encara o filme a partir da cópia de arquivo, reproduzindo (e encontrado fruição estética na) a decadência da película; já o cinema de apropriação de realizadores como Martin Arnold ou Bruce Connor encaram a imagem em movimento como território potencial para a manipulação, remontando-as ao infinito; já *El adiós largos* (2014) de Andrew Lampert inventa um filme perdido no (mais que preservado) *The Long Goodbye* (1973) de Robert Altman, criando um exercício formalista de colorações *pop* e dobrarem espanhola que ironiza os processos do restauro tradicional, em particular aqueles que se preocupam com a preservação do texto filmico, do dispositivo e das intenções do criador.

1.2.4.1 — As intenções do criador

A par desta vontade classificativa a FIAF vem desenvolvendo linhas mestras para a prática dos vários arquivos seus associados, onde se inclui o ANIM. Um dos seus documentos é o código de ética que delinea, de forma genérica, os modos de acção recomendados pela federação. Este documento abre do seguinte modo:

Os arquivos cinematográficos e os seus arquivistas são aos guardiões da herança mundial das imagens em movimento. É sua responsabilidade proteger essa herança e passá-la à posteridade nas melhores condições possíveis e na representação o mais verdadeira possível do trabalho dos seus criadores. (FIAF, 2008, 5)²⁶

Mais adiante, no ponto 1.5 refere-se que “Quando se restaura material, os arquivos deverão limitar-se a completar apenas o que está incompleto e remover apenas os acrescentos do tempo, do uso e desinformação. Não procurarão mudar ou distorcer a natureza do material original ou as intenções dos seus criadores”²⁷ (op. cit, 6). Chamo então a atenção para as expressões presentes tanto nas tipologias de Bowser como de Jamieson como para nas citadas indicações da FIAF, onde se lê: *como o seu autor o*

²⁶ Tradução do autor.

²⁷ Tradução do autor.

imaginou, a intenção do criador, a representação o mais próxima possível do trabalho dos seus criadores ou a não alteração ou distorção das intenções dos seus criadores. Assim, uma das metas do restauro é frequentemente devolver a um objecto que pela acção do tempo, pelas condicionantes da sua produção ou distribuição ou por outro motivo se afastou das intenções que o seu criador lhe desejara.

Segundo a opção de restauro em que são as intenções do criador aquelas que devem ser tidas em conta a cada momento do processo fixa-se como original cinematográfico o filme como existiu na imaginação do(s) que o criou (criaram) presumindo portanto que o objecto fílmico é a manifestação da imaginação desse(s) indivíduo(s) (JAMIESON, 2013, 32). Assim, do ponto de vista do arquivo e dos seus restauradores, “o material artefacto fílmico e os argumentos da sua especificidade de suporte adquirem mais ou menos importância dependendo das intenções do artista, ou da interpretação do arquivo das intenções do artista.”²⁸ (FOSSATI, 2009, 125) — e note-se esta última subtil diferença, a necessidade de interpretação das intenções de um artista por parte dos profissionais do restauro. Giovanna Fossati apresenta este enquadramento teórico do restauro do “cinema como arte” em relação com a noção de *auteur*, resumindo assim a questão da seguinte forma: “os arquivos que favorecem o argumento do *auteur* no contexto do ‘filme como arte’ estão normalmente mais preocupados com o estilo ou o aspecto desejado pelo cineasta.”²⁹ (op. cit, 126) e portanto menos interessados noutras questões como sejam os suportes adequados ou as características prerrogativas originais (a não ser que essas sejam questões enunciadas pelo *auteur* ou que se manifestem nas próprias obras).

Na história do cinema é comum existirem diferentes versões de certos filmes por intervenção dos estúdios, da censura ou produzidas com destino a mercados estrangeiros, assim é comum restaurar-se aquele que por vezes se chama o *Director's Cut*, a versão do realizador. Esta opção é recorrente em vida dos realizadores, mas também já aconteceu restabelecer-se a versão do realizador já após a sua morte³⁰.

²⁸ Tradução do autor.

²⁹ Tradução do autor.

³⁰ Veja-se o caso de do filme de Samuel Fuller, *The Big Red One: The Reconstruction* (2004), onde o crítico Richard Schickel reconstruiu o filme à vontade do realizador, três anos depois da sua morte.

Jamieson identifica três dificuldades na aplicação desta teoria do restauro: definir quem é o criador (será apenas o realizador? como lidar com diversas forças criativas? de que modo se devem articular cada uma delas?), descobrir com precisão quais eram as suas intenções (a subtil dificuldade enunciada por Fossati) e conseguir perceber em que momento essas intenções se desenvolveram (JAMIESON, 2013, 33).

Com vista a dar resposta a estas questões e a melhor enquadrar esta via de restauro creio que a Teoria dos Cineastas pode posicionar-se como uma ferramenta fundamental no desenlace, pelo menos metodológico, dos problemas apresentados por Jamieson segundo a opção dedicada às intenções do criador.

1.2.4.2 — Teoria dos Cineastas, uma ferramenta para o restauro

Começo por atentar no facto de que Jacques Aumont no livro charneira *As teorias dos cineastas* (2002), refere, num quase exercício de mímica com as palavras de Jamieson a propósito do restauro, que “em nossa civilização, a ideia de arte é acompanhada de uma série de pressupostos, que fazem do indivíduo criador o único responsável pela sua criação” (AUMONT, 2004, 8) e em consonância com Fossati questiona, “Como esse criador cria? É uma velha questão à qual a noção de autor respondia em termos estéticos” (op. cit, 13). E acrescenta “falar de teorias [de cineastas] talvez permita dar outras respostas, pelo menos parciais” (op. cit, 11).

Colocando em perspectiva o trabalho dos arquivos onde a ideia de *auteur* concentra as preocupações do restaurador nas questões do estilo (e de como o perpetuar ou iluminar), será exactamente através da introdução da teorias dos cineastas que a perspectiva do arquivista e conservador passará a dilatar-se — como também vem ocorrendo na academia, no exercício de actualização da Teoria dos Autores numa Teoria dos Cineastas.

No que respeita às três dificuldades identificadas por Jamieson, a metodologia da Teoria dos Cineasta parece responder de forma cabal e directa às primeiras duas. “Quem é o criador?”, segundo André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria no artigo *Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema* (2015) o criador é o cineasta, isto é, “todas as pessoas envolvidas na produção de um filme que tenham atividades criativas” (BAGGIO, GRAÇA, PENAFRIA, 2015, 25)

— conceito significativamente mais alargado que aquele que Aumont fixou, em torno do realizador. Do ponto de vista do restauro esta opção mais lassa permite incluir os contributos fundamentais de figuras como o argumentistas, o director de fotografia, o produtor e tantos mais técnicos e criativos que evidenciaram as suas ideias no objecto em causa (ainda que neste gesto de alargamento do panorama artístico por de trás do filme se construam, frequentemente, conflitos de interesses, ideias e memórias — sendo o trabalho do restaurador de destriça destes aparentes paradoxos com recurso, possível, a múltiplas fontes).

Em relação à segunda dificuldade, “Quais são de facto as intenções do criador?”, a resposta que a Teoria dos Cineasta apresenta é o recurso a fontes directas sublinhando-se a verificação do contexto dessas fontes. Segundo Graça, Baggio e Penafria essas fontes são essencialmente de 5 tipos:

1) os filmes (...); 2) (...) todo o tipo de material escrito pelo cineasta (...) sobre a sua própria obra ou sobre o cinema; 3) entrevistas concedidas pelo cineasta ou seus depoimentos verificando o contexto dessas manifestações verbais; 4) a partir da filmografia cronológica organizá-la ou reorganizá-la classificando-a por género, por financiamento, por circuito de exibição ou outro critério; 5) filmes que nunca chegaram a ser realizados, mas sobre os quais existem documentos como roteiros/argumentos ou outro tipo de manifestação. (op.cit, 30)

No que à terceira dificuldade diz respeito a resposta da Teoria dos Cineastas é mais complexa porque é neste ponto que se centram também as suas debilidades. A saber, como garantir que um cineasta não tenta mitificar o seu trabalho ou a sua *persona* pública através de uma rescrita das suas intenções e dos seus alcances estéticos, formais, narrativos, etc. a dada época? E mesmo que não se considere a hipótese de dolo por parte do cineasta o restauro de uma intenção não realizada pelo criador à época de estreia do filme ou de uma componente que o criador não considerou então relevante, é no mínimo *eticamente problemática* (JAMIESON, 2013, 33).

Assim, há que atentar certas subtilidades nas introduções à Teoria dos Cineastas por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria e por Manuela Penafria, Ana Santos, Thiago Piccinini — *Teoria do cinema vs Teoria dos cineastas* (2015) —: os primeiros afirmam que “embora o autor possa expressar a sua teoria (...), há que ter em consideração que essas opiniões não deverão de forma alguma ser recebidas

acriticamente ou levadas em sentido literal. ”(BAGGIO, GRAÇA, PENAFRIA, 2015, 27) e acrescentam “a Teoria dos Cineastas é uma rua de dois sentidos: consoante o caso, tanto trabalha para excluir o que está em excesso, como tenta maximizar aquilo que se apresenta com interesse. ” (op. cit, 28); os segundos afirmam “Os seus filmes [do cineasta] terão, à partida, de se apresentar como uma prática coerente (entre o que o cineasta diz e faz)” (PENAFRIA, PICCININI, SANTOS, 2015, 332).

Assim, a Teoria dos Cineastas resolve a questão da natureza das intenções do criador (e do momento da criação dessas intenções relativamente a cada obra) ao construir-se de forma permeável sobre os seus filmes e depoimentos numa constante dinâmica entre declarações e filmes, intenções e factos. Sendo assim necessário contextualizar cada depoimento e cada fonte directa para evitar a terceira dificuldade identificada por Jamienson. Em suma:

A obra e o discurso do cineasta possuem uma interioridade complexa, autónoma e, o mais das vezes, em constante mutação, sobre a qual o investigador procede a uma seleção que, a um dado momento, pode aparentar ser a mais relevante e, em outro momento, ser totalmente prescindível. (BAGGIO, GRAÇA, PENAFRIA, 2015, 22)

É importante emendar a mão e salientar que a Teoria dos Cineasta, ao contrário das Teorias do Restauro, não se aplica necessariamente a todos os cineastas e a todos os filmes. Como a enunciou Jacques Aumont, os três critérios para considerar um cineasta um teórico são: “a coerência, a novidade, a aplicabilidade ou pertinência.” (AUMONT, 2004, 10) ao que acrescenta que pretende apenas “examinar as construções teóricas suficientemente elaboradas e explícitas” (op. cit, 11). Assim, quase que automaticamente, fica excluída uma enorme fatia da história do cinema, assim como o trabalho de vários técnicos silenciosos que o cinema costumeiramente vai, e vem, acolhendo e os quais nunca produziram um discurso explícito sobre as suas tarefas.

As interpretações mais alargadas das ideias de Aumont pelos já referidos académicos optam por alargar o foco da análise. Não só interessa o discurso escrito mas também aquele que se descobre directamente nos objectos fílmicos — “todo o discurso verbal ou escrito – ou o que apenas se manifesta nos filmes – no qual um conjunto de pressupostos ou conceitos são articulados” (PENAFRIA, PICCININI, SANTOS, 2015, 332). Por este motivo, para Penafria, Piccinini e Santos os critérios de Aumont

não bastam, já que o foco deste era essencialmente o discurso escrito produzido por realizadores-*auteurs*. Assim, de modo a encapsular os cineastas que apenas se expressem através dos seus filmes, acrescentaram um quarto critério, “a evidência” já que um “filme é, em si, uma forma de pensamento” (op. cit, 333).

A juntar a estes quatro critérios há dois conceitos seleccionados por Graça, Baggio e Penafria que devem ser tidos em conta, a originalidade e a autoria: “a partir desses dois conceitos temos a necessidade de assumir que um artista (...) reflete teoricamente sobre as suas obras, pois não poderia ser original ou não poderia estabelecer um estilo caso não desenvolvesse reflexões sobre os seus atos criativos” (BAGGIO, GRAÇA, PENAFRIA, 2015, 23). Assim, a coerência, a novidade, a pertinência (ou aplicabilidade), a evidência, a originalidade e a autoria são condições fundamentais para se identificar um cineasta teórico e portanto aquele cujo discurso possa ser analisado segundo a metodologia da Teoria dos Cineastas.

De certo modo os critérios de novidade e originalidade são duas faces de uma mesma moeda, uma moeda relativa e subjectiva, já que a originalidade no universo cinematográfico depende necessariamente do contexto que se considera dentro desse mesmo universo (AUMONT, 2004, 11), ou seja, o que se apresenta como novo e original na história de cinema português, por exemplo, não é o mesmo (nem simultâneo) com aquilo que era a originalidade e novidade no cinema industrial de Hollywood.

Já as noções de pertinência e autoria também se aproximam, mas de modos distintos, ou melhor, a primeira engloba em grande medida a segunda, uma vez que a pertinência é tanto uma característica da relação entre a obra e o discurso verbal ou escrito como é do conjunto da obra consigo mesmo. Ou seja, é o mesmo que afirmar a existência de uma persistência de elementos comuns e ajustados entre si no conjunto dos filmes de um criador: é um *auteur* com um estilo.

Ainda assim são critérios que pressupõem ou um discurso extenso ou uma obra cinematográfica que o seja. Considere-se, um filme de um criador que não mais teve actividade no cinema e que durante esse episódio singular não produziu um discurso

suficientemente longo para ser considerado coerente ou pertinente³¹. Fica automaticamente excluído da Teoria dos Cineastas? Não necessariamente.

O alargamento da noção de cineasta para todas as pessoas com actividade criativa na produção de um filme permite contrariar a singularidade do feito de certas produções cinematográficas, já que nesses casos se torna mais conveniente considerar uma malha de discursos de cineastas por oposição àquele que se fixa apenas no realizador ou noutra técnico/artista central. E dessa malha compreender, talvez mais profundamente, a origem (e a originalidade) do filme, as opções estéticas, as soluções narrativas, a rodagem e a recepção do filme.

Do ponto de vista do restaurador este paradigma é ainda mais relevante quando essa singularidade de produção vem acompanhada de uma conservação insuficiente com uma obra fragmentária e lacunar ou ainda com um artefacto pouco estudado historiograficamente³².

1.2.4.3 — Intenção do criador/ Intenções do criador

A questão das intenções do criador põe-se no entanto de outro modo quando os projectos em causa são espaçados no tempo e as intenções criativas se foram alterando com os anos. Que momento se deverá cristalizar no sentido de proceder ao restauro? A obra de Orson Welles surge como evidência perfeita deste dilema.

Vários seriam os filmes que poderia colocar nesta categoria de *work in progress* cuja natureza muda consoantes os meios, os períodos da vida do realizador, a idade, a experiência, etc., mas há um particularmente evidente este estado de coisas: a sua adaptação de *Dom Quixote de La Mancha* (1607) de Miguel Cervantes. O projecto original seria uma adaptação do romance na Espanha moderna sem os icónicos moinhos de vento (tendo a certo ponto incluído um apocalipse nuclear do qual só Quixote e Sancho eram os únicos sobreviventes), mas como o filme ia sendo financiado com os honorários dos seus desempenhos como actor (em cinema e, especialmente, em publicidade), a rodagem espalhou-se por mais de uma década (tendo o seu protagonista falecido nesse intervalo), levando mesmo o realizador a brincar com o

³¹ Penso em *Três Dias sem Deus* e na carreira na realização de Bárbara Virgínia.

³² De novo o caso de *Três Dias sem Deus*.

facto na *masterclass* que compõe outro dos seus filmes inacabados, *Fiming The Trial*, onde se refere ao filme com o título *When Are You Going to Finish Don Quixote?*. Esse título revelava, no entanto, uma das opções mais interessantes para terminar o filme, que passava pelo facto de Welles ter encontrado aquilo que ele chamou de *Essay Films* com *F for Fake* (1973), e, das várias horas de filme que compunham *Don Quixote*, querer convertê-las num ensaio sobre o cinema, a adaptação literária — como o foi *Filming Othello* (1981) — e sobre a importância do livro de Cervantes no mundo e na Espanha pós-Franco. No fundo Welles pensava encontrar fim para o seu querido projecto como um restauro (uma reconstrução ou uma auto-recoreografia) onde operava sobre as suas próprias imagens e sobre o próprio dispositivo, manifestando diegeticamente interesses, intenções, contextualização, processo e tudo mais. Welles já pensava o seu próprio trabalho em modo arqueológico.

Por tudo isto, em especial pelo constante devir do projecto, qualquer tentativa de completude passava pela frustração, daí que o filme de Jess Franco *Don Quijote de Orson Welles*³³ tivesse sido muito mal recebido³⁴.

Mas se já me alonguei sobre Welles aproveite a deixa e continuo para o outro aspecto que o mundo das intenções do criador deixa como dúvida irresolúvel: quando a figura do criador contém pessoas com intenções diferentes, isto é, quando existem choques criativos entre realizador e (por exemplo) produtores artisticamente envolvidos. Neste sentido, os cortes a *The Magnificent Ambersons* (1942) resultam de decisões administrativas onde os (novos) directores do estúdio decidiram alterar o filme sem com ele estarem envolvidos. A relação de Welles com Albert Zugsmith era muito mais ambígua; pode-se afirmar que o seu filme em conjunto, *Touch of Evil* (1958), é

³³ Será curioso analisar os títulos de alguns destes objectos reconstruídos a partir do trabalho de Welles: quase todos incluem o nome do seu criador primeiro, a isso acrescenta-se por vezes uma contextualização do objecto — *It's All True: Based On An Unfinished Film By Orson Welles* (1993) —, ou ainda uma leitura poética consciente — *Too Much Johnson: The Films Reimagined* (2014).

³⁴ Isto deveu-se em parte ao facto de Franco só ter tido acesso a uma porção do arquivo, já que o espaçamento no tempo da rodagem levou a que os materiais se dispersassem pelo mundo (algo que acontece de momento com outro dos seus filmes inacabados, *The Other Side of the Wind*). Anos depois, com ajuda de Oja Kodar, a última companheira de Welles, Franco remontou o filme com um pouco mais de sucesso (crítico).

tanto de Welles como é de Zugsmith e dessa forma como identificar as intenções do criador?

A política dos autores dá uma atenção superior ao realizador sobre qualquer outros dos presentes, por isso a atenção às intenções tende sempre para Welles, como o autor vítima do sistema, mas há que admitir que essa é uma visão muito pobre, ainda que seja a vigente — ao ponto de recentemente se ter editado em DVD uma versão do filme onde, do choque entre realizador e produtor, se preferiu devolver o desejo do realizador apresentando a famosa sequência de abertura em plano sequência sem os créditos e a composição musical que a acompanhou durante décadas. Mais um exemplo de reescrita histórica? Com certeza. Mas não o serão todas as formas de restauro?

A este respeito o académico Vinzenz Hediger apresenta uma perspectiva interessante — construída a propósito de *Extase* (1932) de Gustav Machatý — em que este combate a narrativa recorrente do artista submetido aos horrores da censura, dos administradores dos estúdios e demais formas que vedar a sua liberdade criativa e artística, afirmando:

A cesura é o inimigo do artista; ao reconstruir a versão original não censurada, o historiador do filme ajuda o artista a recuperar a sua visão artística original. (...) O problema, no entanto, é que (...) o artista pessoalmente autorizou um número de versões censuradas do filme. Reconstruir o original não censurado é, neste caso, defender o artista contra ele mesmo. Aliás, escolher uma versão como a única verdadeiramente original significa privar o autor, em nome de um interesse superior, seja o da construção de um cânone ou por interesse comercial, do seu direito de determinar qual é a versão original. (HEDIGER, 2005, 146)³⁵

O que Hediger afirma é pois que não só o criador trabalha de formas contraditórias, como a sua obra é o resultado de forças com direcções opostas e que as suas intenções são moldáveis àquilo que condiciona a existência (ou não) do seu filme. Deste ponto de vista, se o realizador aceita os cortes de censura (ou ele mesmo se encarrega de amputar a sua obra — pelos mais diversos motivos), preferir essa versão à posterior é, *defender o artista contra ele mesmo*.

³⁵ Tradução do autor.

Neste sentido, mesmo quando o cuidado dos restauradores-reconstrutores é máximo em seguir as indicações sobreviventes, o seu trabalho está por natureza no reino da profanação: quer se tente imitar o estilo (como se se pudesse fixá-lo), quer se apresente o objecto em contexto exibindo a multiplicidade de escolhas e opções possíveis ou os materiais puros numa versão historicista dos motivos que levaram à sua incompletude, quer se faça o que se bem entender, quer se limite a intervenção na colocação de um cartão (ou cartões) explicativos, tudo desvirtua a obra inicial.

Mas o restauro é, por natureza, um objecto esquizofrénico e anacrónico por apresentar uma identidade primeira e uma segunda que tenta (geralmente) esconder-se. Nessa sobreposição de autorias criam-se objectos novos que tentam esconder a sua actualidade em detrimento de um objecto ‘original’ que apesar de presente em espírito já não pode mais fazer do que exhibir a sua condição temporal, exhibir os efeitos do devir, mostrar-se como documento.

Um restauro é, pois, um objecto a olhar um objecto passado que tenta a todo o momento esconder a inevitável armação das lentes. Aliás, mesmo quando o restauro é operado pelos próprios criadores essa armação não deixa de se mostrar, por exemplo, as terminações *in extremis* de *The Merchant of Venice* (1969) de Welles ou *Na srebrnym globie* (*On the Silver Globe*, 1988) de Andrzej Żuławski, onde a presença e a voz (ou só a voz) dos próprios realizadores preenchem o que ficou por filmar acaba por evidenciar um distanciamento temporal entre materiais, invocando logo uma perspectiva entre a atitude presente e a outra que regeu as escolhas anteriores. Uma anacronia que revela essa impossibilidade de terminar o que não se terminou na altura — porque o valor indexical do filme é-lhe intrínseco e está, nestes casos, ancorado noutra tempo.

1.2.5 — Uma proposta de categorização dos objectos de restauro

Restaurável é, com efeito, toda a obra que se apresente distante da sua forma *original* (onde a própria noção de original é, como já se percebeu e melhor se perceberá, profundamente complexa), quer porque as partes que a compunham terem perdido a sua força, por não estarem elas já presentes ou, ainda estando, a conexão entre elas

não ser já clara — numa expressão simples, só deverá ser restaurável uma obra que já não exista como um todo, isto é, que tenha perdido a sua unidade inicial.

Pode-se assim organizar uma categorização dos objectos filmicos restauráveis: (a) um objecto cujas partes estão todas presentes poderá ser alvo daquilo que se chama a *remasterização*, no fundo a limpeza dos materiais originais de modo a que novas cópias possam deles ser tiradas como se o tempo nunca tivesse deixado a sua marca, (b) o objecto que tendo existido na sua totalidade se apresenta hoje de forma lacunar (total ou parcial) e essa lacuna originou quer por acidente quer por intenção (censura, corte dos estúdios, etc.) e ainda, (c) o objecto que nunca chegou a existir como um todo mas do qual, (c1) apesar de nunca ter havido rodagem existem extensos materiais do que poderia ter acabado por ser; (c2) do qual houve uma rodagem parcial e/ou montagem parcial e ainda (c3) foi totalmente rodado e parcialmente montado. De modo a tornar mais evidente esta categorização, construí um diagrama em forma de árvore (Anexo B) que torna explícita a lista anterior. A árvore divide-se em dois ramos principais, *estreado* e *não estreado* no sentido de separar os filmes que tendo-se tornado públicos existiram definitivamente e aqueles que não chegaram a libertar-se da categoria de simples projecto. Assim três termos surgem: *remasterização*, *restituição* (para os objectos lacunares) e *(re)construção* (para os projectos).

Para cada uma destas categorias apresento um objecto que dentro delas se enquadra, no sentido de provar a sua não vacuidade e situar o leitor com objectos concretos: (a) a versão remasterizada de *Mudar de Vida* de Paulo Rocha³⁶; (b) *Murnau's 4 Devils: Traces of a Lost Film* (2013) onde a realizadora Janet Bergstrom colige fotografias de rodagem, notas de produção, tratamento, planificações, críticas e demais documentos no sentido de construir no espectador uma ideia do que terá sido o filme de Murnau que dá o título ao seu documentário-restauro e do qual não restam hoje quaisquer materiais fotográficos; como caso de acidente tem-se *Vendaval Maravilhoso* (1949) que por um incêndio perdeu a banda de som e sobre a qual o laboratório de restauro do ANIM dedicou um trabalho considerável na reconstrução a partir de várias fontes³⁷; como caso de intenção pode-se considerar a versão também recente-

³⁶ Sobre o qual dedicarei alguma atenção adiante.

³⁷ Também sobre este caso dedicarei alguma atenção adiante.

mente restaurada de *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha por conter os cortes da censura à época realizados, provenientes de uma cópia de exibição japonesa³⁸; no caso de um corte de estúdios os exemplos são mais que muitos, um deles será *Metropolis* na sua última versão tenta aproximar-se o mais possível daquilo que se viu no dia da estreia ainda que nesse dia a censura já tivesse actuado³⁹; (c1) o filme sobre o que teria sido a adaptação de Jodorowsky do romance de Frank Herbert, *Jodorowsky's Dune* (2013). (c2) *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot* (2009) realizado por Serge Bromberg a partir dos materiais de teste e das apenas três semanas de rodagem que o filme teve, assim como encenação e leitura de excertos do argumento e entrevistas a técnicos e actores envolvidos no projecto tenta especular sobre o que teria sido esse filme inacabado de Henri-Georges Clouzot; e por fim, (c3) o caso paradigmático será o recentemente tornado público *German Concentration Camps Factual Survey* (1945-2014), filme originalmente produzido por Sydney Bernstein e realizado por Alfred Hitchcock durante o final da segunda guerra mundial (como filme de denúncia para o estado britânico — *Death Mils* (1945) de Billy Wilder seria a resposta americana ao engavetamento do filme britânico) que, apesar de ter sido totalmente editado, da narração ter sido completada e de materiais acessórios (como mapas) terem sido produzidos acabou abandonado por questões políticas, já que as atenções se focavam no esforço da reconstrução.

Se a expressão restauro pode parecer abusiva quando refiro filmes dos quais não existe já qualquer material ou dos quais nunca existiu material por nunca ter sequer existido filme, talvez faça sentido separar restauro em duas vertentes: a primeira será a que corresponde a filmes que se apresentam ainda unos, a *remasterização*, e a segunda será o tipo de restauro que versa sobre os filmes para o quais essa unidade se perdeu de algum modo (já não existe o tal *master*) e portanto qualquer trabalho terá que ser o da reconstituição (quando já existiu uma totalidade e esta se perdeu) ou (re)construção (quando o esforço se centra no trabalho de dar nova força às intenções e terminar os projectos inacabados).

³⁸ Também me dedicarei a este caso.

³⁹ O caso de *Metropolis* será considerado em profundidade já a seguir.

No entanto, há que ter cautela na utilização de um conceito como *master* em cinema analógico, já que este induz uma leitura que promova a ideia de que existe um objecto material onde se centra a ‘origem’ do filme. Com vista a tentar desfazer esta ideia, proponho que se olhe o caso de *Metropolis* e das suas múltiplas versões para depois disso introduzir um conceito mais correcto que *master*, cunhado por Paolo Cherchi Usai, *cópia ideal tipo*.

1.2.5.1 — O caso de *Metropolis*

Faz parte das necessidades técnicas do cinema (e da ideologia económica e académica que as sustentam) a existência de um material ‘original’ do qual as cópias são feitas, um material que não é para ser exibido, apenas para produzir as versões de exibição. Quando esse material desaparece (quer seja o negativo quando tratamos de película, quer seja o formato DCDM quando se trata de cinema digital), apenas versões podem prosseguir⁴⁰.

Este aspecto é algo que o supervisor do último restauro de *Metropolis*, Martin Koerber, tem como um ponto de partida quando afirma no texto que acompanha a edição em DVD da reconstrução que “muitos viram, a certa altura, algo no ecrã chamado *Metropolis*. Mas o que terão visto? Certamente não terá sido o filme escrito em 1924 por Thea von Harbou e realizador por Fritz Lang entre 1924 e 1926, porque esse deixou de existir em Abril de 1927”⁴¹ (KOERBER, 2010, 47).

Exatamente a propósito de *Metropolis* convém, parece-me o momento certo, aproveitar o caso singular do filme de Fritz Lang para explorar a fragilidade que o conceito de *master* traz consigo. Em 1924 Thea von Harbou escreve o argumento que viria a dar origem a *Metropolis*, a rodagem do filme inicia-se nesse ano e prolonga-se (no maior empreendimento da UFA, com vista a conquistar o mercado do cinema

⁴⁰ Pondo a questão nos termos platónicos, se a arte é uma imitação da imitação, um filme sem *master* é uma cópia da imitação da imitação (e se quisermos esticar o raciocínio recursivo, o restauro desse filme será uma imitação da cópia da imitação da imitação).

⁴¹ Tradução do autor.

norte-americano⁴²) —, com números de actores e figurantes que quebraram todos os recordes da época. A 13 de Novembro de 1926 uma versão com 4189 metros de película foi apresentada à censura alemã e segundo as suas indicações o filme foi primeiramente exibido para o público, em Berlim, a 10 de Janeiro de 1927 numa versão mais curta que a apresentada à censura a rondar as duas horas e meia de duração (dependendo da velocidade do projector a duração do filme varia) (BERTELLINI, 1995, 281).

No âmbito do referido acordo, e à imagem do que era a prática comum do cinema mudo, foram feitas versões diferentes para diferentes nacionalidades (o que significa que existiram logo na rodagem diferentes negativos de câmara⁴³), incluindo a versão de distribuição para os EUA com 3170 metros (cerca de 95 minutos, portanto com quase uma hora a menos que a versão da estreia) montada por Channing Pollock (op. cit). Outras versões foram distribuídas: em Portugal o filme chegou em 1928 com cerca de 80 minutos (COSTA, 2008), e ao que recentemente se descobriu, a cópia de distribuição para a Argentina, Nova Zelândia e Austrália terá sido a versão de estreia (ou algo com duração aproximada).

Por influência da versão de Pollock e por receio de não recuperar o investimento, a UFA decidiu encurtar a versão de distribuição para 3241 metros (cerca de 100 minutos), que chegaria às salas alemãs no Verão de 1927. Nem a versão de censura, nem a a versão de estreia terão sido preservadas (pelo menos até à descoberta da cópia do Museo del Cine de Buenos Aires, mas já lá irei).

A partir dos anos 1930 começam a surgir os primeiros esforços de conservação, em particular pelo MOMA que em 1936 adquiriu uma cópia à UFA que já só continha 2550 metros e conservou uma cópia de distribuição norte-americana com 2530 metros (BERTELLINI, 1995, 282). Outros arquivos obtiveram outras cópias, o Staatlich Fil-

⁴² Aliás, a produção do filme foi assegurada por um acordo entre a Paramount Pictures e a MGM, *Parufamet*, em que a UFA recebia um empréstimo de quatro milhões de dólares norte-americanos para a produção. Devido à falência da empresa, em consequência do gigantismo dos projectos que empreendeu (incluindo *Metropolis*), esta teve que dar como contrapartida a afectação de três quartos da sua capacidade produtiva a projectos norte-americano nos anos seguintes.

⁴³ Filmava-se com câmaras paralelas já que era mais simples e económico obter dois negativos deste modo, pelo menos um para a distribuição europeia e outro para a norte-americana.

marchiv comprou ao arquivo Nazi em 1945, o Reichsfilmarchiv, uma cópia com 2626 metros da versão alemã e outras cópias surgiram em arquivos como o de Canberra e Moscovo (todas distintas entre si), e o Bundersarchiv Filmarchiv conservou o negativo de câmara da Paramount (op. cit). A partir das duas cópias do MOMA foi elaborada a cópia que se arquivou no London Film Archive e o filme foi re-distribuído comercialmente na Alemanha nos anos 1950 (op. cit). Isto levou a um desgaste significativo dos materiais arquivados.

No anos 1970 inicia-se o primeiro esforço de restauro do filme *Metropolis*, pelo Munchen Filmmuseum encabeçado por Enno Patalas, tentando reconstituir a versão da estreia de Berlim. O restaurador recorreu a muitas das cópias arquivadas que referi e compôs a sua versão recorrendo aos intertítulos arquivados pela Berlin Film Censorship, fotografias de cena doadas por Lang à Cinemateca Francesa, o argumento de Thea von Harbou e a partitura original de Gottfried Huppert onde se incluíam indicações de arranjos ao maestro e pianista, síncronas com o filme (COSTA, 2008). A versão de Enno Patalas é estreada em 1982 e tem 3170 metros (cerca de meia hora a menos que a versão de estreia).

A partir da versão de Patalas, Giorgio Moroder concebe a sua versão (que sendo vexada por críticos, historiadores e arquivistas, obteve um enorme sucesso de público por todo o mundo, principalmente nos EUA, incluindo no mercado do VHS) com 82 minutos em que substituiu a banda sonora escrita para o filme por música Pop dos anos 1980, sonorizou alguns momentos com efeitos, coloriu o filme segundo a tipologia do cinema mudo⁴⁴ (op. cit); substituiu os intertítulos por legendas, e cortou algumas (poucas) cenas. Ainda assim a sua versão inclui muito do material descoberto por Patalas e levou a uma audiência moderna um *Metropolis* muito diferente, não só estilisticamente como compositamente (ou filologicamente).

Outros restauros foram produzidos ao longo dos anos, pelo MOMA, Gosfilmofond de Moscovo e os já referidos Staatliches Filmarchiv de Berlim e o Munich Filmmuseum (KOERBER, 2010, 48). Todos estes contributos culminaram numa versão (dita

⁴⁴ Azul para a noite, vermelho para os sonhos e sequências de fogo, etc. Códigos assimilados nos anos 1950 e sem referente à tintagem que *Metropolis* terá tido na versão de estreia (que se perdeu definitivamente).

mais completa) de 2001 (feita a partir da versão de Patalas) em 2K pela Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (feita com o negativo de câmara da Paramount conservado pela Bundersarchiv-Filmarchiv e por várias cópias de nitrato de primeira geração de vários arquivos de todo o mundo, referidas acima). Do mesmo modo que a versão de Patalas dos anos 1980, a versão de 2001 apresentava os intervalos correspondentes às porções perdidas com intertítulos explicativos ou simplesmente com intervalos a negro (op. cit). Esta versão editada em DVD pela Fundação Murnau em conjunto com a Kino International, intitulada *Restored Authorised Version* incluiu limpeza e remoção digital de defeitos. A edição em DVD do filme surgiu em 2002 para comemorar os 75 anos do filme e dependendo das edições o filme tinha 119 ou 123 minutos.

Com base na versão de 2001, Patalas e Anna Bohn produziram, em 2005, uma versão de estudo (recorrendo à digitalização disponível em DVD) onde os espaços a negro correspondiam em duração aos intervalos em falta (acompanhando todo o filme uma redução para dois pianos da partitura de Gottfried Huppert), sendo portanto uma versão de 153 minutos em que cerca meia hora o ecrã está a negro com indicações da acção que decorreria nesse intervalo (op. cit).

A 1 de Julho de 2008 é descoberto no Museo del Cine de Buenos Aires um negativo duplicado de 16 mm, gravado com abertura de som e como tal cortando o que teria sido a imagem da cópia de nitrato na parte superior e esquerda. A cópia tinha baixa resolução e a duplicação havia repetido a deterioração da cópia de 35mm e a sua sujidade (tendo esta cópia de nitrato de 35mm sido destruída após a duplicação) (NAUNDORF, 2010, 38). Quando em 1992 a cópia de 35mm foi adquirida da colecção de Manuel Peña Rodríguez, (um crítico de cinema que guardou a cópia após a sua circulação comercial na Argentina entre 1928 e 1959, a sua última exibição documentada) que o Fondo National de la Arte herdou, não houve a consciência que aquela versão de *Metropolis* tinha cerca de 150 minutos (op. cit, 31-32). Havia apenas o rumor no arquivo do Museo del Cine (que entretanto agregou o espólio do fundo) de uma versão demasiado longa e muito estragada. Foi Fernando Peña e Félix-Didier que motivados por esse rumor encontraram e identificaram cópia e a apresentaram a conservadores e arquivistas que haviam trabalhado no filme nas últimas décadas (op. cit, 33).

Martin Koerber supervisionou o restauro que se estreou em 12 de Fevereiro de 2010 no festival de cinema de Berlim. Esta versão inclui todo o material da versão de 2001 e preenche os espaços em negro da versão de estudo de Patalas e Bohn com segmentos da digitalização retocada digitalmente da cópia argentina (com alguns acrescentos de um cópia da Nova Zelândia descoberta em 2005, quando a primeira estava demasiado danificada), num conjunto de planos e cenas completas que compõe 24 minutos adicionais (KOERBER, 2010, 49). Ainda assim duas cenas curtas não puderam integrar a versão de Kroeber dado o estado de degradação da cópia argentina — a versão apresenta cartões explicativos dessas duas cenas. O filme foi editado em DVD e Blu-Ray em 2010 com o título *The Complete Metropolis* e em Novembro de 2011 a mesma empresa, a Kino Video detentora dos direitos do filme, re-editou a versão Moroder em DVD e Blu-ray (após várias décadas em que o VHS havia sido descontinuado por questões relacionadas com os direitos da banda sonora).

De modo a tornar esta acidentada história de *Metropolis* e das suas múltiplas cópias e versões, criei um diagrama descritivo de todas estas várias encarnações do filme (Anexo C).

Posto isto é justo perguntar se existe uma cópia *original* (um *master*) de *Metropolis*. Se existe uma versão, ou uma reconstrução, mais *original* que qualquer outra. Se existe um *Metropolis* ou uma variedade deles.

1.2.5.2 — *Cópia ideal tipo*

O problema filosófico (se assim o quisermos pensar) prende-se então na possibilidade ou não de recuperar um objecto perdido, ou melhor, saber se a obra de arte existe primeiramente através da sua materialidade ou se existe antes ainda, no mundo das ideias — e caso se trate desta última situação, uma (re)construção é tanto possível quanto for possível aceder a esse mundo. Por outro lado, outro problema se coloca: há de facto justificação (ou motivação) para *remasterizar*, reconstituir ou (re)construir um filme? Se se considerar o devir como um estado de coisas onde a potência de cada obra só se manifesta a cada presente, então o processo do restauro é um que corta com o devir e por isso corta com o próprio fluir do tempo sobre a matéria das obras que

lhes é intrínseca, e mais que isso, cessa a existência de um objecto para iniciar a existência de um outro.

Feito este apanhado da história da cópias e das versões de *Metropolis* creio que ficou exemplificada a fragilidade do conceito de *master* cinematográfico: não só dificilmente se conserva um material que corresponda às características técnicas e práticas de *master* como a própria palavra implica uma noção de hierarquia das cópias e das versões, que pode ser tida de um ponto de vista qualitativo no que respeita à definição da imagem, mas que induz que essa qualidade pictórica se sobreponha à história que acompanha cada versão e que a torna tão válida quanto qualquer outra.

Assim talvez seja conveniente (e será o que farei de agora em diante) evitar o termo *master*, em sua substituição chamo a atenção para o termo cunhado por Paolo Cherchi Usai de *cópia tipo ideal* (USAI, 1991, 44).

Usai recorre ao termo *tipo ideal* definido por Max Weber, em que se propõe um objecto utópico ou um conceito idealizado, com finalidade heurística que, como tal, não possui funcionalidade prática, mas ainda assim serve como abstracção teórica que acaba por solucionar e resolver algumas questões (op.cit). Usai define então o seu termo heurístico como “O *tipo ideal* de uma cópia de um filme é a *primeira cópia positiva tirada de um negativo original, no momento da sua primeira projecção*”⁴⁵ (op.cit). Esta definição considera à partida três factores fundamentais, a *materialidade* e *singularidade* de um negativo original (isto é, o negativo de câmara) a partir da qual se aplicaram uma série de processos técnicos do qual resultará a primeira cópia positiva, material esse que ainda não constitui uma *cópia de tipo ideal*, já que o filme não existe antes (ou só existe aquando) da sua *projecção* — Usai refere-se à cópia não projectada como um modelo potencial.

De notar aqui as fragilidades deste termo: (a) no cinema mudo era frequente a existência de mais que um negativo de câmara já que muitas vezes se filmavam com câmaras paralelas (como já referi, foi o caso de *Metropolis*); (b) considera-se a *cópia ideal tipo* aquela que se projecta na *primeira* projecção porque no momento da projecção a película sofre micro-alterações que mesmo que não sejam imediatamente

⁴⁵ Tradução do autor.

visíveis, são-no cumulativamente e destroem a integralidade da cópia; (c) uma vez que a primeira cópia atingiu um estado de deterioração tal, uma segunda positivação do negativo já será considerada inferior à primeira por desgaste semelhante do negativo, desgaste esse igualmente cumulativo, assim todos os novos positivos são sucessivamente mais distantes materialmente da *cópia ideal tipo*; (d) o cinema digital introduziu uma significativa mudança neste processo, já que nele não se verifica a degradação material do DCDM, e assim todas as cópias seriam de *tipo ideal*, no entanto esta ideia é falaciosa, já que os ficheiros digitais não têm uma durabilidade semelhante à película⁴⁶. Assim, e não considerando para já a problemática da conservação do cinema digital, a *cópia ideal tipo* não se traduz num objecto material que se propaga no tempo e se conserva, mas sim num de existência efémera e que cessa de existir no mesmo momento em que se materializa (no ecrã).

Usai conclui então que as noções de original e autêntico no que respeita ao cinema são premissas que não se podem aplicar, já que esse original está fixado num tempo sempre passado e inacessível, mas acrescenta:

Cada acrescento, subtracção, modificação do material original equivale ao nascimento de uma nova entidade, isto é, de uma nova integridade, e cada uma deve ser considerada para todos os efeitos como um novo exemplar original, diferente daquele que foi considerado 'a primeira exibição pública' mas ainda assim dotado — de um ponto de vista histórico e teórico — de uma identidade diversa dos precedentes, nem inferior nem superior ao outros de um ponto de vista valorativo. (op.cit, 44-45)⁴⁷

Assim a versão de Moroder de *Metropolis* é tão válida (e valiosa) como a versão de Patalas, de Kroeber, do negativo de câmara da Bundersarchiv Filmarchiv, como da versão de 80 minutos estreada em Portugal em 1928. Usai defende, como Kroeber (já citado), que ninguém pode afirmar ter visto um filme x (ainda mais um cuja historiografia das suas versões seja tão variada e rica como a de *Metropolis*), mas apenas a

⁴⁶ Um disco rígido tem uma fiabilidade que ronda a casa das dezenas de anos, ao passo que a película conservada em condições correctas pode preservar-se por mais de um século. No sentido da preservação dos ficheiros digitais, está implicada a constante transferência para sucessivos suportes desses ficheiro, que pela constante actualização tecnológica implicam conversões (por exemplo para fita magnética). Este facto que já constitui o principal problema para os arquivos na transição do analógico para o digital, e promove a degradação/corrompimento do próprio código digital.

⁴⁷ Tradução do autor.

versão do filme x do ano tal, e do mesmo modo, um restauro não se deverá apresentar como de um filme x, mas sim, o restauro da cópia tal, com a montagem de uma outra, a coloração doutra ainda, com excertos e intertítulos de uma quarta (a ideologia por de trás da edição em DVD intitulada *The Complete Metropolis* é uma que se funda na mercantilidade do autêntico e do original como já foi abordado antes).

Da mesma forma que Cherchi Usai, também para Paul Read e Mark-Paul Meyer a ideia de restaurar o ‘original’ de um filme é algo demasiado vago, “não é suficiente dizer que o restaurador irá, ou deverá, restaurar a versão ‘original’, já que podem existir muitas concepções de ‘original’. Também uma versão censurada de um filme poderá ser considerada uma versão ‘original’, já que é essa a versão que foi vista pelo público.”⁴⁸ (MEYER, READ, 2000, 71) e acrescentam que aquilo que leva um restaurador a optar por uma versão sobre outra, a escolher certa qualidade de imagem, de formato, de contraste, densidade ou cor é algo que deve ser registado e extensamente documentado, “esta documentação deverá conter, não apenas todas as acções factuais e intervenções no material, mas também as motivações e a argumentação por de trás das decisões feitas durante o restauro” (op.cit).

Giorgio Bertellini num importante artigo dedicado à substanciação das noções de restauro, *Restoration, genealogy and palimpsests. On some historiographical questions* (1995), concorda com esta posição afirmando, no caso de *Metropolis*, que “a recuperação técnica da sua montagem *original* tem que tornar claro que tal ‘originalidade’ ou ‘autenticidade’ não é a essência supra-temporal de *Metropolis*. É, simplesmente, a verosimilhança semiótica de uma das suas cópias alemãs.” (BERTELLINI, 1995, 284) e acrescenta:

Quando nos perguntamos qual é a versão de Metropolis mais original ou autêntica, fazer uma questão filológica e uma questão cultural. A primeira está relacionada com questões de autoria, circunstâncias de produção, e evidências textuais. A segunda, com transacções entre a poesia fílmica e a densidade cultural de recepções históricas contingentes. (op.cit, 287)⁴⁹

⁴⁸ Tradução do autor.

⁴⁹ Tradução do autor.

Esta dialéctica entre filologia e contingências culturais e históricas é a que dominou (e vem dominando) as forma como o restauro é encarado por restauradores, historiadores, académicos e público — ainda que a questão filológica venha sendo combatida paulatinamente. Outro aspecto que vem definindo o universo do restauro, as suas práticas e o seu enquadramento contemporâneo é a questão essencialmente económica, que consiste na conversão dos arquivos em fontes de rendimento no mercado do DVD e afiliados.

1.2.6 — *Três teorias do restauro*

Começo, apenas em jeito de nota, pela problemática da filologia no que respeita ao restauro cinematográfico (e mais geralmente, à teoria do cinema). Esta passa pela redução e compreensão do filme pelos mecanismos próprios da literatura. Paolo Cherchi Usai é um forte opositor desta perspectiva académica sobre o cinema e o restauro cinematográfico (USAI, 1991, 43-44). Vinzenz Hediger junta-se-lhe nas críticas quando refere que se de facto a prática da filologia ajudou a tornar o restauro um assunto da academia (HEDIGER, 2011, 3) e Bertellini acrescenta ainda que os “[os filologistas do cinema] precisam de rejeitar o risco de (falsos) puros ‘resgates’ de documentos e memórias, que alimentam uma ideologia de herança cultural consensual preservada em estabelecimentos fora do tempo, como museus e arquivos”⁵⁰ (BERTELLINI, 1995, 279).

Uma das razões que justificam a oposição à filologia do restauro passa pelo facto da independência valorativa das várias versões e cópias de um filme, aspecto que não se repete (do mesmo modo e com a mesma dimensão) na literatura. Além disso, ao contrário da literatura, o filme contém sempre uma componente performativa que é extremamente susceptível a manipulações da natureza não material. Mas talvez aquela que mais consequências implica e que mais se faz ver nos restauros que se fazem, é a noção da possibilidade de recuperar/reconstruir/restituir um objecto original singular, negando a pluralidade de originais válidos de um mesmo filme. Neste sentido a afirmação de Nathan Carrol tem um poder de sùmula extraordinário sobre a perspectiva filológica do restauro: argumenta que “o verdadeiro trabalho de restauro é feito na

⁵⁰ Tradução do autor.

memória histórica, convencendo os espectador que *isto* é como o filme foi *pensado* e assim é *como deve* ser situado num contexto histórico.”⁵¹ (CARROL, 2005, 23).

Por oposição à filologia os vários investigadores e historiadores apresentam soluções diferentes: a genealogia do palimpsesto no caso de Bertellini, a filosofia da música e a aplicação dos *princípios regulativos* à prática do restauro por Hediger ou uma taxinomia da lacuna por Cherchi Usai. Todas estas opções teóricas de considerar o restauro cinematográfico reflectem uma aguda preocupação com as referidas contingências histórico-culturais dos filmes, das suas versões, das suas apresentações e da história de umas e de outras. Antes de descrever cada uma destas perspectivas cito apenas Hediger na sua nota de intenções no artigo *The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction* (2005) onde o investigador afirma:

Não existe uma prática sólida e organizada sem teoria, quer seja explícita ou implícita. Em casos em que a teoria da prática é meramente implícita, é a tarefa do praxeologista reconstruir a teoria, em parte através daquilo que os praticantes fazem, noutra parte a partir daquilo que eles dizem que fazem. (HEDIGER, 2005, 136)⁵²

Esta vontade de compreender a prática do restauro (e aquilo que os restauradores dizem ser a sua prática) e dela construir uma teoria sólida, mesmo que não necessariamente abrangente, é uma vontade que perpassa os trabalhos dos três teóricos em questão, que passarei a apresentar.

1.2.6.1 — A taxinomia da lacuna por Paolo Cherchi Usai

Paolo Cherchi Usai, num artigo intitulado, *El filme que hubiera podido ser; o, el análisis de las lagunas considerado como una ciencia exacta* (1991), apresenta logo no título a intenção de considerar a lacuna como uma ciência exacta e como tal as definições e a taxinomia que apresenta seguem essa intenção de teorização.

Lacuna é pois um termo que refere uma falta, é portanto um termo que se relaciona com um objecto e indica o que lhe está em falta, é um conceito que existe em relação

⁵¹ Tradução do autor.

⁵² Tradução do autor.

com a materialidade de um objecto, referindo-se aquilo que nele já não está presente. Assim introduz-se uma outra noção, a lacuna diz respeito a um objecto que tem que ser considerado num determinado ponto da história “mais ou menos arbitrariamente”⁵³ (USAI, 1991, 43). Isto é, a lacuna pressupõe o seu inverso, a totalidade, e como tal ela só existe se o objecto que lhe corresponde já tiver sido inteiro e agora se apresentar de modo parcial (lacunar) — “A lacuna existe, é certo, mas o seu oposto conceptual, o inteiro, é por sua vez, uma realidade fragmentada no tempo”⁵⁴ (op.cit). Dependendo pois do momento em fixamos a totalidade do objecto filmico, a sua dimensão lacunar variará. A filologia encarou a lacuna como uma falta textual, isto é, uma porção narrativa que desaparecera (uma sequência, um plano, o som de certo diálogo) e cuja falta provoca uma falha na leitura do filme, mas, como diz Cherchi Usai, “é preciso tentar estimular o nosso olhar mais além do que surge na narração, sintaxe visual, cadeia usual de unidades ópticas significantes”⁵⁵ (op. cit, 44). O que Usai propõe é a necessidade de definir a totalidade (que totalidade) e só a partir daí compreender e analisar a lacuna.

É o filme inteiro aquele que primeiramente foi exibido ao público? aquele que corresponde à versão do realizador (*director's cut*)? a versão distribuída comercialmente? a versão censurada e cortada pelos estúdios? ou o filme que, para todos os efeitos parece ‘completo’ (ainda que não haja qualquer forma de certificar que alguma porção lhe está em falta)?

Considerando o caso de *Metropolis* qual é a sua totalidade? A maioria dos restauros considerou a noite de estreia como o modelo a atingir, no entanto sabe-se que esta versão já havia sido reduzida após a apresentação do filme à censura. Optar por uma em favor de outra não resulta, de modo nenhum, num juízo qualitativo. O que Usai propõe não é, no entanto, uma escolha arbitrária de entre as múltiplas versões do filme. Diz ele:

É aqui que o juízo do restaurador se torna crucial, e é aqui que o tratamento da lacuna se enriquece de uma instância ética. Se as cópias visíveis ao público são a pre-

⁵³ Tradução do autor.

⁵⁴ Tradução do autor.

⁵⁵ Tradução do autor.

to-e-branco, se temos a possibilidade de apresentar um equivalente a cores, se a cor faz a diferença e se a diferença entre as opções disponíveis influi na nossa capacidade de apreciar o valor da obra, devemos, efectivamente, eleger a hipótese que menos nos ajuda nesta direcção? (op. cit, 48)⁵⁶

Usai refere-se ao caso particular de *The Cossack Whip* que apresenta versões com diferentes montagens e colorações. O que parece ser o facto fundamental de escolha para Usai aquando da definição de uma totalidade é a questão da visibilidade que o restaurador dá à obra restaurada e de que forma o restauro deve produzir uma obra nova que, de algum modo, exponha o filme na sua *melhor* versão, isto é, na versão que mais o beneficia de um ponto de vista estético, histórico, formal e cultural (e provavelmente económico) — com a salvaguarda de que qualquer restauro deverá enunciar claramente quais os elementos do *pot pourri*.

Não se trata de discutir a validade dos procedimentos alternativos do restauro, o que importa ter presente, e declarar com clareza, é que não se poder dizer ‘vi o filme x’; em vez disso deve dizer-se ‘vi a cópia tal do ano tal do filme x’ ou ainda, ‘vi o filme x numa cópia com a montagem da versão x e com as cores da versão y’. Concluindo que:

A nossa honestidade intelectual está salvaguardada, mas também está salvaguardar o nosso prazer de espectadores, e salvaguardado o conhecimento de que cada exemplar de uma época diferente é um ‘original’, que eleger entre ‘originais’ diferentes significa eleger entre diversos tipos de lacuna ou de alterações que cada versão comporta, seja na montagem, na coloração ou outras diferenças no que respeita à cópia tipo ideal. Aliás, a versão restaurada passará a ser um ‘original’, e deveremos dizer ‘vi o filme x no restauro de tal do ano tal’, porque a sua identidade histórica não é equiparável à dos outros exemplares. (op. cit)⁵⁷

A proposta de Usai peca no entanto por, heurísticamente, fundar-se no conceito curto de *cópia tipo ideal* e como tal, não considerar casos como os que Casper Tyberg refere num artigo intitulado *The Presentation of Variant Endings* (2003), em que explora o caso frequente do cinema mudo dinamarquês em que um filme possuía dois finais diferentes (um final mais feliz para a distribuição doméstica e um mais triste

⁵⁶ Tradução do autor.

⁵⁷ Tradução do autor.

para a distribuição russa) (TYBERG, 2003, 237). O investigador refere que a prática comum do restaurador é apresentar os dois finais consecutivamente. Tal prática altera de forma profunda o modo como o espectador moderno recebe o filme, convertendo o filme (a bem de melhor apreciar o ser valor) num objecto historiográfico, amputando as suas potencialidades narrativas e o envolvimento emocional do espectador, já que mal termina o filme se vê confrontado com um final totalmente oposto e disruptivo. Se de facto Usai considera o restauro como um novo original, tal restauro com finais consecutivos é definitivamente novo e não reproduz certamente o que o público da estreia assistiu, nem qualquer outro público em qualquer outro momento da história em qualquer das versões e mutilações do filme. Adiante proporei uma solução para este dilema baseada no conceito de *film as a set of practices* de Vinzenz Hediger.

Independentemente deste aspecto, Paolo Cherchi Usai propõe uma partição do conceito de lacuna em três vertentes. Cada uma destas lacunas deverá ser encarada como um eixo perpendicular aos demais, construindo um cubo que variará de dimensão consoante as lacunas sejam maiores ou menores (Apêndice A). Assim, no caso de um filme totalmente perdido o cubo reduzir-se-à ao ponto de origem desse espaço tridimensional. A exibição perfeita da cópia *tipo ideal* corresponderá ao cubo na sua maior dimensão e perfeita proporcionalidade. Daí em diante e ao longo da existência do filme (daquela versão do filme) o cubo mirrará. Um restauro constituirá um novo cubo por ser um novo original, mas talvez de dimensões diferentes da versão que restaura. Cada versão do filme (ou melhor, cada um dos seus originais) possui um cubo e não há qualquer forma de hierarquia entre eles (USAI, 1991, 52).

As três lacunas distintas e independentes, propostas por Usai, são: (a) *lacuna diacrónica*, aquela que é visível no acto da projecção, as lacunas do texto segundo a filologia (partes em falta, secções de narração ou de enunciado visual ausentes, mas também lacunas que não afectando a compreensão da exposição ficcional se evidenciam na alteração dos enquadramentos originais, na remontagem, etc.); (b) *lacuna sincrónica*, toda aquela que é própria da cada unidade visual e sonora, no caso do cinema o fotograma (riscos, alterações de coloração, manchas, fotogramas mutilados, marcas e demais consequências da vida projectada da cópia); (c) *lacuna ambiental*, a que se manifesta aquando da exibição de qualquer imagem em movimento (alterações na

performance do filme, se originalmente se tinha que o filme seria musicado ao vivo, ou um texto seria lido no seu decorrer, mas também a problemática da velocidade de projecção, sistemas com cheiro, as três dimensões, tipos de cor específicos, variações de ecrã largo e de formato do quadro, o suporte ou o caso dos sistemas de som estéreo anteriores ao Dolby (op. cit, 52-53). O investigador conclui a sua proposta de taxinomia numa posição anti-heurística (e profundamente prática):

É ilusório pretender colmatar todas estas lacunas, ainda que de forma aproximada. Mas é um facto essencial (...) que falar de um filme incompleto significa muito, muito mais que preocupar-se em encontrar um pedaço de película sepultado (...). A existência da imagem em movimento é um evento complexo, não homologável às regras de outras disciplinas humanistas. (op. cit, 53)⁵⁸

Este é aliás a mesma conclusão de Vinzenz Hediger quando termina o seu artigo *Original Work Performance. Film Theory as Archive Theory* (2011) com a compreensão de que “existe mais teoria na prática arquivista do que é sonhado pela maioria dos filósofos do filme e nos livros sobre arquivo”⁵⁹ (HEDIGER, 2011, 15).

1.2.6.2 — Princípios Regulativos para o restauro por Vinzenz Hediger

A proposta de Vinzenz Hediger é considerar a filosofia da música, especialmente a teoria de Lydia Goehr que considera os *princípios regulativos* de Kant aplicados à música, transcrevendo-a para uma teoria do cinema, do arquivo e como tal, do restauro. As vantagens de tal operação passam pelo facto de a filosofia da música considerar como ponto central do seu raio de acção a performance e como qualificá-la na relação com a obra do compositor. Esta perspectiva interessa ao cinema, e à teoria do filme, por trazer para primeiro plano a questão da exibição que não raras vezes foi desconsiderada (sendo o centro da atenção, de arquivistas e restauradores, a componente material do filme — a obra-como-película).

A noção de obra em música agrega as duas vertentes, a partitura e a sua interpretação, sendo que esta última só será uma performance da obra se e só se cumpre perfeitamente a partitura (op. cit, 4). Tal perspectiva evidencia e corrobora a perspectiva

⁵⁸ Tradução do autor.

⁵⁹ Tradução do autor.

de que no cinema, como na música, não existe original (ou todas as versões da obra são originais igualmente válidos).

Outra leitura possível seria aquela dirigida à apresentações de obras museológicas com especial enfoque em instalações que tenham uma natureza de composição e performance e que João Biscainho, na sua tese de mestrado dedicada à busca da ‘performance autêntica’, classifica como arte alográfica (onde se incluem a música, mas igualmente o teatro) — “A performatividade de uma obra de arte poderá variar em função do espaço, do tempo, dos performers, assim como do detalhe das instruções de instalação definidas pelo autor da obra” (BISCAINHO, 2012, 13-14). Este é aliás o centro da sua perspectiva, as indicações do autor que, no caso das belas artes é frequentemente transformado em protocolo sob a forma de um certificado de autenticidade (op.cit, 16) — documento para o qual, no cinema, não existe em geral paralelo e que reduziria de forma significativa as possíveis variações de performance cinematográfica e poderia garantir uma forma de autenticidade performativa do filme (de notar que tipicamente no cinema, a performatividade do filme é um dado adquirido e implícito e como tal trata-se de um *princípio regulativo*).

Regressando a Hediger, a noção de Kant de *princípios regulativos* é que estes não surgem sem antes haver um processo de aprendizagem. Numa primeira fase o princípio está em disputa, o seu significado cristaliza-se numa fase seguinte e o processo só se conclui com o estabelecimento do *princípio regulativo* quando deste se originam práticas estáveis (HEDIGER, 2011, 5). O princípio é totalmente funcional apenas quando a sua familiaridade é tal, que a sua aplicação passa despercebida, ao ponto de regular a prática sem questionar a sua validade e significação. Nesse momento ocorre a produção de uma teoria da prática.

A conversão desta noção para a prática do restauro e das práticas do arquivo segundo os princípios de *obra* e de *performance* são parte da atenção de Hediger. O investigador refere que considerar uma obra fílmica deste modo redefine a noção de obra na história do cinema já que passa a haver uma componente material da história do filme e outra, dedicada à história das suas exibições (há imagem daquilo Fossati afirmou, e que já referi anteriormente).

O cinema, em termos de uma teoria da prática do arquivo, é tanto um objecto material como temporal, onde a temporalidade tem na verdade três naturezas: a temporalidade do objecto material, a temporalidade a performance do filme e a temporalidade da história das performances. (op. cit, 7)⁶⁰

Passar a considerar a performance do filme e respectiva história como uma parte essencial na sua compreensão e inscrição histórica implica uma mudança de perspectiva. Primeiro, há que considerar que cada exibição cinematográfica é irrepetível e como tal está sempre perdida no momento da sua concretização (com excepção dos casos em que se estipule um protocolo para a performance e que o referido protocolo se preserve, mas mesmo nesses casos o público seria diferente e como tal a exibição adquiria características distintas). Segundo, há a considerar que, como na música, qualquer exibição de uma obra fílmica é tão válida como qualquer interpretação de uma partitura desde que esta cumpra perfeitamente as indicações da obra (isto é, que possa ser perfeitamente identificada com a obra que se está exibindo). Claro que tal afirmação não se encontra ausente de zonas sombrias, que tentarei esclarecer.

Uma das primeiras dúvidas que podem surgir é de que modo se pode garantir que uma exibição pode ser perfeitamente identificada com a obra a exhibir, ou de outro modo, “quais são as condições identitárias que fazem de uma certa performance, uma performance de uma obra específica?”⁶¹ (op. cit, 14). Pois bem, os *princípios regulativos* vigentes identificam a *obra* cinematográfica como *obra-película*, como consequência do peso da filologia e de anos de prática arquivista por cinematecas e demais arquivos que se preocuparam sempre mais em preservar a fita de nitrato ou celulose do que qualquer outras matérias do filme⁶².

Segundo Hediger só nos anos 1980 é que os historiadores de cinema e arquivistas começaram a dedicar o seu interesse às questões performativas do filme, em especial no cinema mudo e naquilo que constitui o *princípio regulativo* desses anos do *filme-performance*, em que o filme mais que um objecto de um realizador, produtor ou ar-

⁶⁰ Tradução do autor.

⁶¹ Tradução do autor.

⁶² É verdade, no entanto, que a atenção dada às condições de projecção e à conservação de outros sistemas de exibição como peças de museu é uma prática frequente nas cinematecas contemporâneas.

gumentista era um objecto do exibidor que o ornamentava e integrava num espectáculo de variedades com efeitos visuais e sonoros síncronos com o correr da película — e como tal ver uma obra no cinema de um ou de outro exibidor correspondia a assistir a uma interpretação possivelmente muito diferente da mesma obra. Tal *princípio* seria hoje útil para distinguir, por exemplo, as diferenças entre um filme *mainstream* que se estreia em salas tradicionais, mas também em 3D, em 4DX, em salas IMAX, com velocidades de projecção que ultrapassam os 24 (ou 25) fps e sobem aos 48 (a trilogia de *Hobbit* de Peter Jackson) ou mesmo os 120. E se o cinema *mainstream* apresenta exemplos significativos para uma alteração dos *princípios regulativos* então o cinema experimental e as vídeo-instalações apenas confirmam este panorama, já que a exploração das possibilidades do meio é um dos seus interesses mais recorrentes.

Outro *princípio regulativo* que, segundo Hediger, outrora regulou a prática cinematográfica e entretanto desapareceu com a mudança de paradigma, foi o do *argumento-partitura* que guiou os procedimentos de produtores na Hollywood dos anos 1920 e 1930, e que se fixou historicamente na ideia do *story as property*. O produtor hollywoodiano compraria os direitos de uma história e a períodos mais ou menos regulares refazia a história (normalmente com outros actores e outro realizador) naquilo que se convencionou mais tarde chamar de *remake*. Nesse sentido, para o produtor a obra-película era o menos importante (até convinha ser esquecida — e também por isso se perdeu tanto do património cinematográfico do cinema mudo), o argumento (como a partitura) é que guardava o valor económico da sua futura interpretação — o *remake* como a re-interpretação de uma partitura musical.

Outro dos *princípios* instituídos pela prática das cinematecas e pela *politica dos autores* é o do filme-como-obra-de-um-autor. Citando mais uma vez Vinzenz Hediger:

Seguir um modelo estabelecido pela teoria romântica (...) do filme como objecto de colecção e preservação pelas cinematecas clássicas vem tradicionalmente sendo definido como uma obra em termos de autoria, ou auteur. (...) O auteur era de facto a noção que guiava as primeiras actividades de Henri Langlois como colecionador. Langlois escolheu coleccionar a obra de específicos auteurs, ainda que filmes menores ou falhados, desde que estes pudessem ser plausivelmente atribuídas a um dado realizador na sua lista canónica. (op. cit, 8)⁶³

⁶³ Tradução do autor.

Este *princípio regulativo* definiu a prática dos arquivos e da programação das cinematecas⁶⁴ e a sua instalação profunda na prática da conservação provocou consequências práticas evidentes, como qualquer *princípio regulativo* funcionante sempre provoca: o tempo e os fundos investidos em encontrar, preservar e restaurar obras de um determinado realizador (com a intenção de completar e conservar a totalidade dos filmes desse *auteur*) promoveram a desatenção e desconsideração de uma parte substancial dos arquivos de filmes que não podiam ser atribuídos e integrados no princípio do filme-como-obra-de-um-autor — “O conceito de obra (...) funcionou como um *princípio regulativo* não só na medida em que ofereceu critérios para a selecção de um determinado *corpus* de filmes, mas também critérios segundo os quais outros filmes foram excluído.”⁶⁵ (op. cit, 8).

A força de um *princípio regulativo* vigente como o do filme-película é tal, que ninguém se questiona (sinal de que é de facto um princípio funcionante e estabelecido) que um filme, para ser um filme perdido, tem que ser um do qual não se possua a película, isto é a sua componente material. No entanto a taxinomia de Paolo Cherchi Usai já enunciava que qualquer filme é já sempre um objecto lacunar e como tal já partilha uma dimensão de perda. Assim um filme é sempre de alguma forma um filme perdido (parcialmente), definir então uma performance perfeita de uma obra que não o é nunca (a partir do momento em que começa a existir) parece ser uma imposição recursiva vacuosa. Hediger conclui que “para que uma performance conte como uma performance de uma obra, tudo depende do modo como definimos filme-como-obra, i.e. que conceito de obra escolhemos para regular a nossa prática arquivista”⁶⁶ (op. cit, 15). Como tal se o *princípio regulativo* for o *filme-performance* ou o *argumento-partitura* então uma exibição válida de uma obra cinematográfica poderá incluir a exibição de obras fragmentárias ou excertos (*bits and pieces*) ou demais fragmentos. Isto porque considerar o princípio filológico da totalidade textual do filme como condição

⁶⁴ Agora combatido, se é que se pode assim descrever o movimento, pelo interesse académico e programático envolvendo os ditos filmes órfãos ou das *newsreels* e demais imagens em movimento que haviam sido descuradas por muitos anos.

⁶⁵ Tradução do autor.

⁶⁶ Tradução do autor.

sine qua non da sua versão original e impor tal princípio à exibição é dar primazia a um modelo que esqueceu (de partida) a componente performativa do filme (op.cit).

1.2.6.3 — O palimpsesto genealógico por Giorgio Bertellini

Palimpsesto (do latim *palimpsestus* e do grego antigo παλίμψηστος) literalmente significa ‘esfregado de novo’, descreve um manuscrito ou documento que foi esfregado/apagado de modo a reutilizar o papel (crê-se que no século VIII devido à escassês de papel se transcreveram documentos importantes à custa doutros de ‘menor significado’) ou outro suporte e nele escrever de novo. O texto primeiro é intitulado como *scripto anterior*, é normalmente ainda visível nas margens ou por entre as linhas do novo texto. Simbolicamente (mas também de modo literal) o palimpsesto representa questões de selecção cultural onde o relevante é preservado às custas do irrelevante (onde ambos os conceitos são puramente subjectivos do copista/arquivista).

Ao longo das minhas leituras sobre o restauro cinematográfico para esta dissertação o termo palimpsesto foi um que surgiu recorrentemente nos escritos de vários teóricos e investigadores. Hediger refere-se ao *director’s cut* como um que re-escreve (ou escreve por cima) da história do filme “tornando anteriores originais em palimpsestos”⁶⁷ (HEDIGER, 2005, 144), já Nathan Carrol refere-se ao restauro como um *archival cut* (por oposição ao *director’s cut*) em que essa nova versão filme é “um palimpsesto de práticas analógicas e digitais, entrelaçadas entre processos de decisão e memórias culturais”⁶⁸ (CARROL, 2005, 20) e descreve o palimpsesto restaurativo como “reparos sobrepostos em reparos”⁶⁹ (op. cit, 23). Paolo Cherchi Usai não usa o termo (provavelmente pela sua proximidade à filologia) mas refere-se, por exemplo, a *Intolerance* de D. W. Griffith não como ‘um filme’ mas “uma multiplicidade de objectos historicamente definidos”⁷⁰ (USAI, 1991, 51).

Apesar de o palimpsesto ser o centro das atenções de Bertellini, as suas dúvidas perante a perspectiva filológica são bem patentes e no seu artigo *Restoration, geneal-*

⁶⁷ Tradução do autor.

⁶⁸ Tradução do autor.

⁶⁹ Tradução do autor.

⁷⁰ Tradução do autor.

ogy and palimpsests. On some historiographical questions (1995) o conceito é usado segundo um ponto de vista diferente, o de Michel Foucault, e a sua leitura da história e da genealogia de Friedrich Nietzsche. O palimpsesto passa a ser portanto uma metáfora para a escrita da história, como uma re-escrita contínua, detalhada, profusa e imperfeita dos espaços em branco deixados pelo próprio historiador na urgência de os preencher (BERTELLINI, 1995, 280). O modo como o investigador considera o restauro como uma forma de palimpsesto genealógico é explicitado assim:

Esta estrutura de multi-camadas [o palimpsesto] implica a perda de auras textualidades 'originais', mas também a expansão horizontal e pluridisciplinar das fontes de evidência cultural. Assim, a modulação genealógica da obra de arte, isto é, a sua relevância artística e cultural, resulta não só da sua específica acumulação crítica, mas também da reunião heterogénea de textualidades restritas. (op. cit, 278)⁷¹

O que Bertellini considera então como palimpsesto genealógico é a acumulação de textualidades de várias naturezas, origens e disciplinas do conhecimento, em torno de um objecto filmico. Assim o filme passa a ser, além da sua materialidade, o conjunto da sua inscrição histórica, das várias interpretações, manipulações e apropriações ao longo do tempo, a sua recepção crítica, a sua canonização cultural, os seus feitos artísticos e demais fontes culturais que circundam a obra. Tendo isto em conta, Bertellini considera que o restauro de um filme (que consiste na combinação de múltiplas textualidades do palimpsesto) “pode preservar a sua heurística no estados filmicos apelas através de uma *perspectiva genealógica*”⁷² (op. cit, 280). E acrescenta que a herança histórica não é uma estrutura sólida e polida, senão antes, uma acumulação instável de fragmentos, desvios, e falsas considerações impressas e esfregadas no texto do passado (op.cit), concluindo:

A genealogia não só significa o abandono do mito político e metafísico da origem, mas também o descartar da noção historicista de progresso e desenvolvimento civilizacional. (...) A perspectiva genealógica transforma essencialmente o trabalho do restauro de uma mera recuperação semiótica numa ambiciosa compreensão cultural.” (op. cit, 281)⁷³

⁷¹ Tradução do autor.

⁷² Tradução do autor.

⁷³ Tradução do autor.

Assim, o restauro passa de uma conjunto de operações mais ou menos tecnicistas, de corta e cola, e converte-se num trabalho de profunda compreensão, interpretação e reescrita histórica — “o trabalho do restauro é essencialmente dirigido à reencenação de contextos passados”⁷⁴ (op. cit, 279) —, ou pondo de outro modo, um trabalho historiográfico metodológico especulativo e anti-neutral, através de uma *miss en scène* histórica de documentos e eventos do passado.

Chegou pois o momento de regressar ao caso de *Metropolis* e de encontrar nele um exemplo rico para o palimpsesto genealógico de Bertellini. Como creio que ficou bem patente anteriormente, as múltiplas versões que os espectadores, arquivistas e historiadores puderam ver ao longo dos anos do que terá sido a obra de Fritz Lang são tantas e tão díspares em duração, ritmo e narratividade que a interpretação de Bertellini para este manancial de textualidades como um palimpsesto genealógico é, no mínimo, útil. É o próprio investigador que afirma que “a disseminação das suas diferentes cópias e a crónicas das suas diferentes recepções críticas mostrou que o único texto a necessitar de restauro pelo estudos filmicos não é simplesmente uma cópia de nitrato virginal, mas antes a ‘história dos efeitos’”⁷⁵, ao que acrescenta que o filme, de um ponto de vista genealógico, será a história de um palimpsesto em que os diferentes espectadores “arranharam as suas efusões discursivas ou as suas violentas rejeições”⁷⁶ (op. cit, 287).

Assim, o palimpsesto genealógico é o acumular histórico e cultural de tudo aquilo que o filme foi agregando ao longo da sua existência. Através desta perspectiva, a versão de Moroder que à época do seu lançamento foi muitíssimo criticada por historiadores, arquivistas e críticos de cinema, é, segundo Bertellini, a literal corporização da estrutura de palimpsesto de *Metropolis*.

No contexto do questionamento historiográfico da prática do restauro cinematográfico Metropolis (1984) não representa um evento caricatural na vida de uma obra de arte. O compositor [Moroder] fez, de facto, aquilo que os historiadores (e os benjaminianos colecionadores de livros) normalmente fazem: ele ‘descobriu’ um ob-

⁷⁴ Tradução do autor.

⁷⁵ Tradução do autor.

⁷⁶ Tradução do autor.

jecto do passado e re-arrumou-o na sua própria biblioteca cultural, de acordo com as suas capacidades visionárias pessoais, ainda que a fim de uma compreensão e apreciação diferente dos texto(s) de Lang. (op. cit, 279)⁷⁷

Assim a questão da apropriação dos objectos do passado, ao estilo dos poetas surrealistas ou dos realizadores do *found footage*, verte-se na prática do restauro, e a versão de Moroder surge como uma interpretação pessoal da partitura que Lang legou. E se uso os termos de Hediger é porque o próprio investigador refere o caso nestes termos. Segundo ele a versão de Moroder “implica o direito de um restaurador de apresentar uma obra segundo a sua própria visão, i.e. uma noção do filme como obra que inclui o aspecto da performance e recusa limitar as condições identitárias da obra e performance àquelas oferecidas pelo paradigma filológico”⁷⁸ (HEDIGER, 2011, 15).

Se um restauro é um novo original, o restauro de Moroder é-o definitivamente já que, se narrativamente o filme é o mesmo (e é esse o *princípio regulativo* que nos faz identificar o filme como uma versão da obra de Lang), do ponto de vista imagético poucas são as imagens que se apresentam ‘como foram encontradas’: a introdução de legendas sobre as sequências (substituindo os intertítulos) e a tintagem alteraram de forma marcante a componente visual do filme e do ponto de vista da banda de som, a música *pop* só acrescenta ainda mais à anacrónica do projecto. Ainda assim não deixa de ser mais ou menos evidente que *Metropolis* (1984) está umbilicalmente ligado ao *Metropolis* de 1926, ou 1927, ou 1936, ou 1945, ou 1982, ou 2001 ou 2010 e que todas estes *Metropolis* são parte de um *Metropolis* total, um palimpsesto genealógico.

Este olhar sobre *Metropolis* pela mão de Moroder é um que apresenta vantagens em relação ao típico trabalho de restauro de cinematecas e estúdios com preocupações de produção de versões autênticas e símbolos de autoridade arquivística. A força de *Metropolis* (1984) está exactamente na forma como este não se prende a um trabalho de submissão respeitosa do trabalho de Lang e reprodutora *ad nauseum* da reverência ao cânone cinematográfico. A irreverência e o trabalho de apropriação acabam por ter um efeito perverso ao evidenciarem (ao contrário do que seria de esperar) um distanciamento que os restauros tradicionais são normalmente incapazes de conseguir pela

⁷⁷ Tradução do autor.

⁷⁸ Tradução do autor.

sacralidade que oferecem aos filmes sobre os quais operam. Bertellini chega mesmo a apresentar a versão de Moroder como “um modelo para uma *perspectiva* arqueológica que preserva a distância ao passado, e trata os seus documentos como ‘objectos encontrados’”⁷⁹ (BERTELLINI, 1991, 287) — e peço que se atente no termo, *arqueológico* —, sendo que antes já havia afirmado que:

Pode não ser o caso para argumentar a favor de um distanciamento brechtiano avant-garde, mas certamente o contacto entre as imagens antigas e a banda sonora chama a atenção para o(s) corpo(s) do próprio filme e as imagens do filme surgem na melhor tradição do género cinematográfico das ‘imagens recicladas’. (...) Moroder cita Lang literalmente interrompendo a narrativa do colosso alemão, num palimpsesto mais curto, mas mais rico, onde textualidades heterogéneas (mudas e electrónicas) são combinadas numa montagem de videoclip, expondo a construção histórica da sua visão. (op. cit, 285)⁸⁰

Ou seja, a versão de Moroder assume de partida, na sua salganhada anacrónica, que aquilo constitui a própria salganhada anacrónica por de trás do trabalho do restauro reconstrutivo. Ao aproximar-se do trabalho dos realizadores do *found footage* que sempre operam sobre a natureza do meio, converte o filme de Lang num quasi-tratado sobre as operações de reescrita histórica que os restauros promovem⁸¹.

Emile Poppe, num artigo sobre a edição em DVD do restauro reconstrutivo de *A Star Is Born*⁸² afirma que o lançamento desta versão — lançamento que não apresenta nem faz referência à versão de distribuição — é um onde “não só o DVD confirma o cânone, mas também instaura versões definitivas (...) que rescrevem a história”⁸³ e depois acrescenta aquilo que é, a meu ver fundamental, que *A Star is Born* é um “filme puramente ficcional (...) que é escamoteado e substituído por um filme — a versão de 1983 — de regime incerto, oscilando entre o ficcional e o factual”⁸⁴

⁷⁹ Tradução do autor.

⁸⁰ Tradução do autor.

⁸¹ Tanto o *found footage* como a colagem filmica serão abordados no terceiro capítulo.

⁸² Restauro que inclui sequências do musical onde já só a banda de som se conserva e à qual foi acrescentada uma montagem de fotografias de cena, assim como a reposição de várias sequências que haviam sido cortadas para a versão que foi distribuída.

⁸³ Tradução do autor.

⁸⁴ Tradução do autor.

(POPPE, 2006, 532). Embora o termo *escamoteado* envolva um juízo de valor que não me interessa prosseguir, a obra restaurada como uma de natureza dúplice entre o ficcional do *scripto anterior* e o factual/documental da intervenção do restaurador na sua *mise en scène* histórica é um ponto de vista que acho importante perseguir. E se *Metropolis* (1984) assume esta natureza dúplice, a maioria dos restauros enverga-a sob um manto de respeitabilidade académica sem a assumir do ponto de vista formal.

Há pois que olhar os objectos de restauro não através daquilo que eles tentam esconder-nos, mas através dessa evidência meta-cinématica que é a operação consciente das imagens fílmicas. Assim, um objecto como o restauro de *The Complete Metropolis* que coloca lado a lado imagens de qualidade cristalina (2K) com outras retiradas da cópia de 16mm encontrada no Museo del Cine na Argentina feita a partir de uma versão em nitrato já de si muito riscada, assim como a existência de três tipos de cartões⁸⁵ e o facto de tudo ser agora exibido com a precisão do digital torna evidente que o restauro de *The Complete Metropolis* não é definitivamente *Metropolis* (1927), aliás, é muito diferente do que este terá sido. No entanto, é um objecto que existe como que um olhar presente para o que pode ter sido esse filme que deixou de existir para sempre em 1927 — e que revela o percurso físico dos materiais, as convulsões e os cortes, enfim, que revela o tempo a agir sobre a matéria do filme. Um olhar digital (também no sentido do dígito, do dedo, da intervenção e da manipulação infinita sobre as imagens) que é necessariamente o olhar dos nossos tempos — e que é portanto um olhar que não se pode confundir com o original. Ou como o pôs Luís Miguel Oliveira a propósito da reposição digital de *Vertigo* nas salas portuguesas, “como nunca o vimos e também como Hitchcock nunca o fez” (OLIVEIRA, 2012). O restauro é assim, por imposição ontológica, um filme novo (supondo que existe um velho para renovar).

No entanto acho que convém recuperar as palavras de Bertellini quando este aponta a limitação de um discurso crítico ao restauro e as re-interpretações históricas como a de Moroder que invariavelmente se fica por descrever a perda de aura dos materiais

⁸⁵ Os três tipos de cartões são: os originais em alemão, os traduzidos do espanhol e outros explicativos no que respeita às duas cenas que não eram já recuperáveis. Note-se que o restauro usa diferentes fontes tipográfica para que se possa distinguir uns cartões dos outros.

originais sem considerar que tal crítica peca por não ser mais abrangente. É aliás uma crítica que não questiona os processos de revisitação do passado e re-escrita histórica que são, por vezes, muito complexos e profundamente enraizados culturalmente (ao ponto de formarem *princípios regulativos* sobre os quais ninguém já se questiona e que dominam a prática da historiografia e como lidamos com as imagens do passado):

Outras questões deveriam ser colocadas se o cinema primitivo quer confrontar os seus processos de revistação e a actualidade das suas motivações. Tanto na coloração dos filmes clássicos como nas irreverentes reciclagens do found footage, está em causa o espaço discursivo da distância histórica que nos faz protestar contraditoriamente a reformatação televisiva de Lawrence of Arabia sem levantar qualquer questão sobre o nosso posicionamento quanto às estatuas descoloradas de Fídias no Partenon, na sua fascinante perfeição ‘branca’. (BERTELLINI, 1995, 284)⁸⁶

1.2.7 — O filme como um conjunto de práticas

Um restauro é, de certo modo, um documentário sobre o seu contexto de produção, ou seja, exhibe na sua superfície os motivos que levam a que o restauro tenha sido necessário. E esses motivos prendem-se necessariamente com o estado dos materiais preservados, mas também, e mais prementemente, com a necessidade actual de exhibir esses materiais (de novo), de lhes dar uma roupagem contemporânea. Por exemplo, a reconstrução de *Something got to Give* de George Cukor que Marilyn Monroe não pôde terminar (morreu durante a rodagem) revela muito mais o desejo económico dos estúdios por produzir mais materiais vendáveis e ‘novos’ (e *originais*) da estrela do que qualquer outra coisa. Assim como o restauro de *Mudar de Vida* e *Os Verdes Anos* mostram muito mais as intenções de Paulo Rocha se aproximar dos seus mestre japoneses⁸⁷. Há no restauro sempre uma apropriação contemporânea (não só dos olhares, que pode ser maior ou menor) da obra de partida.

Há, no entanto, dois casos curiosos no que respeita à produção de versões conscientes e especulativas de filmes inacabados. O primeiro foi estreado em 2015 — já que nunca havia sido terminado — e trata-se (mais uma vez) de um filme de Orson

⁸⁶ Tradução do autor.

⁸⁷ Pedro Costa seguiu indicações do Paulo Rocha — falecido no decorrer do processo de restauro — de coordenar o restauro com especial atenção à correcção de cor (o *grading*), sendo que para isso indicou uma série de filmes de Kenji Mizoguchi como pontos de referência.

Welles, *Too Much Johnson*, descoberto em Itália. Scott Simmon, historiador e arquivista, explica na apresentação do filme pela National Film Preservation Foundation que aquele é “uma estimativa aproximada [*one rough guess*] do que os três filmes poderiam ter sido”⁸⁸ (SIMMON, 2014), no entanto acrescenta que, apesar de ser apenas uma possível montagem, “esforça-se por ser uma montagem informada”⁸⁹ (op.cit). No entanto, o mais surpreendente é que a fundação decidiu colocar a digitalização dos materiais descobertos em bruto “disponíveis para visualização na internet e para descarregar, esperamos que outras reconstruções se sigam”⁹⁰ (op.cit). Ou seja, a consciência de que qualquer reconstrução é apenas uma versão, transforma-se num convite aos internautas para tentar a sua vez. Subentendendo-se portanto que qualquer interpretação dos materiais sobreviventes de um filme incompleto é tão válida como qualquer outra.

Igualmente através das potencialidades da partilha de dados na internet, Garrett Gilchrist criou em 2006 uma plataforma sem fins lucrativos dedicada a reconstruir e restituir a forma desejada por Richard Williams (as intenções do criador) para o seu filme de animação que acabaria por ser distribuído (fortemente amputada) como *Arabian Knight* (1995) pela Miramax. Devolvendo-lhe o primeiro título, *The Thief and the Cobbler*, o arqueólogo digital vem recebendo materiais de vários dos artistas que colaboraram com Williams (o filme tem o recorde de mais anos de produção, num total de 31) e partindo da sua *workprint* (e por vezes ultrapassando-a — o cuidado com as *fontes escriturais*) partilhou versões sucessivamente mais ricas e longas e com maior qualidade de imagem em 2006, 2008 e 2013 — num processo contínuo e necessariamente incompleto (FENLON, 2014).

Estes dois casos espelham duas noções que me parecem importantes frisar: por um lado, a compreensão por parte do restaurador que o seu trabalho é um, como tantos outros possíveis olhares sobre um filme. E, apesar de ser um olhar educado, consciente da historiografia, e até bem intencionado, é tão válido como qualquer outro, na medida em que o seu restauro constitui um novo original. Por outro lado, a ideologia

⁸⁸ Tradução do autor.

⁸⁹ Tradução do autor.

⁹⁰ Tradução do autor.

que rege muita da prática reconstrutiva de que mais é melhor é problemática, isto é, a noção que re-introduzir mais material (até mesmo material que o realizador havia cortado, assim como materiais incompletos) traz ao restauro qualidade historiográfica e constitui uma forma de autoridade sobre os restauros anteriores.

A obsessão pela quantidade tornou-se muito evidente com o mercado do cinema em casa, onde várias versões de filmes se multiplicam ao sabor do intuito mercantil de vender a mesma coisa com roupagens diferentes. A investigadora Nathan Carrol considera de facto que a crise ontológica do restauro (manifestada pela digitalização) passa exactamente pela necessidade de engaiolar memórias obsoletas e respectivos parâmetros estéticos, num exercício de fetiche nostálgico pelo arquivo (e o que dele se perdeu).

O restauro cinematográfico age segundo a assunção implícita de que se melhores componentes sobreviventes, mesmo que sejam apenas fotogramas únicos, forem encontrados num qualquer futuro, num arquivo ainda por explorar serão materialmente incorporados na corrente sanguínea da novamente 'restaurada' obra de arte. O trabalho do restaurador cinematográfico é motivado pela obsolescência arquivista da materialidade e da memória do filme, isto é, preservar a autenticidade histórica do cinema como arte tem sempre estado aberta a renegociações do que pode ser disfarçado na nostalgia, ou mesmo, na retórica moralizante do que-poderia-ter-sido.(CARROL, 2005, 18)⁹¹

Neste sentido as versões de autor (os *director's cut*) multiplicam-se e quase invariavelmente não oferecem qualquer melhoria ou acréscimo qualitativo às obras que prolongam. Regressando de novo às palavras de Vinzenz Hediger, o *director's cut* ilustra como o capitalismo consegue absorver as suas contradições de uma forma produtiva: converter numa eficaz ferramenta de *marketing* e com forte poder económico e perspectivas de venda aquela que foi a versão que o próprio estúdio não permitiu que o criador criasse de partida, mas que é vendida como a verdadeira versão e aquela que devia ter sido vista desde o princípio (HEDIGER, 2005, 144).

Um caso de interessante reflexão é, nem mais nem menos, o da versão de 1997 da primeira trilogia de *Star Wars*. George Lucas decidiu retocar os filmes que lhe deram sucesso nos anos 1970 e 1980, fazendo ligeiras alterações de montagem e vários

⁹¹ Tradução do autor.

reparos digitais (nomeadamente no que diz respeito às tecnologias presentes no filme, isto é, os efeitos especiais através dos quais Lucas propositadamente pretende actualizar tecnologicamente o aspecto dos filmes, no sentido de lhes conferir uma aparente modernidade sem a qual o espectador contemporâneo comum se recusa a consumir o produto por si visto como ‘amador’⁹²). O problema é que para o fazer o realizador sacrificou aquele que é o mais louvado princípio do restauro, a reversibilidade, isto é, “O axioma da reversibilidade significa no restauro cinematográfico que nada no material original deverá ser alterado de tal forma que o restauro não possa ser repetido. ‘Reversibilidade’ no restauro cinematográfico significa ‘repetibilidade’”⁹³ (MEYER, READ, 2000, 71). O que Lucas operou foi então a destruição/alteração permanente dos negativos de câmara.

Os negativos dos filmes foram permanentemente alterados com a criação da Edição Especial, e as cópias de primeira geração existentes estão em más condições. (...) Uma vez que estes filmes não representam a visão artística do George, não podíamos investir as extraordinárias somas de tempo e recursos nesse projecto, como o fizemos com a Edição Especial. (...) Queremos que fique claro que não temos planos — agora ou no futuro — de restaurar as primeiras versões. (Cit, por ANDREWS, 2014)⁹⁴

Assim o que Lucas faz é um processo de reescrita histórica, coisa que o criador tem plena consciência já que à data de lançamento dos DVDs afirmou, “o que acaba por ser realmente importante para mim é de que modo a versão em DVD vai ficar, porque essa é aquela que toda a gente vai recordar. As outras versões desaparecerão. Até mesmo as 35 milhões de cassetes VHS (...) não durarão mais que trinta ou quarenta anos”⁹⁵ (op. cit). Exemplo claro da tensão entre restauro cinematográfico elaborado no sentido de uma actualização para a audiência contemporânea, ou dirigido às intenções do criador (ou neste caso, uma combinação dos dois que apaga as ver-

⁹² Note-se que neste caso a decisão é do próprio autor, ao passo que no restauro de *The Wizard of Oz* onde se retiraram digitalmente os fios que seguravam os macacos voadores ou o apagamento das linhas de costura dos filmes em Cinerama, como foi o caso do restauro de *How The West Was Won*, a decisão é ainda mais questionável.

⁹³ Tradução do autor.

⁹⁴ Tradução do autor.

⁹⁵ Tradução do autor.

sões do passado conscientemente, para que a memória do futuro seja a da revisão digital).

A este respeito retomo o artigo de Emile Poppe sobre a edição em DVD do restauro de *A Star Is Born*, em particular quando esta se refere a esta versão como aquela que *sugere* ou *evoca* a versão *original* apesar de no intuito de organizar um *best off* de materiais autênticos o mais extenso possível o resultado é “mais que um restauro, é um trabalho de reconstrução arqueológica.” (POPPE, 2006, 530) — atente-se mais uma vez no termo *arqueológico* —, concluindo que “o espectador que vê a versão restaurada de *A Star Is Born* não está mais dentro da ficção; ele assiste ao texto de um restauro em que alguns elementos lhe são dados através do filme e da sua ficção.” e, ainda que “os restauradores não resolvem da melhor forma as lacunas. Mas essa não é aqui a questão, é uma alteração do estatuto do filme, uma alteração da sua significação”⁹⁶ (op. cit, 531).

Esta mudança de estatuto do filme — ou como descreve Bertellini em relação à versão de Moroder, uma que “afecta significativamente o filme de Lang”⁹⁷ (BERTELLINI, 1995, 285) — apesar de compreensível e até defensável (na perspectiva dos novos originais ou de uma mudança de paradigma nos *princípios regulativos* do restauro) é desnecessária. Como referido nos casos de *Too Much Johnson* e *The Thief and the Cobbler*, a internet e a partilha de ficheiros digitais num ambiente de banda larga (onde as imagens em movimento são hoje frequentemente consumidas e quase sempre produzidas) ou a capacidade de armazenamento de memória de um DVD ou Blu-Ray permite uma desmultiplicação da natureza do filme, isto é, permite que o objecto de mercado intitulado *The Complete Metropolis* incluísse todas (ou tantas quanto possível) as versões que o filme foi tendo ao longo da sua existência e, a partir de um simples controlo remoto (ou de um conjunto de cliques) o espectador pudesse escolher a versão que desejava assistir (ou uma combinação delas, à imagem daquilo que são as recomendações de Paolo Cherchi Usai).

⁹⁶ Tradução do autor.

⁹⁷ Tradução do autor.

Semelhante proposta fez Vinzenz Hediger apresentando o original como um “conjunto de práticas [*set of practices*]” (HEDIGER, 2005, 147), ou seja, um conjunto de versões combinadas — *bundleed* — apenas limitada na impossibilidade do próprio trabalho historiográfico ser exaustivo.

Segundo esta perspectiva, o original ainda tem que ser dado como perdido. Dividido num conjunto de práticas, o original está ainda mais completamente perdido do que a retórica do original aceitaria, na medida em que não se permaneça com o ideal de totalidade e se substitua a procura por um só e verdadeiro texto original pela procura da totalidade de todas as praticas que constituem o original como um conjunto de práticas. A pesquisa histórica precisa sempre de aceitar como um facto único que um conjunto completo de factos não existe. Uma historiografia do cinema que defina o original como um conjunto de práticas terá que ter essa limitação em conta. (op. cit)⁹⁸

O realizador-restaurador deverá ser então um revelador de olhares (seus e de outros) apenas limitado pela imagens que o arquivo lhe oferece e pela sua consciência especulativa no manuseio dessas imagens.

1.2.8 — *A estética da ruína e o non finito*

Considere-se o termo incompletude. Num artigo sobre a pintora Maria Helena Vieira da Silva de nome *Vieira da Silva: a verdade das rotas*, Margarida Acciaiuoli afirma que olhar a obra da artista é necessariamente olhar a rota da pintora e da mulher. Mas mais importante, acrescenta que “o acabamento, a finitude formal e temporal dos seus quadros não é senão provisória (...) porque aí não se encerram caminhos... (...) tanto na arte como na vida, a sede de infinito é a única verdade de todas as rotas” (ACCIAIUOLI, 1988). Obras que não encerram caminhos poderá ser talvez o lema do cinema arqueológico, em particular do restauro cinematográfico, por ser uma frase de profunda consciência do tempo e da sua acção sobre as coisas, sobre o processo contínuo e imparável do devir sobre a duração e portanto sábia ao aceitar esse estado de coisas.

Mas a verdade é que a estética do inacabado não é propriamente moderna (nem pós-moderna), muito pelo contrário, funda-se com o renascimento e vem-se reconver-

⁹⁸ Tradução do autor.

tendo em múltiplas formas artísticas ao longo dos séculos (ainda que paradoxalmente os também os renascentistas abominassem o inacabado e terminavam muitas estátuas incompletas ou lacunares, como já se abordou anteriormente). Agustina Bessa-Luís (amiga próxima da pintora) é uma praticante deste estilo *non finito* e sobre o tema proferiu em 1983 uma conferência intitulada ‘*Menina e Moça*’ e a *Teoria do Inacabado* onde afirmou, explorando a homónima novela de Bernardim Ribeiro, que:

O estilo inacabado foi tema de discussão na escola florentina. Miguel Ângelo introduziu pela primeira vez na sua composição esse estilo que reflecte o sentimento da alma como tragédia cósmica. (...) A novela de Bernardim, tal como a obra da Sixtina, não pode ser lida como história moral – é uma tragédia cósmica. Acidentes, diálogos, presenças mudas, tempo e paisagem, tudo está sujeito a uma rotação sem desenlace e que é o discurso do inacabado. (...) Só o que é incompleto aprofunda a noção de nos encontrarmos cativos dentro do próprio acto criador.” (BESSA-LUÍS, 2000)

Noto no entanto que esta estética do inacabado é procurada pela autora e nada tem que ver com aquela que se associa a obras como o *Requiem* de Mozart, o *Homem Sem Qualidades* de Musil. Nessas obras o inacabamento esconde uma dúvida entre a falta de apuramento e a impossibilidade de ir mais além. Na estética do inacabado essa dúvida não se põe por ser consciente a opção de deixar aberta a porta para o que está por vir, no sentido de tornar evidente a eterna incompletude do trabalho historiográfico que por natureza procura uma recuperação utópica de um tempo que não é o seu.

Atente-se que se refiro a pintura de Vieira da Silva e a literatura de Agustina não o faço por acaso; sobre a primeira afirmou José-Augusto França que as suas obras o remetiam para o “truque cinematográfico” (FRANÇA, 1988) da parede de tijolos destruída cuja imagem projectada exhibe a sua reconstrução em movimento contrário. Sobre a segunda, Manuel Antunes referiu os processos como “a repetição e a visão directa e imediata, o método cinematográfico do *flashback*, e a prospectiva implícita” (ANTUNES, 1987). Ou seja, muito do que é a obra destas duas mulheres é de influência cinematográfica e portanto não será impensável que muito do cinema (arqueológico ou não) possa ser também influenciado por elas.

Proponho, então, uma associação entre o cinema e a arqueologia no sentido de compreender o cinema (e o seu restauro) como o trabalho sobre a vasilha fenícia que apesar de tosca e com pedaços em falta revela de algum modo, ainda que apenas par-

cialmente, a sua beleza original — mesmo sendo necessariamente um objecto contemporâneo com massa preenchendo as lacunas entre os fragmentos. A assunção da ruína no trabalho do restauro é um processo que arquivistas e historiadores vêm tornando cada vez mais frequente e o fragmento fílmico vem tomando posição de relevo na programação de festivais de cinema dedicados ao restauro ou na programação de cinematecas (e em consequência, esses mesmos fragmentos ganham visibilidade académica e crítica, inserindo-se na história canónica do cinema). Tal movimento chega a justificar que Dominique Païni, num artigo escrito para um catálogo da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema dedicado às múltiplas formas das ruínas cinematográficas, afirme que “a mutilação passou a ser percebida como acabamento” (PAÏNI, 2001, 33).

O historiador e programador explica nesse artigo que encontra no fragmento fílmico um objecto que impõe uma mudança de olhares já que desafiam a compreensão platónica de um obra na sua totalidade, sacrificam a componente narrativa/ficcional do filme do qual se fragmentaram e dificilmente se deixa encaixar no *princípio regulativo* que a política dos autores instaurou. Isto “porque os filmes incompletos são arrancados à apreciação habitual (...). O fragmento de filme perdido designa um outra verdade” e continua, “a suspensão imposta pela interrupção temporal e narrativa de um filme incompleto deita por terra o papel da *intenção de arte* na apreciação qualitativa da obra inicial” (op. cit, 32). Païni vê o fragmento fílmico como um objecto que dramatiza a própria história material da versão que conserva lacunarmente, e que essa dramatização de algum modo compensa a dramaturgia em falta.

O fragmento encontrado é, antes de mais, um sinal memorável, paradoxal manifestação monumental de um filme perdido. O fragmento fílmico é, de certa forma, excluído do registo do visível por ser marcado pelo selo da memória. Enquanto manifestação do memorável, o fragmento depende do (regressa ao?) esboço e favorece a aceitabilidade estética do inacabamento.” (op. cit, 34)

O historiador encontra nesta favorecida aceitabilidade do inacabado uma relação de dois sentidos com as imagens contemporâneas em movimento: por um lado considera que “o *non finito* só foi visto como uma possibilidade a encarar na arte do filme a partir do ponto de vista formalista (de Antonioni a Rivette e a Ruiz)” (op. cit, 33) e por outro lado, foi exactamente “o gosto contemporâneo — a televisão, o cinema moder-

no, o *clip* — [que] influenciaram (...) os métodos de restauro dos filmes dos primeiros tempos” (op. cit, 35). Esta é uma perspectiva que me interesse prosseguir, já que exactamente os formalismos da televisão, cinema moderno (o *found footage*, o filme ensaio, o *video-ensaio*, etc.), do *clip* e poderíamos continuar para as formas audiovisuais que pululam na *Internet*, podem ajudar o restauro a conseguir ocupar-se (de modos diferentes) de objectos lacunares. Esse aliás será o foco de análise do terceiro capítulo desta dissertação.

Ainda assim creio que a bem de uma coerência académica convirá não esquecer posições discordantes (ou pelo menos desafiantes) da forma como as ruínas cinematográficas devem ser encaradas. Claudine Kaufman nega a ideia de um filme-ruína e propõe que a ruína é apenas um estado de chegada para o arquivista/restaurador que trata de concertar a ruína. A investigadora afirma que apenas a componente testemunhal do filme constitui a ruína irremediável. Toda a outra ruína é remediável, consiste numa linha da partida para o trabalho do restauro.

Visionar cópias de filmes antigos não é, portanto, o mesmo que contemplar uma ruína. É sim, uma etapa técnica normal, concentrada e judiciosa. (...) A única ruína irremediável no cinema (o único defeito que não pode ser corrigido), é aquela que vemos na imagem e que só existe apenas na imagem: as cidade que se transformaram, os décors que foram destruídos, os homens e as mulheres que desapareceram. (KAUFMAN, 2001, 45-46)

A historiadora considera um caso (uma lenda?) muitas vezes contado (e com o qual me deparei várias vezes em artigos de diferentes académicos ao longo desta investigação) de que Henri Langlois retiraria propositadamente os intertítulos de filmes mudos de modo a acrescentar-lhes uma maior componente onírica e misteriosa (por esse ser supostamente o seu gosto). A investigadora pergunta-se se “será que a distância entre nós e o cinema mudo é tão grande que temos a necessidade de a preencher com hipóteses romanescas para justificar o estado das cópias redescoberta?” (op. cit, 45). Uma posição semelhante é a de Nathan Carrol que afirma “parece que quanto mais afastados estamos da história, mais autêntica nos surge a sua imagem idealizada. De facto, se no afastarmos o suficiente do original, a imagem pode tornar-se tão transpar-

ente ao ponto de parecer doutra natureza, hiper-real, e até histórica.”⁹⁹ (CARROL, 2005, 23).

O argumento de Kaufman passa por explicar que por várias questões técnicas¹⁰⁰ os objectos encontrados pelos primeiros arquivistas vinham em formatos muito diferentes daquele que teria sido a exibição à data da estreia, mas que por desconhecimento se consideraram totais, aquelas que eram obras fragmentárias e mutiladas. Por este motivo se considerou a dispersa e complicada narração de folhetim de obras como *Les Vampires* de Louis Feuillade como a que lhe era originalmente devida, isto é, historiografou-se o fragmentário como total.

1.3 — Restauros criativos em Portugal

Em Portugal o laboratório de restauro de filmes foi um projecto que iniciou a sua actividade pouco após a inauguração do ANIM (em 1996) onde está instalado no núcleo central. Em 1998 iniciou a produção dos primeiros materiais e já em 2000 completou o seu primeiro restauro, do filme *Maria do Mar* (1930) de José Leitão de Barros. Se durante décadas vários restauros haviam sido feitos com recurso a laboratórios estrangeiros (e por vezes também os nacionais, a Tobis Portuguesa, por exemplo) com o início do novo milénio a capacidade de restauro e preservação passou a estar nas mãos dum instituto público, o ANIM. Neste momento a unidade laboratorial autónoma do ANIM é a única (e última) no país, e umas das poucas na Europa, ainda focada na tecnologia industrial fotoquímica. Em 2015 iniciou-se a instalação de um embrião restauro digital no laboratório de modo a completar as infra-estruturas analógicas (CINEMATECA PORTUGUESA, 2015a).

Não é o propósito deste breve apanhado fazer especificações técnicas nem ser exaustivo no número de casos que irei elencar, já que, como dei a entender, são os restauros (re)construtivos aqueles que mais me interessam, em particular aqueles em

⁹⁹ Tradução do autor.

¹⁰⁰ Nomeadamente a capacidade limitada de produzir negativos de longas durações, o facto de os intertítulos não estarem frequentemente inseridos no negativo para que este pudesse ser adaptado a cada nacionalidade onde o filme estresse, ou a dificuldade de conservação e preservação dos mesmos intertítulos em película positiva.

que os restauradores tomaram certas liberdades criativas na construção dos seus novos *originais*. Um exemplo típico daquilo que é a prática dos arquivos é *Os Lobos* (1923) de Rino Lupo, que a Cinemateca Portuguesa, através do ANIM, restaurou em 2003 e 2004. Numa primeira fase o laboratório restaurou uma cópia de nitrato positiva e tintada do filme, sem saber da existência de um negativo nos arquivos franceses, CNC. Assim, em 2004, através do processo Desmet positivou-se esse negativo com as cores da tintagem do positivo português e assim se “recuperou grande parte do seu esplendor original” (op. cit). Menos típicos são outros restauros que aqui apresentarei, alguns deles feitos fora dos laboratórios do ANIM.

Douro, Faina Fluvial (1931) é um caso curioso do ponto de vista do restauro, já que é um dos casos nacionais em que mais versões diferentes existem do mesmo filme. A obra de estreia de Manoel de Oliveira foi apresentada pela primeira vez ao público em 1931 para o V Congresso Internacional da Crítica pela mão de António Lopes Ribeiro que conheceu o projecto, ainda em fase de montagem, quando Oliveira o enviou para a Ulisseia Filmes a fim de produzir uma versão finalizada (já que segundo o mito — que o próprio fixou em *Porto da Minha Infância* (2001) — foi uma mesa de bilhar o local de montagem do filme). A versão apresentada era muda (e é conhecida a pateada portuguesa do filme e o comentário de Luigi Pirandello, que estava na assistência, que se questionou se era comum aplaudir com os pés em Portugal). Três anos depois *Douro* estreia comercialmente com *Gado Bravo* (1934) do próprio Lopes Ribeiro numa versão sonorizada com uma partitura de Luís Freitas Branco, “a partir dessa data, pela necessidade de inclusão da banda de som, o filme passou a ser projectado com a banda de imagem cortada” (MANUEL COSTA, 2006). Esta foi a versão que se conheceu do filme, sonorizada e truncada na imagem. Só nos anos 1990 se descobriu o negativo de câmara em França e com este a Cinemateca Portuguesa com o auxílio do National Film Archive de Londres (ainda não existia ANIM) iniciou um restauro em 1992, que se concluiu em 1995 com uma nova versão, já não truncada, com uma montagem diferente — “corrigida” por Manoel de Oliveira que “segundo ele próprio, retoma exactamente aquilo que era a ordem inicial dos planos” (op. cit). O filme passou de cerca de 21 minutos na versão de 1934 para cerca 18 minutos nesta nova versão e acrescido de uma banda sonora diferente, a música

Litanie du feu et de la mer de Emmanuel Nunes. José Manuel Costa chega mesmo a afirmar que este:

É um caso único de work in progress, pois que Oliveira jamais deixou de dialogar com este filme e de o modificar. O jogo entre estas imagens e esta música transforma-se num jogo de conversão de espaços e de espaços no tempo. As notas que caem ligeiramente antes, ou depois, das imagens mais contundentes, e sobretudo os silêncios que se propagam por imagens em que poderíamos esperar “sonoridades” mais fortes, funcionam como uma espécie de “câmara de eco”, ou de “respiração” dessas imagens, ampliando-lhes a sua dimensão profunda, ou transformando (como ondas em propagação) o seu espaço num novo efeito de tempo. (op. cit)

Esta versão reescrita teve estreia na Cinemateca Portuguesa em 18 de Junho de 1996, e trata-se de um caso de um restauro segundo as intenções do criador, mesmo quando estas intenções são conflituosas. Curiosamente, ou não, as três versões estão hoje editadas em DVD como extras do filme *Aniki-Bóbó*, às quais se junta uma introdução e um comentário do próprio José Manuel Costa (BARROS, 2010). Um caso do filme como um *conjunto de práticas* que encontram no suporte digital de um DVD um meio para se darem a conhecer como objecto historiográfico. Um bom exemplo a seguir.

Outro exemplo complexo de conflito entre as várias intenções do criador é o recente restauro de *Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida* de Paulo Rocha. Em primeiro lugar *Os Verdes Anos* surge acrescido de algumas cenas cortadas pela censura (cenas que já haviam sido reintegradas no anterior restauro analógico, provenientes de uma cópia de exibição japonesa). Em segundo lugar, em ambos os filmes a iluminação, o trabalho sobre os contrastes do preto e branco (o *grading*, ou correcção de cor) e o grão apresentam-se de forma muito distinta daquela que lhes era conhecida. Em parte porque o desgaste das cópias assim exigia uma intervenção sobre os riscos, muito evidentes na sequência de abertura. Mas também porque Paulo Rocha antes de falecer deixou indicações específicas a Pedro Costa — que assina o *grading* do restauro, facto inédito nos restauros nacionais — com referências de cinema, nomeadamente à obra de Kenji Mizoguchi que tanto apreciava, mas que só viria a conhecer posteriormente à realização das suas duas primeiras longas-metragens. Numa comunicação de Carlos Almeida (Irma Lucia, estúdio de pós-produção responsável pelo trabalho digi-

tal que estes dois filmes sofreram), José Manuel Costa, Pedro Costa e Inês Gil dada a 11 de Dezembro de 2015 na Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, intitulada *Os Verdes Anos em DCP, um exemplo de restauro digital* (CINEMATECA PORTUGUESA, 2015b). O realizador Pedro Costa, que não aceita o cargo de supervisor do restauro, foi responsável por uma parte muito relevante na forma que este acabou por tomar, chegou mesmo a afirmar:

Ele tinha alguns sonhos que ele...ele queria, de um modo um pouco naive... Um dos problemas que o José Manuel [Costa] apontou é que se tens um realizador envolvido no restauro, se ele está vivo... filmar está envolto em... o cinema é um bocadinho feito de sonhos, e portanto os sonhos não concretizados, ou os falhanços da rodagem (e não se pode inventar o que não está lá, claro), coisas que não ficaram resolvidas na rodagem — um som que não é como devia ser, uma sombra que não está no sítio certo, coisas dessas — o realizador quer (precisa!) de as reavivar, não é um parto artificial, é colocar um som ali, uma sombra acolá. Era isso que o Paulo [Rocha] queria, corrigir as coisas que ele não pôde fazer por questões de produção, essencialmente. Eu tinha estas linhas de guia e estes conselhos, e mantive-me na linha segura. (...) Eu cedi nalgumas coisas, não fiz... Claro que o Paulo [Rocha] já cá não estava para dizer sim, não ou talvez... Creio que fiz algumas coisas que ele queria, que eram diferentes das cópias originais, e tentei cumprir a visão do que ele queria. (ALMEIDA, COSTA, GIL, MANUEL COSTA, 2015)

De novo, e desta vez de forma mais explícita, o restauro como uma forma de reescrita do passado, como a vontade de um realizador emendar a mão e trazer uma obra do início da carreira ao encontro daquelas que se lhe seguiram.

Outro exemplo, desta vez em que o realizador não tomou parte do processo de restauro (desenvolvido totalmente no laboratório do ANIM) foi *Vendaval Maravilhoso* de José Leitão de Barros. Este é um dos casos mais curiosos do ponto de vista da história das cópias do cinema português, já que é um dos muitos casos de má conservação do cinema sonoro — como o foi também *Três Dias sem Deus*. Em parte por incúria, em parte por não haver ainda nenhum organismo do estado que se preocupasse em reter e conservar os filmes que por cá se faziam, vários são os títulos perdidos total ou parcialmente, entre eles *Trevo de 4 Folhas* (1936), *Bocage* (1936), *A Varanda dos Rouxinóis* (1939), *Porto de Abrigo* (1941), *Aves de Arribação* (1943) ou *Sonho de Amor* (1945). A acrescentar a isso, o facto de *Vendaval Maravilhoso* ser um

filme protagonizado por Amália Rodrigues, realizado por um dos realizadores mais queridos do Estado Novo, numa co-produção com o Brasil, naquela que foi, à época, a maior produção cinematográfica nacional (rodada no Rio de Janeiro) e que se tornaria no último filme de ficção de Leitão de Barros.

Por tudo isto, o facto de *Vendaval Maravilhoso* ser um filme muito pouco visto resulta de um, dos vários, incêndios que ocorreram nos depósitos da Cinemateca Portuguesa pela grande inflamabilidade do suporte de nitrato. Em Março de 2004 foi apresentado aquele que foi o “mais complexo trabalho de restauro até agora levado a cabo pela Cinemateca” (CINEMATECA PORTUGUESA, 2015a). Em 2004 descobriu-se uma cópia de distribuição no Brasil com som, mas que se encontrava em muito mau estado e que possuía uma duração mais curta que o negativo original conservado no ANIM. De modo a superar esta dificuldade, “para além desta banda de som da cópia brasileira, foram aproveitados e montados na versão restaurada pequenos excertos de som de restos de *takes* que não tinham sido aproveitados na montagem original” (op. cit) tendo sobrado, no entanto, três minutos de silêncio na versão restaurada.

O que este caso evidencia é, por um lado, o que dizia Paolo Cheri Usai sobre a utilização de um material de certa cópia e outro de outra, de modo a melhor evidenciar as qualidades do filme que lhes deu origem, passando a tratar-se de um *archive cut* como lhe chama Nathan Carrol. Por outro lado, há este desejo de quantidade, de recuperar a maior quantidade de material possível de modo a ocupar a totalidade do texto filológico perdido, mesmo que isso implique recorrer a materiais que o próprio realizador à época deixou de fora da montagem. Por fim, e à luz das palavras de Emile Poppe, este é um restauro que evidencia a sua duplicidade ficcional e factual na forma como um filme aparentemente sonoro durante três minutos se vira mudo para logo retomar a sua sincronia.

O penúltimo caso que chamo a atenção é um filme cuja reconstrução se fez sem que subsistissem, até ao dia de hoje, qualquer cópia e como tal o objecto presente é não mais senão que uma especulação do que poderá ter sido esse filme perdido. O filme em causa é possivelmente o mais antigo filme de animação feito em Portugal, *Pesadelo de António Maria*. Feito para integrar um espectáculo de revista intitulado

Tiro ao Alvo em cena no Eden-Teatro em Lisboa (e estreado a 25 de Janeiro de 1923) e que teria pouco mais que três minutos de duração, foi realizado pelo caricaturista Joaquim Guerreiro. Em entrevista a Abi Feijó, este explicou com algum detalhe o processo que levou a esta (re)construção.

Aqui há uns anos fez-se uma reconstituição daquilo que talvez tenha sido o filme do Joaquim Guerreiro Pesadelo de António Maria. No Porto, o Ricon Peres, num alfarrabista, encontrou um maço de desenhos, achou-os interessantes e comprou-os. Quando chegou a casa percebeu que os desenhos eram sempre muito parecidos e percebeu que aquilo devia ser um filme de animação. Levou-o ao António Gaio, que morreu recentemente, o director do Cinanima. Ele começou a estudar aquela história e percebeu que eles eram, de facto, desenhos do Joaquim Guerreiro e desse filme em particular de 1922. Pediu então ao Paulo Cambraia para tentar refazer o possível, mas os desenhos não estavam numerados, nem se sabia se estavam todos... (LISBOA, 2015)

Os desenhos pertencem, como refere Feijó, à Coleção Ricon Peres e estão depositados no Museu da Presidência da República, são no total 159 desenhos originais e 8 legendas manuscritas. Segundo Cambraia, “em 2001 foi feita uma primeira reconstituição digital a partir de fotocópias dos desenhos originais. Em 2006 foi executada uma nova versão, desta vez a partir de fotografias dos desenhos originais.” (GUERREIRO, CAMBRAIA, 2006), tendo a primeira versão sido apresentada em 2001 no festival de cinema de animação, Cinanima. De notar por exemplo, que as folhas dos desenhos da colecção de Peres se encontravam amarelecidas, à data da sua compra nos anos 1980, e que a reconstrução de Cambraia conservou esse tom amarelecido, ainda que provavelmente não tenha sido assim que o filme primeiramente foi apresentado ao público do Eden-Teatro. A juntar a isto, a historiadora Jeanete de Novais, no seu *blog, Animação portuguesa*, refere uma questão problemática:

A escala dos desenhos e as sombras, por exemplo, não obedecem a qualquer regra de perspectiva, surgindo em cada frame de forma diferente da do frame anterior. As personagens aparecem desproporcionadas, quer seja entre si, quer seja com o cenário. Com as sombras ocorre o mesmo, tanto pode aparecer uma personagem a projectar sombra num plano, como no plano seguinte a sombra pode desaparecer. Estes pormenores poderiam reflectir alguma desatenção por parte do animador, ou indicarnos que os desenhos seriam apenas estudos de personagem e cenários, ou ate mesmo que os 159 desenhos poderiam ser apenas uma pequena parte do total, contudo,

Paulo Cambraia, responsável pela reconstrução do filme, com base nos desenhos originais, afirma que não ter quaisquer dúvidas sobre o facto de serem os desenhos definitivos e totais, pelo que os pormenores acima referidos podem se dever a outras causas. (NOVAIS, 2006)

O facto é que sem qualquer cópia em película do filme da época todas estas considerações pouco mais são que adivinhações mais ou menos estudadas. Mas não é isso o que acontece também com os outros restauros? Como *Too Much Johnson*, este é um *educated guess*, mas os desenhos de Joaquim Guerreiro continuam disponíveis para outras interpretações. Por exemplo, como era comum e provável a fita teria um acompanhamento sonoro ao vivo, algo que se sabe ser o caso na apresentação da revista no Porto, no *Águia de Ouro*, em que o actor Manuel Santos Carvalho interpretava o “fiteiro” (GAIO, 2001, 12).

O último título que chamo à consideração é de um filme que nunca foi terminado, realizado também por Leitão de Barros (e Luís Reis Santos [Reinaldo Ferreira, o repórter X], o director de arte, que surge por vezes creditado como co-realizador), *O Homem dos Olhos Tortos*, cuja rodagem decorreu em 1918 e que foi interrompida por falência da produtora, Lusitania Film. O restauro foi feito a partir de um negativo de câmara em nitrato da colecção da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, material esse que se encontrava em bruto, por montar, num total de 1036 metros de película. O restauro abre com a seguinte explicação:

Para este restauro, todo o material subsistente foi ordenado narrativamente segundo o folhetim que lhe deu origem, O Mistério da Rua Saraiva de Carvalho, de Reinaldo Ferreira. Foram inseridas onze legendas explicativas da acção das sequências que, tanto quanto sabemos, não chegaram a ser filmadas. Os títulos de cada legenda correspondem aos títulos dos capítulos do folhetim. (BARROS, 2007)

O interessante deste objecto é o facto de seguir a perspectiva do restauro como artefacto, limitando-se por isso a apresentar o material conservado reduzindo ao mínimo a intervenção do restaurador (que se limita a organizar os materiais fílmicos e a inserir as onze legendas). Assim o facto de os materiais conservados estarem em bruto leva a que as várias tomadas (*takes*) que foram filmados em 1918 para cada cena sejam integrados na versão restaurada. Vemos um mesmo personagem sair por uma porta quatro ou cinco vezes consecutivas, tantas quantas as tomadas que o(s)

realizador(es) houvesse(m) achado necessário filmar. Neste sentido o objecto restaurado não faz qualquer questão de se aproximar da visão do criador, nem de produzir um objecto que dê a entender ao espectador o que teria sido este filme, muito pelo contrário. O lado exaustivo que o leva a percorrer todo o material conservado transforma-o num objecto de interesse quase exclusivamente arquivista e como tal, de um ponto de vista formal, muito mais experimental do que se poderia esperar, já que, como no *loop* das colagens do cinema *found footage*, chama-se a atenção para a natureza representativa da imagem cinematográfica, para os procedimentos da rotação e da montagem e também, para a própria relação do arquivo (e do restaurador) com o filme.

Capítulo II - *Três Dias sem Deus*

Num recente artigo para a revista *Aniki*, Paulo Cunha dedicou-se a compreender de que modo os escritos sobre o cinema português e a sua história promoveram a “criação de mitos que, de forma mais implícita ou explícita, manipulavam o passado (...) e condicionaram a sua construção” (CUNHA, 2016, 32). O investigador apresenta, com tristeza, dois casos contemporâneos de construção de mitos promovidos “por propósitos promocionais” (op.cit, 41), sendo um deles a “consagração de Bárbara Virgínia como a primeira realizadora portuguesa” (op.cit). Cunha argumenta o facto de Virgínia só poder ser considerada em rigor a primeira realizadora de um filme de longa metragem sonoro e explica com cuidado outros enganos e afirmações pouco rigorosas como a elevação de Bárbara Virgínia à *primeira mulher a apresentar um filme no festival de Cannes*. Na senda da desmitificação, parece-me fundamental que Bárbara Virgínia e o seu filme, *Três Dias sem Deus* sejam alvo de uma reavaliação profunda, em parte por ser um área da história do cinema português ainda pouco explorada, mas também por ser uma área cuja obscuridade se justifica pela insuficiente conservação do objecto fílmico que a própria realizou — *Três Dias sem Deus* é um filme parcialmente perdido.

Assim, a favor de uma compreensão desse objecto, do que resta dele e do que lhe falta, proponho, como rastilho, uma análise bastante prolongada de diversos materiais: (a) o percurso artístico da sua realizadora, Bárbara Virgínia; (b) uma reavaliação das mitificações referidas no parágrafo anterior; (c) o fragmento fílmico através de uma perspectiva que valoriza a ruína como fonte e como objecto uno, os vários materiais que originaram o filme (sinopse alargada, planificações, fotografias de cena, etc.); (d) uma compreensão da forma como o filme e a realizadora foram inscritos na história do cinema português; (e) a visão da crítica de cinema à época assim como a forma como o filme foi recebido e noticiado na imprensa nacional; (f) o discurso de Barbara Virgínia à luz da Teoria dos Cineastas como ferramenta para uma reconsideração do fragmento arquivado e das suas potencialidades no território dos restauros reconstrutivos e (g) uma avaliação das contribuições de pessoas como Gentil Marques e Raúl Faria da Fonseca para o filme *Três Dias sem Deus*. Nesse sentido proponho um

cruzamento entre as várias teorias/estéticas/intenções/leituras do restauro apresentadas no capítulo anterior a fim de encontrar um gancho que permita um renovado olhar sobre o filme *Três Dias sem Deus*, alheio portanto (e contrariando) a mitologia que se vem montando em redor do filme e da sua realizadora.

2.1 — Bárbara Virgínia

Bárbara Virgínia (nome artístico composto por Bárbara da avó e Virgínia da Mãe, de seu nome de nascimento, Maria de Lourdes Dias Costa — Fernandes Vilela Alves pelo casamento) nasce a 15 de Novembro de 1923 numa família de classe média alta, já que o seu pai era Oficial Superior da Marinha, tendo crescido nas Avenidas Novas (VIEIRA, 2009, 9). Fez o ensino secundário nos liceus Maria Amália e Filipa de Lencastre (A.A.V.V., 1982, 134) e o ensino superior no Conservatório Nacional de Lisboa como actriz. Estudou também canto lírico, piano e *ballet* clássico, encenação, composição musical e italiano, entre outras disciplinas. Terminou a sua formação aos 20 anos, no dia 18 de Julho de 1943, tendo interpretado nas provas finais de Arte Dramática *La Flame* de Henri Kistemackers, juntamente com um dos seus mestres, Alves da Cunha. Outros professores que teve foram Maria Matos, Carlos Santos, Samuel Diniz e Assis Pacheco (CINÉMA PORTUGAIS, 1950). Começa a sua carreira artística na *Emissora Nacional* como declamadora e cantora lírica sendo que a data do início dessa actividade varia consoante as fontes: aos 15 anos (Vieira, 2009, 9) ou a 20 de Janeiro de 1942, o que lhe daria 18 anos (A.A.V.V., 1982, 314).

Integra o grupo de bailado do Teatro São Carlos. A 25 de Outubro de 1946 estreia-se no Teatro Maria Vitória, numa revista à portuguesa — na época era frequente participarem actores de formação clássica, como declamadora, dizendo versos de Fernanda de Castro, Florbela Espanca, Catullo da Paixão Caerense entre outros (op. cit). Em 1947 actua como figura principal na opereta *Flor da Murta (Sua Majestade o Amor)* de Silva Tavares e só em 1948 se estreia no teatro dito sério, a convite do seu mentor, Alves da Cunha, protagonizando a peça *O Ladrão* de Henri Bernstein, no teatro Sá da Bandeira, no Porto. A partir de 1949 reduz a sua carreira a *disease* dando

um recital no teatro São Luís e seguindo numa digressão que a levou às ilhas, a Espanha, França e à Holanda (op. cit).

No cinema a sua estreia como atriz dá-se em *Sonho de Amor* de Carlos Profírio tendo no mesmo ano sido responsável pela narração do documentário *Neve em Lisboa* (1945) de Raúl Faria da Fonseca¹⁰¹. Surge, depois de *Três Dias sem Deus*, como atriz em *Aqui Portugal* (1947) de Amando Miranda. O seu envolvimento no cinema como atriz poder-se-ia ter dado mais cedo já que, segundo Helena Matos, em 1942 Leitão de Barros (amigo de família) tê-la-ia convidado para o papel de Júlia em *Ala-Arriba* (1942) antes de se ter decidido pela ficção etnográfica e escolhido apenas actores não profissionais da Póvoa de Varzim para os diferentes papéis do filme. Segundo a jornalista há ainda uma fotografia de Bárbara Virgínia juntamente com João Moço, que seria depois o protagonista do filme (MATOS, 2000).

Colaborou em algumas publicações escritas como *A Voz*, o *Diário de Lisboa*, o suplemento do jornal *O Século* dedicado ao público feminino *Modas e Bordados* e também na publicação *Emissora Nacional* que reproduzia por escrito alguns dos programas da homóloga estação radiofónica. Nestas publicações fez crítica de teatro, escreveu crónicas de viagem, entre outros géneros de escrita jornalística (A.A.V.V., 1982, 314).

Depois de alguns anos entre os palcos e os microfones da rádio (no programa *Combóio das Seis da Manhã*) é convidada por um empresário para partir para o Brasil em 1952 para uma carreira na televisão e rádio Tupi e no teatro, após um espetáculo no São Luís. Esse empresário, que a investigadora Marisa Vieira não soube identificar (em 2009), surge agora identificado numa das respostas da entrevista de Ana Catarina Pereira e William Pianco em que Bárbara Virgínia descreve os moldes dessa partida para o Brasil, que se tornaria definitiva pouco tempo depois.

Desde o começo, eu sempre fui convidada para vir ao Brasil, e aceitei. Naquela época, já vim como artista de teatro. Estreei no Teatro Cultura Artística. Assim, eu sempre tive muito respeito pela arte, eu não queria só ganhar dinheiro. Aquele era um contrato bom (porque eu sempre fui considerada uma artista cara e era realmente

¹⁰¹ Sendo que tanto a atribuição da realização como a narração dessa curta metragem documental não são totalmente certas, já que apenas se preserva no ANIM um versão incompleta de montagem sem banda de som

um contrato muito bom), mas eu disse “Não. Só [vou] sendo apresentada por uma figura de projeção”. E eu fui apresentada, em São Paulo, por Guilherme de Almeida, que era o Príncipe dos Poetas. Depois disso, eu comecei a ter tantos convites que eu não pude ir embora logo. Eu fiquei a dar espetáculos em todo o Brasil.(...) Quando eu vim ao Brasil pela primeira vez, fui convidada pelo senhor Chateaubriand, que era o dono da Tupi. O Chateaubriand viu-me em Lisboa, no São Luiz. (...) E ele viu-me dar o espetáculo sozinha. É... eu não gosto da palavra “declamadora”, mas era como eu era apresentada: “declamadora Bárbara Virgínia”. Ou diseuse, mas diseuse fica muito pedante porque é francês, então chamam “declamadora”, mas eu não gosto. (PEREIRA, PIANCO, 2016)

Durante vários anos dá vários espetáculos em diversos teatros brasileiros, tanto nos grandes centros urbanos como no interior, sempre como declamadora, tendo recebido o Prémio do Teatro Declamado pela Tv Tupi em 1957 e o prémio para melhor intérprete de poesia Carlos Alves.

Despede-se das lides artísticas a 15 de Outubro de 1963 num espectáculo no Teatro Municipal de São Paulo e casa-se 11 dias depois com um empresário rico do Brasil dedicando-se à escrita de manuais de boas maneiras e etiqueta — *A Mulher na Sociedade* (1971), *Poder, Pode... Mas Não Deve* (1986) e *Etiqueta... sem etiqueta* (1993) — e continuando durante alguns anos ainda como locutora da rádio Tupi. De novo a entrevista de Ana Catarina Pereira e William Pinanco esclarece este afastamento:

Eu vim ao Brasil três ou quatro vezes, mas depois eu casei-me com um brasileiro. Eu cheguei ao Brasil já para me casar em Aparecida do Norte, que era promessa de meu marido, que infelizmente faleceu no ano passado. Ao contrário de quase todos os homens que são contra a mulher ser artista, ele achava um crime eu não aceitar declamar. “Eu nunca gostei de poesia”, ele falava, “mas você diz poesia de um jeito que eu até me comovo.” (op. cit)

E depois acrescenta.

O meu marido adorava ver-me trabalhar nos espetáculos, mas como mulher casada, ele era contra. Ele dizia que o público não estava preparado, que eu era muito nova nessa altura, sempre muito dada, muito conversadeira e tal. Então ele dizia: “vão pensar outra coisa e eu vou me aborrecer casado com você”. E eu deixei... (op. cit)

E a bem de uma total clarificação justifica melhor o abandono da carreira.

Meu marido não gostava que eu aparecesse... Ele não me dizia que não queria, ele era incapaz de me dizer isso, mas eu sentia que ele ficava contrariado. Porque, sabe

que o ambiente artístico até hoje... e eu sou muito espontânea. Então, se eu já te conheço, dou-te um beijo, um abraço, mas não é com outra intenção. E o meu marido sabia que não era com outra intenção, mas ele dizia: “os colegas, os amigos não sabem”. Então, eu achei melhor... Eu sou sempre “ou tudo ou nada”, daí eu preferi sair. Disse: “deixo”. E deixei. Deixei tudo [rádio e televisão]. (op. cit)

Durante um curto espaço de tempo, entre 1955 e 1957, abriu, com a mãe um restaurante de comida tipicamente portuguesa chamado *Aqui, Portugal* — homónimo do filme de Armando Miranda.

2.1.1 — Realizadora

Bárbara Virgínia é considerada a primeira mulher a realizar uma longa metragem sonora em Portugal e *Três Dias sem Deus* é esse filme. Realizou-o quando tinha 22 anos tendo assumido também o papel de protagonista. O filme estreou no Cinema Ginásio a 30 de Agosto de 1946 e seria apresentado na primeira edição oficial do festival de Cannes — como era conhecido à época, Festival Internacional do Filme de Cannes —, nesse mesmo ano, juntamente com *Camões* de José Leitão de Barros, a 5 de Outubro (MATTOS-CRUZ, 1999, 79-80).

O filme está parcialmente perdido restando dele apenas uma parte de banda de imagem sem banda de som, num total de 26 minutos separados em duas bobinas arquivadas no ANIM medindo um total de 868 metros (op.cit). Dos 102 minutos de filme que se estrearam em 1946 só se conservou menos que a quarta parte. O facto de o filme se ter perdido está relacionado, de forma indirecta, com a condição da produtora Invicta Filmes Independente ser a incursão aventureira e sem repetição de Felisberto Felismino, um “conhecido comerciante de Lisboa” importador de canetas de tinta permanente da marca *Conklin* (RIBEIRO, 544), que ainda assim recuperou nas 4 semanas de exibição do filme — até dia 26 de Setembro — o seu investimento não se dando por insatisfeito (MATTOS-CRUZ, 1999, 80).

Bárbara Virgínia tivera com *Três Dias sem Deus* o seu primeiro e último filme como realizadora.

No entanto esta afirmação necessita de uma avaliação mais cuidada. O caso de ser o ser primeiro filme pode não ser totalmente correcto já que numa crítica a *Três Dias*

sem Deus no jornal *O Século*, António Lourenço faz referência a dois documentários de curta metragem da autoria de Bárbara Virgínia, *Aldeia dos Rapazes - Orfanato Sta. Isabel de Albarraque* e *Jogo da Sardinha* sobre a indústria conserveira do Algarve (LOURENÇO, 1946). No ANIM o primeiro encontra-se de facto arquivado como realizado por Barbara Virgínia, já o segundo está referenciado como realizado por José de Oliveira Cosme. Os dois filmes foram estreados em complemento de *Três Dias sem Deus*.

Note-se, no entanto, que datam de 1947 dois filmes de Adolfo Coelho com títulos semelhantes: *A Aldeia dos Rapazes da Rua* e *A Aldeia dos Rapazes do Sul*, o que pode indicar que o primeiro título atribuído a Virgínia pertença de facto à filmografia deste outro realizador. Ainda assim, a bem de um mínimo denominador comum que possa permitir uma compreensão mais alargada do trabalho de realização de Bárbara Virgínia (porque *Aldeia de Rapazes* será citado mais que uma vez nas páginas seguintes) faço uma pequena descrição daqueles que são os materiais conservados no arquivo nacional.

A película arquivada possui 15 minutos de duração e não apresenta banda de som, terá sido produzida pela Ibéria Filmes — que seria a empresa responsável pela distribuição de *Três Dias sem Deus* — e não apresenta créditos alguns, o que sustem as dúvidas sobre a atribuição de uma autoria. As primeiras três imagens são marcantes pelo tom e pelo simbolismo que trazem ao filme: a figura de uma virgem ladeada por velas ardentes, uma cruz negra contra um céu brilhante e uma fileira de rapazes tocando trompeta (estas duas últimas serão imagens recorrentes no decorrer do objecto, fechando o filme). Daqui em diante o filme estará mais preocupado em descrever um dia na vida dos rapazes do orfanato e de (re)encenar as suas vidas de modo a apresentar nos melhores moldes todas as capacidades do orfanato, os serviços que dispõem e oferecem e a qualidades dos mesmos.

As crianças acordam na camarata, todas com o cabelo rapado, e iniciam imediatamente traquinices (luta de almofadas, cócegas nos pés, palmadas no rabo), segue-se o banho e a missa acompanhada por um coro de meninos. Depois a sala de aula, e um conflito entre a professora e um rapaz (que já se definiu como o protagonista) que esconde uma barata — neste momento estamos o mais próximo de *Três Dias sem Deus*

como se verá adiante, ainda que nem a luz nem os enquadramentos sejam próximos das cenas de sala de aula conservadas desse filme — brincam e o rapaz principal magoa-se e vai para a enfermaria. É hora de almoço e o prato da cantina é canja, o rapaz ausenta-se para iniciar um fogo nas imediações e assim poder depois rondar à vontade pela escola. As crianças acodem com um pequeno carro de bombeiros (o que só acentua a estranheza da encenação) e o rapaz fica de castigo. O filme já havia sido pontuado por planos de extrema beleza, como o de um rapaz a lavar-se no chuveiro ou alguns encadeados fundidos estranhamente longos na igreja, mas o momento em que o rapaz castigado, vergado sobre a secretária, se renova e finalmente sorri por entre lágrimas, após um *travelling* lento à frente que o engrandece no enquadramento e o ilumina, é dos mais bem conseguidos do filme e dos mais fortes. É como se a simples presença da câmara naquele espaço o tornasse suportável e contrariasse o peso que uma instituição daquelas certamente carregaria orgulhosamente. O final que se segue é um bailarico onde todas as graças se compõem, os rapazes ora se vestem de campinos ora de varinas, com maquilhagem a condizer (um bigode ou um *blush* de rolha queimada), todos riem e batem palmas enquanto se dança o *Vira*. No final lavam-se os pés (no simbolismo católico e no hábito higiénico antes do deitar) e o filme termina com os dois planos das trompetas e da cruz negra.

No que respeita a *Três Dias sem Deus* ser o último filme de Bárbara Virgínia, adiante referirei com detalhe os vários projectos não realizados por Bárbara Virgínia, há que citar a explicação que a realizadora deu, em entrevista a Helena Matos, em que afirma que “em 1953, os estúdios de cinema de Bandeirantes, através de seu director Plínio Colás, me convidaram para escrever e realizar um filme acerca do IV Centenário de São Paulo [a acontecer em 1954]. Fiquei superfeliz, mas minha mãe foi informada de que haveria política dentro do projecto e me dissuadiu da ideia de aceitar” (MATOS, 2000, 13).

Há ainda duas questões que merecem atenção cuidada: primeira, a elevação de Bárbara Virgínia a primeira realizadora portuguesa e, segundo, a apresentação do filme na primeira edição do festival de Cannes. Estas duas questões foram indicadas por Paulo Cunha no já referido artigo *Para uma história das histórias do cinema português* (2016). Começemos pela primeira das questões.

2.1.2 — *Primeira realizadora portuguesa?*

É comum encontrar-se escrito que Bárbara Virgínia foi a primeira realizadora portuguesa, tanto em artigos jornalísticos, comunicados de imprensa e mesmo em histórias do cinema português. Sobre este assunto Cunha argumenta que dar este título à realizadora implicaria retirar a Aurélio da Paz dos Reis o de ‘pai’ do cinema português já que este apenas realizou filmes de curta metragem (CUNHA, 2016, 42). Assim, a ‘mãe’ do cinema português teria que ser a primeira mulher a realizar cinema e não aquela que primeiro realizou uma longa metragem de ficção sonora. Cunha recorda outra mulher realizadora:

Antes de Bárbara Virgínia, pelo menos uma outra portuguesa havia já realizado filmes de curta metragem: entre 1934 e 1937, a açoriana Amélia Borges Rodrigues, entretanto radicada no Brasil, esteve em Portugal para produzir 35 filmes documentais (sendo creditada como realizadora em três deles) sobre várias regiões portuguesas. (op. cit)

Já Ana Catarina Pereira, na sua tese de doutoramento *A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação* (2016) dedica-se a uma descrição d’*As precursoras* com especial enfoque em Bárbara Virgínia, reproduzindo no entanto em grande medida o trabalho de Marisa Vieira. A investigadora afirma, com correcção, que “*Três Dias sem Deus* seria, desta forma, a primeira e única longa metragem de ficção realizada por uma cineasta, em Portugal, durante o período do Estado Novo” (PEREIRA, 2014, 171). No entanto não deixa de referir outras mulheres que marcaram presença no universo cinematográfico português durante esse período. Elenca assim uma série de realizadoras, produtoras, argumentistas, assistentes de realização e montadoras: Virgínia de Castro Almeida, Maria Emília Castelo Branco, Maria Luísa Bivar, Alice Gamito, Maria Helena Matos, Maria Dulce, Maria Teresa Ramos, Ivone Moura e Teresa Olga, e depois mais tarde, Margarida Gil, Monique Tutler, Noémia Delgado e Solveig Nordblund (que no pré-25 de Abril já trabalhavam como assistentes ou noutros cargos técnicos do cinema) (op. cit, 171-173).

2.1.3 — *Festival de Cannes*

Em relação às ideias feitas sobre a presença de *Três Dias sem Deus* no festival de Cannes há que considerar os seguintes dados publicados à época nos jornais e revistas (descrevendo os procedimentos de indicação, os mecanismos do festival e a sua organização): (a) ao contrário de hoje, em que um festival recebe filme que são vistos por um comité e depois seleccionados ou não, na primeira edição do festival de Cannes, logo após a Segunda Guerra Mundial, a organização convidou um total de dezoito países¹⁰² e correspondia a cada um desses países a indicação dos filmes que considerassem mais apropriados (SIBOUN, VIDAL, 1987, 26-28), em Portugal essa decisão pertenceu ao SNI; (b) a indicação de filmes pelos vários países seguia as seguintes regras, no mínimo 50% dos filmes deveriam ser apresentado em estreia mundial e os restantes deveriam ter sido exibidos publicamente pela primeira vez num máximo de treze meses antes da abertura do festival — 22 de Setembro — (SÉCULO, 1946) e a juntar a isto, países com uma produção inferior a 50 filmes anuais só poderiam apresentar no máximo duas longas metragens (EXTINTOR, 1946) — os filmes escolhidos pelo SNI com estas condicionantes foram as já referidas longas metragens de Leitão de Barros e Bárbara Virgínia e as curtas metragens *Parques Infantis* de Aquilino Mendes e João Mendes e *Aprender a Comer* de realizador desconhecido (SIBOUN, VIDAL, 1987, 26); (c) dos dezoito países, quatro não apresentaram longas metragens (Bélgica, Canadá, Holanda e Polónia), nove apresentaram uma ou duas longas metragens¹⁰³ e os restantes apresentaram entre 5 e 7 longas metragens¹⁰⁴ num total de 44 longas metragens (o festival teve no total 112 filmes, e portanto 66 de curta metragem) (op. cit); (d) o concurso integrou além de filmes de ficção, “desenho animado (longa e curta metragem), das actualidades ao filme científico e às múltiplas formas do documentário” (EXTINTOR, 1946); (e) o festival exibiu a concurso filmes de realizadores que, ou já o eram, ou se tornariam grandes nomes na cinematografia mundi-

¹⁰² Bélgica, Canadá, Dinamarca, Egipto, EUA, França, Reino Unido, Itália, Índia, México, Holanda, Polónia, Portugal, Roménia, Suécia, Suíça, Checoslováquia e URSS.

¹⁰³ Dinamarca, Egipto, Índia, México, Portugal, Roménia, Suécia, Suíça, Checoslováquia.

¹⁰⁴ EUA, França, Reino Unido, Itália e URSS.

al¹⁰⁵; (f) ao contrário de hoje em que o grande prémio é atribuído a um filme, nesta primeira edição do festival e a bem de reatar as boas relações no pós-guerra e de garantir a participação de vários países, a organização decidiu que “não se instituiu um Grande Prémio Internacional, porque a experiência de [Festival de Cinema de] Veneza mostrou os perigos de uma fórmula que tende a coroar não uma obra, mas um país.” (EXTINTOR, 1946), assim o festival “entendeu atribuir cada país um recompensa nacional que tenha ao mesmo tempo um valor internacional, visto ser atribuída por um júri que conta com um delegado nomeado por cada Governo” (op.cit), deste modo cada país indicaria além dos seus filmes um elemento do júri (de Portugal seria o crítico Domingos Mascarenhas) presidido por Georges Huissman (SIBOUN, VIDAL, 1987, 26), sendo que o prémio entregue ao vencedor de cada nacionalidade seria um quadro de um pintor francês (SÉCULO, 1946); (g) ainda assim a organização ‘apenas’ entregou 11 *Grand Prix du Festival Internacional de Cannes*¹⁰⁶ tendo considerado que “O Egipto e Portugal não receberam o prémio, dado o valor das suas produções ter sido considerado insuficiente pelo júri.”¹⁰⁷ (TRUFOT, 2014) — ou seja, países como a Índia e a Suíça, que apenas haviam apresentado uma longa metragem, receberam ainda assim o *Grand Prix* para esse único filme (prémio nacional com valor internacional).

A acrescentar a isto houve vários problemas na organização do festival, além de vários filmes terem sido apresentados sem legendas, incluindo *Camões* (e se esse filme não dispunha delas, certamente que *Três Dias sem Deus* também não as tinha, apesar de não haver referências a esse respeito), outros problemas se juntaram, como relatam algumas reportagens da revista norte-americana *Variety* nos dias e semanas posteriores:

Alguns filmes estrangeiros foram retidos na alfândega. Depois descobriu-se que a acústica era fraca. A projecção do documentário soviético “Berlin” no primeiro dia foi interrompida várias vezes e feita tão mal que os russos pensar ser sabotagem e

¹⁰⁵ Norman McLaren, Walt Disney, Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Charles Vidor, George Cukor, Jean Renoir, René Clément, Jean Cocteau, Dino de Larentis ou Roberto Rossellini, entre outros (SIBOUN, VIDAL, 1987, 26).

¹⁰⁶ À Dinamarca, EUA, França, Reino Unido, Itália, Índia, México, Suécia, Suíça, Checoslováquia e URSS.

¹⁰⁷ Tradução do autor.

ameaçaram abandonar o concurso. As sessões de outros filmes, como “Notorious”, foram prejudicadas quando os proteccionistas trocaram as bobines, não as apresentando na ordem correcta. Os organizadores venderam alguns bilhetes ao público, o que originou sobrelotação em certas ocasiões. (VARIETY, 1946a)¹⁰⁸

A imprensa norte-americana refere até que os estúdios de Hollywood consideraram até deixar de participar nestes festivais dos pós-guerra que começavam a surgir um pouco por toda a Europa já que consideravam que “a maioria destes festivais são obviamente formas de promoção, quer seja para a construção de um *resort*, como Cannes, ou para promover o negócio dos hotéis”¹⁰⁹ e ainda sobre Cannes o correspondente da *Variety* descreveu a primeira edição como “duas semanas de entretenimento, festas alcoólicas, encontros na Riviera francesa e festarola geral, incluindo a escolha da Miss Festival (não profissional)”¹¹⁰ (VARIETY, 1946b). Algo que os jornais nacionais já haviam reportado, “prevêem-se grandes festas. Jean-Gabriel Doumergue organizará a primeira, no Grande Hotel, e Christina Bérard a da distribuição dos prémios. As grandes companhias americanas também pensam em várias recepções e teremos a ocasião de ouvir Bing Crosby” e acrescentavam que “perto de trezentas ilustres personalidades internacionais, da política, das artes, do cinema, da imprensa, serão hóspedes da cidade de Cannes, e conta-se que mais de duzentos jornalistas assistam a estes jogos olímpicos do Cinema” (EXTINTOR, 1946). Tudo isto confirma a ideia do evento como promotor do turismo e daquela estância balnear (e menos como espaço de reflexão sobre o cinema). Tudo isto para explicar que a primeira edição do festival de Cannes muito pouco tem que ver com o festival que se tornou conhecido em todo o mundo e que ditou (e dita) correntes e estéticas cinematográficas durante várias décadas.

No entanto, acho que é ainda importante atentar nos pontos (a) e (b) anteriores, já que o facto de a escolha pertencer ao SNI e este ter que se reger pelos parâmetros do festival pode explicar o porquê da escolha de *Camões* e *Três Dias sem Deus* como representantes de Portugal. Os filmes da produção nacional de 1945/1946 que se qual-

¹⁰⁸ Tradução do autor.

¹⁰⁹ Tradução do autor.

¹¹⁰ Tradução do autor.

ificavam para a apresentação no festival e que estavam terminados no início de Setembro de 1946 eram: *José do Telhado* de Armando Miranda (estreado a 15 de Dezembro de 1945), *Sonho de Amor* de Carlos Profirio (estreado a 27 de Dezembro de 1945), *Cais do Sodré* de Alejandro Perla (estreado a 30 de Maio de 1946), *Ladrão*, *Precisa-se* de Jorge Brum do Canto (estreado a 17 de Julho de 1946), *A Mantilha de Beatriz* de Eduardo García Maroto (estreado a 18 de Agosto de 1946), *Três Dias sem Deus* (estreado a 30 de Agosto de 1946) e *Camões* (que estava por estrear), *Homem do Ribatejo* de Henrique Campos (que estrearia a 26 de Setembro de 1946) e *O Louco* de Victor Manuel (que apesar de nunca ter chegado a estrear comercialmente estaria já terminado em 1946 já que a sua rodagem havia decorrido no início do ano anterior).

Posto isto, há que começar por notar que tanto *A Mantilha de Isabel*, como *Cais do Sodré* eram filmes realizados por cineastas estrangeiros (espanhóis) e o primeiro resultou de uma co-produção com Espanha, este é pois um motivo forte para que nenhum deste filmes fosse indicado como representante de Portugal. *José do Telhado*, *Ladrão*, *Precisa-se* e *O Louco* são os três filmes de género (o primeiro um filme de aventuras a roçar o *western*, o segundo uma comédia de costumes e o terceiro uma versão caseira do doutor Frankenstein). Tendo em conta o desinteresse de António Ferro por este tipo de cinema (como adiante se tornará patente) é possível que por isso mesmo os filmes não tenham sido considerados como de suficiente valor para representar o cinema português. Sobram portanto, além de *Camões* que figurava como a pérola do cinema nacional para o SNI (o filme foi considerado de interesse nacional), *Três Dias sem Deus* e *O Homem do Ribatejo*.

Porque razão foi escolhido o primeiro em desfavor do segundo (já que não podiam ser escolhidos mais que dois títulos) é uma incógnita. O argumento de que *O Homem do Ribatejo* figurava um Portugal rural que não interessava dar a ver no estrangeiro não é válido na medida que *Três Dias sem Deus* fazia o mesmo, o factor do género do realizador é possível que tenha sido tido em conta já que pela qualidade técnica da película, o segundo parece ter conseguido um melhor resultado (como se tornará evidente adiante com a elencagem das críticas da época ao filme de Virgínia). A meu ver o argumento mais forte será exactamente o oposto a este último, creio que pelo SNI saber que todos os países teriam um filme premiado considerou que enviar *Camões*

com um filme de qualidade técnica insipiente poderia ajudar a garantir a premiação do primeiro (ao mesmo tempo que passava a imagem de uma país onde o meio cinematográfico era suficientemente aberto e progressista ao ponto de até incluir mulheres realizadoras).

A este respeito (da reduzida escolha que o SNI terá tido), num editorial de Bápista Rosa, na revista *Filmagem*, o crítico avisa com veemência:

Lemos no Diário Popular que no Festival Internacional do Filme, a realizar em Cannes, no próximo mês de Setembro, vão concorrer alguns dos últimos filmes portugueses. Não podemos de maneira nenhuma, regozijarmo-nos com a notícia, porquando, à excepção de Camões que não deve estar concluído nessa altura, os nossos últimos filmes se nos afiguram com falta de categoria para serem apresentados ao lado das melhores produções estrangeiras. Esperamos que o SNI, ou qualquer outro organismo, intervenha no caso, para que a indústria cinematográfica portuguesa não vá sair vexada, só porque três ou quatro senhores não sabem ou não querem saber reconhecer que as suas obras estarão, muito abaixo do nível médio de todos os filmes concorrentes à maior competição cinematográfica dos últimos anos. Não é louvável evitar fazer má figura? (ROSA, 1946a)

Sobre a surpresa da não premiação de nenhum filme português, ao contrário do que fora anunciado, há que atentar nas palavras de Domingos Mascarenhas, o membro do júri enviado pelo SNI, que numa reportagem para a revista *Cinema*, sobre os filmes mexicanos apresentados no certame, termina-a com a seguinte frase: “não me posso convencer de que foi o *Três Dias sem Deus* quem tirou o prémio ao *Camões*.” (MASCARENHAS, 1946). Como que afirmando que o tiro saíra pela culatra, e o filme que deveria engrandecer *Camões*, afinal desvalorizara o nível médio das produção nacionais.

No seu livro *Fitas e Franjas* (1948), onde apresenta uma colecção de textos críticos e jornalísticos sobre cinema, dedica um texto às conclusões sobre o cinema mundial que retirou após a sua participação no certame francês. Apesar de não referir nunca os filmes portugueses nem sequer a cinematografia de Portugal¹¹¹, refere insis-

¹¹¹ Apenas cita, em nota de rodapé que após o festival, Paris em 1947 se encheu de filmes de pequenas cinematografias, incluindo a portuguesa, já que os direito de exibição de *Camões* haviam sido vendidos para vários países devido à sua passagem por Cannes.

tentemente que o cinema que viu, salvo raras exceções, evidenciava uma geriatria que os seus cinquenta anos não justificam:

O Cinema anda desvirtuado da sua própria essência, vegeta acorrentado a grilhetas de várias espécies. Tolhe-se os movimentos a verborreia que o sonoro lhe intilou; escraviza-o o imperativo propagandístico, a servidão da controvérsia política; esteriliza-o a tirania do lugar-comum, o império sorna do “nariz-de-cera” (MASCARENHAS, 1948, 270).

Posto isto o crítico dedica-se a uma estatística sobre os clichés que viu repetidos de filme em filme:

Durante o Festival, dei-me ao trabalho e ao divertimento de fazer uma pequena estatística — que se revelou de surpreendentes resultados. Imagine o leitor quantas marchas nocturnas, com archotes, vi em Cannes?... Nada menos de quatros! Será capaz de calcular quantos filmes contados por uma personagem? Pelo menos dez. Quantas luas cheias a iluminar idílios mais ou menos romanescos — perdi-lhes a conta... (op. cit, 269-270)

Pois bem, note-se que as três primeiras situações tipo referidas por Mascarenhas estão presentes em *Três Dias sem Deus*, multidão nocturna com archotes, narração do personagem principal (que abria o filme) e a lua cheia que ilumina cenas nocturnas. Certamente não será coincidência. Domingos Mascarenhas parece encontrar em *Três Dias sem Deus* a manifestação nacional daquilo que para ele era a “crise do cinema americano” e mais que isso, a manifestação da “influência — no plano social e moral —, e a posição — no plano da concorrência comercial —, do filme de origem estrangeira” (op. cit, 273). Assim sendo, não só se torna evidente que a forma como o representante do SNI encarava o cinema desconsiderava *Três Dias sem Deus*, como este atribuía ao filme a não premiação de *Camões*, o filme de *interesse nacional* que António Ferro mais tarde justifica não ter sido premiado porque “se não ganhou em Cannes o prémio que merecia, apesar das palmas que interromperam a sua exibição, foi apenas porque nesse concurso e nesse momento, o nacionalismo elevado, puro, não estava na moda” (FERRO, 1950, 73).

Além disto, outras das expressões que surge com frequência em textos jornalísticos é que Bárbara Virgínia terá sido a primeira mulher a apresentar um filme no festival de Cannes, sobre este assunto Cunha recorda que “nessa primeira edição do Festival

de Cannes houve, pelo menos (porque há cerca de dez filmes de realizadores não identificados), mais quatro realizadoras presentes: as inglesas Mary Fields e Jill Craigie, a russa Yelizaveta Svilova e a dinamarquesa Bodil Ipsen.” (CUNHA, 2016, 42), ainda que de facto só Bárbara Virgínia apresentava um filme de longa metragem. Além disso, e a bem da exactidão, a data indicada por Matos-Cruz sobre o dia da apresentação do filme em Cannes foi 5 de Outubro de 1946, isto é, o filme terá sido apresentado no último do festival, o que torna pouco provável que tenha sido a ‘primeira’ mulher a mostrar um filme em Cannes (mas definitivamente foi uma das primeiras, e a primeira a apresentar um filme de longa metragem).

Por fim, a questão da ida de Bárbara Virgínia ao certame francês. Nas primeiras notícias publicadas nos jornais nacionais, Virgínia é referida, juntamente com Domingos Mascarenhas e Leitão de Barros, como indo a Cannes apresentar o seu filme, mas logo depois o seu nome deixa de ser referido e de facto esta acaba por não viajar ao certame. Na entrevista a Ana Catarina Pereira e William Pianco, a actriz e realizadora explica ”Cannes queria que eu fosse, me convidou com tudo pago, mas eu tinha a estreia do filme no Porto, que é a segunda cidade de Portugal. E eu, porque tinha me comprometido a estar na estreia do Porto, não fui a Cannes...” (PEREIRA, PIANCO, 2016). Se a justificação parece improvável não deixa de ser plausível, no entanto há que refutar a explicação de Luisa Sequeira, que realiza presentemente um documentário sobre Bárbara Virgínia, onde esta interpretou o facto do seguinte modo: “naquela altura as mulheres tinham que pedir autorização aos maridos ou aos pais para viajar” (TENDINHA, 2016). Esta não é uma justificação válida, já que apenas três anos depois Virgínia iniciaria uma digressão pela Europa, como já referi, ainda sem ser casada e na companhia da sua mãe que a acompanhava em quase todos os momentos da sua carreira.

2.2 — Três Dias sem Deus

Três Dias sem Deus é uma adaptação ao cinema do livro de Gentil Marques *Mundo Perdido* — um escritor “mediocre” (FRANÇA, 2014, 272) acostumado a escrever biografias romantizadas de conhecidas personalidades nacionais, traduções de ro-

mances de cordel anglo-saxónicos e adaptações literárias de filmes de sucesso. O livro não se encontra depositado no arquivo da Biblioteca Nacional e todas as pesquisas que fiz em nada confirmaram a sua edição, podendo este facto ser justificado por ter sido publicado como edição de autor (o que é pouco provável dada a sua implantação no meio literário e a sua associação recorrente à editora Romano Torres, entre outras), ou não ter chegado a ser publicado (permanecendo como um manuscrito), ou ainda não ter passado de *uma ideia de*.

Conservam-se, na Biblioteca da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, a *sequência dialogada, base de planificação* (1945) da autoria de Raul Faria da Fonseca, autor da adaptação original, uma planificação do filme (visada pela censura), e uma segunda planificação (anotada).

O primeiro documento é aquilo a que hoje chamamos sinopse alargada, uma série de 15 páginas separadas em três actos contando aquilo que no fundo é a história do filme. Em relação à planificação estão disponíveis na biblioteca da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema dois documentos em papel de bíblia, organizados horizontalmente em colunas onde se explica a escala de cada plano, a sua duração, a acção que nele ocorre, o diálogo que nele se ouve, assim como referências a efeitos sonoros ou movimentos de câmara. Uma corresponde à versão da planificação que foi submetida à censura onde cada página está carimbada pelo dito órgão. A outra é uma planificação de trabalho anotada com alterações que se terão feito durante a rodagem, com mudanças de diálogos, cortes de cenas e demais alterações. Uma análise exaustiva sobre esse material terá que ser feita, em especial o emparelhamento entre essa planificação e os fragmentos conservados no ANIM — essa análise configurará uma porção bastante significativa do trabalho do restaurador que considere o filme *Três Dias sem Deus* e estará feita de forma limitada nas páginas seguintes.

Na versão anotada há ainda várias referências aos dias de rodagem com identificação, por exemplo, daqueles que seriam com som directo e aqueles que seriam mudos, assim como a metragem prevista da película, 2800 metros, a duração prevista, um hora e quarenta e dois minutos e dez segundos, assim como o elenco de actores

com diálogos¹¹² (e no final os dias de trabalho de cada um deles, assim como o valor que iriam auferir pelo trabalho). De notar também que na capa desse documento se lê “propriedade de: Invicta Produtora Independente” onde a palavra *Produtora* foi riscada e se escreveu à mão *Filmes*, o que corrobora o facto de *Três Dias sem Deus* ter sido o primeiro e último filme da produtora Invicta Filmes Independentes, ao ponto de o nome da empresa não estar ainda definido à data da produção desse documento. A juntar a isto, descobrem-se ainda nesse documento alguns desenhos de plantas de *dé-cors*, assim como do pormenor das janelas agrilhoadas que ladeiam a sala do piano. Outro dado relevante é a existência de uma página repleta de assinaturas de Barbara Virgínia que, com 22 anos, certamente usou essa página para ensaiar a sua rubrica.

No sentido de tornar evidente de que modo o filme *Três Dias sem Deus* se tornou uma realidade elaborei uma cronologia (Anexo D) formada a partir das notícias curtas que várias revistas de especialidade publicavam semanalmente sobre as novidades do cinema português, em particular as entradas provenientes da revista *Filmagem*, numa primeira fase, e das revistas *7.ª Arte e Cinema* numa segunda.

Desta sucessão de notícias curtas e excertos curtos e doutras mais longas, uma série de dados importantes se tornam manifestamente evidentes: (a) Raúl Faria da Fonseca é o autor da planificação original do filme e era para ser o realizador de *Três Dias sem Deus*; (b) por imposição da suas funções na MGM no departamento dos 16mm Raúl Faria da Fonseca viu-se obrigado a viajar para os EUA a fim de uma formação especializada o que o impediu que estar presente durante a rodagem do filme; (c) a rodagem do filme foi atrasada vários meses pela situação anterior mas também pela escassês de película virgem que se fazia notar nos meses após o final da Segunda Guerra Mundial; (d) Bárbara Virgínia era originalmente apenas a protagonista do filme e, provavelmente, pela situação referida de Faria da Fonseca terá sido convidada para tomar o seu lugar na cadeira da realização, acumulando os dois cargos; (e) a rodagem de *Três Dias sem Deus* terá sido completada algures no intervalo entre 18 de

¹¹² Bárbara Virgínia (Lídia), João Perry (o pai, Paulo Belforte), Linda Rosa (Izabel), Álvaro Rocha Pires (Pedro), Alfredo Ruas (Vicente), Elvira Velez (Bernarda), Maria Clementina (Tereza), Joaquim Miranda (Tadeu), Casimiro Rodrigues (Januário), Laura Fernandes (Beatriz), António Sacramento (médico), Jorge Gentil (Padre Alberto), António Marques (João) e Manuel Mariano (Joaquim).

Fevereiro e 10 de Março de 1946, certamente não de forma consecutiva e incluindo a parte de exteriores; (f) a estreia do filme foi antecipada cerca de um mês talvez porque logo à data de estreia se anunciou a presença do filme em Cannes o que se sobreporia com a data indicada para a estreia original (sendo que apesar de se noticiar que Bárbara Virgínia fora convidada para estar presente no festival isso acabou não se confirmar); (g) logo após a estreia de *Três Dias sem Deus* Bárbara Virgínia teve vários projectos de realização em cima da mesa, tendo sido *Anto* aquele que mais próximo esteve de se tornar realidade e (h) apesar da boa recepção nacional do público (que Bárbara Virgínia agradeceu publicamente) a má recepção no festival de Cannes levou a realizadora a lamentar a indicação do seu filme ao certame.

2.2.1 — *Sequência dialogada, base de planificação*

Uma leitura da *sequência dialogada, base de planificação* revela-nos a trama do filme. Sem querer deter-me longamente no resumo daquilo que é a acção principal do filme, aqui fica um resumo um tanto extenso disso mesmo que correndo o risco de ser mais longo que o necessário revelar-se-á útil em argumentos futuros, sobre situações narrativas e atmosferas cinematográficas.

No primeiro acto é-nos apresentada Lídia, uma jovem que acabou de se formar como professora primária e que encontra um posto de trabalho numa escola de uma povoação pequena “perdida na serra” (FONSECA, 1945). No primeiro dia de aulas, na escola onde acompanhará uma turma só de rapazes, é interrompida pelo médico da aldeia que a vem avisar que se terá de ausentar, juntamente com o Padre Alberto, por três dias, os do título “três longos dias em que as emoções pareciam não ter fim” (op. cit). Durante essa mesma aula, onde se discutem os mecanismos da visão através do exemplo de uma máquina fotográfica de Lídia, chega à escola Paulo Belforte com o seu filho pela mão para se juntar aos demais colegas — evento raro, já que esse homem “nunca vinha ao povoado [e] que toda a aldeia o odiava como se ele fosse o demónio” (op. cit) e acusavam-no de ter lançado fogo à igreja e de ter tentado assassinar a própria mulher.

Pouco depois de Belforte ter deixado o filho Pedro na aula, as mulheres da aldeia veem recolher as suas crias por temerem o contacto com o outro pequeno. Depois de

perder alguns dos seus alunos, e chegado o intervalo da manhã, deixa as crianças a brincar no recreio e aproveitando para se instalar melhor na escola. Apercebe-se de que o crucifixo da sala está quebrado e retira-o da parede com intenção de o reparar. Uma das mulheres da aldeia observa a situação e inicia o mexerico. “Quando, de tarde, a aula recomeçou o número de alunos estava reduzido a metade” (op. cit). Por se sentir vexado, Pedro foge para casa. Lídia interrompe a aula e segue-o pela encosta, sendo surpreendida por Belforte que, a cavalo, veio recuperar o filho e retirá-lo definitivamente do ensino primário da aldeia. Ao regressar à escola, e perturbada com a situação, Lídia quebra acidentalmente o crucifixo que havia deixado periclitantemente no parapeito da janela, acontecimento que não passa despercebido às pessoas da aldeia.

Decidida a falar de novo com o Belforte para o demover da sua decisão vai a Casal de Lobos, o casarão do homem no cimo do monte distante da aldeia, mas por ser já noite pede auxílio às gentes da terra que recusam ajudar a jovem professora. Os cochichos já se haviam propagado, “aquela mulher não é de confiança” (op. cit), mais ainda quando uma das crianças que espreitou pela câmara fotográfica da professora havia ficado com a vista inflamada. A curandeira e advogada do povo, Bernarda, que pretende tratar a criança colocando-lhe lodo do rio na vista, inicia uma, ainda tímida, cruzada contra a ensinante. Lídia faz o caminho a pé, no escuro, cruzando-se com um homem velho e alcoolizado que lhe diz “todos os caminhos escuros vão dar ao inferno” (op. cit), mais tarde perceberá que este é um dos serventes de Belforte.

Chegada a Casal de Lobos é recebida por uma velha criada. No casarão ouve-se um piano e “Lídia penetra numa sala escura, de linhas góticas” (op. cit) onde é surpreendida por Belforte. Discute o caso do seu filho e da importância do ensino quando são interrompidos pelo piano, tocado por Isabel, a mulher de Belforte, “tomada dum ataque de alucinação” (op. cit). Isabel é levada para longe numa cadeira de rodas pela criada, e Belforte oferece estadia à professora, dada a hora tardia e as condições atmosféricas, ao que Lídia acaba por aceder. No seu quarto é surpreendida por ruídos de correntes arrastadas no corredor, é o homem velho que conheceu antes. O velho dá-lhe a entender que, com a enfermidade da mulher, Belforte procura casos extraconjugais com as enfermeiras que cuidam da esposa e com outras raparigas jovens.

No segundo acto Lídia regressa à aldeia com Pedro, os aldeãos não lhe falam no caminho e quando chega à escola encontra a sala de aula vazia. A criança dos olhos inflamados vem dar-lhe um recado da mãe em que explica que não voltará às aulas de Lídia. Esta, vai confrontar a mãe que lhe explica que “foi o povo todo que resolveu. Eu cá se fosse a senhora voltava mas era para a casa do Belforte que era mais seguro” (op. cit). Regressa à escola determinada a dar aula, ainda que seja a apenas a um aluno, Pedro. Desmotiva-se e cai em desespero. Enquanto o padre Alberto não regressar pouco poderá contra aquela gente. A criança dos olhos inflamados desobedeceu a mãe e viera também à aula, Lídia emociona-se.

Volta para Casal de Lobos por recear manter-se no povoado, Belforte acede ao pedido, mas avisa que “vai sentir-se mal com certeza. Isto não é casa para si” (op. cit). Depois de um almoço “num ambiente de pavor” (op. cit), Belforte confessa a Lídia que a sua mulher havia sido uma grande artista, mas que depois do acidente nunca mais fora a mesma, não falando sequer: só toca piano, lança gritos e sofre de alucinações — ainda que os médicos a diagnostiquem com uma depressão nervosa, não havendo por isso qualquer impedimento físico para a sua imobilidade ou mudez. Belforte confessa-lhe que vive com um fantasma, estão casados há nove anos, o acidente foi há oito, no dia que faziam anos de casado, já depois de Pedro ter nascido. Isabel tem novo ataque e é levada para o quarto misterioso onde fica fechada.

À noite, quando Lídia houve novos sinais de mais um ataque, cruza-se com o homem velho que lhe diz “desta vez é que ele acaba com ela” (op. cit) e logo depois vê Belforte sair do quarto misterioso que tranca logo em seguida, trazendo consigo a cadeira de rodas vazia. Pedro aparece a Lídia choroso e logo depois a criada vem buscá-lo. A professora inquire-a e esta, contrariada, afirma que Belforte maltratou a mulher e se dirige à cidade para a internar num hospital, sem antes acrescentar que “Eu sei muito bem que ela não está doida. O que está é consumida com os desgostos que ele lhe dá. E agora, desde que a senhora está cá, cada vez pior” (op. cit). Explica que já era sua criada quando Isabel era solteira e “viviam muito felizes” (op. cit) até que apareceu Belforte e se casaram e o sucesso artístico se foi, naquele casarão isolado do mundo onde “ele tinha ciúmes dela, [e] ela tinha ciúmes dele” (op. cit). Quando

Lídia pergunta sobre o desastre a criada responde “Qual desastre! Ele fez aquilo por mal” (op. cit).

O terceiro e último acto inicia-se na manhã seguinte, em que Lídia decide ir visitar o tal precipício do acidente de Isabel, isto porque pretendia abandonar a casa e encontrar-se com o padre e o médico que chegariam ao fim do dia mas não queria partir com ideias erradas acerca de Belforte. Quando se encontra a espreitar o fundo do fosso é surpreendida por Belforte, pouco satisfeito por a descobrir naquele local, “o aspecto dele é feroz e ela começa a ter medo” (op. cit). Lídia tenta escapar, Belforte impede-a e obriga-a a ouvir a sua versão dos acontecimentos ocorridos naquele local. Conta que havia proibido a mulher de falar com os aldeãos por temer as maldades que lhe contariam sobre ele, ela desobedeceu-lhe e no dia do acidente tiveram uma discussão naquele preciso local. “Eu coloquei casualmente o pé sobre essa pedra... que oscilava tal como agora. Juro que não o fiz por mal. Mas ela insultou-me. Perdi a cabeça...” (op. cit). Lídia tenta mais uma vez sair daquela situação, levanta-se e escorrega na dita pedra, mas Belforte segura-a pelo braço e evita que ela caia. Tudo havia acontecido como naquele momento, só que da outra vez Belforte não fora capaz de segurar a sua mulher pelo braço como acabara de fazer com Lídia.

Lídia regressa a casa e interessa-se pelo estranho vitral que ocupa a sala do piano, fotografa-o. Ela sugere que as visões de Isabel são provocadas pelo vitral e propõe que Belforte o mande remover (rindo-se da improbabilidade da sua teoria). Vai ao quarto arrumar a mala para regressar à aldeia, Belforte segue-a, pede-lhe que fique naquela casa, que se torne professora privada de Pedro, que alegre aquele casarão. E acrescenta, “sou eu que preciso de si, da sua mocidade” (op. cit). Isabel desata em novo ataque e Belforte parte o vitral em sinal de que acreditara na teoria de Lídia e que não desistira ainda da mulher.

Lídia ao regressar à aldeia apercebe-se que Bernarda, a curandeira, se prepara para colocar lodo nos olhos do seu aluno da vista inflamada e vai a casa deste para evitar o tratamento nefasto, regressando ao casarão com a criança pelo colo. A mãe e a curandeira ao aperceberem-se do rapto acham que Lídia levou a criança para casa dos Belforte para “embruxar o pobrezinho” (op. cit). Toda a aldeia se une e “vieram todos para a rua, com archotes” (op. cit) formando um cortejo a caminho de Casal de Lobos.

Belforte desaprova a inconsciência de Lídia e, compreendendo a dificuldade da situação, assusta-se com o cortejo que se aproxima da casa. A luz dos archotes atrai Isabel à janela que parece emocionada pela cena. No pátio da casa os aldeãos lançam os archotes ao chão criando uma enorme fogueira “cujas labaredas atingem a altura do primeiro andar” (op. cit) e Isabel que “só vê as chamas e a sua excitação atinge o auge” (op. cit), de repente ergue-se da cadeira sem necessitar de auxílio, chora e ri — “está curada!” (op. cit).

Lá fora os aldeãos ainda gritam pela criança raptada, Belforte recusa dar-lhes a criança até à chegada do médico. Escondem-se todos, menos Belforte que após os aldeãos forçarem a entrada impende que estes avancem para o quarto mistério. Após uma luta, forçam a porta e descobrem que esse quarto é afinal a capela da casa, onde, de joelhos e defronte à imagem de cristo, estão Isabel, Lídia, Pedro, a criada e a criança implorando clemência da turba raivosa. Os aldeãos espantam-se, largam Belforte e entretanto chegam de carro o padre e o médico, e Belforte entrega o filho aos respectivos pais. Os ânimos acalmam-se e fazem o sinal da cruz.

No dia seguinte a escola está cheia de gente, o crucifixo voltou à parede, as crianças dançam e cantam. Lídia desce a encosta com Pedro pela mão e Belforte com a mulher pelo braço, sorridentes. São agora todos amigos, já não há mais rancores com os Belfortes. “Tinham acabado naquela manhã de sol, tão linda, três longos dias tão tristes. E tudo começou então a ser belo e feliz. E houve sempre, naquela aldeia de montanha, paz, e alegria, e amor, e Deus!” (op. cit).

2.2.1 — O fragmento conservado

Posto isto, um olhar sobre o fragmento conservado no ANIM permite perceber que a porção arquivada corresponde a uma série de cenas consecutivas que se iniciam com a chegada de Lídia a Casal de Lobos, na sua primeira visita, sendo aliás o primeiro plano, aquele em que Lídia é recebida pela criada que a deixa sozinha e se ausenta da sala. A sucessão de cenas das duas bobinas, nos seus 26 minutos (a primeira dividida num total de 69 planos e a segunda, mais curta, em 34), termina no momento em que Lídia vê Belforte sair do quarto misterioso com a cadeira de rodas vazia e depois de Pedro lhe aparecer choroso e ser recolhido pela criada. A mudança de bobines dá-se

depois do regresso de Lúdia a Casal de Lobos após descobrir que não tem mais alunos a quem ensinar e antes do ataque de Isabel após o almoço, antes da primeira confissão de Belforte.

O dado mais significativo é que quase toda a acção descrita na *sequência dialogada*, *base de planificação* se confirma no fragmento. Ainda assim há algumas discrepâncias que convém enunciar: (a) logo na primeira visita Lúdia encontra Pedro e esta apoia-o durante o ataque da mãe, fala-lhe e acalma-o; (b) as cenas são pontuadas por vários relâmpagos que iluminam subitamente os *décors*; (c) quando Lúdia fica pela primeira vez sozinha no quarto a maçaneta da porta gira sozinha revelando-se mais tarde ser a criada que lhe traz a roupa de cama; (d) quando Lúdia tenta dar aula para uma só criança é interrompida por pedras atiradas através da janela da sala de aula pelas mulheres da aldeia e quando Lúdia sai do edifício as mulheres estão à porta em silêncio formando um corredor que Lúdia atravessa; (e) a cena do almoço pavoroso foi omitida (ou a sua inclusão foi feita noutra porção do filme); (f) apesar de não haver banda de som e por isso não se perceberem os diálogos, parece que a apresentação da teoria de Lúdia sobre o vitral é antecipada para o momento da primeira confissão de Belforte; (g) na noite em que Belforte parte para a cidade a fim de internar a mulher, Lúdia vê através da janela do quarto um homem a afastar-se a cavalo, na noite.

De notar ainda que a referência à *sala escura, de linhas góticas* se torna evidente pelas portas de arco bicudo, pelos corredores de várias portas, pelas escadas em caracol, pelas colunatas que ocupam ambos os pisos, pelas janelas agrilhoadas de moldura em pedra e também pela iluminação de fortes contrastes favorecida pela introdução em cena de velas, fósforos, lamparinas e outras artefactos assim como pelos vários grandes planos de rostos sob fundo negro ou de marcadas silhuetas em contraluz que olham com espanto e temor o que se passa no fora de campo. No fundo, uma manifestação de um estilo gótico, típico de uma série de filmes norte-americanos desse início da década de 1940 (sobre o qual profundarei no próximo capítulo).

2.2.3 — *As duas planificações: comparando a cena 6*

Além do contraste entre a *sequência dialogada*, *base de planificação* e o fragmento conservado do filme, há ainda que contrastar estes dois com as próprias planificações, tanto a anotada como a visada pela censura. Como a dimensão desses dois documentos torna incomportável uma análise cuidada no âmbito desta dissertação, escolhi, a título de exemplo, comparar a cena 6 que corresponde aos primeiros 27 planos do fragmento conservado (sendo que em ambas as planificações se descreve um primeiro plano que o fragmento não inclui que no fundo introduz a cena, plano esse cuja ausência tanto poderá ser encarada como uma lacuna ou como uma alteração à planificação já que envolvia um cenário do exterior da casa, o que talvez tenha justificado a sua subtração).

Esta cena é descrita na *sequência dialogada*, *base de planificação* do seguinte modo:

A professora chega, por fim, ao casal de Lobos. uma velha criada, de mau aspecto, abre-lhe a porta. Diz que quer falar ao dono da casa. Lá dentro, ouve-se tocar um piano. Quem quer que fosse, tocava bem, embora denunciasse certa emoção. Quando a criada, com um gesto, a manda entrar, deixa de ouvir-se o piano.

Lídia penetra numa sala escura, de linhas góticas, austeras a denunciar a sua antiguidade. Tereza, a antipática criada, dirige-se com os seus passos arrastados para o interior. A cor escura dos móveis e das paredes tornam o ambiente pouco acolhedor. De repente, uma voz vinda dum canto, menos visível, saúda-a com secura. Lídia volta-se surpreendida. Era Paulo Belforte, cuja silhueta se recortava à luz dum candelabro poisado sobre um piano. Convida-a a sentar-se num banco de alto espaldar. Fica de costas para ele, indecisa. Paulo aproxima-se e deixa então a descoberto, sentada ao piano uma mulher de cerca de 30 anos, ainda formosa, mas de aspecto atormentado, que reage desagradavelmente perante a visita de Lídia e a sua conversa com Paulo.

Mas a professor, de costas para ela, não deu ainda pela sua presença e dirige-se ao dono da casa, dizendo-lhe o que vem. Desculpa-se da visita àquela hora.

— Pelo contrário, minha senhora — responde-lhe Paulo, com polidez a disfarçar a sua expectativa — a sua vista dá-me até o maior prazer. Realmente não esperava voltar a vê-la e muito menos aqui... Mas disponha inteiramente de mim para o que lhe fôr útil...

Lídia expõe o seu ponto de vista. Não lhe interessa o que o povo pensa dele. Mas é a professora e cumpre-lhe fazer com que todos os seus alunos em idade escolar vão à

aulas. Detesto, na aula são todos iguais. Não há ricos, nem pobres. O Pedro tem que voltar no dia seguinte. É preciso que seja assim. Exige-o a sua função. O incidente da manhã não pode voltar a repetir-se.

Paulo admira-se que ela se tenha aventurado à noite, naqueles caminhos só por causa do seu filho, do caso dum aluno indesejável — como ele diz. Ela insiste, mas ele corta, rápido a conversa e evita dar-lhe qualquer explicação sobre o ódio que lhe vota e aos seus, a gente da aldeia.

Subitamente, o piano ouve-se com força, tocado por Isabel, a mulher de Paulo, que parece tomada dum ataque de alucinação. Lídia ergue-se surpreendida vê-a então pela primeira vez. Tenta compreender o que se pass. Mas Paulo corre para junto da mulher e tira-lhe as mãos das teclas, fechando o piano com estrondo. Tereza, a criada, acorre com uma cadeira de rodas. Paulo senta a mulher na cadeira e Tereza condu-la para o interior da casa. Lídia, preocupada e surpreendida, pretende ir-se embora, mas Paulo não a deixa porque lá fora, desencadeara-se violenta trovoadas. Os relâmpagos iluminam a casa toda. Lídia, contrafeita, acede à oferta que o dono da casa lhe faz. Ficará num dos quartos de hóspedes até ao dia seguinte. (FONSECA, 1945)

A respectiva cena é então planificada e depois filmada do modo descrito no Anexo E — sendo que as descrições da acção que apresento são citações directas dos documentos em causa com a atenção de que nesses documentos há referências a diálogos e restante banda de som que não incluí por uma questão de excesso de informação e porque no exercício de comparação com o fragmento conservado a ausência de banda de som torna essa informação supérflua (assim como considere supérflua a informação referente à duração dos planos, os tipos de enquadramento e a lente indicada para filmar cada plano).

O primeiro dado evidente depois desta disposição comparativa é que a planificação visada pela censura corresponde à primeira planificação elaborada pela mão de Raúl Faria da Fonseca e que reproduz quase exactamente a acção descrita na *sequência dialogada, base de planificação*, ao passo que a planificação anotada se aproxima quase exactamente da cena filmada tendo por isso certamente sido elaborada em segundo lugar e sido usada como ferramenta de anotação durante a rodagem. Assim, do ponto de vista da compreensão das lacunas resultantes da conservação insuficiente do filme, o documento que deverá ser seguido como mais fidedigno é o da planificação anotada

por ser aquele que mais se aproxima do que terá sido o objecto filmico quando terminado.

O segundo dado importante de notar é a diferença de tom entre a primeira versão da cena 6 por Raúl Faria da Fonseca e a segunda versão, suponho, pela mão de Barbara Virgínia. A este respeito, é importante considerar o “esclarecimento” publicado por Faria da Fonseca no *Diário de Lisboa* à data da estreia de *Três Dias sem Deus* onde se lê:

Para os devidos efeitos se esclarece que na publicidade relativa ao filme Três Dias sem Deus, faltou mencionar o facto de a respectiva planificação inicial ter sido posteriormente alterada sem intervenção do autor, que se encontrava ausente, cabendo portanto a Raúl Faria da Fonseca apenas a responsabilidade do argumento (sequência cinematográfica), naquilo em que esta não foi prejudicada por aquela circunstância. (FONSECA, 1946, 5)

Assim não só o autor da planificação original se manifesta sobre as variações narrativas, de tom e estéticas que o filme sofreu na sua ausência, como se demarca dessas mesmas variações.

No caso da cena 6 é notório um mais marcado pendor melodramático na versão de Faria da Fonseca pela constante presença do piano tocado por Izabel, pela introdução de vários planos do vitral iluminado pelas faíscas dos relâmpagos e pela montagem alternada entre a conversa de Paulo e Lídia e o ataque alucinado da mulher do primeiro. Ao passo que na versão presente no filme e na segunda planificação a presença do piano existe apenas na banda de som e a presença de Izabel é reduzida ao fora de campo com excepção do momento em que esta é levada para a sala misteriosa (a porta A), na cadeira de rodas. A juntar a essa redução do confronto dramático entre as duas mulheres que rodeiam Paulo Belforte (confronto promovido pelo ciúme e pela doença, que Faria da Fonseca não teme em frisar, revelando logo na cena o interesse sexual de Belforte por Lídia). Na versão de Bárbara Virgínia há que ter em conta a introdução muito marcada de Pedro que evidencia a presença maternal de Lídia e beatifica o possível interesse amoroso de Belforte por ela já que este se mostra comovido pelos abraços e beijos que a professora dá ao aluno. Além disso há ainda a questão do desenlace da cena: na versão de Faria da Fonseca torna-se muito claro que Lídia

não queria ficar em Casal de Lobos e que só a tardia hora e as condições atmosféricas a convenceram a ficar, por seu lado na versão filmada por Bárbara Virgínia a pernoita de Lídia parece natural e esperada, um acontecimento que parece não necessitar de tanta justificação. Do ponto de vista da *mise en scène* a mudança da situação da conversa (em que na planificação de Faria da Fonseca Lídia está sentada de costas e Paulo Belforte de pé e versão de Bárbara Virgínia estão ambos de pé frente a frente) parece evidenciar uma alteração da presença e da força do personagem feminino. E do ponto de vista da direcção de actores, a planificação de Raúl Faria da Fonseca explica pormenorizadamente a acção e os estados de espírito dos personagens, sendo que a versão anotada resume a descrição de certos planos à simples identificação dos personagens e das suas posições na cena o que mostra igualmente uma diferença significativa entre as visões de um e outro cineasta.

2.3 — Inscrição Histórica

Num artigo intitulado *As História da História do Cinema Português* (2003) o investigador Paulo Cunha abre com uma citação, muito conhecida, de João Bénard da Costa, em que este se refere à história do cinema português como uma *história mal contada* concluindo que nessas histórias da História se presumia que o (pretens) historiador ora escondia o que sabia ora contava uma versão duvidosa do que se passara. Cunha propõe então um alargamento da formulação de Bénard da Costa:

Se o autor [João Bénard da Costa] presume duas conclusões possíveis para as “histórias [do cinema] mal contadas” — “o contador sabe o que não diz ou diz o que não sabe” — deve-se acrescentar uma terceira: o contador diz o que lhe convém e como lhe convém. Ao longo dos nossos estudos em torno do cinema português fomo-nos apercebendo e habituando a que os autores das diversas sùmulas históricas, movidos por interesses pessoais ou corporativas, construissem e divulgassem visões diametralmente opostas sobre um mesmo objecto de estudo. (CUNHA, 2003, 28)

Esta conclusão de Paulo Cunha é importante de notar, já que, a forma como acedemos a um filme que hoje já não pode ser visto da forma como foi inicialmente exibido muito depende também das inscrições históricas onde veio sendo inserido por diferentes historiadores, contistas e investigadores do cinema português. Neste sentido

o que me proponho é fazer um breve apanhado da forma como o filme *Três Dias sem Deus* e a sua realizadora, Bárbara Virgínia, foi sendo retratada nas histórias que sobre o cinema português se vêm escrevendo.

Quatro grandes modelos têm sido usados para enquadrar *Três Dias sem Deus* no conjunto do cinema português: um filme de temática religiosa, um filme realizado por uma mulher, um filme de género, um filme insólito.

Começando pelo primeiro, o filme de temática religiosa. Esta perspectiva sobre o filme de Bárbara Virgínia é a que surge um pouco forçada, já que se o filme revela um certo ponto de vista beato e confirma a educação moral cristã que vigorava. Se de facto o clímax da película se dava numa capela com uma série de personagens ajoelhadas e um coro angelical, dizer que o filme, por estes motivos, versa sobre a temática religiosa é um pouco descrer na força pagã de toda trama e no universo gótico a que já aludi.

No entanto o filme foi sendo categorizado com a mesma etiqueta que atribuem a filmes como *Fátima, terra de fé* (1943), *Não há rapazes maus* (1949), *Rainha Santa e Senhora de Fátima* (estes dois, filmes espanhóis que tiveram versões portuguesas) (PINA, 1977, 31). Creio que a origem deste agrupamento se motiva especialmente pelo título do filme (a presença do nome “Deus” dá-se facilmente a estas leituras mais apressadas). Luís de Pina, o pioneiro da historiografia do cinema português refere depois ao filme como “um drama religioso” (PINA, 1986, 99) e descreve a história do seguinte modo: “O argumento explorava uma situação dramática considerável: a de uma comunidade que se via privada do seu padre” (op. cit, 103). Mais recentemente José Matos-Cruz prossegue esta categorização no *Breve Dicionário Tipológico do Cinema no Estado Novo* (2011) em que *Três Dias sem Deus* surge logo como o primeiro filme debaixo da entrada *Religião* (MATOS-CRUZ, 2001, 384).

No entanto a segunda categorização, filme realizado por uma mulher, é algo que Luís de Pina também frisou. Em *Aventura do Cinema Português* (1977) — “a primeira obra autónoma dedicada exclusivamente à história do cinema português” (CUNHA, 2003, 11) — Pina apresenta Bárbara Virgínia no seu índice de realizadores e afirma “foi, por hora, a única realizadora cinematográfica

portuguesa” (PINA, 1977, 187) o que certamente terá originado a ideia, já aqui desfeita, de que até ao 25 de Abril nenhuma mulher realizou cinema em Portugal e pior, que antes de Bárbara Virgínia não tinham existido realizadoras de cinema (simplesmente porque o monopólio do cinema de longa metragem de ficção tende a fazer esquecer os outros formatos cinematográficos). Nas suas obras seguintes, Luís de Pina, repete a afirmação retira o *por hora*, limitando-se ao “nosso primeiro filme realizado por uma mulher” (PINA, 1986, 99). O seu sucessor historiográfico, Manuel Félix Ribeiro, no marcante *Figuras e Factos do Cinema Português* (1983), acrescenta à categorização, já que após fazer um breve apanhado das várias mulheres que, pelas cinematografias de todo o mundo, tomaram a seu cargo a realização de cinema apresenta Bárbara Virgínia declarando “a todos esses nomes um outro se deverá juntar e, para mais de uma portuguesa, a jovem Bárbara Virgínia” (RIBEIRO, 1986, 543), firmando portanto Virgínia como um nome fundamental da história do cinema realizado por mulheres.

Daí em diante *Três Dias sem Deus* vem sendo alvo de atenção exactamente por essa qualidade ‘única’ de ser realizado por uma mulher: o catálogo da Câmara Municipal de Lisboa publicado a propósito de um ciclo dedicado às realizadoras portuguesas, *Cineastas Portuguesas — 1874 -1956* (2000), apresenta Virgínia como “a primeira mulher a realizar um filme em Portugal” (CUNHA, 200, 23); os vários trabalhos da já citada investigadora Ana Catarina Pereira; o já referido trabalho de licenciatura de Marisa Vieira surge como a resposta à pergunta da investigadora “qual foi o primeiro filme realizado em Portugal por uma mulher?” (VIEIRA, 2009, 3); ou, por fim, a recente *Exposição de Homenagem a Bárbara Virgínia, Primeira Realizadora Portuguesa* promovida pelo festival de cinema Olhares do Mediterrâneo — Cinema no Feminino e organizada e pesquisada por Ana Mafalda Reis e Matilde do Carmo.

Relativamente ao enquadramento de *Três Dias sem Deus* segundo a perspectiva do cinema de género (categoria mais associada ao cinema de Hollywood, os *westerns*, os *film noir*, os *women films*, os musicais, os *pepluns*, ...), o género em causa é o cinema gótico, o filme de suspense ou de mistério. Ao longo da história do cinema português os termos filme de género (associado ao terror ou ao suspense) quando encarando o filme de Bárbara Virgínia só surgem recentemente. Por um lado um artigo de João Monteiro, conhecido director do festival MOTELx – Festival Internacional de Terror

de Cinema de Lisboa, que traduz por escrito aquilo que o programador vem fazendo (uma revisitação da história do cinema português, em busca de objectos que à luz contemporânea revelem os formalismos que mais tarde se cristalizariam nos clichés associados ao cinema de género). Nesse artigo intitulado *História do Breve Cinema de Terror Português* (2000), o programador apresenta *Três Dias sem Deus* como uma das três excepções do cinema de género durante o chamado ‘período de ouro’ do cinema português [a par de *O Louco* (1946) de Victor Manuel e *O Cerro dos Enforcados* (1954)] e descreve-o como “trata[ndo]-se de uma variação do clássico *Rebecca* de Alfred Hitchcock. Lídia, jovem professora, vai ensinar para uma aldeia da serra onde se verificam estranhas ocorrências” (MONTEIRO, 2000, 24). Na mesma senda, o investigador Afonso Nunes, na sua tese de mestrado *A Realização Cinematográfica: A Fantasia no Caso Americano e Europeu* (NUNES, 2013, 63), enquadra o filme de Virgínia como filme de género e emparelha-o com o filme de Victor Manuel.

Ainda assim, vários historiadores do cinema português vêm descrevendo *Três Dias sem Deus*, como um filme com: “uma certa atmosfera” (PINA, 1986, 103); “ambiente mórbido”, “soturno”, com “incidentes perigosos”, de “mistério” e cheio de “misticismo popular” (MATOS-CRUZ, 1999, 80); “atmosfera estranha”, “cheia de superstições” e “clima de desconfiança” (RIBEIRO, 1984, 543); “povoado de elementos fantásticos, recolhidos dos mitos e lendas tradicionais portuguesas” (PEREIRA, 2014, 169). Só Manuel Cintra Ferreira — numa folha de sala dedicada a *Três Dias sem Deus* a propósito de um ciclo dedicado à actriz Elvira Velez na Cinemateca Portuguesa em 1995 — e depois João Monteiro e Marisa Vieira referem a influência gótica. Cintra Ferreira refere como “modelos” *Rebecca* e *Wuthering Heights* — descrevendo a realização como aquela que “consegue por vezes criar um clima dramático, que a iluminação, por vezes desequilibrada, reforça nalguns momentos (a primeira bobina que veremos, mostra alguns bons aproveitamentos de focos luminosos fora do plano, na tradição do filme gótico americano).” (FERREIRA, 1995) —, ao passo que Vieira, refere também o expressionismo e o *film noir*, adjectiva a realização de Bárbara Virgínia de *hitchcockiana* e compara-a a *Rebecca* e *Jamaica Inn* — justificando as influências dizendo que “Bárbara Virgínia usou não só o que lhe era mais familiar, mas também o que era mais funcional” (VIEIRA, 2009, 16).

A classificação de *Três Dias sem Deus* como filme insólito é de todas a mais fácil, por assim se resolver rapidamente a sua estranha forma de produção e o seu aparecimento cadente nas salas e periódicos dos anos 1940. No entanto é também aquela que menos nos informa sobre o filme e mais facilmente o reduz a uma anedota curiosa da história do cinema português, uma nota de roda-pé, um parêntesis da narrativa linear que se havia (tão bem) construído. Aliás, é exactamente isso que acontece em algumas das publicações sobre história do cinema português (para não falar de tantas outras que nem sequer referem o filme, a maioria). Alves Costa na sua *Breve História do Cinema Português (1986-1962)* (COSTA, 1978, 86) refere o filme do seguinte modo “outra gente vem tentar a aventura do cinema (entre ela uma mulher: Bárbara Virgínia, com *Três Dias sem Deus*). Com mais boa vontade do que engenho, à espreita de um êxitozinho de bilheteira, cada um trazendo consigo uma nova frustração.” (86) ou mesmo João Bénard da Costa que não se refere ao filme noutras das suas histórias, mas que em *O cinema português nunca existiu* (1996) refere que na temporada de 1946/1947, a sua “primeira temporada”, se estrearam seis filmes portugueses, o primeiro dos quais *Três Dias sem Deus*, acrescentando o seguinte parêntesis “(a 30 de Agosto, data tão insólita quanto o filme)” (COSTA, 1996, 29) que conclui a atenção dada ao filme. Félix Ribeiro apesar de ser aquele que mais interesse demonstrou sobre a obra de estreia de Bárbara Virgínia — ainda que nem sempre muito fidedigna, umas vezes a correcção não é total (refere 1945 como a data de estreia do filme) e porque a sua visão do cinema português é uma tintada pela sua ligação ao regime — como explica Paulo Cunha, “A nossa principal objecção à obra de Félix Ribeiro reside no facto de a maioria dos seus escritos serem patrocinados por entidades oficiais e, por isso, a sua análise do cinema português enquadra-se numa certa visão promovida pelo regime” (CUNHA, 2003, 4) —, refere-se à história do filme como “pouco vulgar” (RIBEIRO, 1986, 243). E Cintra Ferreira termina a sua folha de sala com a ideia de que, apesar da natureza obscurecida dos fragmentos que se preservaram, “deixa-nos a sensação de que se perdeu alguém que poderia ter feito obra ‘diferente’ no cinema português” (FERREIRA, 1995). Assim *Três Dias sem Deus* é visto não só como uma entrada estranha no conjunto dos filmes nacionais, como a sua própria

matéria versa sobre assuntos e formas que não estabelecem ressonâncias com outros objectos filmicos feitos à época em Portugal.

No fundo, e parafraseando Paulo Cunha, estas quatro vertentes do olhar que foi recaindo sobre o filme de Bárbara Virgínia pelas histórias do cinema português reflectem em parte os interesses de cada historiador, investigador, programador ou contador do cinema português, assim como as suas ideias gerais sobre o cinema feito em Portugal, e ainda a época e a sociedade que envolveu os seus estudos e pesquisas (CUNHA, 2003, 27). De certo modo, as páginas que compõem esta dissertação, são igualmente resultado dessa manta de influências a que me encontro sujeito, e a forma como aqui apresento o filme de Bárbara Virgínia resulta em parte dos meus interesses cinéfilos, da minha forma de encarar o cinema e daqueles que me rodeiam e informam e também enformam o meu olhar (sobre o mundo e, mais particularmente, sobre o cinema). Ainda assim procuro que esse olhar esteja consciente desse desvio natural e como tal mais apto a tentar evitá-lo. É o que tenho tentado fazer até aqui e é o que tentarei continuar fazer a seguir.

2.4 — Olhar da Crítica de cinema

No artigo *Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico* (2011), António Pedro Pita trata de se demarcar da intenção de um estudo monográfico sobre as principais publicações, textos e figuras do ensaísmo cinematográfico português e de se ficar apenas por “algum” desse universo (PITA, 2011, 42).

O que se segue nas próximas páginas é pois uma compilação organizada tematicamente de críticas publicadas à época sobre o filme de Barbara Virgínia, *Três Dias sem Deus*. Também aqui não se pretende uma análise geral das publicações, dos seus autores e dos seus textos, mas, principalmente, uma vista para o filme que hoje já não é possível. Quando se questiona a existência da crítica e a sua função, uma dessas funções será, certamente, a de tornar público e documental o olhar de alguém sobre um objecto, neste caso um objecto filmico que não mais se poderá ver como foi visto por essas mesmas pessoas. Assim, na congregação de olhares, na comparação de tex-

tos, gostos e análises, talvez se possa construir um olhar já sem autor e sem origem definida que permita um acesso novo a um filme perdido.

Pedro Pita refere-se a esta área da historiografia das publicações nacionais como a “história das coisas que nunca aconteceram” citando um texto provocatório de António Pedro Vasconcelos, na revista *O Tempo e o Modo* intitulado *O cinema na idade da razão* (1966), em que o jovem crítico de cinema tratava de demolir a anterior geração de críticos: de uma banda os que “pensavam mal e escreviam pior” (Domingos Mascarenhas, Jorge Pelayo, Fernando Garcia, etc.) e de outra, os que passaram “ao lado do assunto falando de tudo menos de cinema” (Roberto Nobre, Fernando J. Pereira, etc.) (Cit. por. PITA, 2011, 42). Esta divisão da crítica de cinema portuguesa que existiu entre os anos 1930 e 1960 com os maus (dos jornais generalistas e das revistas de especialidade) e os bons mas descentrados (das revistas da elite cultural) é a que Paulo Cunha igualmente subscreve na sua comunicação *A crítica que mudou a crítica de cinema na imprensa portuguesa: o caso Diário de Lisboa, 1968* (2008), descrevendo o panorama da crítica de cinema do seguinte modo:

O primeiro núcleo de críticos/jornalistas cinematográficos profissionais em Portugal, (...) [publicaram] na imprensa diária mais afecta ao regime (Diário da Manhã, Diário de Notícias) e na Emissora Nacional. Nestes espaços fazia-se sobretudo a divulgação e a promoção de um certo cinema português, nomeadamente os títulos a que estas figuras surgem associados.(...) Em oposição ao núcleo da crítica dita “oficial”, começou a despontar em diversas publicações de carácter cultural e artístico uma crítica que ficou conotada com a oposição política e cultural ao regime (...). Ao contrário da crítica dominante, a crítica de cinema publicada nestes títulos tinha pouco alcance mediático e pouca influência junto dos espectadores de cinema. No entanto, estas publicações tinham o mérito de reunir, entre os colaboradores, muitos intelectuais, artistas e ensaístas que escreveram os mais interessantes textos sobre cinema deste período. (CUNHA, 2008, 11-12)

Assim, uns eram textos mais ou menos anódinos que no fundo compensavam as distribuidoras e exibidoras pelos seus constantes reclames anunciando as estreias da semana (publicidade encapotada ou indirecta). Os outros, mais profundos, de análises mais educadas e de maior peso intelectual sofriam da falta de visibilidade, já que os seus leitores não iam além de um nicho muito restrito.

Nas próximas páginas apresentarei, organizado de forma temática, o modo como foi visto *Três Dias sem Deus* pela crítica portuguesa. Para isso fiz um levantamento de 14 textos críticos da época, publicados em jornais e revistas que cobrem, de modo algo desigual estas duas vertentes da crítica cinematográfica portuguesa em 1946. Assim os textos em causa podem ser agrupados do seguinte modo: da crítica *oficial* temos António Lourenço d’*O Século*, Visor 42¹¹³ do *Diário de Lisboa*, Palmira Bastos das *Modas e Bordados*, Rogério da revista *Eva*, Armando Vieira Pinto, José da Natividade Gaspar e António Quadros do *Diário Popular*, José Gomes do jornal *Novidades*, António Feio e Silva Brandão da revista *Filmagem*; da crítica alternativa Fernando Sylvan da *Brisa – revista mensal de cultura, arte e cinema*, Manuela Porto da revista *Mundo Literário* e Roberto Nobre da *Seara Nova* (e ainda dois textos não assinados que, ainda assim, manifestam posições pessoais por parte dos autores, da revista *Cinema* e do jornal *Novidades*).

Posto isto, e antes daquilo que será uma extensa e algo exaustiva análise destes textos críticos (já que falar da opinião da crítica só não é falacioso se se falar da opinião de cada um dos vários críticos) quero apenas notar que segundo Manuel Félix Ribeiro que fez, nas páginas das suas *Figuras e Factos*, o levantamento de cinco críticas (apenas dos jornais diários) e que descreveu a opinião da crítica, a partir desse levantamento, dizendo que “duma maneira geral, fez justiça, até por ser uma obra que resultou do ponto de vista técnico e artístico, mal grado alguns deslizes próprios de uma debutante numa carreira difícil e ingrata como é a da realização cinematográfica.” (RIBEIRO, 1986, 247). Por sua vez Marisa Vieira que terá sido a segunda investigadora a mergulhar no espólio hemerotecário em busca de críticas a *Três Dias sem Deus*, qualificou o resultado dizendo “as críticas da altura forma impiedosas com Bárbara Virgínia” (VIEIRA, 2009, 13). À imagem daquilo que afirmei sobre as variações da inscrição histórica de *Três Dias sem Deus*, cada investigador encontrou no acervo algo que reflectiu o seu olhar e a disponibilidade deste perante o que lá encontrou.

¹¹³ Era comum muitos dos textos críticos serem assinados por siglas, iniciais sem significado ou nomes genéricos como Visor, Retardador, Extintor... Manuel Félix Ribeiro identifica Visor 42 como Artur Portela.

Ainda assim, creio que o facto de várias críticas, principalmente as oficiais, terem sido algo condescendentes com o filme de Bárbara Virgínia, reflecte uma série de factores coadjuvantes ao filme e à sua realizadora: (a) o facto de ser uma mulher a realizar deu-lhe um destaque, uma publicidade e um reconhecimento que de outro modo talvez não teria e funcionou também no sentido da condescendência, algo a que não foram alheios os 22 anos da realizadora; (b) Bárbara Virgínia era colaboradora do suplemento do jornal *O Século, Moda e Bordados*, assim como d' *A Voz* e do *Diário de Lisboa*, é pois natural que de lá tenham surgido grandes entusiasmos — Virgínia chegou a fazer capa d' *O Século Ilustrado* aquando da estreia do seu filme — e uma especial atenção pela colega de redacção (inversamente, o percurso de Raúl Faria da Fonseca e o desaguisado relativo à alteração da planificação também justificou certos remoques doutra parte da crítica afecta a este); (c) Bárbara Virgínia é muitas vezes citada na imprensa como *Simpatia* — assim mesmo, qual nome próprio —, daqui se conclui as qualidades nas relações públicas da realizadora e actriz e de como Virgínia traduzia a fórmula ideal da mulher culta do *Estado Novo*, aliás, os livros de etiqueta editados décadas depois só põem por escrito isto mesmo; (d) em tempos de *brandos costumes* também as críticas e as opiniões eram brandas e muitas vezes assim o era propositadamente com os filmes nacionais a fim de estimular a formação da indústria e a já referida questão da publicidade encapotada (além de vários dos críticos dos jornais acabarem por trabalhar em cargos também em muitas das películas dos estúdios do Lumiar, veja-se o caso de Faria da Fonseca para não ir mais longe).

No que diz respeito ao primeiro ponto acho que é importante destacar a forma como alguma crítica encarou a estreia de uma mulher na realização de *filmes de fundo*, veja-se o paternalismo de Artur Portela e do redactor não assinado de *Le cinéma portugais* (1950) num artigo dedicado à realizadora, descrevendo o seu percurso:

- *Não deixa de ser audacioso e simpático ver uma senhora, trabalhando, nos estúdios nacionais, como realizadora! É o caso de Bárbara Virgínia, até há pouco quase desconhecida, que ontem, foi projectada nos cumes da grande nomeada artística. Sinceramente lhe dizemos que não esperávamos tanto, e também que nada sabíamos acerca da sua obra.* (PORTELA, 1946)
- *Efectivamente, se passarmos em revista os países onde se faz cinema, constatamos até que ponto é diminuto o número de mulheres que se deixam tentar pela carreira*

interessante mas ingrata de realizador. É sem dúvida um trabalho de natureza complexa que comporta grandes dificuldades e responsabilidades, e as somas de energia e as exigências multiformes que um tal sector de actividade impõe aos que se lhe dedicam, não tem a natureza para cativar o espírito feminino nem se revelam propícias à carreira duma mulher. (CINÉMA PORTUGAIS, 1950)

Em relação ao último ponto, referente à brandura das críticas no que respeitava ao cinema nacional, é curioso (e provavelmente não causal, já que a natureza rara do filme de Bárbara Virgínia promoveu uma maior distância de opiniões entre os vários membros que constituíam a crítica de então) reparar que no levantamento de críticas que fiz sobre *Três Dias sem Deus*, três delas reflectem, de modos muito diferentes, sobre a própria natureza comprometida da crítica e dos críticos nacionais: tanto no sentido de defender uma simples avaliação informativa a bem das escolhas do público (o tal serviço que distribuidores e exibidores agradeciam), como o facto de o cinema nacional ser *empolado* pela crítica, ou ainda sobre a qualidade geral (ou falta dela) de muitos dos que escreviam sobre cinema nos periódicos diários, do seu constante entusiasmo face a de um filme português (qualquer que ele fosse), das intrigas entre estúdios e facções do próprio sistema de produção no Lumiar.

- *Mais uma vez a crítica cinematográfica desvirtuou a sua missão. Vem isto a propósito da estreia de Três Dias sem Deus. Lemos com certo interesse as críticas dos nossos diários e quando quisemos tirar conclusões sobre o valor do filme, não conseguimos. (...) Não houve nenhum que dissesse se vale ou não a pena ir ver o filme. O público, que lê jornais e que escolhe os seus espectáculos, fica à espera que as “autoridades” no assunto o aconselhem e como o conselho não aparece, quase sempre vai ao acaso para sair depois de pé atrás para a próxima. Ora porque é que os nossos críticos não se limitam a fazer crítica para o grande público?* (ROSA, 1946b)
- *Podéria aproveitar-se o pretexto da estreia desta nova produção portuguesa para tentar reconduzir às devidas proporções muita coisa que anda perigosamente empolada na nossa agitada aldeia do cinema. (...) não seria muito justo que viéssemos agora, em notícia puramente accidental, quebrar lanças por dama tão arredada e desolada, como a nossa Crítica destas coisas.* (PINTO, 1946)
- *A posição da crítica diante das actividades e manifestações nascentes é sempre difícil, mormente num país onde, como neste, a própria crítica se pode considerar também nascente. Temos vivido quase sempre, e exuberantemente, das emoções, e sem dúvida que o alheamento do raciocínio, da lógica concreta, toldam as faculdades críticas, porque é impossível fazer crítica imparcial onde houver entusiasmo descon-*

trolado. Depois, como o direito da crítica é livre, faz tornar por vezes incompreendido que o direito a essa liberdade é amplo mas na medida da autoridade para exercê-la. Não é ser-se crítico porque se resolve ser-se crítico. (...) O cinema português está cheio de incompetentes a querer servi-lo; mas sem dúvida que tem alguns reais valores a dar-lhe o melhor da sua inteligência e da sua devoção; e isso basta para garantir-lhe um triunfo. A crítica tem criado uma certa confusão à roda de uns e de outros, de modo a não querer distingui-los, ou, o que é ainda pior, a trocar-lhes as posições. De resto, há uma intrigasinha à volta dos estúdios, nada de estranhar porque estamos em Portugal, e onde por vezes também entra a gente do dinheiro que nem sempre capitaliza para servir o cinema e as suas economias, mas estas e as suas preferências femininas ou mesmo só as suas preferências femininas. (SYLVAN, 1946)

O que se segue é então uma análise temática dos textos críticos dos referidos jornalistas e críticos de cinema, sobre vários assuntos: a reação do público na estreia, de que forma o filme reflecte os valores cristãos e do Estado Novo (apesar do seu título), qualificativos sobre o elenco e sobre a própria Bárbara Virgínia enquanto actriz, mas também enquanto directora de actores, avaliações dos sucessos técnicos do filme (fotografia, som, cenários e decoração, argumento, planificação, diálogos, montagem e música), o sucesso e a qualidade da realização de Bárbara Virgínia, assim como de que forma o seu filme se destaca do panorama do cinema português dos anos 1940 e como, por outro lado, repete ou imita o estilo do cinema gótico norte-americano, e ainda de que forma a figura de Bárbara Virgínia constitui uma promessa para o cinema português e quais as potencialidades de internacionalização do filme (assim como comentários à sua indicação pelo SNI para representar Portugal na primeira edição do festival e Cannes). De modo a facilitar a leitura, criei o Anexo F onde várias citações destes autores, algumas por vezes bastante longas, se encontram organizadas segundo as temáticas que abordarei de seguida. Deste modo aconselho uma leitura paralela dessas citações e das respectivas análises, de modo a que melhor se possa compreender como foi recebido o filme pela Crítica de cinema em Portugal, em 1946.

2.4.1 — Na noite de estreia

Quase todas as críticas que descrevem a sessão de 30 de Agosto de 1946 no cinema Ginásio em que *Três Dias sem Deus* estreou e que iniciou as quatro semanas de exibi-

ção do filme em Lisboa não esquecem de referir as flores que a artista principal recebeu (e Palmira Bastos refere-se à estreia no Porto, onde também os ramalhetes foram entregues à cineasta e protagonista), assim como algumas das suas colegas. Flores a que se juntaram palmas. O que há a salientar neste âmbito passa por perceber que embora o sucesso da crítica possa não ter sido unânime, pelo menos no dia da estreia o filme foi largamente aplaudido (o que certamente não será algo raro, à época e hoje em dia).

O outro aspecto que não convirá deixar passar em branco é a descrição da plateia por Artur Portela que destaca as individualidades do cinema nacional que estiveram presentes na sessão de estreia, onde se incluem os realizadores mais consagrados de então e aqueles que melhores relações com o regime mantinham: Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro, Brum de Canto, Chianca de Garcia entre outros. O que demonstra o interesse da comunidade cinematográfica instalada em relação ao filme, garantindo portanto que *Três Dias sem Deus* poderá não ter sido bem recebido no meio mas pelo menos foi visto por alguns dos que mais poder dentro dele tinham. E que, mesmo se estivessem desconfiados desta nova realizadora, certamente estavam curiosos para saber da natureza do seu trabalho.

A juntar a isto, convém atentar nas palavras de Fernando Garcia e especialmente nas de Silva Brandão, já que eles apresentam os primeiros dados daquilo que acaba por ser um dos argumentos de fundo de muitas das críticas ao filme: a vontade de fazer um cinema para o público (ou que não o desconsiderasse) mas que simultaneamente pretendia ter um valor artístico e estético igualmente relevante — por oposição àquele que era o dito cinema comercial revisteiro que dominaria as produções nacionais da década seguinte (e se começava a fazer notar então). A conclusão de Brandão — e parafraseio — é que essa vontade de acudir a dois fogos prejudicou o filme e ambas as categorias de espectadores, já que para o público comercial, faltava ao filme acção, e para o sofisticado, ao filme faltava apuramento formal (Anexo F).

2.4.2 — *Moralidade e nacionalismo*

A questão da moralidade no filme de Bárbara Virgínia começa logo com o seu título, já que, *Três Dias sem Deus* é logo por si uma provocação quando durante o Estado

Novo, já que em nenhum dia se deveria estar ausente da divindade. Sobre a questão do título poder-se-á fazer a leitura metafórica de que os três dias que o padre está ausente metaforizam os três dias de ausência de Deus na terra aquando do intervalo entre morte e a ressurreição de Cristo. Ainda assim dois dos críticos *oficiais* apressam-se a explicar que o filme nada tinha de anti-religioso, amoral ou ateu, cumprindo assim o seu dever para com a distribuidora, alertando o público para o possível e injustificado mal entendido.

O comentário de António Lourenço e do artigo não assinado do *Novidades* tratam de salientar a importância do papel da professora primária durante o Estado Novo (adiante analisarei com mais detalhe esta questão). Os dois críticos tratam de evidenciar a importância social que para o Estado Novo tinham as professoras primárias, especialmente como barómetro de moralidade, já que Lourenço eleva a personagem de Lídia a uma heroína que combate, contra tudo e contra todos, apenas a favor do bem, da bondade, da lucidez e do amor cristão, chegando mesmo a dizer que a professora primária, contratada do estado, é uma *enviada da providência* para iluminar o obscurantismo rural (Anexo F). O autor desconhecido do artigo do *Novidades* ultrapassa a questão de classe do professorado e encontra na personagem de Lídia a figuração exacta da mulher portuguesa, com o contributo adicional de ser educadora. Mas a frase que se destaca é mesmo “Não há em todo o filme a mais leve beliscadura, sequer, à dignidade com que, geralmente, a mulher portuguesa ama e vive, dentro e fora do lar, nem os nossos sentimentos cristãos, nem aos respeito devido a figuras proeminentes da nossa vida social e superior.” (NOVIDADES, 1946), aqui o autor elencou três pilares da sociedade desejada pelo Estado Novo na sua relação entre os dois sexos, a mulher portuguesa que ama na relação com o lar, a cristandade que os aproxima (e casa), e as figuras (patriarcais) que preservam a continuidade do *status quo*. É importante não deixar passar um outro pormenor no texto de Lourenço, o crítico afirma que Lídia é uma personagem de pura ternura e bondade, eleva-a a anjo da guarda e depois acrescenta que a providência que a enviou àquele local fê-lo com a intenção de tornar Paulo Belforte feliz. Nesta leitura subliminar da sexualidade de Lídia que afinal sendo angelical não deixa de ser sexuada revela, mais uma vez, o paradoxo da mulher casta e mãe de família (mais ainda num filme em que o homem, Belforte, é casado com

outra mulher). Isto o autor não assinado do *Novidades* resume de modo proverbial quando afirma que “A queda de Paulo Belforte, mesmo a dar-se, seria humana, mas evitou-se a tempo, e muito bem, ainda por virtude da dignidade de uma mulher” (op. cit). A mulher salvífica, que surge perante o homem decadente e o recupera do abismo (como que invertendo a própria narrativa e *mise en scène* em que é exactamente Belforte que salva Lúdia do precipício).

Já o comentário de Armando Vieira Pinto sobre a qualidade portuguesa do filme (dos *portugueses dignos*) refere-se a um dos *slogans* promocionais do filme em que se afirmava *Três Dias sem Deus* como um filme “100% português” (Apêndice C) (em que actores, equipa técnica, rodagem e pós-produção haviam sido feitas em Portugal por portugueses, já que muitas vezes certas questões técnicas ainda implicavam serviços estrangeiros e também porque nesses anos se sistematizavam as co-produções com Espanha, as quais muitas vezes se desenvolviam de forma desequilibrada para o lado espanhol). Como explica o crítico, não se percebe se a intenção desse comentário é orgulho nacional ou se promove a a indulgência que muita crítica costumeiramente aplicava sobre as produções nacionais — as duas medidas que a crítica tendia a usar para filme (100%) portugueses e para os estrangeiros (Anexo F).

De notar ainda as palavras de Fernando Sylvan, um dos críticos do meio cultural, que encontra na trama do filme um nacionalismo que só lhe interessa exactamente no sentido da alteração do estado das coisas. Para ele a professora primária representa o conhecimento que virá acabar com os misticismos que a ignorância rural promovia. Ao contrário dos críticos anteriores que saudavam a personagem da professora Lúdia como uma bondosa continuadora dos desejos do Estado Novo para a estrutura social, Sylvan parece ver na mesma personagem uma possibilidade de abertura e iluminação. E interessa ao crítico menos o ambiente tético do filme e mais a sua representação ‘realista’ da vida rural portuguesa dos anos 1940 e do atraso das gentes e dos seus costumes. Assim, o crítico encontra uma potencialidade universal da história do filme, ainda que a trama fosse estritamente portuguesa (Anexo F).

2.4.3 — *Bárbara Virgínia, actriz e encenadora*

Se é possível um consenso por parte da crítica cinematográfica de 1946 que viu o filme de Barbara Virgínia (ou quase) é que a sua interpretação se fez de simplicidade, naturalidade, foi discreta, de pouca exteriorização e tentando controlar a tendência teatral. Além disso, António Lourenço refere “um mínimo de palavras” (LOURENÇO, 1946), o que parece indicar que no filme os diálogos eram poucos e o esforço maior se terá concentrado na construção de um ambiente (que veríamos era o do universo gótico/expressionista).

Já Roberto Nobre refere a falta de fotogenia de Virgínia (e outros, como José da Natividade Gaspar, referem eufemisticamente a sua presença discreta), algo que alguns comentários ao seu desempenho em *Sonho de Amor* também referiam (Anexo F).

Outro aparente consenso parece ser a dificuldade que Barbara Virgínia terá tido ao ser simultaneamente realizadora e intérprete principal. Lourenço, Vieira Pinto e Brandão afirmam que a realização terá saído prejudicada pela interpretação e que o foco na segunda actividade seria mais acertado por ser aí que se concentra mais o seu talento. Afirmam também que no confronto entre Virgínia realizadora e a actriz, terá por vezes sido o caso de a segunda ter vencido, em prejuízo do filme (Anexo F).

Alguns críticos referiram ainda outro aspecto, que é o da personagem de Lídia ser uma que não pedia grandes desempenhos por parte da actriz e que talvez não se adequasse o papel à actriz ou o papel por si pedia uma sobriedade que o filme não lhe conseguiu/soube/quis dar.

2.4.4 — *Restante elenco*

Sobre o restante elenco as críticas têm opiniões que se afastam muito, no entanto fica a sensação de que Linda Rosa no papel de Izabel, a mulher parálitica de Paulo Belforte, terá tido um desempenho forte já que quase todos destacam a sua presença apesar de praticamente nada dizer ao longo de todo o filme. Outra actriz que parece ter agradado na generalidade foi Maria Clementina no papel da criada, que, segundo Roberto Nobre, se apresenta irreconhecível pelo trabalho de maquilhagem.

Já Elvira Velez parece ter desempenhado um personagem tipo sem grande dimensão, assim como Alfredo Ruas ainda que a sua importância enquanto actores de teatro valorizasse o filme. João Perry descrevem-no como demasiado teatral e que apesar da presença solene não chega a marcar o filme fortemente. Várias críticas fazem também referência ao facto de a maioria dos actores do filme serem raros na tela de cinema, sendo para muitos deles a sua estreia (ou um dos primeiros papéis) em cinema. Muitos dos actores do filme provinham do teatro e esse é um aspecto reforçado por várias expressões dos críticos, como o traço grosso, o exagero, as magníficas expressões, insinuante e expressivo, algo que favorece a ideia de um filme onde a influência do expressionismo se fazia evidente nas interpretações ao jeito da pantomima do cinema mudo (Anexo F).

De notar que a propósito desta temática deixei de fora, propositadamente, por parecerem menos relevantes, as descrições dos desempenhos dos restantes actores secundários. Ainda assim não posso deixar de referir que a maioria destes comentários sobre o trabalho dos actores em *Três Dias sem Deus* peca pela leviandade e desinteresse de um ponto de vista analítico. A excepção é a comentário, mais uma vez de Roberto Nobre, em que este afirma que a monotonia do filme prejudicou o desempenho dos actores, isto é, o ritmo do filme não soube revelar da melhor maneira as suas interpretações (Anexo F).

2.4.5 — *Questões técnicas*

Devido ao grande número de críticas feitas às componentes técnicas do filme e respectivos trabalhadores, resolvi separar as várias funções descritas nos seguintes grupos: produção, fotografia, banda sonora, direcção de arte, montagem, planificação e argumento.

2.4.5.1 — Produção

A opinião de alguns críticos prendeu-se com o facto de sentirem que em *Três Dias sem Deus* faltou uma figura unificadora (um produtor) que garantisse uma unidade estética e um trabalho de equipa sólido entre os vários técnicos, actores e criativos. Opinião subscrita por António Lourenço, Armando Vieira Pinto e indirectamente por

Silva Brandão, Roberto Nobre e o autor não assinado da revista *Cinema* (Anexo F). Estes críticos referem que essa figura deveria ter tido a capacidade de por um lado controlar (refrear) o ímpeto criativo da realizadora, e mais importante, garantir que havia na equipa técnica uma consciência das necessidades que o filme (e seu argumento) implicava e um competente trabalho em conjunto que beneficiasse a totalidade do projecto e a visão da sua directora.

Roberto Nobre refere portanto que a qualidade do filme estava muito abaixo da média do cinema português (que era já de si bastante abaixo da média das produções de outras nacionalidades). Já Fernando Sylvan considera exactamente o oposto e vê no trabalho do estreante produtor Felisberto Felismino um sucesso de coordenação e cooperação (Anexo F).

De facto tendo em conta a experiência do produtor e da realizadora é muito provável que as opiniões dos primeiros críticos reflectam com alguma exactidão o nível técnico geral de *Três Dias sem Deus* e apontem nestes dois as responsabilidades. Mas vários dos técnicos do filme eram também profissionais com curta experiência. Por tudo isto, fixar as culpas nuns ou noutros intervenientes criativos do filme é o que menos importa (parece ser aliás uma actividade que pouco beneficia a compreensão do que poderá ter sido *Três Dias sem Deus*). Parece ser, no entanto, um dado irrecusável para a maioria dos críticos que a qualidade técnica geral do filme era fraca.

2.4.5.2 — Fotografia

Sendo *Três Dias sem Deus* um filme de evidentes ressonâncias góticas e expressionistas, a fotografia tomou (ou deveria ter tomado) um papel de grande relevância, já que é típico do género um trabalho elaborado: em torno dos contrastes luminosos, na introdução de focos fora de campo, na iluminação em cena à base de velas e lampiões, na escolha de ângulos inusitados. Tudo isto são funções a que o director de fotografia deverá responder.

António Matos, conhecido como Tony, teve em *Três Dias sem Deus* o seu primeiro trabalho como director de fotografia, e mais que isso, o único trabalho em que foi o único fotografo do filme, já que o seu segundo (e último) trabalho na área seria em *Aqui, Portugal* (também como Bárbara Virgínia como actriz) onde dividia o cargo

com outros cinco colegas (Octávio Bobone, José César de Sá, Américo Couto, Alfredo Cristino Gomes e Manuel Luís Vieira) uma vez que o filme se construiu em episódios cada um dedicado ao folclore de uma zona diferente de Portugal (Trás-os-Montes, Minho, Douro, Beira, Estremadura, Ribatejo, Alentejo, Algarve).

O consenso entre os críticos é que a fotografia do filme é essencialmente desigual, com momentos inspirados, sequências em que tudo se combina e os quadros manifestam os interesses da realizadora e da história, mas que essa qualidade não se manteve constante ao longo do filme.

Roberto Nobre refere as sequências das visões de Isabel como alguns dos momentos mais bem fotografados, ao passo que Fernando Garcia refere que certos pormenores como as flutuações da luz das velas e lampiões não encontram na fotografia de Tony os efeitos de realidade adequados (Anexo F). Aliás, o comentário de Garcia parece acentuar que a fotografia de Tony é, apesar de sofrer de várias debilidade técnicas, vistosa algo que Nobre confirma ao afirmar que “o caminho era aquele” (NOBRE, 1946).

Mesmo que a qualidade do trabalho do director de fotografia não seja consensual, parece sê-lo o facto de o trabalho de Tony ser pouco inferior àquilo que outros operadores de câmara (já instalados) do cinema português conseguiriam fazer. Estranha-se por isso que António Matos não tenha prosseguido muito além a sua carreira na área.

Do fragmento conservado no ANIM, uma das mais evidentes características do trabalho de fotografia é exactamente a irregularidade e a falta de continuidade entre *raccords*, já que muitas vezes dentro de uma mesma cena a iluminação varia de forma descontrolada e ora a escuridão é quase total num plano de perfil dos actores, como é muito quente e luminosa num grande plano do rosto de um deles.

2.4.5.3 — Som e música

O som do cinema português na década de 1940 (e durante grande período) era muito deficiente, *Três Dias sem Deus* parece não ter sido excepção, mais ainda quando a banda sonora resultou de dois processos, a gravação dos diálogos no estúdio da Cinelândia — que Félix Ribeiro refere como decadente (RIBEIRO, 1986, 544)— e a

gravação da música e mistura feita nos estúdios da Lisboa Filmes um estúdio dedicado mais frequentemente às obras documentais mas que prestava vários serviços a longas metragens de ficção, como por exemplo, a *Camões* — como explica o comentário de António Lourenço (Anexo F).

Esta discrepância entre a qualidade dos registos falados e da mistura/música é uma que é notada por vários críticos, dando aliás algum destaque ao trabalho do compositor Carlos Rocha Pires que teria em *Três Dias sem Deus* o seu primeiro e último trabalho em cinema e que parece evidenciar-se como uma das forças do filme.

De notar o dado referido por Manuela Porto da falta de atenção a certos pormenores como o facto de os solos de piano (tocados pela própria Bárbara Virgínia) recorrerem vigorosamente ao pedal, coisa que a personagem de Izabel não poderia fazer já que se encontrava paralisada, sem mobilidade da cintura para baixo. Porto refere também o som próprio dos aposentos fechados (Anexo F) que é um comentário mais simpático que o “muito mau” (NOBRE, 1946) e o “deficiente” (GARCIA, 1946).

2.4.5.4 — Cenários e decorações

Outra das características típicas do cinema gótico passa necessariamente pela força do elemento arquitectónico tanto de um ponto de vista puramente estético e formalista, como de um ponto de vista narrativo e na construção e descrição dos personagens, normalmente da protagonista que se encontra perdida no meio de uma casa labiríntica feita de sucessivos acrescentos em heteróclitas construções feitas cumulativamente ao longo de várias gerações de herdeiros no estilo da arquitectura vitoriana. Naturalmente a míngua do orçamento e a natureza ligeira da produção não poderia dedicar-se à construção de cenários muito ostensivos como o género pedia e isso foi algo que Fernando Garcia descreveu. Ainda assim, adiante alongar-me-ei exactamente sobre este aspecto do *décors* e da forma como estes revelavam (mais uma vez) as influências do cinema gótico norte-americano da década de 1940.

Já Manuela Porto concentra as suas críticas nos cenários exteriores que, segundo ela, revelam pouca pesquisa e cuidado, referindo ironicamente que as serranias não passavam dos arredores do Lumiar — a crítica tem razão, já que a rodagem de exteri-

ores, segundo Matos-Cruz, se deu, de facto, nos arredores de Lisboa (MATOS-CRUZ, 1999, 80). A acrescentar a isto Porto dedica-se ainda a avaliar a qualidade da decoração dos cenários onde se incluíram objectos que a câmara pareceu destacar mas que a narrativa não acompanhou, nomeadamente uma urna e o seu conteúdo desconhecido, nunca revelado, mas sempre evidente para aquela espectadora (Anexo F).

2.4.5.5 — Montagem, planificação e anotação

Sobre estes três aspectos do filme vários comentários se fizeram, mas a generalidade foi negativo. Sobre a falta de anotação já se havia referido antes as variações de iluminação dentro de uma mesma cena, mas agora referem-se de novo erros de *rac-cord*, mudança de ângulos arbitrária, alteração do número de actores na sequência da multidão munida de archotes a caminho de Casal de Lobos, posições trocadas de personagens, sobressaltos e quebras de ritmo, havendo dificuldade de compreensão da trama. São desta opinião Garcia, Nobre, Brandão, Porto, Rogério e Lourenço (Sylvan gosta e Portela não sabe ou não responde) (Anexo F).

No que respeita à planificação o problema é mais complexo já que, como referi, Raúl Faria da Fonseca que produziu a adaptação do romance de Gentil Marques e escreveu a primeira planificação teria que se afastar do projecto e não pode acompanhar a rodagem. Em parte por isso, e também porque Bárbara Virgínia que tomou o projecto das mãos do primeiro e o quis fazer seu, alterou de modo por vezes significativo, a planificação e os diálogos. Como consequência desta situação, alguns críticos referem o caso do desligamento de Faria da Fonseca em relação ao filme. Ainda assim, e apesar de este ter sido tornado público com a publicação de um *Esclarecimento* no *Diário de Lisboa* (anteriormente citada), nem todos os críticos tomaram conhecimento desse facto à data da escrita dos seus comentários (o caso de Rogério, crítico da revista *Eva*), o que mostra que nem todos os profissionais do meio estavam a par do conflito (ou se o estavam não o fora por fontes oficiais) (Anexo F).

Armando Vieira Pinto salientou no entanto que tal situação se deveria colocar do ponto de vista moral — “Sabemos que o seu trabalho [Faria da Fonseca e Fernando Teixeira] não foi respeitado. Não pode, portanto, atribuir-se-lhes responsabilidades. Apenas é de lamentar o ponto de vista moral que tal facto demonstra” (PINTO,

1946) — esta foi aliás a posição de vários críticos ao tomarem conhecimento do deguisado. A maioria (se não a totalidade) tendeu a valorizar o trabalho de Faria da Fonseca em detrimento do de Bárbara Virgínia, associando maniqueistamente as falhas ao trabalho da segunda e as forças ao do primeiro. É essa a posição de António Lourenço que chega a dizer que os momentos de “magnífica mobilidade” (LOURENÇO, 1946) são aqueles em que Virgínia se apoia na planificação de Faria da Fonseca, ou Fernando Garcia que afirma, “cabem as culpas nos defeitos e qualidades a Bárbara Virgínia e não a Raúl Faria da Fonseca” (GARCIA, 1946). A posição mais moderada vem de Artur Portela, já que o crítico afirma “Ficou melhor? Será pior? É obvio que nada podemos dizer sobre o assunto” (PORTELA, 1946) e esse é de facto a situação com todos os críticos da época, já que certamente os referidos documentos que agora se tem acesso (em especial as duas planificações) não eram públicos então. Portanto, uma comparação entre o trabalho de Faria da Fonseca e Virgínia era impossível. Parece evidente no entanto, que Faria de Fonseca pela idade e pelo estatuto que tinha como crítico de cinema, técnico e realizador de documentários de propaganda saiu, aos olhos dos críticos, incólume das falhas de *Três Dias sem Deus* que optaram por as atribuir à actriz tornada realizadora aos 22 anos e estreante.

A este respeito as críticas citadas, em particular a de Rogério e Roberto Nobre, têm a vantagem de descrever com algum pormenor uma sequência do filme (coincidência ou nem por isso) que lhes pareceu particularmente falhada, o momento em que António Sacramento, o médico, visita a escola para avisar Lídia da sua ausência de três dias. Tanto Nobre como Rogério referem a fixidez da encenação em que a câmara se mantém distante da acção e em que o actor continua de costas para a câmara. Esta descrição tem a vantagem de produzir no leitor, mesmo que de forma enviesada, uma imagem do que terá sido essa cena, uma das muitas que se perderam (Anexo F).

Quanto à montagem, o consenso é também grande no aspecto em que o filme apresentava falhas graves. A lentidão é uma das características referidas por vários críticos, o prolongamento dos silêncios e uma morosidade que perturbou o natural fluir da narrativa. Como na fotografia, Rogério refere que também aqui o trabalho foi desigual

e ora o ritmo era extremamente lento, como pouco depois se acelerava sem justificação (Anexo F).

2.4.5.6 — Argumento e diálogos

Os dilemas que rodeiam as adaptações são sempre complicados de destrinçar já que as questões de fidelidade literária se põem de formas sempre distintas de filme para filme. Ainda assim, vários críticos viram no romance de Gentil Marques uma força cinematográfica e uma história “das melhores de todos os filmes portugueses” (FEIO, 1946). Certo é que o livro de Marques não é hoje acessível como já referi anteriormente, e não crendo que os críticos em causa tenham lido o romance a bem de uma análise comparativa noto apenas que Roberto Nobre escreveu que “Não sei, visto que não está publicado, o que disto vem do romance de Gentil Marques, *Mundo Perdido*, ou o que é devido à adaptação.” (NOBRE, 1946) e nesta frase não só Nobre se afasta do dilema que apresentei como acrescenta que em Setembro de 1946 o livro não havia ainda sido publicado (apesar de o argumento de Raúl Faria da Fonseca se basear nele e datar do ano anterior) o que até certo ponto pode ser um argumento importante para a hipótese que coloquei atrás de que o romance nunca tenha chegado a ser publicado (talvez um manuscrito nunca tornado público, ou simplesmente uma ideia de romance que nunca chegou a concretizar-se mas que inspirou Faria da Fonseca a torná-lo cinema).

De qualquer modo a história, pela sua raridade no cinema português, foi encarada na generalidade das críticas em boa consideração, António Lourenço e Silva Brandão são dessa opinião. Já Rogério e Manuela Porto afastam-se dessa posição e encontram, no caso do primeiro uma falta de verdade que o faz desacreditar na história, ao passo que a segunda conclui o mesmo mas por outros motivos, os buracos da história que a fazem avançar à custa da perda de verosimilhança (o crucifixo e a capela como dois elementos chaves do argumento que ora se mostram de extraordinária importância para os personagens, como noutros momentos são esquecidos, porque assim se justificava que a narrativa progredisse) (Anexo F). A questão do final feliz que encerra o filme é também outro dos aspectos que alguns referiram como desconchavado e desapropriado à sequência narrativa. Uma vez que o momento do desenlace, com o que-

brar do vitral que cura milagrosamente Izabel, surge de facto a despropósito e revela de certa forma um final mal amanhã, ou no mínimo, mal resolvido (Anexo F).

No que respeita aos diálogos, embora se tivesse referido anteriormente a presença demasiada das palavras, em certas cenas e Fernando Sylva refira que no caso das crianças os diálogos pareciam-lhe excessivamente longos, a maioria das críticas apresenta-se positiva — talvez também porque Teixeira era colega de redacção, já que trabalhava também como crítico de cinema, e portanto a simpatia e a indulgência deverão ter actuado sobre as penas dos comentadores. Este é aliás um ponto de contradição entre críticos, já que Lourenço havia referido anteriormente que o filme se fazia de longos silêncios. Independentemente da quantidade objectiva de diálogos (que se podem avaliar das planificações) o certo é que uma parte do trabalho de Fernando Teixeira terá sido igualmente reescrita por Bárbara Virgínia na segunda planificação (como ficou patente na análise comparativa da cena 6).

2.4.6 — Realização

O que parece ser o consenso da crítica é que Bárbara Virgínia terá sido, como realizadora, uma figura pouco proeminente que só a espaços terá conseguido impor a sua visão para o filme, ao ponto de Roberto Nobre chegar a pôr em causa a sua competência enquanto cineasta completa (reduzindo a sua acção à direcção de actores) (Anexo F).

Quase todos referem uma sensibilidade apurada para certos pormenores que talvez por essa especial atenção tornavam o filme desacertado e possuidor de um ritmo estranho (dizem-no Rogério, António Feio e Silva Brandão de modos distintos e com intenções diferentes). Referem também uma insistência em bons achados que fatigam o natural decorrer da acção, o mesmo que Rogério diz quando refere que se demoram tempos infínitos sem que essa especial atenção resulte nalgum objecto cinematográfico discernível. Mais simpático, Brandão encontra nas falhas uma manifestação da vontade artística (Anexo F).

A outra palavra que se repete é ingenuidade, o que fica por perceber é se a forma como os críticos a usam pressupõe uma certa condescendência pelo trabalho de uma

estreado de 22 anos — Armando Vieira Pinto saúda o facto de Bárbara Virgínia ter feito “indiscutivelmente um filme” (PINTO, 1946), José da Natividade Gaspar descreve a realizadora como uma “cinegrafista de insuficiente prática para exteriorizar” a sua sensibilidade (GASPAR, 1946) e António Lourenço refere as “débeis forças” de Bárbara Virgínia (LOURENÇO, 1946) — ou se por seu lado elogiavam a qualidade simples e cândida da realização e da forma como a história foi contada — Fernando Garcia usa palavras como pureza e sinceridade (Anexo F).

Note-se a crítica de António Lourenço quando este refere um problema de realização que se centra na clarificação psicológica da personagem de Lídia, a professora. Segundo o crítico a realizadora e actriz não soube tornar explícita a natureza das intenções que moviam a personagem: se era por simples bondade e dever moral, ou se era por interesse amoroso para com Paulo Belforte (Anexo F). Este dado é importante no sentido em que na avaliação dos documentos fica-se com a sensação de que na versão de Raúl Faria da Fonseca o interesse amoroso de Lídia para com Paulo Belforte era ligeiramente mais desenvolvido do que na versão de Virgínia que atenuava essa pulsão sexual e concentrava-se no dever profissional e moral da professora. O comentário de António Lourenço vem no entanto revelar que essa mudança de tom se ficou pela metade e para o espectador estabelece-se a confusão entre as duas possíveis interpretações para a acção de Lídia.

De destacar o comentário de José da Natividade Gaspar, quando este se refere à marcha da multidão envergando archotes quando se encaminham para Casal de Lobos, enraivecidos. O crítico descreve-a como algo *exagerado* e *artificial* e de *discutível gosto e justificação*, como que afirmando que a sequência surge um pouco a despropósito no filme, não lhe fazendo falta (Anexo F). Ou, se o quisermos entender assim, como a confirmação de uma regra do género cinematográfico (o cinema gótico) que Virgínia tentava replicar e que por isso mesmo parecia forçada a sua inclusão.

2.4.7 — Filme de “atmosferas”, de “ambientes” e de “climas”

O aspecto aqui fica evidenciado é aquilo que me parece ser de maior relevo em tudo o que respeita ao olhar da crítica de cinema sobre *Três Dias sem Deus*: o facto de ser um filme que, feito em Portugal de 1946, pretendeu seguir uma fórmula que nada

tinha que ver com a prática cinematográfica nacional e que era o género dos filmes góticos norte-americanos dessa década.

Assim uma parte da crítica nacional, mais atenta aos filmes que por cá se faziam do que aos filmes do resto do mundo, quando viu o filme de Bárbara Virgínia classificou-o de *diferente, singular, inovador, novo, audacioso e original* por não haver no panorama cinematográfico nada que se aproximasse (Anexo F)¹¹⁴. Em particular, críticos como António Lourenço e António Feio vêm nesta mudança de registo daquilo que é o cinema português dessa década — e que Lourenço classifica de “popularucho” (LOURENÇO, 1946) —, um alargamento estético relevante e um lavar de vistas para os hábitos de visionamento dos críticos (Anexo F). A novidade do filme levou que António Quadros afirmasse que se tratava do “primeiro filme caracteristicamente psicológico português” (QUADROS, 1946) e Fernando Sylvan vê nele o “primeiro filme português de sentido universal” (SYLVAN, 1946).

Outra parte da crítica, mais atenta à cinematografia mundial quando viu o filme identificou nele, imediatamente, coincidências com romances ingleses e as respectivas adaptações cinematográficas que poucos anos antes haviam estreado nas salas portuguesas, *Jane Eyre*, *Wuthering Heights*, *Rebecca*, mas também, *Hatter's Castle* (1942) de Lance Comfort, as *tragédias cinematográficas norte-americanas* e *certo cinema britânico* e António Quadros refere os filmes de Boris Karloff (ainda que pela negativa) por encontrar no filme de Virgínia uma aproximação ao cinema de terror (Anexo F).

Note-se no entanto que Fernando Sylvan aloca à obra de Gentil Marques a influência do cinema norte-americano e António Quadros vê na parte do filme que decorre no casarão de Belforte (onde o gótico é mais evidente) a parte mais literária do filme (e descreve-a também como a mais banal — como quem diz, aquela que o cinema já havia retratado mais que uma vez) (Anexo F). Uma parte dos críticos que fez esta leitura das referências/influências do filme foi também aquela que viu a maior falta de originalidade no filme, Rogério falar de uma “*Jane Eyre medíocre*” (ROGÉRIO,

¹¹⁴ Há que não esquecer três títulos anteriores ou contemporâneos a *Três Dias sem Deus* que tentaram fórmulas e géneros cinematográficos diferentes, *Cais do Sodré*, *Porto de Abrigo* e *O Louco* (para não considerar o cinema mudo, em particular o trabalho de Reinaldo Ferreira, o Repórter X, de cujo folhetim se teria adaptado o já referido *O Homem dos Olhos Tortos*).

1946), Roberto Nobre afirma mesmo que “*Três Dias sem Deus* é apenas original naqueles pontos em que tem intenção visível de esconder que é um decalque de *Jane Eyre*” (NOBRE, 1946) e Fernando Garcia conclui que o filme é “original no nosso cinema, mas não original pelo *toque* que, em tantas cenas dava obras com a repercussão e as altas qualidades de *O Monte dos Vendáveis*, *Rebecca*, *Jane Eyre* – e outras” (GARCIA, 1946).

Estes mesmo críticos fazem questão de referir que os intentos atmosféricos do filme de Virgínia ficam mirrados quando comparados com os feitos dos filmes que mimetiza. Silva Brandão afirma que o clima não se define entre o mistério e a estranheza, Garcia refere que o filme “não teve meios de produção à altura das pretensões do tema.” (GARCIA, 1946), já Nobre resume que “seria exigir demasiado que houvesse, num estreante em realização, não só ciência dos efeitos para uma narrativa normal, mas a subtilidade e o poder de atingir o singular e o quase sobrenatural, ali requeridos” (NOBRE, 1946).

O consenso no entanto é que *Três Dias sem Deus* era um filme ao qual os seguintes descritivos se podiam aplicar sem grande desconfiança: *sombrio, romântico, patético, tenebroso, de horror, de violência soturna, de lirismo triste, de ambiente, misterioso, cheio de loucura, de superstição, trágico, literário, real, nórdico, maléfico, de clima, sinistro* (Anexo F). A este respeito, mais adiante dedicar-me-ei com mais atenção a esta questão da influência do cinema gótico em *Três Dias sem Deus*.

2.4.8 — *Uma promessa para o cinema português*

Apesar de todas as críticas que abordei anteriormente, da interpretação à direcção de actores, à realização, à montagem e planificação, um dos consensos entre a crítica é que Bárbara Virgínia se apresentava com *Três Dias sem Deus* como uma jovem e forte promessa para o cinema português.

Os mais críticos do filme afirmaram que se o resultado não os havia convencido, havia nele indícios de uma ideia diferente de cinema para o meio português, e que apesar de ser impossível avaliar totalmente o talento de uma realizadora com apenas um filme realizado e sem experiência anterior, os seus projectos seguintes resolveriam

o mistério e esclareceriam se *Três Dias sem Deus* fora um caso isolado e sem consequências futuras, ou o primeiro passo de uma nova voz no cinema português — o tempo acabaria por confirmar que o caso era o segundo, já que não houve hipótese de “as circunstâncias lhe proporcionarem um mais assíduo contacto com os estúdios” (LOURENÇO, 1946) nem tempo para “a lição e a prática, que o tempo, os livros e a experiência lhe ensinarão” (GASPAR, 1946). Vieira Pinto acrescenta ainda que numa possível segunda obra, em que a realizadora se circundasse de técnicos mais competentes, aí sim se veria o seu talento resplandecer (Anexo F). Bárbara Virgínia foi vista como figura promissora do cinema português e a crítica usou expressões como *grande esperança, séria promessa para o cinema português, caso singular de intuição cinematográfica, promessa cinematográfica, o cinema português precisa de si* (Anexo F).

2.4.9 — Internacionalização e a ida a Cannes

Antes de terminar este assunto referente a *Três Dias sem Deus*, em particular este momento sobre a recepção da crítica portuguesa de 1946, há ainda que não esquecer se avaliar as reacções dos críticos sobre as potencialidades de internacionalização de *Três Dias sem Deus* e em particular o facto do SNI o ter seleccionado para representar Portugal na primeira edição do festival de Cannes.

Se alguns consideraram que o facto de o filme marcar uma diferença no panorama do cinema português era então motivo suficiente para exhibir essa diferença e alargar no estrangeiro o espectro do que poderia ser um filme português (algo que valorizaria o cinema português como um todo). Outros centraram-se nas deficiências técnicas do filme e em particular no facto de este seguir com fidelidade quase copista algum do cinema norte-americano dos anos anteriores (como já se referiu) o que passaria uma imagem de um cinema que apenas sabe imitar e não possui originalidade, ou ainda, pelo facto de exhibir uma situação social do universo rural português subdesenvolvido e ignorante que não coincidia com a imagem que se pretendia passar do que era Portugal (Anexo F). Sem ser Lourenço e José Gomes, os restantes críticos viram com maus olhos a indicação do filme à competição de Cannes por acharem que o filme lá faria má figura, no entanto Gaspar fez por desculpar Virgínia do caso (que a escolha

do filme não passara pela realizadora) algo que Nobre não fez, colocando sempre o argumentário nas fragilidades da direcção da realizadora (Anexo F).

2.5 — Bárbara Virgínia por Bárbara Virgínia

O propósito das seguintes páginas será analisar um conjunto de onze entrevistas, artigos, ou documentos onde Bárbara Virgínia de um modo mais ou menos directo reflecte sobre o cinema e perceber se desta selecção (que é tão exaustiva quanto me foi possível investigar), pode ser considerada (na dinâmica com os dois filmes que lhe são atribuídos — e no que resta de ambos) uma teoria. Caso isso não se verifique, deixo a questão (que explorarei no sub-capítulo seguinte) sobre de que modo os discursos de Raúl Faria da Fonseca e Gentil Marques podem ser iluminadores das presentes lacunas que se espalham dentro e ao redor de *Três Dias sem Deus?* Uma resposta a estas questões poderá ajudar a informar (e a enformar) aquela que é uma peça importante e desconsiderada da história do cinema português (e a desemaranhar a complexa teia autoral que lhe subjaz), consequência da sua débil conservação. Posteriormente poderá funcionar como rastilho para um trabalho de reconstrução e (re)contextualização desse objecto que marca a primeira longa metragem de ficção sonora realizada por uma mulher em Portugal.

2.5.1 — *Produção e Financiamento no Cinema Português*

Uma das questões mais frequentes do discurso de Bárbara Virgínia são as questões de produção, de financiamento e as dificuldades associadas ao meio do cinema português nos anos 1940 e ao facto de ser uma das poucas mulheres nesse meio. Na palestra na Emissora Nacional *Mulher no Cinema* (1949), transcrita na publicação *Rádio Nacional*, lê-se:

A única dificuldade que surge, aliás não só às mulheres, também aos homens, é a falta de dinheiro, capital. Porque se todos tivéssemos a bolsa de Charlot (...) poderíamos realizar as nossas próprias películas sem que houvesse 'directamente' dúvidas a nosso respeito. Disse 'directamente', porque quando se trata de uma mulher de vinte e poucos anos dirigir um filme, uma mulher que nunca trabalhou num estúdio como ajudante ou chefe de montagem, ajudante de realização, directora

artística, etc. etc., que não tem 40 anos, e surge inesperadamente como realizadora, as dúvidas, as conversas, as opiniões não param. (VIRGÍNIA, 1949, 6)

De facto o final dos anos 1940 marca o início da falência da ‘geração de 1930’¹¹⁵, que vai sendo progressivamente substituída ao longo dos anos 1950 pela geração seguinte de realizadores que haviam sido assistentes dos primeiros¹¹⁶. Assim, a chegada de uma nova figura que não havia percorrido os caminhos técnicos de formação prática nem integrado a pequena comunidade do cinema português do Estado Novo vem contrariar as aspirações de um grupo significativo de outros jovens realizadores que haviam realizado, até então, (quase) só curtas metragens documentais e que desejavam as metragens de longa duração e a ficção — todos mais velhos que Bárbara Virgínia à época e todos homens. Sintomático deste estado de coisas é o pequeno artigo de opinião de Baptista Rosa publicado em Junho de 1946 na revista *Eva* defendendo que se veja primeiro o filme e só depois se façam os comentários e as avaliações, já que o jornalista refere que assim que saiu a notícia esta “provocou sensação” e logo “surgiram os comentários mais variados e da mais variada natureza. Uns acreditam, outros desdenham das possibilidades daquela rapariga simpática que não recuou perante tão grande responsabilidade” (ROSA, 1946c).

O facto de não só *Três Dias sem Deus* ter sido produzido, como a sua realização ter sido levada a cabo por Bárbara Virgínia, deve-se em parte à singularidade da produção: financiado e produzido por Felisberto Felismino sem ligação anterior ao cinema, através do estúdio da Cinelândia que havia aberto recentemente e não devia possuir ainda fortes estruturas hierárquicas. A acrescentar a este aspecto há que lembrar que *Três Dias sem Deus* não era originalmente um projecto de Bárbara Virgínia, mas sim de Raúl Faria da Fonseca que por ser igualmente representante da MGM em Portugal se viu obrigado a sair do país em direcção ao Estados Unidos da América onde se instruiu no formato do 16mm e do qual foi o representante oficial durante vários anos.

¹¹⁵ Constituída por figuras como António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia, etc.

¹¹⁶ Conhecida nem de propósito como a ‘geração dos assistentes’, onde se incluem Henrique Campos, Perdigão Queiroga, Augusto Fraga, Constantino Esteves.

A este respeito a própria realizadora confirmou, na entrevista de Ana Catarina Pereira e William Pianco, que a princípio as suas funções em *Três Dias sem Deus* resumiam-se ao papel de protagonista e ao trabalho de assistente de Raúl Faria da Fonseca: “O Raul Faria da Fonseca estava preparando um filme e havia me convidado para ser assistente dele. (...) Não muito tempo depois, a produção, que tinha já tudo mais ou menos preparado para a feitura de um filme, me convidou” (PEREIRA, PIANCO, 2016).

A conciliação de todas estas improbabilidades de produção permitiram que Bárbara Virgínia contrariasse aquele que era o percurso normal de um aspirante a realizador de cinema e assinasse uma primeira longa metragem de ficção aos 22 anos. A propósito do seu percurso não regular na carreira cinematográfica, a actriz e realizadora explica-o na referida palestra do seguinte modo:

É esta a mulher do cinema americano [Dorothy Arzner] sem dúvida a mais importante e a mais completa. Dirão aliás muito justamente que foi devido à grande preparação técnica na própria casa de trabalho (estúdio) onde ocupou diversos e variadíssimos lugares. Realmente só assim se consegue um trabalho, admitimos a palavra ‘consciente’. Têm realmente razão ‘mas’, há sempre um mas, isso é na América [onde] existe uma produção contínua, e que em Portugal, se faz hoje um filme, e se está parado tanto tempo, que se começasse pelo tal princípio, quase nunca teríamos tempo de chegar a realizar, porque hoje era-se anotador, depois parava-se dois anos; mais tarde era-se ajudante de montagem durante alguns anos, novamente paragem, e teríamos tantas paragens como certos comboios de mercadorias, que andam tão lentamente, que às vezes por descuido descarrilam antes de chegarem ao seu destino... (VIRGÍNIA, 1949, 6)

A possibilidade de excepção que foi *Três Dias sem Deus* resulta também do facto de, por ser uma produção de muito baixo orçamento — “eu consegui fazer o filme com 700 e poucos contos, o que é uma miséria!” (PEREIRA PIANCO, 2016) —, com técnicos novos e longe de estarem instalados¹¹⁷ e muitos actores vindos do teatro,

¹¹⁷ O director de fotografia, António Matos, ou Tony, estreava-se, na montagem de *Montero Aço* só havia antes sido assistente de Brum do Canto e realizado um par de curtas metragens documentais nos anos 1930 e na composição musical, Carlos Rocha Pires teria em *Três Dias sem Deus* o seu primeiro e último trabalho em cinema, só o assistente de produção, Fernando Maynard, faria carreira como assistente regular das produções nacionais até meados da década seguinte.

conhecidos da própria Bárbara Virgínia. Todas estas condicionantes acabaram por se tornar a razão de ser do filme, beneficiando (inversamente) a sua concretização.

Esta situação surge explicitada de forma evidente no catálogo do Festival Internacional de Cinema de Cannes, onde se encontram alguns termos descritivos que pintam uma imagem forte sobre os meios de produção: *moyens de fortune* (que significa tanto improvisado como recurso de emergência ou solução do acaso), refere-se a um *estúdio improvisado* e também a uma *equipa de estreadores entusiastas* (SNI, 1946).

Bárbara Virgínia é a primeira a tomar consciência dessas mesmas condicionantes e da influência destas na qualidade de *Três Dias sem Deus*. Assim, à repetida pergunta sobre a sua satisfação com o resultado feita por diversos jornalistas em diferentes entrevistas, a resposta da realizadora é sempre coerente: uma e outra vez negativa

- *Vejo que não dei quanto podia dar. Empreguei o melhor do meu esforço, mas as dificuldades eram muitas contra a minha pouca experiência. E raras foram as boas-vontades que me secundaram. Se quiser, empregamos antes este termo: pouco convencida!* (ROUSSADO, 1948);
- *No caso de Três Dias sem Deus, embora não tivesse ficado completamente satisfeita confesso-lhe que gostei. (...) Um êxito estrondoso? Uma obra-prima? Não. Simplesmente, um trabalho sério, honesto, limpo (...) Parece-me, no entanto, que o filme devia ter sido apresentado não como pretendente a prémios, mas sim como uma curiosidade, um primeiro trabalho duma pessoa que pretende ir mais longe e quer saber se tem possibilidades. Como o primeiro filme duma aprendiz estudiosa.* (TRABUCHO, 1946);
- *Ter de me conformar com o produzido não traduz de forma alguma estar satisfeita com a obra. A absolvição do meu pecado deve ser-me concedida pelo muito que, honestamente, todos quisemos fazer. (...) Não será um grande filme, não foi feito com qualquer objectivo de assombrar alguém, mas é um filme com coisas boas e coisas más como todos. Oxalá que as coisas más nos sejam perdoadas, pela boa intenção de fazermos o melhor. (...) É um filme que todos desejámos fazer o melhor, ainda que o não tenhamos conseguido. Do propósito à realização, vai um abismo.* (DIÁRIO DE LISBOA, 1946)

Assim Bárbara Virgínia evidencia uma consciência das debilidades do filme resultantes da sua tenra idade, da sua inexperiência (por falsa modéstia ou por sincera convicção, é impossível saber ao certo) e das dificuldades associadas ao facto de ser uma mulher a forçar a sua entrada num meio masculino na sociedade patriarcal que era

aquela construída (ou sustentada) pelo Estado Novo. Não deixa de ser curioso que os argumentos e as justificações de Barbara Virgínia parecem responder quase directamente às críticas da crítica referidas no sub-capítulo anterior, em particular, a falta de apoio (subentenda-se, técnico) — *um filme de uma estudiosa, uma curiosidade nacional, um primeiro trabalho de uma aspirante, mas nunca um filme a ser indicado para um prémio internacional em representação do cinema português* — e as fraquezas técnicas de uma obra feita com boas intenções. Ainda que, já se sabe, dos propósitos aos resultados surja um largo intervalo.

2.5.2 — *Visão Feminista*

Na recente entrevista de Pereira e Pianco, Virgínia explica que “O que eu queria era dirigir cinema. Então, um amigo meu na época disse: ‘quer ser homem?’, e eu respondia: ‘que horror, por que é que só homem é que pode dirigir cinema? Mulher não pode dirigir cinema porquê?’” (PEREIRA, PIANCO, 6) o que traduz algumas das reacções à época aquando da notícia de que Bárbara Virgínia iria realizar cinema, o primeiro filme de longa metragem de ficção do cinema sonoro realizado por uma mulher em Portugal.

A este respeito Bárbara Virgínia foi questionada directamente pelo *Diário de Lisboa* à altura, “E não receia que lhe não perdoem a invasão dum campo onde só homens têm actuado?” ao que respondeu, “Não. Posso recear o não ter atingido o mínimo das exigências inerentes a uma obra desta envergadura. O resto seriam pensamentos doentios que quero afastar do meu modesto cantinho.” (DIÁRIO DE LISBOA, 1946, 5) e na já várias vezes citada palestra afirma:

Existem opiniões diversas acerca dum filme ser dirigido por uma mulher. Claro, é óptimo que nem todos estejam de acordo, que haja discussão, principalmente porque neste assunto se fôssemos pesar as opiniões infelizmente a balança tombaria para a contrária... infelizmente ou felizmente, não sei. (VIRGÍNIA, 1949, 3)

Em resultado de afirmações como esta haveria a tentação para sustentar, como já aconteceu, uma releitura deste episódio da história do cinema português segundo a qual havia em Bárbara Virgínia um discurso ou uma acção de pendor feminista ou a manifestação de uma visão feminina no seu trabalho cinematográfico. Não creio que

seja correcto, aliás, as suas posições estão por vezes muito de acordo com a posição oficial da ditadura salazarista (note-se na citação anterior, a título de primeiro exemplo, a dúvida sobre se é de facto infeliz o facto de haver uma maioria que se opõe à realização de cinema por uma mulher).

Mais uma vez, na referida palestra na Emissora Nacional, a actriz e realizadora afirma, em concordância com o que acabei de referir, que:

É estranho que um entretenimento como o cinema, geralmente baseado em conflitos que focam os sentimentos femininos, seja quase dirigido só por homens; no entanto, uma das razões principais desse facto, reside no temperamento feminino, quase incapaz de criar outras carreiras no cinema, que não seja as estrelas 'vamp' e 'pin-up-girl'. (VIRGÍNIA, 1949, 3)

Atente-se portanto na expressão *temperamento* feminino utilizada por Virgínia para justificar o motivo pelo qual existiam poucas ou nenhuma mulheres por de trás da câmara em Portugal e no resto do mundo. Um argumentário próprio da época e da sociedade em que Virgínia estava inserida, é certo, mas não deixa de ser um discurso que reproduz mimeticamente a desculpa oficial do tempo e do regime.

Se a posição paternalista está presente no seu discurso escrito, está também no seu discurso filmado, já que *Três Dias sem Deus* muito evidentemente reproduz o estilo, as formas e a estrutura narrativa dos então muito populares dramas góticos do cinema norte-americano, subgénero dos *Woman Films* — sublinhado por uma moral católica-apostólica-romana, veja-se o final redentor e reestabelecedor da boa e santa ordem descrito no final da *sequência dialogada, base de planificação* para que se torne evidente: “E houve sempre, naquela aldeia de montanha, paz, e alegria, e amor, e Deus!” (FONSECA, 1945).

Adiante tratarei em mais detalhe as aproximações de *Três Dias sem Deus* ao universo filmico do cinema gótico dos estúdios de Hollywood da década de 1940, no entanto, e não desejando alongar-me sobre o universo dos estudos de género que uma e outra vez estudaram os filmes desse ciclo, quero apenas salientar que um dos aspectos recorrentes do ciclo de filme passa pela invalidação, por parte do marido, da experiência da protagonista que se vê uma e outra vez isolada — presa — na própria casa que desconhece e que a ameaça (WALDMAN, 1984, 35-36). Assim, *Três Dias sem*

Deus pode contextualizar-se como uma versão portuguesa de um ciclo que, apesar do seu sucesso comercial e crítico, foi considerada pelas avaliações feministas dos anos 1970, e posteriores, como representações de sofrimento e vitimização feminina por Hollywood para uma audiência essencialmente feminina produzindo estereótipos sobre aquilo que as mulheres são e o que fazem (HANSON, 2007, 50).

Há que notar, naturalmente, outras leituras sobre estes filmes que consideraram o facto de vários destes terem originado de romances escritos por mulheres ou tido sido escritos por mulheres argumentistas. O ênfase nesta questão permite uma leitura inversa em que tais personagens ao invés de serem estáticas, representam afinal alterações nas identidades, papéis e desejos femininos da época (HANSON, 2007, 61-62).

De que forma se pode então enquadrar *Três Dias sem Deus* neste subgénero? Na senda da Teoria dos Cineasta, talvez a forma como Bárbara Virgínia descreve o seu próprio filme na introdução do manual de boas maneiras, *Etiqueta sem etiqueta* (1989) seja mais significativa da sua visão sobre o assunto:

Muito jovem ainda dirigi um filme de longa metragem... o tema? uma professora recém-formada que ia para um lugar distante com gente desconhecida, lutando para esclarecer os jovens, sem nada proibir, falando-lhes da importância da liberdade que todos têm, pois se nasce com ela, mas com o lembrete de que é preciso saber usá-la e para isso deve-se respeitar para ser respeitado. (VIRGÍNIA, 1989, 4)

É evidente que o interesse de Bárbara Virgínia no filme não passa necessariamente pela aproximação (que tanto na trama como nos fragmentos conservados é evidente) ao cinema gótico mas foca-se na representação do ensino numa comunidade pobre, rural, do interior e essencialmente analfabeta. Deste modo parece-me que se torna claro que o discurso da realizadora dificilmente se poderá considerar feminista, ainda que, como referi anteriormente, a sua versão da planificação parece indicar uma mudança de tom que reforça a posição de Lídia e reduz o melodramatismo e a tensão sexual entre ela e Paulo Belforte. Aliás, é a própria realizadora que diz ser “contra os rótulos!” (PEREIRA, PIANCO, 2016) e acrescenta explicitamente “mulher ou homem não tem nada uma coisa com a outra. Arte é arte, cultura é cultura e tanto faz ter um sexo como ter outro” (op. cit). A posição de Bárbara Virgínia sempre foi, tanto à época como recentemente, centrada na igualdade de oportunidades na comunidade

cinematográfica e menos na evidenciação de uma agenda estética, temática ou narrativa feminista.

A juntar à representação da mulher no cinema gótico que *Três Dias sem Deus* parece reproduzir recordo apenas o parêntesis dedicado à figura da professora primária durante o Estado Novo e de como ela é igualmente a de um mulher sozinha e dominada por um poder que não conhece. Este aspecto abordarei adiante, a par da integração do filme de Virgínia dentro do género do cinema gótico.

2.5.3 — *Direcção de Actores e Fidelidade ao Real*

Um dos traços mais evidentes na obra e no discurso de Bárbara Virgínia passa pelo trabalho dos actores e a vontade de representar fielmente a realidade (social). Estes são assuntos que a interessam recorrentemente.

Correndo, mais uma vez, o risco da repetição, mas a favor de uma vontade de percorrer as várias entrevistas da actriz e realizadora de uma forma exaustiva, leiam-se as sucessivas variações das respostas de Barbara Virgínia à oposição entre teatro e cinema (em diferentes entrevistas com diferentes entrevistadores):

- *Sei que há muito quem diga, que dum lado ao outro, existe uma enorme distância [na interpretação para teatro e cinema]. Pois considero essa distância nula. A interpretação, à parte a mímica, mais acentuada no Teatro, é absolutamente igual para ambos os lados. Mas sempre afirmo que o artista de Teatro mais depressa faz Cinema, do que o contrário. Considero o Teatro uma das melhores escolas. (...) No Teatro não sinto o público, assim como no Cinema não sinto a câmara. Vivo para mim os personagens que represento. E, se permite, posso observar também, os outros, sob o meu ponto de vista. (...) Cinema ou Teatro? Não posso escolher ou preferir porque sinto da mesma forma estas manifestações da Arte. (ROUSSADO, 1948);*
- *Aprecio muito o cinema; mas também amo o Teatro. Além disso, por muito que o Cinema faça por mim, jamais esquecerei quanto devo aos que procuraram ajudar-me a conquistar um lugar nos nossos palcos (PLATEIA, 1945);*
- *O teatro não me afastará do cinema. É uma experiência de que, até aqui, ainda me não arrependi. O cinema, no entanto, continuará a merecer-me o carinho de sempre e parece-me que posso conciliar uma actividade com outra, preparando os meus filmes, sem pressas, nas horas vagas do teatro. Depois, quando chegar a altura de*

rodar a manivela, farei uma pausa na minha actuação no palco, voltando quando filme começar a ser projectado. (TRABUCHO, 1946);

- *Não tenho preferência, desde o teatro ao cinema, ao canto ao piano... todas estas expressões de arte eu sinto apaixonadamente...* (CAMELO, 1946).

Esta posição está de acordo com aquela que foi a recepção do filme pela crítica da época: a saber, que a maior força de Bárbara Virgínia enquanto realizadora seria a direcção de actores, que as interpretações eram os valores mais evidentes do filme e que a interpretação (especialmente por parte de Bárbara Virgínia) era invulgarmente contida. Tendo em conta a natureza fragmentária do filme que se preserva, e o facto de não vir acompanhado de banda de som, uma avaliação das qualidades interpretativas dos actores do filme e da qualidade de Bárbara Virgínia como directora de actores é difícil.

No entanto, e apesar de *Aldeia dos Rapazes* (1946) também não possuir banda de som (e da sua atribuição à realizadora não ser certa, como já referi), é aí evidente um desejo de ficção construída com actores não profissionais que interpretam versões de si mesmos. Também no projecto para a segunda longa metragem realizada por Bárbara Virgínia, *Anto* (1950), submetido ao SNI com vista a um empréstimo, argumenta-se que “Os demais interpretes serão escolhidos conforme se forem encontrando as necessárias parecenças, o que é indispensável procurar tanto quanto possível para a verdade do filme” (VIANA, VIRGÍNIA, 1950) e acrescenta-se adiante que:

As personagens focadas neste argumento aparecerão no filme identificadas apenas pelo seu nomes próprio, como simples figuras representativas de uma época e de um círculo, embora se busque, através de parecenças, o conseguimento, tanto quanto possível da verdade na representação da roda que envolvia o poeta. (op. cit)

Assim, até num projecto de *biopic* de época sobre António Nobre a vontade é procurar a “verdade do filme” e a *verdade na representação* (op. cit). E já a propósito de *Três Dias sem Deus* a realizadora referira que “Só os temas humanos, com sopros de realidade e chicotadas de humanidade, me interessam” acrescentado que “Filmes de madrigais, com beijinhos em cada cena e banalidades de ternuras fictícias de cinco em cinco minutos, não os farei. O cinema deve ser o palco da vida e não um palco de ficções” (TRABUCHO, 1946) e mais tarde explicou que “quiseram que eu cortasse alguma passagem do filme, mas eu disse ‘não corto, eu não estou fazendo um trabalho

político, eu estou fazendo o testemunho de uma realidade” (PEREIRA, PIANCO, 2016). Representar, testemunhar e captar a realidade são conceitos que a realizadora Bárbara Virgínia refere amiúde e traduzem uma ideia de cinema que, não sendo única no universo do cinema português da altura, se afirma coerentemente ao longo do discurso da cineasta, na época e até recentemente.

2.5.4 — *Nacionalismo/Patriotismo*

No seguimento da questão da representação subtil dos ideais salazaristas em *Três Dias sem Deus* referida a propósito do protagonismo dado a uma professora primária em 1946, parece-me importante perceber de que forma a realizadora Bárbara Virgínia e o seu filme revelavam e/ou partilham o ideal nacionalista e patriótico promovido, primeiro pelo SPN e depois, pelo SNI. Proponho para isso um olhar sobre o discurso de Bárbara Virgínia, na articulação entre o seu primeiro filme e o projecto de *Anto*, e uma análise de certos pormenores presentes num par de discursos de António Ferro proferidos em 1946 e 1947, próximos à estreia de *Três Dias sem Deus*.

A propósito do plano de produção de *Anto*, o filme teria sido realizado e produzido por Bárbara Virgínia (com um orçamento estimado de 2980000 escudos, ou seja, mais que quatro vezes o orçamento de *Três Dias sem Deus*) a qual não assumiria qualquer papel de interpretação e teria sido concretizado sem a participação de nenhum dos seus colegas de *Três Dias sem Deus*. Assim, não só Bárbara Virgínia traduzia nesse filme as suas reflexões sobre as questões da produção vincadas na palestra de 1949, como acatara as várias críticas que identificaram debilidades em *Três Dias sem Deus* devido à sobreposição de funções atrás e diante da câmara e da in experiência da equipa técnica que acompanhava a realizadora. No projecto que a Torre do Tombo conserva, lê-se, numa carta endereçada a António Ferro, a descrição do filme nos seguintes moldes:

Um filme sobre a vida e obra de António Nobre, um dos maiores poetas que o último quartel de século XIX produziu, não só adentro das nossas fronteiras, mas nas literaturas novi-latinas, portanto uma grande figura nacional, com projecção internacional; poeta que ‘sentiu em português’ e é ‘a figura que mais profundamente encarnou a grande tristeza nacional’, segundo a autorizada opinião do ilustre presidente da Academia das Ciências de Lisboa, bem merece, a par do apreço e reconhecimento

que a Nação não lhe tem regateado, o ser consagrado em um filme representativo do espírito português e de incontestável interesse nacional. (VIRGÍNIA, 1950)

Nesta descrição pressente-se a vontade de seguir os passos do cinema das figuras históricas, categoria que António Ferro tanto promovia. Mais que isso, parece querer colar-se este *biopic* de António Nobre ao filme de Leitão Barros que fora considerado de interesse nacional quatro anos antes, *Camões*. O acento na dimensão internacional do poeta, da sua influência nas literaturas *novi-latinas* e na sua importância na caracterização do povo lusitano e do *espírito português* parecem decalcados das indicações de Ferro e das suas vontades para cinema português.

António Ferro, no discurso pronunciado na entrega dos prémio do SNI em 12 de Agosto de 1946 intitulado, *Grandezas e Misérias do Cinema Português* (FERRO, 1950, 43-57) — portanto pouco dias antes da estreia do filme de Bárbara Virgínia no cinema Ginásio —, afirmava que o poder do cinema de Hollywood funcionava como uma nova religião que moldava as formas de vida dos outros povos e que embora não achasse que este devesse ser eliminado acreditava que “quando os povos não sabem defender a sua alma, o seu carácter, as suas qualidades, e até os seus defeitos essenciais, perdem moralmente o direito à sua soberania” (op.cit, 46). Deste modo o caso de *Três Dias sem Deus*, pecaria, segundo Ferro, por seguir os moldes estéticos e narrativos do cinema de Hollywood, os já referidos filmes góticos hollywoodianos, por outro releva características nacionais que impedem o seu desmerecimento.

Referindo-se aos males do cinema português, Ferro refere a retórica — “abundância de palavras e de imagens inúteis”, algo de que, segundo a planificação dialogada e as críticas à época, o filme se salvaguarda por ser um de poucos diálogos —, a falta de ritmo, a falta de pormenor (nos *décors*, no guarda roupa, na escrita dos diálogos) e a falta de figuras que permanecem (refere um “cemitério de vedetas”) (op.cit, 48-50), acabando por concluir que “a maioria dos defeitos assinalados nascem sobretudo de falta de meios do cinema português, a mais desajudada das indústrias nacionais” (op.cit, 52) — algo que se aplica, sem tirar nem pôr, a *Três Dias sem Deus* e aos seus *moyens de fortune*. Outro aspecto que Ferro aborda no seu discurso é o da literatura como “o grande manancial do cinema” (op.cit, 51), algo que se encontra

também no filme de Virgínia já que se trata de um argumento adaptado do romance de Gentil Marques, *Mundo Perdido*.

Mas no discurso do ano seguinte, na mesma cerimónia, a 30 de Dezembro de 1947, António Ferro profere em *O Estado e o Cinema* (op.cit, 61-78) uma série de indicações que assentam que nem uma luva sobre *Três Dias sem Deus*. Ferro propõe uma categorização por géneros do cinema português: (a) filmes regionais ou folclóricos; (b) filmes históricos “um dos caminhos seguros, sólidos, do cinema português” (op.cit, 64); (c) filmes policiais; (d) filmes extraídos de romances ou de peças teatrais; (e) filmes cómicos, “o cancro do cinema nacional” (op.cit, 64-65), (f) documentários “outra tendência saudável” (op.cit, 65) e (g) filmes de natureza poética onde se inclui o caso singular e “delicioso” de *Aniki-Bobó* (op.cit). Assim *Três Dias sem Deus* poderá ser classificado como um *filme extraído de romance*, e de facto, lendo a pequena descrição que Ferro faz do género, encontra-se:

Tem-se visto um ou outro com interesse mas ainda não se explorou bastante este meio que consideramos mais rico do que a forçada aventura, da anedota improvisada que visa geralmente a colocação de determinados artistas ou serve para improvisar um negociozinho aproveitando um capital disponível que caiu do céu aos trambolhões.
(op. cit, 64)

Se Bárbara Virgínia e Felisberto Felismino não se sentiram tocados por esta última parte da descrição certamente terá sido por desatenção, já que o caso de *Três Dias sem Deus* surge exactamente como um negócio improvisado aproveitando um capital que caíra dos céus aos trambolhões. A juntar a isto Ferro afirma também que “só a poesia, com a evasão de tudo quanto é material e sórdido pode salvar o Mundo” (op.cit, 68) recomendando aos realizadores que “não explorem o que há ainda de *atrasado*, de grosseiro na vida das nossas ruas ou no porte de certas camadas sociais” (op.cit, 69), ora, o filme de Bárbara Virgínia não só trabalha sobre o efeito do sórdido como se constrói todo sobre o que há de *atrasado* e grosseiro no interior rural de Portugal.

Por tudo isto, não é de espantar que no final do discurso Ferro, quando se refere ao grande premiado desse ano, *Camões*, e da sua passagem por Cannes não refira nunca, de forma directa, *Três Dias sem Deus* que igualmente fora apresentado no dito festi-

val. Mais que isso, parece-me até que António Ferro solta uma indirecta na aviso final da seguinte declaração:

O cinema português, com efeito, tem, entre outras, duas grandes e nobres missões: uma alta missão educativa dentro do País (no sentido estético e no sentido moral) e uma difícil missão externa levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter e do grau da nossa civilização. Por isso não são de esperar mais complacência no visto necessário ao envio lá para fora de filmes que nos diminuam ainda quando agradem ou tenho muito êxito. (op. cit, 70-71)

Talvez em resultado de tudo isto *Anto* e *Três Dias sem Deus* não têm grandes proximidades temáticas e a singularidade da obra de estreia não se repetiria, já que a ter-se concretizado, *Anto* teria sido muito semelhante a outros filmes apoiados pelo regime — um filme que se integraria na categoria dos tão apreciados filmes históricos, aquele género “em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido” (op.cit, 64). No entanto, sendo *Anto* um projecto de origem de Bárbara Virgínia (que, para além de mais, iria produzir) ao contrário de *Três Dias sem Deus* cujo começo lhe foi alheio, não será especulativo dizer que *Anto* seria um filme mais próximo dos interesses da realizadora do que a sua obra de estreia — mais não fosse, o foco do filme na poesia, a grande paixão e ocupação de quase toda a carreira artística da realizadora nos palcos como declamadora.

A singularidade do filme de Bárbara Virgínia não se repetiria e talvez a originalidade do olhar da realizadora tenha acontecido por coincidência, sendo que a sua perspectiva sobre o cinema uma que não se afastava assim tanto daquela que era a desejada pelo regime. Já no Brasil, na oitava carta que publicou na revista *Plateia* (1959), a actriz reflecte sobre o seu papel como artista portuguesa no estrangeiro:

Os artistas são como que agentes de propaganda nacional, embaixadores das artes e das letras, da cultura e arte, do aprumo moral da gente portuguesa. Qualquer acto, bom ou mau, reflecte-se automaticamente na nossa terra. Deixam de identificar o indivíduo, para o classificar genericamente de português. E ainda bem que assim é, visto que me orgulho — e neste capítulo sou justa, associando todos os artistas portugueses que encontrei no Brasil — de sempre representar contiguamente a minha terra, quer pelo nível dos espectáculos em que participei, quer pelos que pessoalmente organizei. (VIRGÍNIA, 1959)

De certo modo confirma-se o argumento que estive a construir de que a excepcionalidade do tema de *Três Dias sem Deus* pouco teria a ver com os interesses mais patrióticos da realizadora. A juntar a isto, em entrevista a Neves de Sousa para a revista *Plateia* (1954), a actriz refere que “É a arte a melhor forma de aproximar os povos” (SOUSA, 1954, 11) confirmando a declaração anterior. Ainda assim, na recente entrevista de Ana Catarina Pereira e William Pinaco, a actriz e cineasta afirma uma posição exactamente oposta:

Há uma coisa que nenhum dos meus colegas está bem de acordo comigo e nem eu com eles: eu sou contra a questão patriótica. Quero dizer, tem que ser um filme com características portuguesas porque é português. Eu gosto de tudo que seja universal. Então, o que me interessa é um filme que tenha um conteúdo que possa acontecer tanto no Brasil, como em Portugal, como na China ou em qualquer outro lugar. (PEREIRA, PIANCO, 2016)

Contextualizando os dois testemunhos, é natural que ambos traduzam o politicamente correcto de cada momento em que foram proferidos. Não só há que ler a descrição de *Anto* ao organismo de propaganda enviesada pela vontade de receber apoio do mesmo, como a carta escrita para a revista *Plateia* o foi no sentido de descrever o seu percurso artístico no Brasil ao leitores portugueses, o que naturalmente tende a favorecer um certo ponto de vista patriótico, ao passo que tais ideias, na segunda década do século XXI já não são vistas com os mesmos olhos dos anos 1950.

Apesar de todas as ‘circunstâncias atenuantes’ parece-me que se torna evidente que: (a) Bárbara Virgínia foi realizadora de *Três Dias sem Deus* por acaso e o projecto não reflecte totalmente o seu discurso sobre o cinema nem o filme reflecte as vontades ou os parâmetros de qualidade da própria; (b) como realizadora interessava-lhe uma representação fiel da realidade, interessava-lhe a história de Portugal e desinteressavam-lhe “filmes de madrigais”; (c) as questões de produção assim como as de direcção de actores e de interpretação são os pontos que mais a envolveram no meio cinematográfico; (d) dificilmente se pode afirmar que haja um olhar feminino nos seus filmes (feitos ou intentados) e (e) o facto de *Três Dias sem Deus* tentar reproduzir o estilo dos filmes góticos de Hollywood da época, parece ter sido algo que lhe

interessou pouco, sendo a origem de tal trabalho de mímica e referenciação provavelmente outra que não sua (certamente Gentil Marques e/ou Raúl Faria da Fonseca).

Tendo em conta a metodologia adoptada por Penafria, Piccinini e Santos (2015, 334-336) creio que as páginas anteriores conseguiram fazer perceber a influência que a biografia de Bárbara Virgínia teve na sua obra (ou na escassês dela), de que forma o seu filme *Três Dias sem Deus* parece ser influenciado pelo cinema gótico dos anos 1940 (ainda que este aspecto vá tornar-se mais evidente adiante), a importância que Bárbara Virgínia deu ao cinema (e ao teatro, e à sua oposição) e à realidade que com ele podia representar fielmente. Salvo algumas excepções, (como a questão patriótico-nacionalista) o seu discurso apresentou-se coerente e a sua posição como mulher no meio cinematográfico durante o Estado Novo mostrou-se original. Embora não seja total a pertinência do seu discurso intertextual em relação com o seu discurso filmado, é certo que, não sendo *Três Dias sem Deus* um filme que acompanhou de início, essa discrepância se tolera e o projecto não realizado, *Anto*, indica que as suas ideias de cinema se confirmariam. Os seus testemunhos em diversas entrevistas demonstram uma enorme capacidade de se abstrair do processo criativo e de ser profundamente auto-crítica da sua obra. Desenvolveu também uma ideia estruturada sobre os modos de produção e de financiamento do cinema em Portugal e essas ideias encontram-se reflectidas no referido projecto não realizado, que a tornaria, além de realizadora, também produtora — algo que lhe daria certamente maior liberdade criativa. Dado o estado de conservação de *Três Dias sem Deus* e pelo facto de a sua obra se extinguir nesse filme (com excepção da questão em redor da curta metragem *Aldeia dos Rapazes*) é difícil, senão mesmo impossível, identificar um estilo.

2.6 — Outros Cineastas

Creio que a (proto-)teoria de Bárbara Virgínia aqui enunciada pode ser a base do trabalho do restauro que deseje prosseguir as teorias do restauro segundo as intenções do criador já que se apresentam vários dados sobre a forma como Bárbara Virgínia encarava o cinema, a produção, a realização e a direcção de actores. Dados que cer-

tamente poderão tornar-se fundamentais para melhor compreender os fragmentos conservados, mas especialmente, para melhor compreender o documento de planificação anotado, usado durante a rodagem. Já que nesses documentos se traduzem directamente as ideias de realização da Bárbara Virgínia e a sua análise e interpretação poderá servir de guia para uma possível reconstituição das lacunas que o filme hoje nos apresenta: do ponto de vista narrativo, mas também do ponto de vista estilístico.

Com tudo isto, não estou ainda certo se o discurso de Bárbara Virgínia constituirá uma teoria segundo os termos da Teoria dos Cineastas. Como referi, creio que seja necessário alargar a noção de cineasta neste caso pelo menos a mais dois dos criativos envolvidos no filme, Gentil Marques e Raúl Faria da Fonseca.

2.6.1 — *Gentil Marques*

Gentil Marques ficou essencialmente conhecido pelos seus trabalhos literários, com especial destaque nas biografias de figuras, como *Eça de Queiroz: o romance da sua vida e da sua obra* (1946) e *Camilo: o romance da sua vida e da sua obra* (1951) na literatura nacional, ou a série *A Vida Maravilhosa de...* que se dedicou a Washington (1942), Beethoven (1942), Madame Curie (1942), Catarina da Rússia (1942), Dante (1943) ou Amundsen (1943) e ainda outra série literária de sucesso, *Lendas de Portugal* (1962-1966). A sua obra literária inclui também vários romances policiais sob os pseudónimos Marcel Damar e James Strong, assim como traduções de escritores como Agatha Christie e Luisa Maria Linares. Sozinho e em colaboração com Leão Penedo escreveu vários romances baseados em filmes estrangeiros como a série *Andy Hardy*, *O Mundo a seus Pés* (1942) baseado em *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, *Sonho de Estrelas* (1941) inspirado no tema em que se baseia o filme *Ziegfeld Girl* (1941) da MGM, *O Filho Também Roubou!* (1941) inspirado no filme da FOX, *A Vida de Edison* (1941) inspirado pelo filme *Edison, the man*, *Tortura da Carne* (1957) inspirado no filme *The way of all flesh* da Paramount e também um romance inspirado num filme português, *Pão Nosso* (1940), de Armando Miranda. A maioria destes títulos foi publicado pela editora Romano Torres ou pela editora Argo Lisboa que organizou uma colecção dedicada exclusivamente a adaptações deste género, a colecção *Écran*, descrita do seguinte modo nas contra-capas:

A colecção 'écran' compreende romances livremente inspirados na acção dos melhores filmes. Os motivos em que se baseia a fita são tratados de maneira absolutamente autónoma, com meios literários resultando assim produtos espirituais independentes, obras com vida própria. (MARQUES, 1940)

Gentil Marques juntou a literatura e o cinema na escrita destas adaptações literárias, mas também como crítico de cinema e jornalista da área de cinema: com colunas em jornais e revistas especializadas, assim como na rádio.

Outro dado relevante da sua obra literária são as edições por si organizadas e prefaciadas dedicadas quase sempre exclusivamente à literatura inglesa. Produziu pequenos ensaios como *Pequena História da Literatura Inglesa até William Thackeray* (1946) ou *Breve Ensaio sobre a Vida e a Obra de Emily Brontë* (1953) — a propósito da edição de *Monte dos Vendavais* — assim como outros a propósito de Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne, Walter Scott ou Jane Austen.

O interesse revelado pelo cinema traduzia naturalmente uma vontade de se aproximar dele. Aliás, na sua adaptação de *Citizen Kane*, o escritor abre com uma mensagem muito curta dirigida a Orson Welles onde se lê “irmãos gémeos, de todo o mundo, em que ardem as mesmas ambições” (MARQUES, 1942, 4-5), portanto, logo aí se confirmam o forte interesse pelo cinema como profissão. Essa ligação traduzir-se-ia, como já foi referido, na adaptação do seu romance *Mundo Perdido* por Raúl Faria da Fonseca e Bárbara Virgínia ao cinema.

De notar também o comentário que Luís de Pina esboça a propósito desta adaptação, no âmbito de uma ciclo dedicado aos trabalhos cinematográficos de Gentil Marques, exibido na Cinemateca Portuguesa: “as modificações introduzidas pelos adaptadores, Bárbara Virgínia e Raúl Faria da Fonseca, não alteraram o espírito da obra, retirando-lhe um pouco de descrição social e humana e reforçando o papel da jovem professora primária que naquela aldeia perdida vai pela primeira vez ensinar crianças” (PINA, 1989). Sabe-se que a fiabilidade dos escritos de Luís de Pina é reduzida, e ao longo dos anos vários académicos foram encontrando incorreções e interpretações enviesadas nos seus escritos sobre o cinema português. Aliás, nesse mesmo texto há imprecisões que não podem deixar de ser notadas (confusão sobre se *Pão Nosso* de Gentil Marques é um romance que seria adaptado por Armando Miran-

da, ou se seria uma, de muitas, adaptações literárias de filmes que Marques escreveu; o caso é o segundo, algo que as primeiras páginas do cine-romance imediatamente revelam) (op. cit). Ainda assim há que não desconsiderar o momento em que Luís de Pina dá a entender que terá lido o romance de Gentil Marques de modo a poder avaliar a qualidade da adaptação. Este é portanto mais um indício positivo sobre a edição de facto de *Mundo Perdido*.

Mas já antes, Marques havia sido o “assistente literário” de Carlos Profirio no filme *Sonho de Amor* produzido pela Cinelândia e no qual Bárbara Virgínia participou como actriz. Acabaria por escrever o argumento (juntamente com Manuel de Guimarães) de *A Volta do José do Telhado* (1949) realizado e também co-escrito por Armando Miranda (o mesmo de *Pão Nosso*) — pertencente também ao círculo de Carlos Profirio, por serem ambos oriundos do Algarve — depois do sucesso de *José do Telhado* (1945).

No sentido de considerar o discurso directo do cineasta, chamo a atenção para uma edição da revista *Visor* onde se publica uma carta de Gentil Marques, seguida de uma entrevista, a propósito de um projecto nunca realizado de documentário sobre as salinas de Rio Maior e seus trabalhadores, projecto intitulado *Pão Salgado*. Lê-se na carta que “é dessas histórias humanas, vivas, reais, com linguagem universal, que o cinema português necessita para ressurgir dos escombros.” (MARQUES, 1955) o que vai de encontro àquilo que Bárbara Virgínia defende quando procura a realidade das representações e um contacto o mais directo possível com aquilo que representa em cinema.

Já na entrevista, as posições de Gentil Marques parecem decalcadas dos discursos já referidos de António Ferro e portanto, da posição oficial do SNI. Ressalvo dois momentos do seu discurso que quase sem falhas traduzem as posições sobre as adaptações literárias no cinema português:

— Acha que o cinema nacional poderá encontrar o seu melhor caminho na literatura portuguesa?

— Não direi “o melhor caminho”... mas ao menos “um dos melhores caminhos”. E é-o, especialmente, enquanto não surgirem entre nós autênticos escritores para cine-

ma — o que, aliás, por agora, é difícil de facto, devido à inconstância e à insuficiência da nossa cinematografia. (VISOR, 1955)

E a via desejada para documentário nacional:

Só assim [com a criação de uma escola de documentarismo português] poderemos entender melhor e fazer entender melhor aos estrangeiros o que é e o que vale a nossa terra e a nossa gente, com os seus hábitos, o seu pitoresco e a sua tradição. Eu vejo hoje, mais do que nunca, o documentário ao serviço do património nacional. (op. cit)

Como o discurso directo de Gentil Marques é reduzido (pelo menos na medida da pesquisa desta dissertação), creio que os seus filmes constituíram a melhor evidência daquilo que era o seu pensamento sobre o cinema, pensamento esse que poderá ajudar a ler melhor (ou de forma mais profunda) *Três Dias sem Deus*.

2.6.1.1 — Os filmes

Gentil Marques viria a realizar o seu filme em 1947, *Gigantes do Rink*, que no fundo pouco mais é que uma reportagem alargada que acompanhou a selecção nacional de hóquei em patins a Montereux, onde viriam a vencer o título europeu, “a primeira vitória desportiva portuguesa no estrangeiro” (MARQUES, 1947) — ainda que ao longo dos oito minutos conservados do filme se encontra um *gag* recorrente com um personagem de chapéu de palha e bigode postiço a fazer lembrar Chaplin, que vai interagindo de forma trapalhona com a equipa; ou ainda a introdução de câmaras lentas em vários momentos desportivos.

De aí em diante realizaria vários filmes institucionais de temática desportiva e religiosa (PINA, 1989), onde se destacam, *Gigantes do Rink* ou a série *O Costinha foi...* e *Exposição de Arte Sacra Missionária* (1952) e o filme inacabado sobre Fátima, respectivamente.

Exposição de Arte Sacra Missionária dar-lhe-ia o prémio Paz dos Reis para melhor curta metragem entregue pelo SNI e seria apresentado no festival de Cannes. Nesse filme, a forma como se filma o Mosteiro dos Jerónimos à noite, sem ninguém, e com iluminação de altos contrastes faz lembrar o universo gótico, mais ainda, quando a certa altura umas portas se abrem sozinhas para dar a ver a estátua de Pio XII, iluminada de baixo e a música é aguda e tenebrosa. Essa atmosfera repete-se nas filmagens

dos claustros, igualmente de noite, fortemente contrastados pela iluminação saturada e em certo momento vê-se um bastão clerical mover-se sem aparente auxílio humano. O deslumbre por vitrais evidencia-se pelas repetidas panorâmicas muito lentas que percorrem situações religiosas e naturalmente o tom religiosos que perpassa todo o filme é misturada com um ambiente pagão já que muitas das obras apresentadas são arte sacra não ocidental e portanto re-interpretações dos mitos cristãos, à imagem das culturas locais. No plano final, um dos poucos fora do espaço do mosteiro, vê-se um caminho rural filmado de modo bucólico, percorrido por evangelistas em carreira, esse plano faz lembrar um dos poucos planos de exteriores existentes no fragmento de *Três Dias sem Deus* quando Lídia desce de Casal de Lobos com Pedro, depois da primeira noite no casarão.

Na sua relação com o turismo, já que pertenceu à Sociedade de Propaganda Turística de Portugal e dirigiu o *Jornal de Turismo*, acabou por realizar *Sinfonia Ribatejana* (1953), um dos primeiros filmes coloridos do cinema português — e que cumpria com elegância as funções propagandísticas que lhe estavam prescritas, incluindo camponeses sorridentes e um fado cantado à capela.

A sua carreira cinematográfica, apesar de esparsa, ainda incluiu uma obra de ficção, a curta metragem *A Nau Catrineta* (1949) com Alves Costa a interpretar o papel de capitão. Um filme todo rodado em estúdio com um cuidado estilístico enorme que faz recordar os filmes de piratas dos grandes estúdios norte-americanos, com a diferença de aqui surgir como uma variante do cinema de barbas cultivado pelo SNI e concluir com uma revelação religiosa com os marinheiros todos ajoelhados — a recordar o clímax de *Três Dias sem Deus* na capela que se escondia por de trás da porta A com as figuras femininas e as crianças do filme todas ajoelhadas pedindo clemência.

Como projecto nunca terminado esteve aquela que teria sido a sua primeira longa metragem (ou como se dizia à época, o seu primeiro filme de fundo), *O Milagre de Fátima* (rodado em parte em 1952) que teria sido um filme “com supervisão de António Lopes Ribeiro [para o qual] foram rodadas numerosas cenas, designadamente de exteriores, captadas pela câmara de P. Queiroga.” (PINA, 1989) sendo que “só não se concluiu pela preferência superiormente concedida à rodagem de [*Nossa*] *Senhora de*

Fátima [*La señora de Fátima*], de Rafael Gil” (op.cit) — o ANIM conserva ainda os materiais dessa rodagem parcial, sendo que “por razões de carácter patrimonial, não se encontram disponíveis para acesso” (Apêndice B).

A acrescentar a este conjunto de filmes há ainda, na Biblioteca Nacional, uma sinopse de argumento para um filme de longa metragem da sua autoria cuja data não foi atribuída, mas que pelas suas semelhanças parece anteceder a trama de *Três Dias sem Deus*. Esse projecto de argumento cinematográfico seria para um filme de nome *Ali onde tudo era silêncio*. Nas quatro páginas onde se conta a história desse filme apresenta-se “O jovem professor [que] apenas consegue que lhe dêem uma oportunidade num velho e antiquado asilo-orfanato, onde segundo se diz, nenhum professor quer parar por muito tempo” (MARQUES, s.d.), pois bem, em tudo semelhante ao papel de Lídia que “era pobre, queria trabalhar, precisava de ganhar a sua vida. Concorreu, por isso, ao primeiro lugar que lhe apareceu” (op. cit). Da mesma forma que chegada à escola, Lídia tenta uma forma de ensino moderada e carinhosa, também assim acontece com o *jovem professor*, “As aulas prosseguem e os novos processos de ensino do jovem professor começam a dar esplendidos resultados. (...) Diante da maneira carinhosa e humana como são tratados pelo jovem professor, [os internados] deixam-se conquistar aos poucos” (op. cit). No entanto uma teia de interesses amorosos entre os alunos e ciúmes entres eles e a influência do professor fazem azedar as relações e nem de propósito, como em *Três Dias sem Deus*, é uma fotografia o motivo do conflito: no filme de Bárbara Virgínia é através da câmara fotográfica que ela pela primeira vez descobre Belforte e é alegadamente por causa desse instrumento que um dos seus alunos fica com a vista inflamada (o que justifica os poderes maléficos da professora e a sua má influência sobre os alunos e depois o rapto que leva à marcha com archotes). No resumo de argumento de Gentil Marques, a fotografia é da aluna que é desejada por dois dos alunos do *jovem professor*, e fora tirada por este. O objecto de desejo torna-se objecto de facto e a sua posse implica uma imaginária posse transitiva sobre a rapariga, noção que causa o drama da história. À imagem do final moral e católico de *Três Dias sem Deus*, também o conflito se concilia com a gravidez da menina por um dos rapazes e de novo se instaura a paz pela afirmação da estrutura familiar.

2.6.1.2 — Influências

No sentido de melhor compreender Gentil Marques e a favor de melhor compreender *Três Dias sem Deus*, é impossível destrinçar os seus interesses literários e cinéfilos e como tal a sua influência no filme de Bárbara Virgínia deve ser encarada como partindo desse eixo cruzado — porque, como Luís de Pina escreve (ainda que com alguma incorrecção), a sua literatura já antevia o cinema, “as suas obras, pela forma de escrita, eram facilmente adaptáveis ao cinema” (PINA, 1989). Deste modo, e depois de um olhar panorâmico sobre os seus filmes (com o objectivo de encontrar neles os indícios de uma teoria de cineasta menos lassa), convirá fazer uma série de notas: (a) notar o interesse de Gentil Marques pela literatura inglesa, nomeadamente pelo trabalho Emily Brontë que escreveu tanto *Wuthering Heights* como *Jane Eyre*, cujas adaptações cinematográficas foram influências para *Três Dias sem Deus*; (b) o seu fascínio por *Citizen Kane* cujas influências de *Rebecca* têm sido várias vezes salientadas ¹¹⁸ (HANSON, 2007, 43); (c) a sua ligação a Bárbara Virgínia terá sido através da produtora Cinelândia e do filme em que ambos trabalharam, *Sonho de Amor*; (d) a questão do turismo e do interesse pelo universo rural assim como pelo universo religioso de um ponto de vista cinematográfico podem identificar-se na sua obra como realizador e também em *Três Dias sem Deus*, pela localização da trama e pelo desenlace final; (e) a história de *Três Dias sem Deus* parece resultar de uma ideia que originalmente seria para um argumento de cinema intitulado *Ali onde tudo era silêncio* e que partilha vários pontos de contacto com a trama do filme que Barbara Virgínia viria a realizar; (f) a variedade de géneros cinematográficos parece ser um interesse de Gentil Marques e o universo gótico-medieval místico e sombrio de *Três Dias sem Deus* seria algo que ele próprio, enquanto realizador, iria explorar em *Exposição de Arte Sacra Missionária*; (g) as suas posições sobre o cinema não são muito diferentes das de Bárbara Virgínia, em particular na necessidade de fazer um cinema mais próx-

¹¹⁸ São evidentes as ligações entre as aberturas e os finais de ambos os filmes, *Manderlay* a casa de *Rebecca* e *Xanadu*, de *Citizen Kane*, são apresentadas de modo semelhante, primeiro ao longe e progressivamente mais próximas e em ambas se acende uma luz por entre a miríade de janelas que as revestem, e quanto ao final, o último plano do ‘R’ ardente de *Rebecca* antecipa o ‘Rosebud’ ladeado pelas chamas da fornalha que destrói o espólio de Foster Kane no final do filme de Orson Welles.

imo da realidade social de então e ainda assim, como Virgínia, segue as indicações oficiais vincadas nos discursos de António Ferro.

2.6.2 — *Raúl Faria da Fonseca*

Raúl Faria da Fonseca formou-se como arquitecto na Escola Politécnica de Lisboa mas cedo começou uma carreira como crítico de cinema. Escreveu regularmente para várias publicações como o *Cine Jornal*, o *Animatógrafo* de António Lopes Ribeiro, foi director da revista *Filmagem* entre o final de 1943 e o final do ano seguinte, tendo, segundo José-Augusto França, “melhorado” (FRANÇA, 2014, 192) a publicação nesse período, e foi também o crítico residente do jornal *Diário Popular*. Faria da Fonseca seria co-editor de uma das primeiras publicações nacionais sobre história de cinema com algum enfoque na história do cinema português, intitulada *A Maravilhosa História da Arte das Imagens*, co-editada com Fernando Frago e com contributos destes dois autores mas também de críticos da época como Domingos Mascarenhas, Félix Ribeiro, José de Natividade Gaspar, Roberto Nobre, Manuel de Azevedo, Mota da Costa, Fernando Garcia entre outros. Esta colecção em 15 tomos, de 48 páginas cada, publicados entre 1949 e 1956 com muitas ilustrações, pretendeu varrer a história do cinema desde a *invenção do animatógrafo*, no primeiro tomo, às *perspectivas do futuro*, passando pelo caso português, ao qual dedicou quatro tomos: “Os primeiros passos do espectáculo cinematográfico em Portugal”, “O Porto na vanguarda da produção nacional (1918-1930)”, “Cinema Português, feito por portugueses, em Portugal (1931-1945)” e “Novos caminhos do Cinema Português” (FONSECA, FRAGOSO, 1949, 2-3).

Os autores justificaram a edição da série do seguinte modo:

A razão de ser da obra filia-se, em grande parte, na necessidade de satisfação dessa ânsia de saber e de cultura, que até agora só podia socorrer-se de elementos estrangeiros, porque, extensamente e em volume, é esta a primeira História do Cinema que se publica em língua portuguesa (...). A colaboração preciosa que nos é dada por uma plêiade de escritores e jornalistas que, há longos anos, vêm prestando desvelada atenção ao Cinema — e merecem nessa especialidade lugar proeminente, por direito próprio — constitui para nós, além dum valor, um estímulo. (op. cit)

Apesar disto, o investigador Paulo Cunha, na já citada comunicação dedicada à nova crítica de cinema que se iniciaria no *Diário de Lisboa* nos anos 1960 e que revolucionaria a crítica de cinema que até então se fizera afirma que esta obra “idealizada por jornalistas (...), no que respeita ao cinema português, revela pouca exigência na análise e problematização dos dados avançados.” (CUNHA, 2008), problema aliás frequente nas publicações relacionadas com cinema de todo este período.

Talvez motivado pela sua formação em arquitectura, o seu envolvimento no cinema começou como cenarista (ou director de arte, como se intitula o cargo hoje em dia) em filmes como *João Ratão* (1940), *Ala-Arriba!* (1942) ou *O Costa do Castelo* (1943). Numa carta sua, publicada na revista *Filmagem*, em 4 de Abril de 1942 (defendendo-se das notícias que indicavam que ele havia sido expulso do sindicato dos profissionais de cinema — facto justificado por um problema administrativo) o arquiteto refere que “desde operador e planificador a realizador e montador, tudo isso já fui, embora em pequena escala — o que aconteceu e acontece a muito boa gente” e acrescenta que só as funções de “reclamista (Distribuição)” na MGM eram as que “desempenhava em continuidade” (FONSECA, 1942) — funções pelas quais viajaria aos EUA em 1946 e por isso mesmo, como já se justificou, não poderia levar até ao fim o seu projecto, *Três Dias sem Deus*, que teria sido o seu primeiro filme de fundo.

Faria da Fonseca poderá ser incluído na já referida categoria da geração dos assistentes que no final dos anos 1940 e inícios dos anos 1950 desejava finalmente iniciar a sua carreira nos *filmes de fundo*. Como assistente de realização um dos filmes em que participou foi o já referido *Sonho de Amor* de Carlos Profírio (GARCIA, 1950) onde Gentil Marques havia sido assistente literário e Bárbara Virgínia actriz, produzido pela Cinelândia. É portanto em torno de *Sonho de Amor* que estas três figuras e esta produtora pela primeira vez estão reunidas.

No artigo *Raul Faria da Fonseca Pursuit son eternal voyage de reve* (1950) em homenagem ao realizador, pouco depois da sua morte acidental em África no ano de 1950, refere-se que era um escritor especialista nas questões coloniais, o que o teria qualificado e motivado a realizar *Epopéia da Selva* em cuja rodagem acabaria por falecer — já depois de concluídas as filmagens de exteriores em África e quando se preparava para regressar a Lisboa para terminar as três semanas de rodagem de interi-

ores que o filme necessitava (op. cit). O filme seria sobre o explorador de Angola, António da Silva Porto, e não tendo sido terminado os materiais da rodagem encontram-se arquivados no ANIM (como os de *O Milagre de Fátima*) e de novo “por razões de carácter patrimonial, não se encontram disponíveis para acesso” (Apêndice B).

2.6.2.1 — Os filmes

Como realizador de filmes de metragem curta Faria da Fonseca realizou, quase sempre em co-realização, várias obras: *Marinheiros de Portugal* (1931), *A Lenda de Miragaia* (1931), *Hidráulica Agrícola* (1939), *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* (1940) e *Neve em Lisboa* (1945). Destes filmes, os dois primeiros estão perdidos e do último conservam-se apenas alguns minutos de uma versão de montagem (no fundo várias tomadas justapostas sem grande edição), sem som.

A segunda destas obras é aliás uma das obras pioneiras do cinema de animação nacional e é considerado o primeiro filme de silhuetas animadas da nossa cinematografia. Como explica José Matos-Cruz, o primeiro filme de animação de que há conhecimento é o já abordado *O Pesadelo do António Maria* (1923) e o segundo *Uma História de Camelos* (1930) (MATOS-CRUZ, 2010). Já *Lenda de Miragaia* só estrearia em 1931 e a sua primeira mostra pública foi em Paris. Co-realizado com António Cunhal (irmão de Álvaro Cunhal que por doença abandonaria mais cedo o projecto deixando a conclusão do filme a cargo de Faria da Fonseca), com fotografia de Thomas Mary Rosell e produção da Ulyssea Filme (op. cit). Do filme restam apenas algumas imagens dispersas — do que teriam sido vinte e quatro mil e oitocentas fotografias isoladas — e Matos-Cruz refere que a trama se inspira no Romanceiro de Almeida Garrett, numa história sobre as “lutas do rei Ramiro contra um soberano mouro, envolvendo actos de coragem e sacrifício, um fio de amor, humor e fantasia (...) inspirado no grafismo de *As Aventuras do Príncipe Achmed* (1923-26) de Lotte Reiniger” (op. cit).

Hidráulica Agrícola é uma produção da SPN produzida com a colaboração da Junta Autónoma das Obras Hidráulicas Agrícolas seguindo portanto os formalismos e os interesses das actualidades cinematográficas e documentário de propaganda feitos pelo regime. Neste caso, dedicada às obras públicas no que respeita à construção de

barragens e sistemas de regadio artificial. Co-realizado e montado com Domingos Mascarenhas (o já referido crítico, um dos colaboradores da *A Maravilhosa História...* e membro do júri da competição de Cannes de 1946, como representante do SNI, quando *Três Dias sem Deus* esteve a concurso) é um documentário que espelha o interesse de Faria da Fonseca na animação, já que a forma como os créditos surgem, dissolvendo-se num lago — opção rara nestes objectos que se pautavam tipicamente por um certo desleixo estético. O lado propagandístico torna-se evidente com a forte insistência nos números (os milhares de hectares beneficiados pelas barragens construídas e por construir, o milhares de contos investidos, a quantidade de quilowatts/hora que serão produzidos), com a repetição *ad nauseum* do mesmo dispositivo (para cada barragem apresenta-se um mapa da região, uma mão surge e descreve sobre ele a área em causa, sucede-se uma panorâmica das correspondentes terras, uma descrição do planos de construção e filmagens das obras de construção caso já se tivessem iniciado¹¹⁹. O final do filme representa uma sucessão de encadeados fundidos em que a água percorre os aquedutos e canais até atingir os campos e cumprir a sua “função vitalizadora” (FONSECA, MASCARENHAS, 1939), seguidos depois por vários planos da água, das terras, das vacas, das enxadas, dos trabalhadores do campo sorridentes, sempre em fundido e em panorâmicas alternadamente ascendentes e descendentes.

Já em *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul* co-realizado com Fernando Fragoso¹²⁰ (o co-editor de *A Maravilhosa História...*) apesar de preservar igualmente a intenção de propaganda do regime, revela um outro interesse que me agrada salientar e que há época era mais ou menos inaudito, a conservação cinematográfica:

Poucos documentos cinematográficos do feito de Gago Coutinho e Sacadura Cabral resistiram à acção do tempo. Com a intenção de salvar as únicas imagens existentes, se realizou este filme que outra pretensão não tem senão a de perpetuar na tela uma página brilhante da nossa história. (FONSECA, FRAGOSO, 1940)

¹¹⁹ Repare-se que uma das barragens se chamava *Barragem Salazar*.

¹²⁰ Mais que realizadores, Faria da Fonseca e Fragoso aparecem como simples coordenadores de documentos, num método quase científico e portanto mais de acordo com o estilo científico-propagandístico doutros objectos filmicos de então. Aliás, um dos cartões de abertura indica “segundo documentos autênticos coordenados por Raúl Faria da Fonseca e Fernando Fragoso” (FONSECA, FRAGOSO, 1940).

Fora isso, a articulação entre o feito de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, ao serem os primeiros a atravessar o oceano Atlântico no sentido Europa-América, com os feitos marítimos dos navegadores portugueses — “uma vez que os portugueses haviam sido os primeiros a fazê-lo pelo mar, deviam ser os primeiros a atravessá-lo pelo ar” (op. cit) — é típico do regime e da *política do espírito* de António Ferro. Política essa que desejava a refundação da nacionalidade pela manipulação da história, transformando Portugal do Estado Novo na concretização universal do seu destino há muito aguardado. Nem de propósito, o filme inicia-se com vários planos do Padrão dos Descobrimentos recentemente inaugurado na Exposição do Mundo Português, ao que se sobrepõe a figura de uma águia, a esta logo se seguem os Painéis de São Vicente de Fora¹²¹. Pouco depois refere-se com grande fôlego a actualização de Gago Coutinho do sextante, confirmando a aproximação aos descobridores marítimos, sequência em que se encenam os treinos dos dois aviadores. Sucedem-se várias legendas e mapas animados onde se apresenta em pormenor o percurso e as capacidades de voo dos aviões utilizados. Os documentos *coordenados* pelos realizadores incluem portanto capas de jornais, o diário de bordo de Gago Coutinho e as referidas imagens conservadas, correspondendo afinal a imagens de actualidades mostrando a partida do rio Tejo junto à Torre de Belém de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, imagens de actualidade brasileiras aquando da chegada dos dois e depois da recepção em Lisboa dos já consagrados heróis nacionais.

Neve em Lisboa, como referido, subsiste no ANIM numa versão muito distante daquela que terá sido o objecto final, já que não possui créditos, não tem som, e as imagens apresentadas parecem montadas de modo desfasado revelando aliás, em certo momento, o próprio Raúl Faria da Fonseca divertindo-se com uma mulher e algumas crianças na neve¹²². Há ainda vários planos de crianças construindo bonecos de neve

¹²¹ Outra obra sobre a qual as construções históricas do regime se quiseram assentar das mais variadas formas, ao ponto de o jornal *O Século* sob a direcção de um dos programadores da imagem do regime, o realizador Leitão de Barros, ter encontrado o rosto de Salazar entre as caras que populam os painéis, como que se ele fosse de facto o há muito prometido homem do país.

¹²² Na verdade o filme foi rodado maioritariamente em Sintra, já que se vêem em certos momentos o Castelo dos Mouros, o Palácio de Pena, o aqueduto e várias imagens de campos e jardins nevados. Há que notar, no entanto, que os primeiros planos do fragmento são de prédios da baixa pombalina cujos telhados se encontram forrados de branco.

ou atirando, entre si, bolas de neve. Bárbara Virgínia surge referenciada como autora da narração do filme (ainda que o fragmento não apresente os créditos e tenha perdido a banda de som). Aliás, é a própria que o confessa na, já várias vezes citada, entrevista a Ana Catarina Pereira e William Pianco, atribuindo-se também a génese do projecto.

Diz ela:

William Pianco: Nesse mesmo período você fez um documentário sobre a neve em Lisboa.

Bárbara Virgínia: Foi a Neve em Lisboa. Porque Lisboa é uma cidade muito calma, tem um clima muito estável, não era hábito [ter neve]... Um dia, de manhã cedo, abri a janela e era tudo branco, por acaso, era tudo lindo, deslumbrante, tudo branco: tinha tido neve em Lisboa. Então eu cheguei ao estúdio, onde eu estava fazendo o Sonho de Amor, e disse assim: “nunca penso que tenho pouco dinheiro, mas hoje eu pensei: não tenho dinheiro para dirigir um documentário!” Então disseram: “que documentário?” “Sobre a neve em Lisboa”. E eles: “ó Bárbara, o que interessa um documentário sobre a neve em Lisboa?”. E eu: “aquí nunca se viu nada disso... interessava sim, interessava”.

WP: Era uma novidade...

BV: Era uma novidade. Então, alguém ouviu e fez o filme sobre a neve em Lisboa. Fez com um aspeto diferente do que eu teria feito na época, mas me convidou, foi muito correto, me convidou para eu apresentar [o filme]. Eu nunca tinha apresentado. Então, eu fui como locutora [narradora], digamos assim. Foi a minha estreia no cinema como locutora. (PEREIRA, PIANCO, 2016)

Note-se que, como os autores da entrevista avisam na introdução, Bárbara Virgínia, à data do encontro, já se encontrava com uma idade bastante avançada e o seu estado mental não era o melhor, o que justifica várias discrepâncias no seu discurso e várias falhas de memória (a mais evidente é aquela em que a actriz e realizadora refere que tomou a realização de *Três Dias sem Deus* porque Raúl Faria da Fonseca havia morrido, sendo que a sua morte só se daria quatro anos depois, em 1950). Assim sendo, quando neste depoimento Virgínia refere um “alguém” que lhe roubou a ideia de fazer o filme sobre o nevão esqueceu-se de que esse alguém fora o seu “mestre”, Raúl Faria da Fonseca.

2.6.2.2 — Influências

Em jeito de sùmula, aquilo que se pode definir como marcas de Raúl Faria da Fonseca em *Três Dias sem Deus*, além do que já foi discutido a propósito das diferenças (de tom, narrativas, de concepção do cinema) entre a sua planificação e aquela de Bárbara Virgínia e da diferença que um e outro filme teriam, podem ser identificadas na seguinte lista: (a) como crítico de referência Faria da Fonseca terá certamente visto os filmes que indiquei como influências de *Três Dias sem Deus*¹²³; (b) a sua formação como arquitecto levou-o a tomar o cargo de decorador (*set designer* e *art director*) de várias longas-metragens de ficção dos anos 1940, assim e atentando à cronologia apresentada anteriormente (Anexo D), encontra-se noticiado que alguns cenários do filme *Três Dias sem Deus* já haviam sido construídos a 5 de Janeiro de 1946 e a partida de Raúl Faria da Fonseca só acontecera a 18 de Fevereiro desse ano, logo a sua influência na construção dos mesmos e portanto a sua influência no ambiente gótico do filme poderá ter-se evidenciado também deste modo¹²⁴; (c) como reclamista/distribuidor da MGM é possível que tenha havido intervenção sua na campanha publicitária de *Três Dias se Deus*, de qualquer forma, é um facto que em 1945 estreou em Portugal *O Caso de Edith Cavell* (*Nurse Edith Cavell*, 1939) da RKO Pictures e o cartaz desse filme partilha uma enorme cruz central com o cartaz publicitário que ocupou páginas inteiras de jornais aquando da estreia de *Três Dias sem Deus* (Apêndice C); (d) a relação de Bárbara Virgínia para com Raúl Faria da Fonseca, como descreveu a própria, era de mestre para discípula, e a sua relação profissional parece ter-se encetado com *Sonho de Amor*, onde Faria da Fonseca foi assistente de realização e Virgínia actriz, a juntar a isso, durante a rodagem desse filme ter-se-á rodado *Neve em Lisboa* com a direcção de Faria da Fonseca e a narração de Bárbara Virgínia, o que terá sido o primeiro momento em que realizador e actriz trabalharam juntos — *Três Dias sem Deus* foi o segundo, ainda que os papéis de ambos se viessem a alterar pelos motivos

¹²³ Aliás, há que notar que Faria da Fonseca era colaborador da *Animatógrafo* de António Lopes Ribeiro e que em 1941 a influência desse realizador e produtor conseguiu que Laurence Olivier e a sua mulher, de passagem por Lisboa a caminho do Reino Unido marcassem presença na estreia nacional de *Rebecca*. Este facto foi reportado pelo *Jornal Português*, numa pequena reportagem de menos de um minuto.

¹²⁴ De notar, no entanto, que surgem creditados como autor das maquetes do filme e consequente construtor dos cenários, José Espinho e Afonso Costa, respectivamente.

já conhecidos —; (e) Raúl Faria da Fonseca apresenta-se como um realizador de experimentação, interessou-se pela animação sendo um dos pioneiros em Portugal, interessou-se pela conservação cinematográfica e pela história do cinema como não se havia feito antes e quis transpor um universo gótico para o cinema português, ao mesmo tempo é um realizador da geração dos assistentes que se desmultiplicou em documentários de propaganda do regime e que, a ter conseguido, ter-se-ia estreado na realização de uma longa metragem de ficção sobre o passado colonial em mais uma das encenações históricas que o regime tanto gostava de financiar.

Três Dias sem Deus evidencia um pouco esse constante guerrear entre as concessões necessárias à realização de cinema em Portugal e o ímpeto criativo de fazer diferente.

Capítulo III — O Restauro cinematográfico como Recoreografia filmica

Proponho neste capítulo — o conceito de recoreografia filmica — algo próximo do ritual exorcista ou dos métodos do caçador de fantasmas que crê na potência dos objectos do passado e na dança que os põe em contacto, com vista a expulsar a assombração e de novo iluminar o casarão gótico que se encontra submerso na escuridão do esquecimento. Do ponto de vista historiográfico e teórico(-prático), o que pretendo é definir um conceito que seja capaz de compreender e abarcar uma série de procedimentos muito diversos de organização de documentos (fílmicos). Esses procedimentos querem-se cinematográficos e conscientes do passado, ao ponto de, na sua execução, se conseguir uma nova visibilidade para os objectos fragmentários esquecidos no arquivo. Assim, a *recoreografia filmica* será como o ritual exorcista que, através dos documentos do passado, consegue *libertar* a ruína do seu fantasma. Para conseguir isso iniciarei um apanhado sobre a colagem filmica, as possibilidades da revelação fotográfica, o vídeo-ensaio, o *found footage* e o cinema de apropriação, o *mash up* e a partir destas noções poderei finalmente introduzir o termo *recoreografia filmica*. No sentido de melhor compreender o potencial deste conceito, analisarei a obra auto-recoreográfica de Manoel de Oliveira, por ser um caso concreto e exemplar desta prática (e como tal ilustrativo das possibilidades do território). Por fim tentarei lançar um olhar recoreográfico sobre *Três Dias sem Deus* a partir de *Rebecca*, esboçando uma recoreografia filmica para uma cena perdida do filme de Bárbara Virgínia, a cena do precipício, recorrendo à planificação anotada da dita cena e a fotografias iluminadores do filme de Alfred Hitchcock.

3.1 — Colagem

A tendência para a colagem que encontramos no cinema relaciona-se de forma umbilical àquilo que ocorreu também na literatura em meados do século passado, cujo expoente máximo foi, talvez, William S. Burroughs com o seu *cut up method*. Com origens no surrealismo literário dos anos 20, na poesia dadaísta e com mais evidência

a partir dos anos 50 com Brion Gysin a literatura absorveu a prática da colagem na pintura (e o cinema absorverá de ambas), e que se evidenciara no início do século.

Antes de prosseguir, dou espaço às palavras do próprio Burroughs sobre o seu *Vaudeville Voices*, ficando aqui explicado o método (semi-aleatório) escolhido pelo escritor para as suas composições literárias:

Ao escrever este capítulo usei aquilo que chamo o método da ‘dobra’ [fold in], isto é, coloco uma página de um texto dobrada pelo meio sobre uma página de um outro texto (meu ou doutra pessoa). A texto composto é lido de cima a baixo, metade de um e metade de outro. O material resultante é editado, re-arranjado, e apagado como em qualquer outra forma de composição. Este capítulo inclui dobras sobre textos de Rimbaud, T.S. Eliot, Paul Bowles, James Joyce, Michael Portman, Peter Weber, Fabrizio Mondadori, Jacques Stern, Evgeny Yevtushenko, alguns artigos de jornais e, claro, textos meus. (Cit por JONES, 1963, 345-348)¹²⁵

Portanto Burroughs manipula o trabalho de outros, e o seu próprio, no sentido de produzir algo com as sobras. Um texto-*frankenstein* onde cada membro tem um autor diferente, mas onde a presença de Burroughs se manifesta acima de tudo nas costuras dos vários membros (e na selecção, edição, reorganização e apagamento deles). Este trabalho de corte e cola, tem como objectivo a construção de uma obra nova a partir de outras onde essa garra da juventude já esmoreceu. Mas também há evidentemente outros aspectos que não se poderão descurar, em particular: a homenagem aos autores originais, ainda que aqui se percam pela impossibilidade da identificação – como nos trabalhos de Godard do último par de décadas (território dúbio entre a homenagem e a citação). A rebeldia envolvida na apropriação e no choque do leitor/público face à despidorada supressão de autorias — próprio dos modernismos literários que elevaram o novo a objectivo primário (relegando para segundo plano a repetição — o que é irónico no caso de Burroughs onde o novo se faz da ‘repetição’...) e, de certo modo, também a aura que envolve as palavras dos autores citados, que não se reconhecendo presentem-se e não deixam de estar presentes no imaginário de quem lê.

Curioso é, no entanto, o facto de o método do realizador de colagens (arqueológicas) ser semelhante ao de Burroughs, mas os objectos produzidos por ambos são de naturezas diferentes. Repare-se que para Burroughs o efeito da colagem passa irrevol-

¹²⁵ Tradução do autor.

gavelmente pela ideia de choque: do leitor pelo facto do trabalho questionar a natureza do objecto artístico e entre os próprios textos, que o escritor faz chocar em modo semi-aleatório. Ou seja, uma parte significativa do choque está no gesto criativo por de trás de uma obra literária (ou de outra natureza) que surge sem que para isso se tivesse que escrever necessariamente uma palavra que fosse. No entanto, como o método da colagem não é puramente aleatório nem o são os recortes e as costuras, é aí que se encontra a parte e a arte do escritor. Assim o autor retira-se em todos os factores que antes o qualificavam tipicamente a tal — e note-se que aqui criar pode também ser um simples acto de re-significação.

O que distingue então o realizador de colagens (arqueológicas) do poeta dadá (ou do escritor *beat*) é que os segundos recusavam tanto a ideia de manufactura como a ideia de estilo, ao passo que nem uma coisa nem outra é necessariamente verdade no primeiro caso. Se de facto não existe manufactura das imagens, o mesmo já não se pode dizer da manipulação dessas imagens ou, evidentemente, do som: vários são os casos de filmes de colagem onde imagens sem banda de som são sonorizadas e/ou acompanhadas por um trecho musical. No que respeita ao estilo, os exercícios de colagem fílmica não são imunes a essa ideia, o estilo acaba quase sempre por se manifestar na edição dos excertos, na escolha (que raramente é aleatória) e na obsessão por certos temas, isto é, existe evidentemente uma autoria que separa um filme de Peter Delpout e um de Gustav Deutsch, um de Thom Andersen e outro de Bill Morrison, um de Peter Tscherkassky ou de Susana Sousa Dias ainda que todos trabalhem sobre imagens de arquivo de proximidade temporal, estética e de conservação — nenhuma delas da sua autoria. Recorrendo de novo às palavras de Benjamin sobre os artistas dadaístas, encontro a chave dessa diferença.

Os seus poemas são “uma salada de palavras” que contêm obscenidades e os detritos verbais que é possível conceber. Não é diferente o panorama das suas pinturas em que colam botões ou bilhetes de transportes. O que conseguiram, com estes meios, foi uma destruição irreverente da aura das suas criações, as quais, pelos meios da produção, imprimem o estigma de uma reprodução. (...) Essa acção tinha de satisfazer, pelo menos, uma exigência: provocar o escândalo público. De espectáculo atraente para o olhar ou sedutor para o ouvido, a obra de arte tornou-se, no dadaísmo, um choque. (BENJAMIN, 2012, 88)

O realizador de colagens (arqueológicas) preserva o aspecto de construção criativa no seu trabalho, desenvolvendo ambientes sonoros e construindo narrativas que envolvem as imagens de arquivo. Imprime desse modo o seu estilo nas criações e assim não consegue (e provavelmente também não era esse o seu desejo) destruir a aura da sua colagem. Ou seja, o realizador de colagens (arqueológicas) é um que parte de aura das imagens e capitaliza-as por variados mecanismos cinematográficos de modo a que a própria colagem encontre a sua aura de obra de arte, o seu (re)encontrado aqui e agora — que nos melhores casos se soma à própria aura das imagens de partida, o tal desejo de acrescentar algo à imagem, qualquer que ele seja. O que distinguirá então a simples colagem fílmica da colagem arqueológica passa necessariamente pela consciência do arquivo, da origem das imagens, das intenções do criador e tudo mais que já foi referido.

Se usei o termo colagem para descrever a prática cinematográfica que está por de trás do cinema *found footage* e de outros, fi-lo por ser esse o termo mais amplo e aquele que encontra uma mais profunda cimentação académica. No entanto, creio (e já dei indícios disso antes) que as práticas digitais na *Internet 2.0* que actuam sobre as imagens em movimento são aquelas que podem melhor expressar a colecção de predicados que fui estabelecendo para a prática do restauro cinematográfico. Neste sentido dedico as próximas páginas ao *mash up* e (por esse termo me parecer insuficiente) as seguintes ao conceito de recoreografia fílmica. Antes situo a ideologia dúplice que se encontra por de trás destas operações, espelhada na oposição entre a manipulação fotográfica segundo Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman.

3.1.1 — *O inconsciente óptico e a narratividade fotográfica*

Uma outra motivação/justificação para o fascínio pelo cinema arqueológico (em particular aquele que é crítico dos seus motivos e dos seus subterfúgios técnicos) passa por algo inerente ao processo fotográfico, e por conseguinte ao cinematográfico, onde, pela sua natureza reproduzível permite que cada reprodução se acrescente à anterior.

Citando mais uma vez Walter Benjamin “por meio de determinados procedimentos como a ampliação ou o retardador (...) pode [-se] colocar o original em situações que

nem o próprio original consegue atingir” (BENJAMIN, 2012, 65), isto é, a fotografia e o cinema são meios em que a reprodução não se limita a mimetizar a aparência do original. A reprodução pode acrescentar por vezes ao original algo que dele não conhecíamos e ainda mais quando é a reprodução que nos fascina e nos leva a conhecer o original. Assim, um dos fascínios do realizador-arqueólogo é, pelo menos em teoria, existir a possibilidade de que o seu trabalho sobre as imagens de arquivo lhes acrescente algo, qualquer que ele seja, em vez de lho retirar.

A juntar a esse, outro fascínio passa pelo desejo de divulgação das próprias imagens, perdidas em cofres opacos — “Irrecuperável é, com efeito, toda a imagem do passado que corre o risco de desaparecer com cada instante presente que nela não se reconheceu” (op. cit, 133) — isto porque toda a imagem do passado fala irrevogavelmente dum presente, presente esse que o historicismo recusa procurar. É aqui que o trabalho do cinema arqueológico me parece poder ser mais valioso, porque através da composição, e de tudo aquilo que acompanha e contextualiza as imagens, o realizador-arqueólogo pode conseguir do espectador uma renovada leitura desses materiais, uma leitura que talvez ele sempre tenha tido (ou nem tanto), mas que nunca houvera sido consciente. Este é o trabalho que, a meu ver, o cinema arqueológico (na vertente de restauro, na ruína, no vídeo-ensaio, ou na hibridação de todas elas) pode conseguir como nenhum outro método, ensinar a olhar as imagens — ou, pelo menos, partilhar um olhar (diferente) sobre elas.

E aqui chegamos a um choque ideológico, por um lado Benjamin fala da possibilidade da fotografia dar novos sentidos às obras, sentidos esses que as mesmas nunca haviam sequer imaginado, isto é, através dos recortes, ampliações, e demais mecanismos ópticos consegue-se dar a ver aquilo que a imagem ‘queria’ esconder para si (implicitamente Benjamin crê que nós controlamos as imagens que produzimos). Uma espécie de *voyerismo* técnico propiciado pelos métodos fotográficos que nos levam ao “inconsciente óptico” (op. cit, 68) e a ver o que, apesar de visível, não se queria mostrar. Esta é uma opção fascinada pelas possibilidades da técnica.

Caminhando transversalmente está Georges Didi-Huberman usando como argumentário as quatro fotografias de *Sonderkommando*, as únicas imagens das câmaras de gás e do crematório de Auschwitz fotografadas durante a sua laboração. Essas im-

agens, quatro apenas, tiradas pelos elementos do referido *Sonderkommando* (comando especial) composto por presos obrigados a trabalhar nas fornalhas do campo de concentração, foram tiradas clandestinamente (em risco de vida) por esses presos de forma muito incipiente (desfocadas, mal enquadradas — supõe-se que os próprios não tenham podido olhar pela objectiva quando capturavam as imagens devido ao risco de serem apanhados). Com vista a evidenciar aquilo que essas mesmas imagens escondem (uma mulher a ser levada para a câmaras, vários corpos a serem incinerados) ao longo dos anos versões ampliadas, recortadas e aumentadas foram surgindo — naquilo que Benjamin via como um progresso para a análise das imagens. Sobre este tema Didi-Huberman tem uma posição diametralmente oposta. Citando-o a partir do seu *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz* (2008), todo dedicado a este caso, afirma:

A massa negra que envolve a visão dos cadáveres e os montes, esta passa onde nada é visível dá, na verdade, uma marca visual que é tão valiosa como toda a outra superfície exposta. Essa massa onde nada é visível é o espaço da câmara de gás: a câmara escura na qual o fotógrafo teve que se esconder de modo a iluminar o trabalho que os Sonderkommando faziam no exterior, junto às piras. Essa massa negra dá-nos a própria situação, o espaço de possibilidades, a condição de existência dos próprios fotógrafos. (DIDI-HUBERMAN, 2008, 35-36)¹²⁶

Ou seja, para Didi-Huberman o recorte e a ampliação funcionam como uma reescrita histórica, fazendo das imagens objectos onde o medo da sua produção e o risco de morte do fotógrafo são apagados. Mais latamente, as operações de aprofundamento fotográfico defendidas por Benjamin tiram ou diminuem a narratividade das imagens sobre as quais essas operações se efectuam, narratividade essa que as enquadra como objectos históricos, que constituem uma parte da sua *autenticidade*. São por isso imagens seguras, descritivas, anti-dramáticas e como tal esquecíveis. No sentido de revelar, o historicismo garantiu o esquecimento, destruiu o que havia nelas de verdadeiro horror, tornou-as ilustrativas de uma realidade que já era de outras formas conhecida, banalizou-as.

Percebe-se assim qual o risco desta opção de encarar a imagem como universo de exploração. No entanto está-se a considerar, nos dois casos (Benjamin e Huberman) a

¹²⁶ Tradução do autor.

fotografia, e no cinema a fotografia é apenas parte do problema. Ou seja, no exercício de exploração das imagens em movimento, exactamente porque se trabalha sobre o tempo, o risco da descontextualização é um que se pode facilmente evitar. Para isso basta que o material original seja apresentado na sua versão ‘original’ e depois, progressivamente se vá encontrando aquilo que um primeiro olhar inocente não conseguiu encontrar. Ou seja, acompanha-se o espectador no exercício de encontrar, de revelar, de descobrir, ao invés do processo fotográfico em que isso é deixado de fora — é portanto uma operação que revela os procedimentos de activa manipulação das imagens, uma arqueologia didáctica ou expositiva.

Um exemplo de uma forma possível de cinema arqueológico que siga estas indicações é o de *Three Minutes Thirteen Minutes Thirty Minutes* (2015) de Bianca Stigter, crítica, historiadora e ensaísta de arte holandesa que a convite do festival de cinema de Roterdão produziu o referido ensaio filmico (STIGTER, 2015a). Partindo do livro de Glenn Kurtz *Three minutes in Poland* onde este descreve um trabalho de investigação em redor de três minutos de imagens recolhidas pelo seu avô numa viagem a Polónia em 1938, filmadas na cidade de Nasielsk (a 50 quilómetros de Varsóvia) cidade onde o emigrante americano havia nascido e que são hoje as únicas imagens em movimento do bairro judeu dessa cidade antes da sua aniquilação, quase total, com a invasão nazi. Partindo dessa investigação e desses três minutos de filme, Stigter afirmou “vemos a vida, três gloriosos minutos dela, e depois subitamente acaba. Não existem mais imagens. É só isto que existe. Será possível estender o filme? Poderemos manter as pessoas no presente por mais tempo? Podem três minutos tornarem em treze ou mesmo trinta?” (op. cit). Assim a proposta da ensaísta é estender os três minutos de David Kurtz¹²⁷ para trinta e nesse processo dar de novo lugar às pessoas que figuram nesses poucos minutos — e onde se lê estender, entenda-se um exercício de montagem em que por sucessivas investidas dentro das imagens do filme de David Kurtz se descobrem novas narrativas. Deste modo e partindo unicamente

¹²⁷ Que estão disponíveis no sítio do United States Holocaust Memorial Museum, em http://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=5221.

das imagens e daquilo que, das imagens se conseguiu descobrir¹²⁸, Stigter nunca perde a noção do particular daquelas imagens, da forma como foram captadas e por quem, o momento em que isso aconteceu e os locais visitados, as pessoas: o seu *aqui e agora* (STIGTER, 2015b). O que isto permite é que os três minutos não se tornem em meras ilustrações do que era a vida das comunidades judias antes do início da guerra (o que acontece amiúde dada a escassez desse género de imagens).

Aquilo que a realizadora-ensaísta faz é um gesto de profunda ternura e consideração: ao *estender* as imagens, Bianca Stigter está a permitir que um momento feliz e tão simbólico como aquele, se estenda também. De certo modo está a aumentar a felicidade daquelas pessoas que na sua maioria acabariam mortas poucos anos depois. Estima-se que daquela comunidade só tenham restado pouco mais de uma centena de pessoas que conseguiram fugir para o estrangeiro, em particular para os Estados Unidos da América. Num processo de edição de *video* cria-se a possibilidade de *estender* indefinidamente esse mesmos três minutos (para treze, para trinta... — a realizadora deixa o trabalho como um *work in progress* não pondo de parte uma terceira extensão para sessenta minutos) como se, em teoria, na mesa de montagem, se pudesse evitar a chegada do horror.

E tudo isto sem nunca esquecer David Kurtz o homem por de trás da câmara, sem nunca deixar de fazer as considerações sociais, económicas daquele momento, sem nunca deixar de olhar para aquelas imagens como únicas e particulares — ao ponto de se procurar a sombra de uma ave que passa ao longe no enquadramento e que só é perceptível durante dois fotogramas. Assim a realizadora, sobrepondo às imagens, em *voice over*, uma entrevista a Glenn e a sua própria voz, conduz-nos por uma narrativa que já não é necessariamente a narrativa do filme de férias de três minutos de David Kurtz mas é sim a narrativa do seu olhar de crítica, ensaísta e historiadora desejosa de iluminar aquilo que aquelas imagens não revelam num olhar rápido.

É isto que talvez seja mais importante na ideia de ensaio-arqueológico: está a assistir-se a uma narrativa que se diferencia do filme (ou filmes) que a origina pelo olhar

¹²⁸ Glenn Kurtz conseguiu identificar sete pessoas presentes no filme e ainda vivas, em 2012, as quais conseguiram identificar outras já falecidas, recordar certos hábitos de vestuário consoante o estrato social, de como funcionava a vida no bairro...

do criador último. E é a narrativa desse olhar que nos pode levar a ver com outros olhos (os olhos desse artista/arqueólogo/restaurador) o tal filme. Esse é o poder do realizador-arqueólogo, o de poder partilhar o seu olhar com os outros.

3.2 — *Found footage* e apropriação

No livro intitulado *Recycled Images* (1993) de William C. Wees, dedicado ao cinema dito *found footage* (aquele que recicla as imagens), o autor apresenta três tipos de montagens de *found footage*, compilação, colagem e apropriação, não se esquecendo de realçar que a variedade de significados para cada um destes termos é grande e como tal eles sobrepõem-se até certo ponto (WEES, 1993, 33). O autor apresenta também uma grelha conceptual onde estabelece relações entre os tipos de montagem de *found footage* e as suas relações com a significação da imagem, os seus géneros mais frequentes e a tendência estética. Deste modo, a compilação procura essencialmente o realismo das imagens descobertas e como tal é mais frequente no cinema documental. Ao passo que a colagem interessa-se pela qualidade propriamente imagética dos materiais descobertos, sendo mais frequente no cinema avant-garde, enquadrando-se numa estética modernista. Por fim, a apropriação pretende evidenciar o simulacro das imagens, é frequente em vídeos musicais e enquadra-se numa estética pós-moderna (op. cit, 34). Segundo Wees, a colagem é das vertentes enunciadas a que tem “o maior potencial de criticar, questionar e possivelmente subverter o poder das imagens produzidas e distribuídas pelos média corporativos”¹²⁹ (op. cit, 33).

De modo a melhor esclarecer o que entende o autor por cada uma destas tipologias, atente-se às suas caracterizações. Uma montagem de compilação de *found footage* consiste essencialmente em planos retirados de filmes que não têm necessariamente relação entre si. Por de trás da escolha e da ordem está um tema, uma história ou um argumento e a ligar os vários fragmentos surge tipicamente um texto, narrado ou escrito (op. cit, 35). Um exemplo do cinema nacional será, por exemplo, *Fantasia Lusitana* (2010) onde o texto foi omitido — facto que o aproxima da colagem —, mas os outros elementos típicos da compilação se preservaram. Wees esclarece que um filme

¹²⁹ Tradução do autor.

de compilação pode levar o espectador a olhar a imagens familiares de modo distinto (como se não as conhecesse ou tomando consciência de que estas possuem um significado mais lato do que ele lhes reconhecia), mas geralmente a compilação não desafia a natureza representativa das próprias imagens (preservam a crença na relação entre a imagem e a realidade pro-filmica) (op.cit, 36).

As colagens, por sua vez, chamam a atenção para a própria montagem que as criou e despoletam uma atitude crítica sobre a representação cinematográfica, através da construção de ligações metafóricas entre os materiais, *gags* visuais e estratégias de montagem que recusam a regra implícita da causa-efeito (op.cit, 39-40). Um exemplo, de novo no cinema português, poderá ser um dos trabalhos da realizadora Rita Figueiredo, em particular *Clap your Hands* (2012) construído com imagens do conhecido arquivo online *Prelinger Archives*.

Por fim, a apropriação. Segundo Wees este método também capitaliza nos efeitos de montagem e na natureza representativa da imagem cinematográfica, mas sem forçar o desejo desconstrutivo e crítico da colagem (op.cit, 40). De novo, um exemplo do cinema português, poderá ser *Natureza Morta* (2005) de Susana Sousa Dias.

Sobre a questão da apropriação, no sentido específico da tipologia de Wees e no sentido lato da operação de resignificação por parte de outro dos materiais não produzidos por si, o autor cita o fotógrafo Allan Sekula quando este afirma de forma lapidar aquela que é tipicamente a relação dos artistas com o arquivo, “Não só as imagens do arquivo estão *literalmente* à venda, o seu significado é de quem o quiser atribuir [up for grabs]”¹³⁰ (Cit por WEES, 1993, 42). Wees continua citando, desta vez Walter Benjamin, cometendo, parece-me, um erro de tradução e interpretação. O autor cita Benjamin, atribuindo-lhe “Escrever história... significa citar história. Mas o conceito da citação implica que um dado objecto histórico tenha que ser arrancado do seu contexto.”¹³¹ (op.cit) ao passo que a tese sobre filosofia da história a que Wees se refere afirma (na edição portuguesa da *Relógio d’Água*):

¹³⁰ Tradução do autor.

¹³¹ Tradução do autor.

O cronista que narra os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os insignificantes tem em conta, fazendo isso, a seguinte verdade: nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido para a história. Certamente só à humanidade redimida pertence plenamente o seu passado. Isto quer dizer que apenas para ela, em cada um dos seus momentos, o passado se tornou citável. Cada um dos instantes que ela viveu torna-se uma citation à l'ordre du jour — e esse dia é precisamente o último. (BENJAMIN, 2012,132)

Como me parece evidente, a leitura de Wees da tese de Benjamin peca por a ler num tom que a afirmação não tem, já que com certeza Wees não associa a noção de citação por parte de Benjamin à compilação, por encontrar nelas a mesma desconfiança catastrofista do filósofo alemão. Ainda assim, partilho o enamoramento de Wees pelo formato, e afasto-me da perspectiva benjaminiana. Deste modo, e retomando o autor em causa, as compilações *citam a história* ao passo que as apropriações *citam os média*. A isto há que considerar que os média substituíram a história e aboliram o historicismo, assim um filme que *cita os média* é aquele que retira um objecto já de si descontextualizado, re-inserindo-o num outro, isto é, re-arquivando-o como Moroder fez com *Metropolis*.

A respeito da problemática e controversa questão da apropriação, da troca de olhares entre presente e passado e a actualidade do restauro, creio que será importante apresentar aqui dois pequenos excertos de uma conversa em que participei com Mark Rappaport (o *avô* dos vídeo-ensaios) quando este esteve por Lisboa a convite da Cinemateca Portuguesa para uma retrospectiva completa e uma carta branca.

A sua filmografia inclui dois títulos particularmente curiosos pela sua força de reescrita histórica, *Rock Hudson's Home Movies* (1992) e *From the Journals of Jean Seberg* (1995), onde olha as carreiras dos dois actores; figuras e personalidades cuja obra parece ser sempre reveladora da sua biografia, da sua força criativa e da sua influência e inferência, como se, pela simples aparição frente à câmara, se convocassem na tela projectada tudo aquilo que eles foram, esconderam e mostraram, como se a lente conseguisse captar mais do que imagens testemunhas de existência, como se pela lente tudo se revelasse na farsa, uma máquina de verdade que não vê personagens, que só vê homens e mulheres, as suas histórias, vidas e mentiras — figuras que já não podem mais senão exhibir o que são e o que escondem).

Quando olha para todos esses filmes com uma perspectiva dos nossos dias está também a fazer um exercício “e se?”. Está a fazer uma nova história, olhando os filmes de uma maneira revisionista.

É tudo revisionismo agora. E será assim a partir de agora. Os filmes deixaram-nos uma história fabulosa, que é uma história muito distorcida também. Talvez em 20 anos tudo o que nós dizemos hoje será revisto de novo. A perspectiva está sempre a mudar. Eu tenho o hábito de pensar que tenho as respostas certas, mas se calhar estou errado. (...)

Tem um fascínio por filmes que nunca se concretizaram. Mas e os filmes perdidos ou filmes que foram iniciados mas depois não chegaram a ser concluídos? Consideraria acabá-los?

*Seria muito arrogante da minha parte fazê-lo. Mas tenho esse fascínio também. Durante muito tempo, projectava escrever um romance sobre a experiência de Eisenstein no México. Mas não estou disposto a estar a escrever durante três anos e depois achar que não é nada de especial. Depois perguntei-me: “e se me debruçar sobre uma série de filmes perdidos?”. É um tema que me interessa. Por outro lado, a versão do assistente Grigori Aleksandrov de *¡Que Viva Mexico!* é terrível. Não conseguimos imaginar como teria sido se fosse Eisenstein a montar. Ele era um dos grandes montadores de todos os tempos. Tenho agora a curiosidade de quem assiste a um acidente de carro por este novo filme de Orson Welles. Ninguém vai conseguir montá-lo como Orson Welles. É um sonho inútil. Não sabemos o que surgirá daqui...*

Para mim, o problema desses filmes é que procuram respeitar o que o autor queria. Estava à procura de alguém que dissesse “ok, ele pensou assim, mas eu não gosto. O filme é meu e eu vou acabá-lo à minha maneira”.

*Bem, não podes dizer “ele pensou assim”, porque não sabemos. Só podes pensar na maneira como pensas, não na maneira como outra pessoa pensaria. Sim, seria interessante isso numa aula de montagem: “Ok, aqui está o *¡Que Viva Mexico!*, tirem a banda de som, façam uma versão vossa”. Se eu der aulas de novo, faço isso. (LISBOA, MARQUES, MENDONÇA, 2015)*

Assim, ainda que se creia na ideia sobre o objecto, o problema prende-se com o acesso a essa ideia. Intenções dos criadores são mutáveis e contraditórias e *só podemos pensar da maneira como pensamos*, daí que exercícios de imitação acabem sempre na vacuidade criativa. Além disso há que ter a consciência da potência da actualização, de que a novidade é uma condição *sine qua non* da criação e que qualquer operação sobre imagens pre-existentes implica uma apropriação delas e uma consciência da sua situação histórica, material e de propriedade.

Posto isto o que proponho como cinema arqueológico será um que evidencia o seu anacronismo, se apresenta como objecto ostensivamente assinado, tornando por isso evidente a sua apropriação, um exercício especulativo sem dúvida e que não tema a incompletude, aliás, explorando-a na exibição orgulhosa das costuras que articulam as imagens díspares.

Para isso o cinema arqueológico terá (ou deverá ter) a necessidade de procurar e encontrar o cinema não narrativo (ou outro cinema e outras narrativas) nos materiais existentes — “Dentro de todo o filme narrativo existe um filme não-narrativo desejoso de se mostrar.”¹³² (ÁLVAREZ LÓPEZ, MARTIN, 2015a) como o disseram Adrian Martin e Cristina Álvarez López num brilhante ensaio e vídeo-ensaio com o sugestivo nome *Béla Tarr's "Repulsion": Fragments of a Lost Remake* —, procurar e inventar a história dos olhares que cada imagem sempre arrasta (saber reconhecer os olhares que sobre elas poisaram e encontrar olhares novos) e partir do que existe para imaginar o que podia ter sido e não foi (ou o que foi e deixou de ser).

3.2.1 — *Mash up e o cinema imaginado*

Em 2015 um muito aplicado e dotado produtor de conteúdos no Youtube criou um vídeo *mash up* denominado *Hell's Club*¹³³ onde, como descrevia um cartão no início do experimento, “Existe um local onde todas as personagens faccionais se encontram. Fora do tempo. Fora da lógica. Este local é conhecido como... Hell's Club”¹³⁴ (SILVA, 2016). António Maria da Silva (o autor do vídeo) fez confluir no espaço de uma discoteca vários personagens icónicos do cinema popular norte-americano em especial actores e figuras do cinema dos últimos quarenta anos, onde nomes como Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme se cruzavam com Al Pacino, Aliens, guerreiros do espaço, Robocop, caçadores de vampiros e demais caras e focinhos conhecidos.

¹³² Tradução do autor.

¹³³ Em 2016 António Maria da Silva prolongou o já exaustivo exercício de 9 para 17 minutos numa sequela, um festival de referências.

¹³⁴ Tradução do autor.

No fundo o trabalho do videóasta passa por recolher dezenas de cenas de discoteca de vários filmes recentes do cinema norte-americano, garantir uma uniformização de cor (tintando tudo de um mesmo vermelho rosado e acrescentando o constante piscar das luzes de discoteca, sendo a continuidade do *mash up* assegurada também pela banda de som). Mas mais do que uma simples montagem de cenas de discoteca (que seria um simples *supercut*), Da Silva diverte-se a construir um intrincado proto-narrativo em que as imagens se olham em falsos contracampos ou as balas de um personagem viajam num corte de um fragmento para outro. Mais que isso, Da Silva recorre às possibilidades da manipulação digital e faz conviver num mesmo plano personagens inconciliáveis (por exemplo, num *gag*, quatro James Bond's apresentam-se alternadamente, *My name is Bond, James Bond*, no corpo dos quatro actores mais conhecidos que interpretaram o personagem, num mesmo plano com variações de foco fabricados em pós-produção). Se dúvidas houvesse, *Hell's Club* confirma a afirmação de Adrian Martin e Cristina Alvarez Lopez de que para o cineasta do *found footage* as ferramentas de pós-produção são efectivamente ferramentas de produção. Considerarei o trabalho desta dupla de vídeo-ensaístas, em particular os seus trabalhos em que a estratégia do *mash up* é o principal gancho formal, crítico e estético.

O *mash up* como forma surge no meio musical dentro do movimento *remix* dos anos 1960 e 1970 na cidade de Nova Iorque, e noutros centros urbanos norte-americanos, com origens na música da Jamaica (NAVAS, 2009). A natureza do *remix* sustem-se na “espectacularidade da aura” do original que é *remisturado* como o define Eduardo Navas — fundindo os conceitos de *espectáculo* de Guy Debord e de *aura* de Walter Benjamin — dependendo portanto além de materiais pré-existentes, do reconhecimento do receptor destes. De entre as três categorias de *remix* definidas por Navas, a última denomina-se *remix reflexivo* em que o objecto prolonga a estética da remistura e ganha autonomia em relação aos materiais de origem ainda que estes se mantenham reconhecíveis. O *mash up* é definido por Navas como um tipo de *remix reflexivo* que tem como propósito devolver o receptor a um território reconhecível fazendo confluír dois ou mais materiais (com origens possivelmente díspares) — o caso do *mash up regressivo* — ou que adquire a sua autoridade cultural através da qualidade da mistura e da sua aplicabilidade — o *mash up regenerativo* (que Navas

define em relação a aplicações digitais, mas cuja definição pode ser alargada a casos como os dos vídeo-ensaios).

Tentando fugir às taxinomias de Navas, o que me proponho analisar são as possibilidades do *mash up* como ferramenta do vídeo-ensaio para a construção de um espaço meta-cinematográfico de análise e cinefilia. Antes da sua integração pelos vídeo-ensaios os exemplos de *mash ups* audiovisuais originavam essencialmente da cultura de fãs e da cultura do *remix*. Kathleen Amy Williams, a propósito do fenómeno dos *trailers* de fãs, descreve o caso dos *trailers* que fãs dos filmes da série *Twilight* construíram antes mesmo dos filmes serem lançados, sendo portanto para a investigadora objectos mais preocupados com a performance da antecipação dos seus autores e menos com a fidelidade a um filme que ainda não havia sido distribuído — ou no caso dos falsos *trailers*, de filmes que nunca virão a ser produzidos (WILLIAMS, 2012). Esses objectos constituem portanto a manifestação de um desejo por um objecto que ainda não existe ou nunca existirá para uma comunidade que partilha e substancia esses desejos, ou como o descreve Lisa Kernel:

Textos nostálgicos que paradoxalmente apelam às memórias idealizadas de filmes de um público que ainda não os viu, [estes trailers] atraem os espectadores não apenas para si, nem mesmo só para as atracções dos filmes particulares que promovem, mas para um desejo sempre renovado pela própria atracção cinematográfica. (Cit por WILLIAMS, 2012)¹³⁵

Se esta é a situação ontológica dos *trailers* que seguem a estratégia dos *mash ups* feitos por comunidades de fãs num constante jogo com as máquinas de *marketing* da indústria de cinema norte-americana, outro género de *mash ups* audiovisuais é dono de outras características, o caso dos *mash ups* políticos difere nos intuítos e dispositivos.

Richard L. Edwards e Chuck Tyron no artigo *Political video mashups as alegories of citizen empowerment* (EDWARDS, TYRON, 2009) referem a leitura de Jonathan Gray sobre a paródia e intertextualidade da série *Simpsons* chamando a atenção para o facto de que apesar de a justaposição de diferentes materiais poder provocar leituras

¹³⁵ Tradução do autor.

polissémicas, estas também podem ser “controladas, limitadas ou até programadas”¹³⁶ (op. cit). Assim concluem os autores que “intertextualidades digitais críticas requerem uma mentalidade *remix*.”¹³⁷ (op. cit), ou seja, para contestar a transparência dos conteúdos média o leitor vê-se obrigado a ser um produtor de novos conteúdos que simultaneamente participam da lógica de consumo dos conteúdos originais, mas também da lógica do produtor que remistura, contrasta, resignifica e *remedia* — no duplo sentido da palavra — os materiais que consome.

Há também os casos em que o *mash up* foi absorvido por cineastas experimentais que trabalham com *found footage*, nomeadamente dois casos recentes de projectos essencialmente narrativos ainda que desconchavados: *Final Cut – Ladies and Gentlemen* (2012) de György Pálfi que cruzando dezenas de filmes, construiu uma meta-narrativa de *boy-meets-girl-boy-looses-girl-boy-gets-girl-back*, sendo que a cada cena, ou a cada movimento o corpo dos personagens principais se altera, assim como as imagens que os sustentam. Ou o caso do cineasta experimental austríaco, Norbert Pfaffenbichler, e os seus filmes sobre/com Lon Chaney e Boris Karloff que encontra novos filmes narrativos para os actores que já não podem mais actuar, compilando presenças suas das dezenas de filmes que cada um protagonizou.

O caso do *mash up* nos vídeo-ensaios manifesta as características dos géneros anteriores, já que igualmente reflecte a força atractiva do cinema e dos universos cinematográficos, sendo essa uma das suas críticas mais recorrentes, o facto de se ter transformado — ou isso acontecer com frequência — em ferramentas sofisticadas de promoção de edições de qualidade em DVD — como a Criterion —, ou de plataformas de *streaming* — como a Fandor. Igualmente contesta as forças mercantilistas que produzem e distribuem os filmes num gesto com intenções paradoxais, já que permite um novo olhar sobre os fragmentos que manipula e assim fomenta o desejo pelo objecto como mercadoria — o vídeo-ensaio tornou-se um objecto de si mesmo, com valor promocional (LISBOA, MENDONÇA, 2016) — e ainda assim deseja uma unidade narrativa, um *continuum* entre diferentes géneros, tempos, registos e corpos.

¹³⁶ Tradução do autor.

¹³⁷ Tradução do autor.

3.2.2 — O caso dos vídeo-ensaios de Adrian Martin e Cristina Álvarez López

Tendo isto em conta proponho-me considerar agora o caso dos vídeo-ensaios da dupla Adrian Martin e Cristina Álvarez López, assim como as suas considerações sobre os mesmos e os processos que os originaram, que recorrem ao mashup como estratégia de montagem. Sendo extensa e dispersa a obra vídeo-ensaística da dupla, este levantamento não é, nem tem desejo de ser, exaustivo. Considerem-se assim os seguintes quatro vídeo-ensaios e respectivos comentários dos seus criadores — correndo o risco de tornar repetitivo o exercício de citação, creio que talvez seja exactamente por aqui que ficará demonstrada a recorrência das ideias dos dois ensaístas sobre esta vertente do seu trabalho (as seguintes citações são traduções do autor):

- *Intimate Catastrophes* (2013) um vídeo-ensaio composto pela combinação (*mash up*) de quatro cenas de quatro filmes *Le tempestaire* (1947) de Jean Epstein, *Coeurs* (2006) de Alain Resnais, *Marocco* (1930) de Josef von Sternberg e *By the Bluest of Seas* (1936) de Boris Barnet:
- “menos uma ficção estrita ou uma história única e homogénea e mais uma espécie de fragmento cine-poético que inclui certos aspectos, tropos e tipos comuns a muito cinema de ficção” (ÁLVAREZ LÓPEZ, MARTIN, 2013),
- “queríamos atravessar períodos históricos, géneros, o chamado cinema popular e o cinema de arte, em busca de concessões figurais onde pudéssemos coser os nossos elementos escolhidos” (op. cit),
- “também sobre memória, um tipo específico de memória-experiência do cinema (...), trabalhamos com os chamados ‘momentos cinéfilos’ que nos pareceram ser eventos misteriosos, sensações nodais alojadas no inconsciente imaginários do espectador de cinema” (op. cit);
- *Angst / Fear* (2013) um vídeo-ensaios que faz o *mash up* de duas cenas de *Martha* (1974) de Rainer Werner Fassbinder e de *Fear* (1996) de James Foley:
- “evocando o tremeluzir de uma ficção contínua através de fragmentos, sem apagar totalmente as diferenças entre os filmes que usámos” (op. cit.),
- “temos dois momentos que apresentam a mesmas situação figural. entre eles desenrola-se uma cena imaginária em continuidade. Esta cena imaginária pode, por sua vez, trazer um aspecto escondido ou enterrado de cada filme” (op. cit) ;
- *All Tomorrow's Parties* (2014) um vídeo-ensaio que faz o *mash up* de três cenas de dança de filmes de Phillippe Garrel:

- “No cinema de Garrel, encontramos tanto motivos recorrentes como o seu perpetuo renovamento” (ÁLVAREZ LÓPEZ, MARTIN, 2014a),
- “recorrendo a sobreposições e cortes que criam conexões entre os movimentos e os gestos partilhados, invocamos os personagens dos três filmes diferentes e deixamo-los viver, como fantasmas, num *continuum* onde passado, presente e futuro formam uma totalidade” (op. cit),
- “‘estudo de um motivo’ — não apenas uma exposição das repetições (a tentação do *super-cut*), mas arranjo destas nas suas transformações, cuja lógica procuramos evidenciar e desenvolver” (ÁLVAREZ LÓPEZ, MARTIN, 2013),
- *To Begin With...* (2015) um vídeo-ensaio que faz o *mash up* de quatro cenas de abertura de quatro filme, *Que la bête meure* (1969) de Claude Chabrol, *Don't Look Now* (1973) de Nicolas Roeg, *Les amants du Pont-neuf* (1991) de Leo Carax e *Funny Games* (1997) de Michael Haneke:
 - “cosemos uma espécie de ‘cena imaginária’ que combina fragmentos num único evento narrativo, e ainda assim procura preservar os diferentes ênfases estilísticos de cada filme”, “abre uma porta para uma particular partilha de figuras ou tropos da linguagem de cinema na sua mais larga extensão” (ÁLVAREZ LÓPEZ, MARTIN, 2015b),
 - “frequentemente investigamos a noção daquilo a que chamamos cena imaginada: a combinação de fragmentos de dois ou mais filmes que, até certo ponto, fundem-se numa unidade, ainda que preservem as suas diferentes propriedades para uma análise comparativa” (ÁLVAREZ LÓPEZ, MARTIN, 2013).

Assim alguns conceitos e expressões são frequentes no modo como os ensaístas descrevem estes seus quatro trabalhos (e frequentes também na descrição doutros ensaios que não recorrem necessariamente ao *mash up* no modo como aqui foi enunciado): *tropos partilhados*, *conexões figurais*, *cena imaginária*, *continuidade*, *evidenciar um aspecto escondido*, *motivo*, *fundir*, *movimentos partilhados*, *continuum*, *totalidade*, *repetição*, *unidade*, *análise comparativa*.

Martin e Álvarez López justificam o seu recurso ao *mash up* essencialmente por dois motivos. O primeiro prende-se com o recurso a este tipo de técnica de montagem que é o mais habitual, a saber, a justaposição de materiais filmicos no sentido de expor a recorrências que o dois qualificam como “tropos partilhados” ou “conexões figurais”, “movimentos e gestos partilhados”, “repetições”, “lógica interna do conjunto da obra de certo realizador”. Se os seus vídeo-ensaios se resumissem a esta estratégia

seriam exemplos de *mash ups* que cairiam na tentação do *super-cut* o que é “válido como um ponto de partida, mas (...) pode congelar e fixar o trabalho de análise”¹³⁸ (ÁLVAREZ LÓPEZ, MARTIN, 2014b). Isto é, o *super-cut* como fim ensaístico limita-se a enunciar as recorrências do trabalho de um realizador, sem ter a atenção de compreender de que modo é que esses lugares comuns de uma obra podem ser, ou não, renovados.

O segundo trata do desejo, concretizado sempre *in extremis* qual ruína formalista apenas acessível através de vários fragmentos dispersos (ÁLVAREZ LÓPEZ, MARTIN, 2015a), da construção de uma “cena imaginária”. Os ensaístas pretendem partir das recorrências figurais dos vários materiais do *mash up* e através de uma montagem que pretende integrar os materiais numa unidade (em que por vezes não é evidente qual a origem de cada fragmento) com recurso a sobreposições, construção de falsos contra-campos e montagem paralela criam-se prolongamentos da acção de uns materiais para os outros e os vários fragmentos relacionam-se e expõem-se. Na continuidade da cena imaginária os diferentes estilos, qualidades pictóricas e gráficas dos materiais tornam-se evidentes e no processo a análise comparativa impõe-se.

Ou seja, por um lado buscam-se os eternos regressos formais, estilísticos, narrativos de um realizador ou na própria história do cinema, no entanto quer-se perceber de que modo é que essas figuras evoluem. Por um lado parte-se das recorrências para tecer uma totalidade autónoma, por outro deseja-se que essa totalidade evidencie as diferenças entre os fragmentos que a constituem.

Num artigo para a revista *Frames*, Martin e Lopéz associam o gesto da cena imaginária com a atitude do espectador na sua relação directa com os filmes que logo remonta e completa, “[acreditamos numa] filosofia estética que valoriza a ‘leitura’ (ou interpretação) do espectador de um texto audiovisual como um que o está sempre a refazer ou a ‘completar’ figuralmente noutra forma”¹³⁹ (ÁLVAREZ LÓPEZ, MARTIN, 2013).

¹³⁸ Tradução do autor.

¹³⁹ Tradução do autor.

Parece-me que embora o resultado não seja sempre necessariamente o desejado, a potencialidade do conceito de “cena imaginária” no gesto do *mash up* é um que deve ser explorado. Curiosamente, mas talvez não totalmente inesperado, Catherine Grant escreveu algo semelhante num artigo recente para a revista *Aniki*, onde refere o desejo de “trazer a minha versão desse ‘filmes escondido’ a uma existência audiovisual”¹⁴⁰ (GRANT, 2014) onde o referido filme escondido se refere ao *film behinh the film* de Laura Mulvey, alvo de toda a análise textual. Nesse mesmo artigo refere os processos reconstrutivos e criativos do espectador, descritos por Paul Sutton como aquele que recria o filme que se recorda.

Aliás, Grant, juntamente com Keathley, no artigo *The Use of an Illusion: Childhood Cinephilia, Object Relations, and Videographic Film Studies* (2012) promove um olhar sobre o gesto vídeo-ensaístico como uma manifestação do *fenómeno transicional* descrito por Donald Winnicott na relação conflituosa e em constante complementaridade entre a realidade concreta e a realidade fantástica de uma criança enquanto brinca — o fenómeno descreve os momentos de relação intermédia entre o real recebido e o real construído pelo próprio —, prolongando a descrição do fenómeno além da cinefilia para a manipulação efectiva/afectiva do objecto filmico. Assim o vídeo-ensaísta será um espectador motivado pela relação incestuosa entre a concretude do material filmico que corta, remonta, manipula e cola (como a criança que arranha, maltrata e arranca os olhos do seu boneco) e que ao mesmo tempo se deixa seduzir pelos encantos mágicos daquilo que o filme lhe oferece (é o boneco que acompanha as sestras, que toma chá e biscoitos no jardim, que ouve os mais profundos segredos infantis), formando uma ponte entre a análise teórica e a biográfica, entre o geral do filme e o particular do espectador (GRANT, KEATHLEY, 2012).

O poder “mágico” da associação livre, inconsciente, psicanalítica, onírica é assumidamente um dos motores do trabalho da dupla Martin-Álavez-Lopéz, em conjunto com a relação emocional com os filmes, que os faz privilegiar certos momentos ou cenas em detrimento doutras que acabam rapidamente esquecidas. Assim, a cena tanto pode ser imaginária, como vinda de um filme feito de memórias e cruzamentos associativos, como pode igualmente resultar da relação do espectador com o filme e for-

¹⁴⁰ Tradução do autor.

mar-se no intervalo entre os dois. Escreveram que “este processo pode resultar em *close-ups* que nós aumentamos, sensações de duração que não correspondem ao filme real, e até planos que não existem e que nós imaginámos. Imagens ausentes e narrativas invisíveis.”¹⁴¹ (ÁLVAREZ LÓPEZ, MARTIN, 2013).

Estou em crer que a potência criativa das cenas imaginadas no acto do *mash up* passa exactamente por ser um espaço ideal para cruzar personagens, universos, géneros, estilos, correntes e que mais, e num acto heteróclito criar momentos simultaneamente narrativos (mais ou menos líricos) e analíticos, simultaneamente conscientes da história das imagens que remisturam e embebidos na noção individual do espectador na sua relação directa com os fragmentos. Um território meta-cinematográfico entre a teoria e a cinefilia, entre o consciente e o inconsciente. Ou como o pôs Kevin B. Lee, um dos mais reconhecidos vídeo-ensaístas, em entrevista a mim e ao Luís Mendonça:

De certa forma os vídeo-ensaios são filmes que não existiam até que foram feitos. Eles são uma expressão daquilo que existia na imaginação de alguém, na sua mente. Ver um filme planta uma semente no espectador e o vídeo-ensaio é o que resulta do crescimento dessa semente e finalmente ganha forma física. É o filme que não existia até que todo o processo de encontro da pessoa com o filme aconteceu e daí germinou algo. Mas esta é a forma como vemos filmes: ver filmes faz-nos criar novos filmes na cabeça, e os vídeo-ensaios dão forma a esses filmes imaginados. (LISBOA, MENDONÇA, 2016)

3.3 — Recoreografia filmica

Antes mesmo de definir explicitamente aquilo que entendo por recoreografia filmica, tenho que referir que o conceito surgiu-me a partir da leitura de uma crítica de António Guerreiro no suplemento *ípsilon* do jornal *Público* a 16 de Agosto de 2013 a propósito do livro/antologia de poemas de Miguel-Manso Tojo - *Poemas Escolhidos*:

Comecemos por dizer que Tojo não é uma convencional antologia: reúne poemas de todos os seus livros, mas agrupando-os em três secções que desordenam completamente os poemas em relação aos seus lugares de proveniência. O resultado é um livro

¹⁴¹ Tradução do autor.

novo composto a partir de peças de todos os livros do autor. Mais do que uma antologia, trata-se de uma re-coreografia. (GUERREIRO, 2013)

De partida o termo, como o usou António Guerreiro, trata de destrinçar (mais que isso, de opor) a recoreografia da antologia, isto é, mais do que uma compilação de materiais anteriores, a recoreografia trabalha a articulação entre esses materiais no sentido de a sua recombinação originar uma obra de natureza distinta das suas partes e que ultrapassa a mera justaposição dos seus materiais de origem.

Assim, defino recoreografia filmica como o gesto de combinar num novo objecto fílmico porções de outros, construídos com propósitos outros, mas que agora dançam uma nova dança de modo a que cada porção se integre na nova coreografia. Assim o conceito funciona como *termo-sombrinha* para uma parte significativa daquilo a que se vem chamando o cinema *found footage*, mas é suficientemente abrangente para incluir também a prática dos vídeo-ensaios ou até mesmo algumas formas de restauro. Distingue-se portanto do *mash up* e do *remix* por os agregar e alargar, no sentido em que não é a estética da remistura que interessa mas sim a composição do novo objecto, da nova coreografia.

Note-se no entanto que o gesto recoreográfico não é necessariamente meta-cinematográfico, na medida em que não é forçoso que a inclusão de materiais de origens e épocas distintas num mesmo objecto cinematográfico se faça com a intenção de revelar os mecanismos internos do filme, a sua estrutura e os esquemas de prestidigitação da montagem. Pelo contrário, a anacronia das imagens, o constante ziguezaguear entre preto-e-branco e as cores, quer-se natural e a sua estranheza trabalha quase sempre a favor de promover uma narrativa (que pode ser tanto textual como plástica).

Deste modo pode-se acrescentar o sufixo “auto-” quando se pretende naturalmente abarcar os casos em que o exercício recoreográfico é feito sobre o conjunto da obra do próprio coreógrafo (vulgo realizador), isto é, quando o próprio reutiliza imagens de filmes seus para delas construir novos filmes, ou para com elas compor filmes posteriores.

São tipicamente exemplos de filmes auto-recoreográficos os auto-retratos fílmicos de realizadores, por exemplo, *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997), *Film-*

ing 'Othello', alguns capítulos de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) ou *Fellini: A Director's Notebook* (1969). Entenda-se também que a auto-recoreografia não se reduz à mera auto-citação, o intento do gesto é essencialmente o de garantir que o material reutilizado é-o com o intuito de o apresentar com roupagem nova, ou seja, de lançar sobre ele uma nova luz: um gesto de auto-análise e auto-interpretação que considera a obra passada como parte de um todo (não necessariamente uno). Um exemplo óbvio e marcante do que é o gesto auto-recoreográfico é *Scénario du film 'Passion'* (1982) filme de Jean-Luc Godard feito logo após *Passion* (1982) que trabalha sobre a matéria desse filme na mesa de montagem, nos moldes daquilo a que se denomina de filme-ensaio.

Mas não são apenas os auto-retratos de cineastas e os exercícios de auto-análise que constituem o corpus do cinema auto-recoreográfico. Considere-se os dois seguintes exemplos: (a) no cinema português, recentemente, encontra-se uma obra que encaixa perfeitamente nestes moldes e que é essencialmente narrativa, *Se Eu Fosse Ladrão... Roubava* (2013) de Paulo Rocha, um filme que ao invés de tomar as imagens a seu gosto, se deixa levar por elas: e a cada chamada, a cada *raccord*, a cada salto estético e temporal a obra cria a sua própria figura desfigurada, cubista, heteróclita; (b) no cinema norte-americano de grandes estúdios é prática antiga a reutilização de recursos como sejam elementos de decoração, estruturas narrativas, personagens e também os próprios materiais filmicos, um exemplo recente é *Transformers: Dark of the Moon* (2011) de Michael Bay que aproveita sequências de perseguição automóvel do seu filme *The Island* (2005), recoreografadas pela inclusão de efeitos digitais (CHILD, 2014).

3.3.1 — O cinema auto-recoreográfico de Manoel de Oliveira

Em jeito de exemplo e a favor de uma análise de um caso particular gostaria de chamar a obra de Manoel de Oliveira a estes moldes de análise. Talvez as páginas que se seguem entrem numa análise um tanto ou quanto exaustiva de mais, mas fazem-no no sentido em que me prece ser fundamental perceber com um caso específico as potencialidades do gesto recoreográfico, e creio que a obra final de Manoel de Oliveira é um rico exemplo disso. Justifica-se esta análise também pelo facto de a partir dela

mais facilmente se poder partir para o esboço recoreográfico de *Três Dias sem Deus* a partir do ciclo de cinema gótico norte-americano dos anos 1940, em particular de *Rebecca* de Alfred Hitchcock.

É certo que a obra de Oliveira é rica em exemplos meta-cinematográficos, o filme dentro do filme, o realizador-personagem, a rodagem dentro da rodagem, a ida à sala de cinema¹⁴². Só recentemente, (no novo milénio) é que a sua obra começou a incluir filmes que revisitavam explicitamente outros filmes seus, ou seja, que incluíam excertos desses outros filmes. O centro desta análise é esse conjunto de filmes da última década e meia de actividade do realizador, conjunto de filmes que nomeei de auto-recoreográficos. E o seu propósito é o de mostrar que nesses filmes Manoel de Oliveira não se limita a combinar uma colecção de melhores momentos da sua obra, ou a recuperar títulos menos conhecidos, mas, pelo contrário, fã-lo no sentido da análise autocrítica, de uma reescrita, da continuação de um trabalho nunca encerrado e como ferramenta de rememoração.

Posto isto, e estabelecendo a latitude do termo, o *corpus* de filmes da obra de Manoel de Oliveira que podem ser considerados auto-recoreográficos são: *Porto da Minha Infância* (2001) que trabalha com imagens de *Douro, Faina Fluvial* (1931), *Aniki Bobó* (1942) e *O Pintor e a Cidade* (1956) — mas também com actualidades do *Jornal Português* —; *Romance de Vila do Conde* (2008) e *O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta* (2008), onde Oliveira trabalha sobre imagens de um projecto até então nunca terminado; *O Velho do Restelo* (2014) que recoreografa *Amor de Perdição* (1979), *‘Non’, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *O Dia do Desespero* (1992) e *O Quinto Império - Ontem Como Hoje* (2004) e, por fim, *1 século de energia* (2015), campanha publicitária para a EDP que o faz regressar a *Hulha Branca* (1932).

3.3.1.1 — *Porto da Minha Infância*

A questão da auto-recoreografia em obras finais, em que a debilidade dos realizadores é um dilema com os quais os próprios e a produção têm que lidar, é muitas

¹⁴² Presentes nos mais antigos — *Acto da Primavera* (1963) —, aos mais recentes — as fotografias animadas de *O Estranho Caso de Angélica* (2010) —, e mais notoriamente em filmes como *Le soulier de satin* (1985), *Mon cas* (1986) ou *Viagem ao Princípio do Mundo* (1998).

vezes colocada como uma alternativa ao regular modo de fazer cinema com uma câmara e actores diante dela. Ou seja, como solução possível mas não necessariamente desejada. No caso de *Porto da Minha Infância* a saúde de Manoel de Oliveira não era um problema, no entanto outra adversidade logística se impôs, como o próprio descreve na folha de sala que acompanhou a primeira exibição do filme na Cinemateca Portuguesa:

Filmei dentro do que era possível, pois a cidade estava completamente tapada nas praças e nos monumentos, limitando-me de todos os lados. Assim, recorri à Cinemateca para buscar o que encontrasse possível de ser utilizado, aos meus antigos filmes, a fotografias e a algumas encenações, para que este filme não fosse um álbum fotográfico. (OLIVEIRA, 2001b)

Os taipais constituíram um motivo para o recurso às imagens de arquivo, nomeadamente das actualidades do *Jornal Português* dedicadas a exposições de carros e flores no Palácio de Cristal, à exposição do avião que Sacadura Cabral utilizou para a travessia do Atlântico, ou a subida de um artista de circo ao topo da Torre dos Clérigos ou de excertos selecionados de *O Pintor e a Cidade* incidindo nas ruas, no movimento dos carros, nas gentes, nos barcos do Douro e na passagem do comboio sobre a ponte D. Luís. Aqui a utilização de imagens de um filme seu pouco mais resulta do que uma solução prática, com o simples propósito de dar imagens de um Porto do passado. Isto porque não só as imagens não se destacam das demais, como a sua identificação só resultará de um conhecimento próximo da obra citada.

Inversamente, a utilização das referidas actualidades resulta um trabalho mais apurado no olhar do cineasta. Num dos casos Oliveira encontra num plano do *Jornal Português* duas figuras masculinas que devido à distância que têm da câmara e à fraca qualidade da imagem assemelham-se (sem ser possível confirmar mais do que essa parecença) a Fernando Pessoa e José Régio. Oliveira inventa um cartão, qual cinema mudo, onde se lê “Pela semelhança e por estarem parados a pousar, são por certo os poetas Fernando Pessoa à esquerda e José Régio” (OLIVEIRA, 2001a). Nesta solução o realizador constrói uma simples ficção a partir de um documento, isto é, tirando partido da *aura benjaminiana* das actualidades da época, recorrendo a um dispositivo recorrente dessas actualidades (o cartão descritivo) e capitalizando na conhecida relação de amizade que teve com Régio, faz-nos encontrar nas imagens granuladas as

duas figuras da poesia nacional. Assim, o cineasta consegue introduzir naquilo que é um documento do passado e um atestado de existência de um outro tempo, uma fantasia da sua memória, anulando a ideia de univocidade do testemunho das imagens de arquivo e demonstrando o quão simples pode ser o dispositivo recoreográfico. Outro exemplo da recoreografia das actualidades do Estado Novo, é a referida escalada da Torre dos Clérigo que é intercalada com contra-campos de Jorge Trêpa interpretando o avô, enquanto jovem, filmado a cores e em plano picado, observando. Converte deste modo as imagens do *Jornal Português* num plano subjectivo do próprio realizador, e portanto um acesso directo à sua memória. O documento converte-se numa recordação, o testemunho da câmara verte-se testemunho do cineasta. Ou como nos diz o próprio, a certo momento da narração que acompanha todo o filme:

Graças ao cinema, podemos ver e rever, estes bocados. Recordar coisas que só em nós viveram, só a memória de cada um o pode fazer. E fazê-lo não será a melhor maneira de nos dar a conhecer? Porém, com a passagem do tempo, muitas memórias ficaram sepultadas. (op. cit)

O cinema que se conservou nos arquivos, esse não ficou sepultado e portanto é usado como mecanismo de revivamento da memória, ou de construção de novas memórias. Aliás, há um jogo entre as *voice over* do filme, a dominante é a do próprio realizador, recordado. Mas por vezes uma outra imiscui-se, a do referido Jorge Trêpa que, interpretando Oliveira, ajuda o primeiro a lembrar-se dos pormenores que lhe fugiam, dos nomes, de uma ou outra situação. Pondo de forma simples, “Tudo aquilo que o cineasta já não seja capaz de recordar deve ser imaginado através da auto-ficção”¹⁴³ (VILLARMEA ÁLVAREZ, 2014).

Ainda assim, o exemplo mais notório e o único momento de evidente auto-recoreografia no filme (já que a introdução de imagens de *Douro, Faina Fluvial* reduz-se ao marco histórico, simples apontamento de um evento do passado) faz-se com a inclusão de duas pequeníssimas sequências de *Aniki Bóbbó*. O realizador descreve uma sua prima, Gilhermina, com a qual estava enamorado. Posto isto surge um plano de Carlitos e Terezinha cruzando-se e trocando olhares silenciosos e comprometidos. Continua a narração em que explica que “à noite, subia as escadas ao seu encontro,

¹⁴³ Tradução do autor.

cauteloso para não acordar ninguém” e “com inocência de crianças trocávamos um cândido beijo” (OLIVEIRA, 2001a). Ao se segue um plano do casal protagonista *Aniki Bóbó* trocando um beijo nos telhados nocturnos do Porto. Assim várias camadas de significado se estabelecem: há o evento da infância do realizador, o conto de João Rodrigues de Freitas, *Os Meninos Milionários*, a sua adaptação inspirada pela biografia de Oliveira, e agora a sua memória do primeiro através do terceiro. Ou seja, mais do que uma ilustração de um episódio biográfico, as imagens de *Aniki Bóbó* configuram já uma forma de biografia, elas já são a manifestação de um outro passado, diferente daquele que nelas está figurado. Posto de outra forma, o cinema é ferramenta de acesso a um passado, mesmo que o passado que nos ofereça não esteja exactamente representado: é o “cinema enquanto material tornado ele próprio ‘memória’” (MIGUEL OLIVEIRA, 2002) ou “fantasmas cinematográficos de que só com cinema pode existir, do que só o cinema faz existir” (COSTA, 2001). Não tendo o espectador certeza do beijo cândido de Guilhermina e Manoel, podemos agora, através do cinema, aceder a esse momento através da propriedade colectiva que são as imagens deste filme — uma posição a distância optimal entre o cinismo cego e o fetichismo iconófilo, e portanto ferramenta perfeita para a iluminação de obras lacunares.

Citado por Augusto M. Seabra, Oliveira apresentou-se perdido no jogo de espelhos por si próprio instalado:

O mundo então é uma ilusão, a única coisa verdadeira é a memória, mas a memória é uma invenção, quer dizer no cinema a câmara pode fixar esse momento, mas o momento que ele traça no fundo é um fantasma desse momento, já é não a certeza se esse momento existiu fora, se a película é a garantia de existência desse momento, não sei, ou sei cada vez menos. (SEABRA, 2002)

Por essa confusão é que o elemento arquitectónico ganha importância recorrente em *Porto da Minha Infância* (uma e outra vez regressamos à imagem das ruínas da casa onde nasceu) e na sua obra como um todo. Há na ruína uma certeza de passado que não há nem na memória nem no arquivo cinematográfico, como diz João Bénard da Costa na folha de sala que escreveu para acompanhar a filme de 2001, “É uma busca de espaços e tempos perdidos, reencontrados pelo cinema e graças ao cinema” (COSTA, 2001). Espaços esses que a câmara pesquisa com vontade de neles

encontrar a segurança de uma existência, uma testemunha de equivalente nível epistemológico. É esta, parece-me, a chave da auto-recoreografia oliveiriana, o desejo de encontrar um sinal presente dos eventos (e pensamentos, e desejos e tudo mais) do passado.

Assim o espaço da casa em ruínas de *Porto*, ou a sucessão de espaços e episódios auto-biográficos de *Viagem ao Princípio do Mundo*, “é acompanhado por uma espécie de assombramento do próprio gesto documental. No limite, cada cenário não é um espaço onde se entra, mas uma construção geográfica (real e imaginária) de onde, muito literalmente, se sai”. (LOPES, 2001, 68). Olha-se para o espaço presente e procura-se, na alvenaria ou no bronze, um sinal de um tempo, perfurado pela continuidade dos sítios.

A este propósito o final de *Porto da minha Infância* é particularmente significativo, já que o último plano do filme, sobre o qual correm os créditos retrata o Farolim de Felgueiras, o mesmo que abre *Douro, Faina Fluvial*. Como refere Iván Álvarez, Oliveira ao encerrar o seu auto-retrato urbano, encontra a imagem fundacional da sua obra. Mas talvez sejam as palavras de João Bénard da Costa que melhor esclarecem esta recorrência:

Se a luz do farol indica aos que navegam no mar a entrada do porto, a luz do cinema — quando cinema é tão grande como é o cinema de Manoel de Oliveira — indica aos que navegam no tempo e na vida, como é possível não nos perdermos nem no tempo nem na vida. (COSTA, 2001)

O farolim funciona como marca orientadora, sinal supremo de existência, de passado e da circularidade do tempo. Confirmação da intemporalidade que só o cinema consegue construir e na qual a auto-recoreografia (de imagens e de lugares) toma parte maior.

3.3.1.2 — *A Vida e a Morte*

Nas conhecidas conversas que Manoel de Oliveira encetou com Antoine de Baecque e Jacques Parsi para os *Cahiers du Cinéma*, em certo momento confessa a profunda natureza desse seu trabalho que, uma e outra vez, combina e confronta

épocas e tempos diferentes no sentido de encontrar, na justaposição, a referida certeza de intemporalidade do cinema.

O acto de reunir e enfrentar momentos diferentes, épocas diferentes, mostra o que é a visão de uma era. (...) Às vezes eu até acho que no final todos os momentos da vida humana poderiam ser concentrados num único momento. É por isso que tudo se tornar actual, por sua vez, torna-se actual. Entre cada momento, é evidente que existe uma certa distância, mas, no infinito, tudo se reduz a um ponto. Tomar momentos diferentes estimula-me muito. As coisas que são passado, são-no também do presentes. (BAECQUE, PARSI, 1996, 115)¹⁴⁴

Esta afirmação confirma e justifica as opções tomadas nos seus últimos filmes, em particular, *tudo se torna actual, no infinito tudo se reduz a um ponto e as coisas que são do passado, são-no também do presente*. Desta forma é natural que as imagens rodadas em 1965 e a narração gravada em 2001 só tenham ganho forma em 2008 e delas tenha surgido o díptico *A Vida e a Morte*, composto por *Romance de Vila do Conde* e *O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta*. Tudo se torna actual e imagens com mais de quatro décadas formam um novo filme para o centenário Manoel de Oliveira.

Na perspectiva de ser um projecto inacabado, dificilmente se pode considerá-lo como auto-recoreográfico, no entanto um parêntesis na folha de sala de Maria João Madeira para o ciclo dedicado ao centenário do cineasta refere: “O *travelling* de abertura de *Romance de Vila do Conde* é muito semelhante (parte do mesmo?) àquele mais breve com que *As Pinturas [do meu Irmão Júlio (1965)]* começam” (MADEIRA, 2008a). As imagens do duo foram de facto realizadas à época da rodagem desse outro filme, aliás, sendo esse um filme feito em estreita proximidade com José Régio (a posse do *irmão Júlio* refere-se ao poeta) e sendo o duo anacrónico os únicos filmes em que Régio aparece como personagem (na obra de Oliveira), é fácil especular que talvez as imagens que originam *A Vida e a Morte* constituam *out takes* desse projecto ou pelo menos materiais que a ele estavam umbilicalmente ligados. Segundo a mesma folha de sala de Maria João Madeira “a primeira montagem data dessa altura” (op. cit), assim quer fizessem parte de *As Pinturas*

¹⁴⁴ Tradução do autor.

(recoreografando-lhe imagens) quer não tenha sido o caso, o certo é que as imagens já haviam sido trabalhadas e o regresso a elas constitui um dado importante.

Atente-se agora no excerto de outra entrevista ao realizador, para o suplemento das artes do jornal brasileiro *Primeiro de Janeiro*:

Aconteceu-lhe alguma vez ter realizado algum filme que agora considere um pouco exterior ao seu cinema?

Não. Sabe, eu tenho esta convicção: a história é o que é, não é o que deveria ter sido. A minha vida é aquilo que é. Os filmes que não fiz estão de certo modo amadurecidos nos que fiz mais tarde.

Não renega nenhum filme dos que fez?

As coisas são o que são. O meu caminho é este. Deixei muitos filmes por fazer mas nunca deixei de meditar neles. E essa reflexão, essa meditação e essa evolução a que cheguei no meu cinema, devo-a a isso mesmo. Talvez se tivesse feito todos os meus filmes, tivesse menos ocasião de reflectir sobre o próprio cinema e sobre os filmes que não fiz (...).

No entanto, ao ritmo que tem trabalhado depois do 25 de Abril, tem recuperado um pouco aquilo que não conseguiu fazer antes.

Sim. Mas não estou a fazer os filmes que não pude fazer noutra altura. Estou a realizar ideias completamente novas. As que não me ocorriam anteriormente ficaram para trás, o contexto não é o mesmo, já não sou o mesmo, o mundo mudou.
(ALMEIDA, ANDRADE, 1988)

Tendo em conta o intervalo de 20 anos que separa a entrevista e os filmes de Oliveira que concluem projectos antigos: além do referido díptico, *O Estranho Caso de Angélica* (2010) constitui um dos argumentos não realizados publicados num catálogo da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, mas também *O Gebo e a Sombra* (2012), *Singularidade de uma Rapariga Loira* (2019), *Velho do Restelo* ou mesmo *'Non'*, ou a *Vã Glória de Mandar* (1990) foram projectos terminados várias décadas após a sua primeira concepção. Talvez a expressão a assinalar, nas declarações de Manoel de Oliveira, seja *os filmes que não fiz estão de certo modo amadurecidos nos que fiz mais tarde*. Já que pondo essa ideia em perspectiva torna-se evidente que os filmes que por fim concretizaram os projectos não realizados se reflectam nos

projectos do entremeio, mais ainda quando é habitual “Oliveira ‘responder’ com uma obra à anterior” (SEABRA, 2002).

3.3.1.3 — *1 século de energia*

A par do caso de *A Vida e a Morte*, há outro turvo exemplo de um filme inédito ao qual Manoel de Oliveira regressa, *Hulha Branca* no filme publicitário *1 século de energia*. Se outro motivo não houver (e há-os), este filme serve, talvez mais do que qualquer outra coisa, como modo de o realizador aceitar filmes que ele próprio considerou menores: “Como considereei essa curta metragem [*Hulha Branca*] menor do ponto de vista cinematográfico, assinei desse modo [Cândido Pinto, os seus nomes do meio]”¹⁴⁵ (BAECQUE, PARSI, 1996, 17) ao que acrescenta, sobre outras curtas metragens documentais dos finais dos anos 1930 e inícios dos anos 1940 [*Miramar, Praia das rosas e Já se Fabricam Automóveis em Portugal*], “Já não me recordo se o fiz também noutros pequenos documentários menores. Ou se não os fiz, devê-lo-ia ter feito”¹⁴⁶ (op. cit). Se Oliveira os considera menores, Jorge Leitão Ramos fala no seu dicionário dos “desnecessários documentários” e em particular *Hulha Branca* “cujo interesse se reduz a documentar o caminho do realizador” (RAMOS, 2011, 195). É possível ver então a auto-recoreografia em *A Vida e a Morte* e em *1 século de energia* como um gesto de domínio sobre o próprio arquivo e sobre as obras inacabadas, incompletas ou menores (e no caso de *Hulha*, inédita até 1998).

De certo modo uma das forças de *1 século de energia* é devolver visibilidade a um filme esquecido e pouco visto de Oliveira (aliás, esse é um dos motivos mais recorrentes da recoreografia filmica — motivo maior desta dissertação nas suas intenções recoreográficas em torno de *Três Dias sem Deus*) e assim, dar a conhecer a força desse trabalho. Outro motivo prende-se com a já referida circularidade do tempo, intemporalidade dos lugares e desejo de encontrar nos sítios a segurança de um passado. Algo que se encontra patente em textos críticos de Leitão Ramos e João Lopes separados por uma dúzia de anos: “O que lhe interessa é a circulação do tempo – o hoje e

¹⁴⁵ Tradução do autor.

¹⁴⁶ Tradução do autor.

o outrora, o documento e a ficção, ambos parte de uma realidade presente (o filme) e de uma entidade viva (o próprio Oliveira)” (RAMOS, 2002) a propósito de *Porto* e “a questão da circularidade do tempo é central em *1 século de energia*” (LOPES, 2015).

A barragem hidroeléctrica do Ermal fora construída por Francisco José de Oliveira, pai do realizador (que fundaria também a primeira fábrica de lâmpadas do país), e é o motivo para a campanha da EDP (escrita em parceria com a agência de publicidade MSTF Partners — “Será talvez exagerado apresentá-lo como ‘um filme realizado por Manoel de Oliveira’” (ANDRADE, 2015). De qualquer modo, o esquema de constante vai-e-vem entre as imagens de arquivo e as imagens contemporâneas é uma ferramenta semelhante à que usa em *Porto* e em *Nice — À propos de Jean Vigo* (1983). Além disso, a referida barragem fora filmada por Oliveira uma outra vez no intervalo entre 1932, na sua abertura, e 2015, como é testemunha o filme póstumo agora conhecido, *Visita ou Memórias e Confissões* (1993), que apresenta um par de planos lá filmados quando o realizador refere a importância da figura paterna na sua formação.

De novo um espaço e respectivas imagens são fundacionais para o homem e para o artista: *1 século de energia* é a confirmação disso, e a confirmação da frase proferida nesse filme póstumo, “A ficção é a verdadeira realidade do cinema. É por ela, penso, que melhor se poderá aferir a realidade ou uma realidade concreta” (OLIVEIRA, 1993).

3.3.1.4 — *O Velho do Restelo*

Ao contrário do que seria expectável, nestes filmes auto-recoreográficos, há que notar o facto de não haver aqui qualquer lado testamentário ou nostálgico — “O que lhe interessa não é a nostalgia” (RAMOS, 2002) ou “Oliveira tem a qualidade de fugir à nostalgia” (RODRIGUES, 2002). Há sim a manifestação cabal de que um autor é aquele que sempre filma o mesmo filme ao ponto de, passados 106 anos, todas suas recorrências e obsessões estarem já exaustivamente filmadas, “filmes marcados por uma ideia de balanço, de uma história, de uma obra, de uma vida” (MIGUEL OLIVEIRA, 2002).

Ouve-se a certa altura em *O Velho do Restelo* a frase “a obra de arte é a projecção da fauna e da flora que habitam a nossa intimidade” (OLIVEIRA, 2014), depois de

tantos filmes sentimos que tais figuras já nos são também íntimas, dada a sua recorrência. Na sua última curta metragem, encontramos trechos de *Amor de Perdição*, *'Non'*, *ou a Vã Glória de Mandar*, *O Dia do Desespero* e *O Quinto Império - Ontem como Hoje*. E também por isso vemos assomar do fundo do mar um exemplar de *Os Lusíadas* — como se Camões nunca o tivesse salvo do naufrágio que o velho do Restelo predissera, e vemos depois, no final do filme, esse mesmo exemplar descendo de novo ao fundo donde viera — como víamos as correspondência boiantes entre Simão e Teresa. Ou ainda recordamos Mário Barroso/Camilo Castelo Branco do referido *O Dia do Desespero* mas também de *Francisca* (1981) — além dos sempre presentes Diogo Dória (Teixeira de Pascoaes), Luís Miguel Cintra (Luís Vaz de Camões) e Ricardo Trêpa (D. Quixote). E a tudo isto podíamos juntar o mesmo Porto de sempre com o mesmo rio, as mesmas pombas, e os mesmos bancos de jardim de *O Pintor e a Cidade*.

Mas além dos seus filmes, *O Velho do Restelo* também recoreografa excertos de *Don Kikhot* (1957) do realizador russo Grigori Kozintsev, tal como o crítico Luís Miguel Olivera aponta “como se Oliveira, através deles, cumprisse o sonho do seu próprio Dom Quixote que nunca realizou” (MIGUEL OLIVEIRA, 2014) — a recoreografia como forma de fazer cumprir um desejo *in extremis*, como já havia anunciado.

Por outro lado, numa entrevista dada a António Preto e incluída no *press kit* do filme, o realizador explica que a inclusão do filme russo tinha como justificação simbólica o eterno regresso das pás dos moinhos, como a história que se repete (PRETO, 2014) — mais uma vez a circularidade do tempo. Além disso, se o argumento foi escrito em 2013, já em 1992 Oliveira escrevera um texto para acompanhar *O Dia do Desespero* (e também incluído no referido *press kit*) onde dá conta da origem antiga deste projecto. Nesse texto Oliveira cruza a figura de Quixote com a personalidade de Camilo e por sua vez Cervantes com Camões nas suas natureza épicas (o primeiro, premonitório, o segundo, insinuante das respectivas desgraças nacionais), fechando assim tudo com o cruzamento entre D. Sebastião e Quixote. Esta trama metaléptica complexa funciona como um buquê de temas oliveirianos, mas como explica António Preto nesse mesmo documento “o facto de que a sua origem ser longínqua e de transpirar muitos dos filmes de Manoel de Oliveira não transforma *O Velho do Restelo*

numa frivolidade auto-referencial”¹⁴⁷ (op. cit). Ainda que o próprio António Preto, numa outra entrevista ao realizador para a *Cahiers du Cinéma*, antes ainda da rodagem do filme, afirmasse que:

Descobrimos, assim, a linha condutora que liga *Non, ou a Vã Glória de Mandar a Velho do Restelo* num filme onde as auto-citações referem *Amor de Perdição* e *Dia do Desespero*, mas também o *Quinto Império* ou a mais recente curta metragem *O conquistador conquistado*. (PRETO, 2013)¹⁴⁸

A questão da auto-citação e a natureza de *O Velho do Restelo* como obra-resumo foi posta a Manoel de Oliveira directamente por Martin Dale num entrevista para a *Variety* e a sua resposta é sabiamente esquivada:

É esta curta metragem – que inclui excertos de vários dos seus filmes – uma espécie de ‘revisão’ do seu trabalho?

Eu nunca tentei produzir uma revisão da minha obra. O Velho do Restelo é baseado numa novela de Teixeira de Pacoaes, O Penitente, e as cenas de alguns dos meus outros filmes são usadas simplesmente porque causa da sua relação com a novela. (DALE, 2014)¹⁴⁹

O efeito dos reflexos provoca em *O Velho do Restelo* momentos de curiosa anacronia, já que por exemplo, os seus actores surgem em imagens cujas rodagens distam algumas décadas, exibindo o trabalho do tempo sobre os seus rostos, mas também porque a coincidência de personagens diferentes num mesmo corpo, soluciona o argumentário de Pascoaes/Oliveira. Por exemplo, no corpo de Ricardo Trêpa tanto encontramos o D. Quixote como D. Sebastião.

Mas não só por isso que Manoel de Oliveira recorre à auto-recoreografia. Algumas das suas escolhas são misteriosas e só reconhecíveis por quem tenha bem presente as obras do realizador. O caso sintomático é o da passagem do cometa, cruzando o céu nocturno, que abre *O Quinto Império* e aqui surge entre as imagens de *Non*. Oliveira explica o recurso na já referida entrevista do *press kit* a António Preto, como simbólico do seu ponto de vista sobre o mundo, sobre o tempo e as épocas da história: uma visão de cometa que tão depressa aparece, como logo já não está e que de longe lança

¹⁴⁷ Tradução do autor.

¹⁴⁸ Tradução do autor.

¹⁴⁹ Tradução do autor.

o seu olhar sobre o que encontra no horizonte do tempo (PRETO, 2014). Outra solução auto-recoreográfica passa por cruzar imagens de *O Dia do Desespero* com a *voice over* de Simão lendo uma carta no calabouço de *Amor de Perdição*, isto é, pela primeira vez Oliveira faz mais do que cruzar o arquivo da sua obra com imagens presentes, ele cruza materialmente o seu cinema com ele próprio, qual vídeo-ensaio auto-analítico das suas recorrências.

Como refere Mário Jorge Torres num livro dedicado ao realizador, “o mundo de Oliveira cobre toda a História do Cinema e mostra mais do que conta” (TORRES, 2008, 10) e vários estudos têm tentado confirmar a obra de oliveira como precursora (ou pelo menos, contemporânea) dos vários momentos marcantes da história do cinema, assim as vanguardas de Ruttman, Vertov e Cavalcanti desembocaram no *Douro*, o neo-realismo despontou em *Aniki*, a ironia buñueliana originou de *A Caça* ou de *O Passado e o Presente*, Pasolini é antecipado por *Acto da Primavera* e as não-adaptações literárias de Straub e Hulliet têm o seu par em *Amor de Perdição*.

Essa necessidade de firmar o nome de Manoel de Oliveira na história do cinema, poderia fazer-se sentir nesta aparente vontade de colocar as últimas obras do realizador no campo do *found footage*. Nem por isso. Parece-me, aliás, que a frase que Diogo Dória exclama em *O Velho do Restelo* a propósito de Camilo assenta em Oliveira como um luva (não a tivesse escrito ele): “Tudo lhe excita a imaginação a que chama memória” (OLIVEIRA, 2014).

As possibilidades dos sistemas de montagem digital a par da conversão dos seus filmes em cópias digitais de alta definição, apenas estimularam essa imaginação/memória e os filmes resultaram da facilidade e da proximidade. Talvez mais importante seja perceber que de facto a confusão entre o imaginário (isto é, as imagens construídas na mente) e a memória (as imagens da mente vertidas da experiência) resulta nessa constante ir-e-vir entre as imagens do próprio cinema e as memórias e obsessões de uma vida.

3.4 — O cinema gótico

No seguimento do exemplo da auto-recoreografia na obra final de Manoel de Oliveira, de depois de toda a análise dos mecanismos do restauro, da proposta de alargamento teórico e prático do mesmo segundo as tendências do cinema experimental e dos fenómenos de produção audiovisual digital e tendo em conta a Teoria dos Cineastas, em particular no ponto em que se referem à contextualização da obra segundo géneros cinematográficos, chego finalmente à proposta de recoreografia para *Três Dias sem Deus*, através do ciclo de cinema gótico do cinema norte-americano dos anos 1940, em particular um esboço para uma cena perdida recoreografada com *Rebecca*.

Como já foi enunciado anteriormente, tanto a propósito da possível visão feminista de Bárbara Virgínia como a propósito da recepção crítica de seu filme, *Três Dias sem Deus* pode ser visto, e foi-o logo à estreia, como um filme que reproduz nacionalmente os formalismos de género, daquilo que eram os filmes góticos que os estúdios norte-americanos haviam produzido nos anos anteriores e que continuariam a produzir por mais alguns anos, e que incluíam filmes como *Wuthering Heights*, *Rebecca* e *Jane Eyre*.

No sentido de uma clarificação da noção de género cinematográfico e de modo a não me alongar neste aspecto, considero o que escreveu Andrew Tudor sobre a Teoria dos Géneros no seu livro *Teorias do Cinema* (2009). O investigador encara desconfiadamente o conceito de género cinematográfico e como tal desafia a sua construção lógica através dos seguintes silogismos que aplica ao caso do *western*, mas que se aplicam a qualquer género cinematográfico de modo idêntico:

Quase todos os escritores que utilizam os termo genre estão metidos num dilema. Estão a definir um western baseando-se na análise de um conjunto de filmes que não podem de forma alguma ser considerados westerns antes da análise. Se os temas e as convenções (...) são as características definidoras do western, então isto é um caso (...) de definição arbitrária — a categoria torna-se redundante. Mas chega-se a estes temas e a estas convenções analisando filmes já diferenciados de outros filmes em virtude de serem westerns. Pegar num genre como o western, analisá-lo e listar as suas características é supor que temos de isolar o conjunto de filmes que são westerns. Mas eles só podem ser isolados com base nas ‘características principais’ que só

podem ser descobertas a partir dos próprios filmes depois de terem sido isolados. Isto é, somos apanhados num círculo que exige primeiro que os filmes sejam isolados, para o que é necessário um critério, mas por sua vez supõe-se que o critério deve emergir das características comuns dos filmes estabelecidos empiricamente. (TUDOR, 2009, 138)

A solução para este dilema, apresentada por Tudor, passa por duas vias, a primeira é estabelecer os critérios de género *à priori* que por um lado torna o processo científico, mas por outro torna-o também redundante já que esse estabelecimento de critérios é tão arbitrário como qualquer outro. A segunda via passa por um estabelecimento de critérios que dificilmente se poderá fixar de modo unívoco, isto é, “apoiar-se num consenso cultural” (op. cit, 142) sobre quais são as características do género em causa.

Esta segunda opção admite portanto que não são apenas os filmes que constituem os critérios de género cinematográfico onde virão a ser incluídos, mas também e de forma muito evidente, a cultura onde estes se inserem, a forma como são vistos e aceitos pelos espectadores. Assim, naturalmente a noção de *western* ou de outro género qualquer pode variar consoante a cultura, a origem ou o tempo em que se está inserido — “*Genre* é aquilo que nós acreditamos colectivamente que é.” (op. cit) e há que frisar que o *nós* é constantemente mutável e indomável. O académico conclui portanto que:

Isto não é para sugerir que os termos de genre são completamente inúteis. Sugere apenas que o facto de os empregar exige uma compreensão muito mais metódica do funcionamento do cinema. E por sua vez isto exige que especifiquemos um conjunto de pressupostos contextuais psicológicos e sociológicos e que construamos modelos explícitos de genre dentro deles. (op. cit, 143)

Com esta consciência procurarei não só perceber de que forma se construiu historicamente (ainda que de modo breve) o género do filme gótico, de que forma este foi construído sobre questões do presente, durante os anos 1930 e 1940 e de que forma essas questões se reflectem nos filmes. Além disso, procurarei fazer o paralelo para o caso português através do eixo formado por *Três Dias sem Deus* tentando encontrar as proximidades deste filme com o caso do cinema norte-americano dos estúdios. Considerarei ainda o caso particular do filme *Rebecca*, de Alfred Hitchcock, um dos

primeiros deste ciclo de filmes e que de certo modo moldou os que se lhe seguiram, incluindo o próprio filme de Bárbara Virgínia — procurando esboçar a partir de uma cena de evidente referência de *Três Dias sem Deus a Rebecca* um gesto recoreográfico. Por fim trarei à consideração o facto de o próprio género cinematográfico do gótico ser um que traz consigo ideias de palimpsesto, de confrontos entre versões e originais e do arquivo e da sua pesquisa como motores narrativos, reflectindo assim sobre a própria noção de recoreografia cinematográfica.

3.4.1 — O gótico como género cinematográfico

O género cinematográfico do gótico surge, como quase todos os seus semelhantes, dos géneros literários. Os títulos que são considerados como fundadores do género e que seriam depois infinitamente repetidos e modificados em inúmeras variações nos mais variados suportes (incluindo o cinematográfico) são *The Castle of Otranto* (1764) — que definiu o ideal de castelo assombrado — e *The Old English Baron: A Gothic Story* (1778) de Clara Reeve — que delineou os arquétipos da jovem protagonista feminina —, a que se seguiram, pouco depois, os livros de Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (1791) e *The Italian* (1797) (HANSON, 2007, 34).

No cinema houve múltiplas interpretações dos universos que esta literatura inspirou, no entanto, e no caso desta dissertação, o objecto de interesse é o conjunto de filmes produzidos nos anos 1940 nos estúdios de cinema norte-americano (ao longo da década todos os estúdios produziram pelo menos um título que se pode integrar neste conjunto) e que incluem filmes de realizadores depois consagrados pela política dos autores como: Vincente Minnelli (*Undercurrent*), Joseph L. Mankiewicz (*Dragonwyck*), George Cukor (*Gaslight*) Alfred Hitchcock (*Rebecca*, *Suspicion*, *Shadow of a Doubt*, *Spellbound*, *Notorious* e *Under Capricorn*), Fritz Lang (*The Secret Beyond the Door*), Jacques Tourneur (*I Walked With a Zombie* e *Experiment Perilous*), Robert Siodmak (*The Spiral Staircase*), Orson Welles (*The Stranger*), Douglas Sirk (*Sleep My Love*), e Max Ophuls (*Caught*), Robert Stevenson (*Jane Eyre*), William Wyler (*Wuthering Heights*). No entanto se é verdade que a maioria destas produções eram objectos de prestígio para os estúdios que foram quase sempre bem recebidos por

público e crítica, também é verdade que alguns destes títulos originaram produções de baixo orçamento como *My Name is Julia Ross* e *Bury Me Dead* dos estúdios Columbia e Eagle Lion, respectivamente (op.cit, 47).

Este conjunto de filmes tem sido descrito pela indústria e pela imprensa como *dramas de suspense, thrillers dramáticos, filme dramáticos de apelo feminino, psico-thrillers* (op.cit, 40), já as descrições feitas por críticos e académicos têm assumido os mais variados títulos: *Freudian feminist melodramas* de Thomas Elsaesser, *Gothic Romance films* de Diane Waldman, Tania Modleski considerou o *gaslight genre* a propósito do filme de Cukor, Guy Barefoot referiu-se-lhes como *Gaslight Melodramas*. Já Mary Ann Doane encara o conjunto destes filmes como *paranoid woman's films*, e Andrew Britton como *the persecuted wife cycle* (op.cit, 41). A bem da simplificação, sempre que referir (ou já tiver referido) o filme gótico é a este conjunto de filmes que me estou a referir, isto é, o ciclo de melodramas hollywoodianos próximos dos anos 1940 incluídos no género mais lato dos *Women Films*, e onde se incluem os filmes anteriormente citados.

A investigadora Diane Waldman, num dos artigos significativos dos estudos da segunda vaga de feminismo nos anos 1980, descreve sucintamente o género do filme gótico da seguinte forma:

Uma mulher jovem e inexperiente conhece um homem mais velho bonito por quem ela é, alternadamente, atraída e repelida. Depois de um namoro rápido (72 horas em The Secret Beyond the Door de Fritz Lang, sendo as duas semanas o mais típico), ela casa-se com ele. Depois de voltar para a mansão ancestral de um dos pares, a heroína experimenta uma série de incidentes bizarros e estranhos, abertos a interpretações ambíguas, que giram em torno da questão de saber se o homem gótico realmente a ama. Ela começa a suspeitar que ele pode ser um assassino. (Waldman, 29-30)¹⁵⁰

A juntar a estes traços gerais da narrativa e da construção dos seus dois personagens principais, o gótico está tipicamente associado a um conjunto de espaços, situações e personagens-tipo: nos *décors* incluem-se o castelo abandonado, a ruína, cemitério, abadias e igrejas decadentes, o casarão isolado, ou mais tarde, o apartamento sombrio, o prédio entaipado, a fábrica degradada ou a cidade desértica; nas situ-

¹⁵⁰ Tradução do autor.

ações, não esquecer as escadas que levam a caves húmidas que escondem segredos, os corredores infundáveis, os quartos fechados a sete chaves e nunca abertos, as paredes falsas, os espelhos com dois sentidos, as passagens secretas, as velas e os lampiões, os sons de correntes arrastando pelo chão e os gemidos nocturnos, os livros e documentos antigos que revelam os segredos do passado, os cadáveres escondidos dentro de baús ou mesmo dentro das paredes (e uma miríade de outros lugares-comuns que hoje em dia se cristalizaram pela repetição). Quanto às personagens-tipo, são recorrentes os mordomos e as criadas silenciosas, as personagens afectadas por uma doença incapacitante, o rapaz galã que acabará por constituir a esperança de salvação da protagonista, um médico aldrabão que tende a confirmar as posições defendidas pelos maridos, pais, senhores aristocratas, cientistas loucos, criminosos escondidos e psicopatas disfarçados que estabelecem com a menina jovem e inocente, em constantes desmaios, um casamento ou uma relação profissional que as leva ao tal espaço sombrio onde, quase sempre, se mostram perdidas, desorientadas, aprisionadas e submetidas à dimensão e ao temor que os espaços lhes provocam, mas igualmente curiosas, investigadoras, aventurosas por descobrir e aclarar o mistério que as aflige.

Este último aspecto reflecte aliás a natureza dúplice de muitas narrativas góticas, uma ambiguidade sempre presente sobre a natureza da experiência da protagonista e nossa também, enquanto espectadores que acompanhamos o desenrolar da trama com e através dela. Isto é, sobre se aquilo que a protagonista interpreta resulta de uma dificuldade de comunicação ou de uma compreensão trocada da realidade, ou se, inversamente, essa experiência é propositadamente condicionada por uma figura maléfica que pretende levá-la à loucura, ou uma mistura das duas — “a característica central do gótico é a ambiguidade, a hesitação entre duas possíveis interpretações de eventos pela protagonista”¹⁵¹ (Hanson, 31). E igualmente ambígua é a relação da protagonista com a figura masculina que tende a causar de modo alternado (e por vezes até simultâneo) medo e desejo já que é uma figura de autoridade tipicamente irascível, mas também a única companhia da protagonista que resultou de uma paixão à primeira vista.

¹⁵¹ Tradução do autor.

Considerando mais uma vez as indicações de Andrew Tudor sobre cuidados a ter quando se trabalha com noções de género cinematográfico, e do alargamento às questões não estritamente filmicas, isto é, sociais, culturais, políticas, económicas e sociológicas, passo a apresentar dois dados que enquadram o surgimento do ciclo dos filmes góticos dos anos 1940 e que surgem referidos por vários académicos que se dedicaram ao estudo do tema.

O cinema gótico é um que ao longo das suas múltiplas encarnações vem exibindo os ares dos tempos e ao mesmo tempo formando os tempos que se seguiram. Por isso, não será coincidência que o surgimento e a cristalização do género tenham ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial, momento em que muitas mulheres nos Estados Unidos da América se casaram apressadamente antes da partida dos homens para a frente de combate, ou durante o conflito por procuração. Casamentos esses que resultavam de conhecimentos breves e que depois do final da guerra originaram um aumento dos divórcios (resultado de uma longa separação, de uma falta de conhecimento do parceiro e das próprias consequências psicológicas da guerra). A acrescentar a este dado, como consequência da guerra é também comumente referido que muitas mulheres tiveram uma posição social diferente daquela que tinham antes e teriam depois do conflito, já que a laboração em empregos tipicamente masculinos nesse período, assim como o controlo económico do lar singular lhes permitira uma independência sem precedentes.

Os filmes góticos desses anos não só reflectem estas ansiedades relacionadas com a mudança de estatutos sociais no pós-guerra, como a alteração das expectativas associadas ao casamento e ao papel da mulher em casa e no emprego (HANSON, 47). E isto aconteceu, em parte, por se considerar no período que uma parte muito significativa do público era constituído por mulheres que estariam interessadas em ver-se representadas no écran e desse modo os estúdios criaram uma série de filmes com protagonistas femininas lidando com questões tipicamente femininas e promovidos por campanhas promocionais direccionadas à mulheres (WALDMAN, 1984, 31).

Esta capacidade do género gótico de se adaptar, reflectir e moldar aos tempos, é uma que já havia sido notada na literatura, como aquando da mudança do castelo e da ruína abandonada para o casarão de família e mais recentemente para os espaços in-

dustrializados, e deste modo, a cada alteração de espaço (mas também de narrativa) o género manifestou tensões políticas, sobre a industrialização, urbanização, liberdades sexuais, organizações domésticas e descobertas científicas (HANSON, 2007, 35). A juntar a isto, o facto de muitos dos romances góticos — e depois grande parte dos filmes do ciclo dos anos 1940 originarem desses romances — serem escritos por mulheres ainda mais acentua a capacidade reflexiva do género no que respeita às problemáticas relacionadas com a identidade, com o género (feminino) e tudo entre essas duas.

Assim Helen Hanson, cujo livro *Hollywood Heroínas - women in Film Noir and Female Gothic Film* (2007) venho citando e parafraseando profusamente, conclui que:

O momento em que esses géneros [o gótico e o film noir] cinematográfico apareceu foi um de significativas mudanças sócio-culturais em questões de papéis de género e de identidades. Ambos os géneros cinematográficos, e as figuras femininas dentro deles, possuem uma carga sócio-cultural interessante. As formas pelas quais as suas figuras femininas estão posicionados dentro das narrativas dos géneros, o que essas narrativas as obrigam a fazer, e as formas em que a sua acção é representada através dos processos narrativo dos filmes são parte de um discurso sobre as mulheres no período. (op. cit, xv)¹⁵²

3.4.2 — O gótico português de *Três Dias sem Deus*

A história de *Três Dias sem Deus* aproxima-se, como já havia referido, de forma quase mimética da de filmes estreados poucos anos antes em Portugal como *Rebecca*, *Wuthering Heights* ou *Jane Eyre* para citar apenas os mais evidentes. Elencar as semelhanças entre a sinopse alargada de *Três Dias sem Deus* e a trama desses filmes (todos adaptados de romances da literatura anglo-saxónica escritos por mulheres) seria moroso, no entanto, sem querer ser exaustivo atente-se nas seguintes *coincidências*: à boa maneira do romance gótico inglês, os quatro filmes possuem um castelo ou uma casa senhorial enorme, mal iluminada e arrepiante (no caso de *Três Dias sem Deus* é a casa da família Belforte, Casal de Lobos) sendo o piano um elemento recorrente na fabricação desse ambiente assustador (em *Jane Eyre* e em *Três Dias sem Deus*); em *Rebecca*, *Jane Eyre* e *Três Dias sem Deus* existem quartos interditos e em

¹⁵² Tradução do autor.

todos esse quarto é o correspondente à (ex-)mulher do *paterfamilias* (Laurence Olivier — de *Rebecca* e *Wuthering Heights* —, Orson Welles de *Jane Eyre*, João Perry); se num a mulher está morta (por um acidente/assassínio/suicídio — *Rebecca*), e noutra está insana (*Jane Eyre*), no filme de Bárbara Virgínia a mulher está viva mas incapaz de falar ou se locomover devido exactamente a um acidente/tentativa-de-homicídio por parte do marido.

Tanto em *Rebecca* como *Wuthering Heights* e *Três Dias sem Deus* o precipício e a queda dele é uma solução narrativa e simbólica para a falência do casamento e nos quatro o homem da casa é um ser com acessos de raiva. Também se repete a figura da criada medonha (Mrs. Danvers interpretada por Judith Anderson em *Rebecca* e Teresa por Maria Clementina em *Três Dias sem Deus*), da (ex-)mulher que houvera sido uma grande figura da sociedade. Em todos os quatro filmes a protagonista é uma jovem moça inocente e idealista sobre a qual recaem apetites do senhor viúvo ou em vias do ser (Joan Fontaine — de *Rebecca* e *Jane Eyre* — e Bárbara Virgínia).

Por fim todos os filmes terminam num grande incêndio no palácio/castelo/casarão sendo que num esse fogo queima por fim a memória fantasmática e assombrosa (também no sentido de assombração) de Rebecca, noutra mata definitivamente a mulher treloucada permitindo por fim o amor do casal (sobre)vivente (*Jane Eyre*) e em *Três Dias sem Deus* esse fogo faz renascer a mulher paralítica e comatosa, impedindo por isso a relação extraconjugal entre o senhor e a menina (de novo a visão patriarcal e de moral católica romana vigente acaba por se evidenciar, ao contrariar o cliché que o cinema de Hollywood já havia instituído). De forma mais lata também existe em todos um julgamento (ora legal ora popular) que acaba por revelar a inocência do marido (quer do assassinio, quer do embruxamento pelo demo) e também a atmosfera de segredos, mistérios e meias-verdades é uma constante nos quatro títulos.

Deste modo ficam evidentes algumas das proximidades narrativas de *Três Dias sem Deus* ao ciclo de filmes góticos dos anos 1940, em particular aos três filmes referidos. No entanto talvez convenha examinar mais de perto a estrutura narrativa da adaptação de Raúl Faria da Fonseca para encontrar mais proximidades e dissemelhanças. Segundo Helen Hanson, os vários patamares narrativos típicos dos filmes

deste ciclo são: *romance*, *suspeição*, *investigação/descoberta*, *confrontação ou confissão*, *resolução* (op, cit, 56).

No caso do filme de Bárbara Virgínia a estrutura não se constrói em redor de um casamento (à imagem de *Jane Eyre* ou *Rebecca*) e como tal a estrutura típica do género não se reproduz do mesmo modo. Os dois personagens arquetípicos são Lídia, a jovem inocente, e Paulo Belforte, o senhor rico irascível e sombrio. Assim, em *Três Dias sem Deus* ter-se-ia que substituir o *romance* por *conhecimento*, momento marcado pela entrega de Pedro no primeiro dia de escola e depois com o seu encontro quando Paulo Belforte o vem buscar depois dos primeiros incidentes.

Logo aí se iniciam as primeiras *suspeitas*, formadas não pela experiência da protagonista no contacto com Belforte, mas sim através de interpostas pessoas: os alunos e as mães da aldeia que lhe contam histórias macabras sobre a tentativa de assassinato da mulher e responsabilidade no incêndio da igreja local. Neste ponto dá-se uma das primeiras evidências de um certo gótico cinematográfico português, já que se eleva a ferramenta narrativa o típico mexerico rural. Toda a fase seguinte dedicar-se-á a confirmar a suspeição de Lídia (depois da estadia em Casal de Lobos, com os gritos nocturnos, os comentários da criada e do ajudante) e às primeiras explicações de Paulo Belforte, que se mostra emocionalmente marcado pelo alegado acidente com a mulher e ao mesmo tempo deseja a presença de Lídia (é aqui que se manifestam os poucos indícios de interesse sexual/amoroso de Paulo por Lídia que no sentido inverso são mais escassos).

A *investigação/descoberta* só acontece por mera curiosidade, depois da segunda noite em Casal de Lobos e depois da primeira confissão de Belforte e do comentário da criada negando a possibilidade de acidente, quando Lídia decide visitar o precipício. Assim, a investigação é reduzida ao mínimo narrativo e não produz qualquer descoberta imediata.

Quando Paulo encontra Lídia no local do acidente e se mostra descontente com a situação, esta simplesmente deseja ausentar-se e desse modo também o *confronto* é reduzido ao mínimo possível. É nesse processo de tentativa de fuga que se dá a segunda confissão, a que se refere ao acidente e apenas porque acidentalmente o caso se

repete com Lídia — numa transferência do que havia sucedido com a mulher de Belforte. Ele explica-lhe que tudo acontecera como naquele momento, que houvera um pequeno conflito e que Izabel havia colocado mal o pé e escorregado, e que ao invés de Paulo a ter conseguido agarrar, como fizera com Lídia, deixara-a cair (embora o argumento refira, na primeira confissão de Belforte, que Izabel não sofre de nenhum mal físico e que a sua paralisia é de origem psicológica, auto-induzida). Assim não só se revela que Paulo não fora culpado do acidente, como a culpa fora partilhada com Izabel e mais, que o acidente não o fora de facto, já que não houvera intenção e não causara o estrago que se supunha (e que o final demonstra estar relacionado com a influência de um vitral...).

A *resolução* dá-se afinal *in extremis* por influência da multidão invasora e não pela confissão junto ao precipício, ou seja, por um motivo exterior (ainda que provocado pelo rapto por parte de Lídia, do aluno com a vista inflamada).

Desta análise conclui-se que *Três Dias sem Deus* acaba por percorrer as referidas etapas típicas do género, mas algumas delas resultam do mero acaso ou não produzem efeitos narrativos relevantes, sendo o motor da trama de origem distinta. Esta diferença resulta em parte da construção da personagem de Lídia, onde o interesse investigativo é substituído pela vontade moral de defender os seus alunos e a injustiça para com Paulo Belforte (que não só pouco teme como pouco deseja). Desta forma *Três Dias sem Deus* percorre os caminhos do ciclo gótico com especial intuito de reduzir ao máximo a problematização sexual que a maioria desses filmes torna explícita na frustração da jovem rapariga, que casa com um homem velho e impotente, salva por um rapaz vigoroso no clímax final.

Além disso, há que considerar o argumento de Elen Moers, citado por Hanson, de que o romance gótico constitui uma espécie de resposta à literatura de aventuras masculina, referindo-se à obra de Ann Radcliffe mas que é válido para todo o género:

O romance gótico foi um dispositivo para enviar donzelas em aventuras distantes e excitantes sem ofender os costumes da época. Sob o poder dos vilões, as heroínas são forçadas a fazer aquilo que nunca fariam sozinhas, independentemente das suas ambições: subir aos Alpes, espirar situações exóticas, penetrar florestas pejudas de bandidos. E no interior, nos castelos da senhora Radcliffe, as heroínas podem percor-

*rer milhas por entre corredores, descer a masmorras, explorar câmaras secretas sem um arranhão, porque o castelo gótico, ainda que em ruínas, é ainda um espaço interior e portanto um espaço de liberdade feminina. (op. cit, 37)*¹⁵³

Este argumento necessita que as protagonistas góticas tenham de facto voz activa no percurso do filme, isto é, que por sua acção provoquem mudanças narrativas. No entanto todos os avanços narrativos provocados por Lídia são acidentais: partir o crucifixo, a coincidência da inflamação na vista com a utilização da máquina fotográfica na aula, a estadia em Casal de Lobos motivada pela atmosfera, o rapto da criança ou a queda impedida no precipício, tudo acontece sem que Lídia tivesse consciência dos possíveis resultados. O seu único acto com consequência narrativa passa por sugerir que é o vitral o responsável pela situação clínica de Izabel, ainda que depois seja Paulo Belforte quem o parte. Lídia constitui assim uma personagem feminina gótica unidimensional, já que na duplicidade entre vítima perseguida e heroína corajosa típica do mulher gótico, apenas se manifesta a primeira.

3.4.2.1 — Lídia, rosto do magistério primário

Neste aspecto o universo gótico do cinema norte-americano é domado pelo espírito do Estado Novo, em particular, na figura de uma professora primária, símbolo maior das virtudes nacionais e exemplo para as mulheres da nação. A este respeito gostava de iniciar um pequeno parêntesis que ajuda a circunscrever e enquadrar melhor esta última afirmação — já evidenciada por alguns críticos, à época, ainda que com intenções diametralmente opostas.

Segundo Irene Flunser Pimentel em *História das Organizações Femininas no Estado Novo* (2010) em 1945 António Augusto Pires de Lima iniciou uma demanda para impedir a “invasão dos liceus pelas raparigas” (PIMENTEL, 2010, 84) iniciando por isso o aumento de escolas complementares femininas de modo a evitar que todas as mulheres estudantes viessem a ser *doutoras* em vez de *boas donas de casa, esposas e mães* (op, cit, 85). Neste sentido a ideia do regime para suprir a falta de liceus com educação especificamente feminina foi a de “canalizar muitas das alunas para as EMP e para o ensino técnico — feminino — e assim resolver em simultâneo uma questão

¹⁵³ Tradução do autor.

ideológica e o problema da sobrelotação liceal” (op. cit) mas também de tentar pôr fim à educação mista iniciada pela Primeira República e que o Estado Novo proíbe em 1949 (salvo raras excepções).

Essas raparigas eram então formadas em profissões tipicamente mal pagas mas que permitiam uma certa independência e ascensão social às mulheres das classes mais baixas, por exemplo, o ensino primário, a enfermagem e o serviço social. (op. cit, 86). Outro dos motivos ideológicos que incentivaram estas medidas passaram pela necessidade que o regime teve de reduzir a força do professorado republicano. Para isso, Carneiro Pacheco baixou progressivamente os salários dos professores, introduziu a figura do regente escolar (tipicamente uma figura feminina e analfabeta segundo critérios de idoneidade moral), reabriu as ditas EMP e “valorizou a ‘prévia verificação das qualidade morais e cívicas’ dos professores” (op. cit, 90).

Já no ministério de Mário de Figueiredo, dada a falta de professores, adoptaram-se medidas como a equiparação dos regentes a professores primários (op. cit, 88-89). A juntar à desvalorização do estatuto profissional dos professores a ingerência do Ministério da Educação Nacional também era evidente na necessidade das professoras terem que pedir autorização para contrair matrimónio que visava exactamente impedir a elevação social destas mulheres pelo casamento (op. cit, 89-90). A juntar a isto no ministério de Pires de Lima estabeleceram-se quotas para a integração de mulheres no ensino liceal de um para três e mais tarde uma diferenciação de ordenado entre os professores do sexo masculino e feminino (op. cit, 91).

Nestas circunstâncias o papel de Lídia em *Três Dias sem Deus* é sintomático das políticas do ensino à época, já que em 1945/1946 terminavam os primeiros cursos de dois anos das EMP e portanto as primeiras vagas de jovens professoras primárias espalhavam-se pelo país de modo a suprir a enorme falta de docentes — já que em 1941 existiam 337 escolas primárias sem professor, situação que se agravaria até à referida formação (op. cit, 89).

Lídia representa uma *nova* classe social construída perversamente pelo Estado Novo que, como descreve Maria Filomena Mónica (citada por Flunser Pimentel) se queria passiva e adaptável às condições políticas, sociais e culturais, figuras que en-

vergavam a mais alta posição social que uma mulher poderia atingir no meio rural e que na maioria das vezes necessitava de um patrocínio do padre ou pessoa influente da terra e dado o factor moral na sua selecção, a grande maioria era politicamente conservadora e ideal para transmitir a ideologia do estado às crianças pobres que ministravam (op. cit, 90).

É evidente que a sagração da figura da professora primária a figura dramática, injustamente condenada e vítima da ignorância rural era uma que agradava a ideologia do Estado Novo. Mais ainda porque a posição de vítima de Lídia é uma que confirma de novo a necessidade de uma contrapartida masculina na organização social. Não é pois por acaso que, pela ausência do Padre e do Médico, toda a trama de *Três Dias sem Deus* se inicia. Curiosamente, ou não, todas as personagens das mulheres da aldeia têm mais força e presença na meio rural que Lídia, é por sua influência que os homens decidem invadir Casal de Lobos. De facto todas as figura femininas do filme parecem ter um mais forte domínio sobre o seu meio (com excepção da paralisada Izabel) que Lídia. O que se justifica, claro, por ser Lídia uma figura acabada de chegar àquele desterro nas serranias.

3.4.2.2 — Casal de Lobos, casarão gótico

Se narrativamente *Três Dias sem Deus* se mostra numa relação desequilibrada com o género norte-americano, creio no entanto que o elemento forte desta relação passa pelo trabalho dos cenários e da decoração do filme que ainda é possível observar no fragmento conservado.

Depois de um olhar cuidado das sequências preservadas elaborei o diagrama (Anexo G) dos cenários interiores que compunham Casal de Lobos¹⁵⁴. De salientar naturalmente que os vários cenários que se vêem ainda no filme não estariam necessariamente colocados na sua posição geográfica correcta. O diagrama resulta da planificação do espaço cinematográfico que os conectava narrativamente.

¹⁵⁴ Com a atenção de que a cena final na capela, por de trás da Porta A, não se encontra conservada e como tal nesse particular o diagrama é omissivo, indicando apenas a sua posição aproximada (por de trás da dita porta)

De modo a melhor ilustrar os espaços e para que se compreenda de forma mais explícita o trabalho da decoração, o diagrama vem acompanhado de seis fotografias de cena conservadas na Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema¹⁵⁵ e a cada uma corresponde um posicionamento de câmara no espaço (os seis números a vermelho). À esquerda representa-se a planta conhecida do rés-do-chão e à direita a planta do primeiro andar, conectadas por uma escadaria principal. A fotografia 4 dá uma vista geral da Sala do piano, em particular do vitral insidioso e a fotografia 5 mostra em perspectiva a Sala de estar (em primeiro plano, com a criada Teresa, Paulo e Izabel), através do arco gótico o Salão principal (com o seu banco circular) e mais ao fundo, através doutro arco gótico, o *Hall* de entrada e a escadaria principal. O fragmento fílmico não permite perceber ao certo qual seria a porta de entrada de Casal de Lobos.

A Porta A descrita na planificação, corresponde à porta que dá acesso à Capela que legendei com a letra A. De notar que o cenário indica a existência de pelo menos mais um piso, já que ao fundo do corredor do primeiro piso e também dentro do Quarto das visitas ocupado por Lídia vêem-se as escadas que dariam acesso a esse patamar superior. De notar também que não há indicações sobre onde seriam divisões como a cozinha ou a Sala de Jantar (a sequência do jantar não se encontra conservada, mas dada a escassez do orçamento diria que se deverá ter usado o Salão principal) nem aos quartos de Pedro, Izabel, Teresa e Paulo Belforte (os habitantes fixos da casa), nem ainda do pátio exterior onde a multidão com archotes levanta a fogueira no final do filme (e que seria, pelo que se percebe, diante da janela do Vitral já que, através dessa abertura, entretanto quebrada, Izabel terá observado as chamas).

Outro aspecto importante é perceber que não se conhece qualquer vista de nenhuma das janelas nas sequências preservadas, com uma excepção, um plano subjectivo de Lídia, muito curto, a partir da janela do Quarto das visitas, essencialmente a negro pelo qual atravessa rapidamente Paulo Belforte a cavalo (e portanto não dando qualquer indicação espacial ou geográfica). De resto todas as janelas estão vedadas por ferros e cortinas que não dão informação do ambiente em redor de Casal de Lobos.

¹⁵⁵ De um total de trinta, onde se incluem três relativas à rodagem — quase todas estas fotografias se encontram reproduzidas pela imprensa da época na forma de imagens ilustrativas de reportagens e peças noticiosas ou sob a forma de publicidade — Apêndice D e Apêndice E.

No fragmento conservado também não se conhece qualquer imagem do exterior do edifício (fica por saber se terão existido, se se terá recorrido a uma maquete — José Espinho foi creditado como construtor de maquetes para o filme — ou se se descobriu um cenário natural para a rodagem dos exteriores — e se esse local ainda subsiste).

No que respeita à decoração, atente-se ao número de arcos (ora góticos — em bico — ora românicos — em semi-círculo) que se propagam pelo cenário — quatro arcos na Sala do piano (todas as paredes têm um arco, e as duas janelas gradeadas têm um arco cada uma), dois arcos no topo e na base do Salão principal, um arco sobre as janelas da Sala de estar — e o número de colunas — duas na ligação entre o Hall e o Salão principal, outras duas a ladear o arco entre a Sala do piano e a Sala de estar e 6 ao longo do Corredor do primeiro piso. A juntar a isto, a forte presença de pedra na decoração, revestindo várias paredes, colunas e arcos, mas também as escadas e o Quarto das visitas.

Os candelabros, candeeiros retorcidos (como aquele que se encontra na metade da escadaria), velas e lampiões marcam também presença no espaço, estes últimos normalmente manuseados pelos personagens. Pelos cenários encontram-se dispostos também alguns objectos decorativos, como quadros (um deles está visível na fotografia 6), um busto entre as duas portas contíguas na Sala de estar, bancos ornamentados e cortinas (no Quarto das visitas, a janela está obstruída por uma cortina de tecido muito grosso e pesado, cortando um canto à divisão), sendo que a decoração de todo o espaço é, acima de tudo, sóbria e fria (Anexo E).

Tudo isto serve para reforçar o argumento de que é na construção do cenário de Casal de Lobos que *Três Dias sem Deus* melhor interpreta o ciclo de filmes góticos dos anos 1940 do cinema norte-americano, já que compreende de forma intuitiva a ideia de que a própria arquitectura gótica é uma que se faz como *potpourri* de influências arquitectónicas. E se no cinema de Hollywood os castelos assombrados e os casarões parecem combinar os registos da arquitectura medieval, Vitoriana, Elizabethiana e Georgiana (CURTIS, 2008, 77), no *gótico português* as influências parecem ser essencialmente medievais e românicas, mas também Manuelinas (o dito gótico português tardio) apenas em alguns pormenores mais carregados. Aliás, segundo o investigador Barry Curtis, no seu livro *Dark Places - the haunted house in film* (2008)

o universo gótico arquitectónico é feito da recreação de um passado através de uma perspectiva romântica, feitos qual palimpsesto de estilos e de épocas, “o estilo gótico é sempre um palimpsesto que se refere a origens que são essencialmente uma confusão cujas fontes são ultimamente indetectáveis.”¹⁵⁶ (op.cit, 76) e acrescenta:

O estilo gótico domina a mise en scène das casas assombradas. O advento da assombração é acompanhado por uma regressão a um imaginário século XIX e à sua própria "recreação" de um passado gótico misterioso. Parte do apelo do gótico surge como um antídoto para as superfícies frias, bem proporcionadas e lisas da tradição clássica (...). A natureza do gótico era fundir estruturas com ornamentos cuidadosamente elaborados, e os revivalistas góticos do século XIX estavam particularmente encantados com o jogo de luz e sombra nas fachadas góticas. (...) Parece que o gótico combinou com sucesso uma sensação de regeneração estranha e uma qualidade necrófila. (op.cit, 79)¹⁵⁷

É através desta ideia do gótico como mecanismo regenerativo, estranho e necrófilo que pretendo aplicar o conceito de *recoreografia* filmica (no próximo capítulo) que funcionará como instrumento de *regeneração necrófila* de *Três Dias sem Deus* a partir de um esboço do gesto recoreográfico feito a partir de *Rebecca*.

3.4.3 — O Gótico arquitectónico como metáfora do arquivo

O curioso do universo da casa assombrada e da arquitectura gótica no cinema, nomeadamente norte-americano, é que este parece mimetizar inconscientemente os processos de investigação do arquivo (a pesquisa documental, a procura mitológica do original) assim como a própria ontologia do restauro cinematográfico. Curtis, no referido livro sobre as casas assombradas no cinema, afirma que “os edifícios góticos partilham com o cinema uma capacidade de ligar tempo e condensar narrativas históricas de formas que intensificam e distorcem as percepções espaciais”¹⁵⁸ (op. cit, 86-87). Existe uma qualidade cinematográfica na forma como os arquitectos góticos pensaram os seus monumentos e respectivas decorações. Qualidade essa que se manifesta no jogo das proporções que dão enorme destaque a uma divisão e depois pare-

¹⁵⁶ Tradução do autor.

¹⁵⁷ Tradução do autor.

¹⁵⁸ Tradução do autor.

cem minugar outras, mas também na forma como os edifícios parecem ter sido feitos de remendos e acrescentos sucessivos pelas várias gerações que passaram por essas casas (revelando, por isso, a própria história do edifício e seus habitantes na próprias estrutura e decoração) — a estrutura de multicamadas do palimpsesto.

Neste sentido, Hanson é rápida em afirmar que a narrativa do filme gótico tende a estabelecer-se da frente para trás, ou seja, os personagens tendem a preocupar-se com o passado e com eventos a que não puderam assistir (ou que tendo assistido estão enterrados nas profundezas do inconsciente) de modo que, na compreensão desse passado possam resolver as situações presentes, a assombração, o trauma, etc.. Mas se os personagens efectuam este caminho inverso, também os leitores dos romances e os espectadores dos filmes têm que fazer idêntico caminho, que tanto se faz para trás como de repente progride (já que o regresso ao passado se faz com a intenção de compreender o presente). Esta ideia explicita-a Hanson com “É dentro desta narração retrospectiva que o gótico incorpora as ansiedades culturais, e é isso que mobiliza seu potencial de crítica social.”¹⁵⁹ (HANSON, 2007, 35), mas também Curtis afirma que “o tema chave dos filmes de casas assombradas é o poder disruptivo que o passado tem sobre o presente.”¹⁶⁰ (CURTIS, 2008, 84).

O autor trata o processo narrativo do filme de casa assombrada em moldes muito semelhantes àqueles que descrevem o processo do arquivista quando procede à análise dos materiais esquecidos no arquivo. Usa termos como “resurrect” e “re-memorialize” (op. cit) e acrescenta que os personagens devem procurar testemunhas vivas dos traumas que iniciaram o assombramento (o que pode ser lido como, testemunhas vivas que participaram no filme agora esquecido) ou vasculhar nos arquivos em busca de peças jornalísticas, documentários, fotografias e outros testemunhos do passado. E acrescenta Curtis:

Este processo reflete algo essencial na natureza do gótico – a sua génese documental – a natureza construída de sua origem que está sempre numa versão de um passado. A história de fantasmas (...) é caracterizada pela sua preocupação com a autenticidade.

¹⁵⁹ Tradução do autor.

¹⁶⁰ Tradução do autor.

dade na forma de descrições precisas de lugares e de ambientes e circunstâncias plausíveis dentro das quais o sobrenatural se manifesta. (op. cit)¹⁶¹

O investigador de fantasmas e o arquivista preocupado com as questões éticas do restauro são duas figuras não muito distantes, já que ambos procuram compreender as manifestações presentes de um passado que não compreendem totalmente através de documentos e traços desse mesmo passado. E essa pesquisa querem-na tão plausível e precisa quanto possível, porque só assim se poderá *curar* a assombração, que é como quem diz, recuperar o fragmento esquecido do arquivo e devolver-lhe visibilidade.

Não por acaso também, Curtis ressalva que todo o fantasma, independentemente da sua natureza, sempre se manifesta através do uso dos nossos meios de comunicação (a manifestação ectoplasmática numa fotografia, a estática em redor de um televisor, agora os vírus cibernéticos, etc.). Esta infecção fantasmática da comunicação humana surge-nos como um exercício de palimpsesto, já que aquela que era a mensagem que se desejava enviar surge agora rasurada e re-escrita (por cima) pela assombração. Curtis resume esta ideia do seguinte modo:

Como o 'gótico' de meados do século XVIII, sempre necromanticamente enamorado com um original que nunca foi recuperado, o fascínio com fantasmas é ainda indissociável da sua capacidade para armazenar informação, manipular o espaço, sofrer mutações ao longo do tempo e resistir à compreensão. (op. cit, 122)¹⁶²

Aqui as expressões a reter são, *guardar informação, manipular o espaço, ser mutável com o tempo e resistir à compreensão*. Pois bem, estas são expressões que se podem aplicar, quase sem tirar nem pôr, a um restauro cinematográfico. O trabalho do restaurador-arquivista é pois um que procura compreender o objecto que constantemente lhe escapa e que constantemente resiste a ser compreendido. O restauro é um objecto que pressupõe a sua própria mutação, já que não existem restauros definitivos e o processo do restauro é um que se necessita continuamente — e com cada restauro o filme que se restaura vai tomando novas formas, cada qual mais (ir)reconhecível. Ainda assim há algo que permanece em todas as múltiplas versões de um filme, algo que nos leva a chamar-lhe pelo mesmo nome, esse algo é a capacidade do próprio cin-

¹⁶¹ Tradução do autor.

¹⁶² Tradução do autor.

ematógrafo testemunhar o passado e conseguir conservá-lo, é essa a sua capacidade de guardar informação, informação essa que manipula o espaço que entretanto já não é o mesmo e o tempo que entretanto decorreu sobre esse espaço.

3.4.4 — *Um esboço de recoreografia de uma cena de Três Dias sem Deus a partir de Rebecca*

É pois por aqui que pretendo entrar em *Três Dias sem Deus*, pelas suas referências cinematográficas, ou melhor, partindo daquilo que é o universo cinematográfico que o filme apropria, proponho procurar nesse mesmo universo reflexos do que poderá ter sido o filme de Bárbara Virgínia. No fundo, o que proponho é um olhar recoreográfico sobre o ciclo gótico do cinema norte-americano dos anos 1940, no sentido de aí descobrir o próprio olhar dos cineastas que originaram *Três Dias sem Deus*.

Caso o filme existisse e pudesse ser visto, o trabalho seria exactamente situá-lo numa linha ou numa corrente estética, mas já que isso não acontece dada a sua situação de filme perdido parece-me que percorrer em contra-mão a natureza do processo artístico e criativo pode permitir encontrar, ainda que de modo fragmentário, o filme que se perdeu — ou pelo menos iluminar algo desse vazio. O meu objectivo é, de forma esboçada, olhar para *Três Dias sem Deus* (as suas fontes escriturais) e encontrar nele as inspirações (ou expirações) de *Rebecca*. Assim *Rebecca* transforma-se num espécie de amuleto reflector que serve aqui como ferramenta tanto ilustrativa como reveladora das lacunas de *Três Dias sem Deus*. Restrinjo-me a *Rebecca* por uma questão de limitação analítica, já que o universo de filmes que poderá ter influenciado Bárbara Virgínia, Raúl Faria da Fonseca e Gentil Marques é demasiado extenso para a dimensão desta dissertação.

Se pode parecer misterioso o processo e dúvidas se podem criar sobre o lado científico do procedimento, ou mesmo sobre a natureza ontológica do trabalho (já que por motivos de cronologia o filme de Hitchcock não poderia ter nada do filme de Bárbara Virgínia), respondo que esta é a conclusão lógica de todas as páginas anteriores, isto porque o que me proponho (re)construir é — pelo menos de forma ainda tosca — não o objecto perdido mas um possível olhar dos artistas, no sentido do restauro segundo

as intenções do criador. Olhar esse que acredito (talvez romanticamente) ter-se depositado nos filmes que os inspiraram.

Há no entanto uma limitação: não se tendo preservado quatro quintos do filme e dada a complexidade das duas planificações, apenas me debruçarei sobre uma cena descrita no material da *sequência dialogada* (que corresponde melhor ao projecto de Faria da Fonseca do que ao filme que acabou por estrear) e à sua transcrição planificada na versão anotada. A cena em causa é a do precipício, momento em que Paulo Belforte explica a Lídia como sucedeu o desastre que paralisou sua mulher.

Começo então pela cena inspiradora do filme de Hitchcock.

Depois de um par de planos que reforçam a componente onírica de *Rebecca* e nos instalam num *flashback* do qual nunca chegamos a acordar, a natureza mágica das ruínas prolépticas de Manderlay e da voz *off* que não mais se repetirá, é interrompida com o súbito choque das ondas do mar contra os rochedos num plano picado. A câmara faz uma panorâmica ascendente para a esquerda que acaba por enquadrar ao longe um homem à beira do precipício, corte, grande plano do rosto de Laurence Olivier que sem expressão olha o abismo e balança levemente ora no sentido dele ora no sentido inverso, corte, super-picado sobre o abismo enquadrando em primeiro plano a nuca de Olivier e ao fundo as ondas quebrando nos rochedos, corte, plano dos pés do actor dando um passo em frente, corte, de novo o plano do rosto agora com um pequeno *travelling* à frente e ouvimos uma voz que grita *No! Stop!*, ele vira o rosto, corte, precipício com duas figuras, ele em primeiro plano mais acima e ela ao fundo, a câmara voa sobre o nada num enquadramento sem chão possível e o diálogo começa em campo contra-campo — *What the devil are you shouting about?* e ela responde *I only thought...* — até que as personagens se encontram frente a frente num só plano. Conversa aos esticões. Ambos se vão e ficamos sós com o mar, *fade* para o preto.

Esta é uma cena que ressoa fortemente no filme de Bárbara Virgínia. Ao contrário de *Rebecca* onde nunca suspeitamos da inocência de Maxim até à sua confissão (e a partir daí não sentimos outra coisa que não suspeição), em *Três Dias sem Deus* a culpa de Paulo Belforte antecede-o. Na aldeia todos afirmam que ele tentou matar a mulher “toda a aldeia o odiava como se ele fosse o demónio (...) acusavam-no de ter

lançado fogo à igreja e de ter querido matar a mulher com quem era casado. Homem rico, com uma casa cheia de preciosidades, embora abandonada, não tinha uma amizade em todas as redondezas” (FONSECA, 1945) — aqui percebe-se a relação possível com *Wuthering Heights*. A suspeita não é apenas por parte do povo da aldeia, a própria empregada, dama de companhia da senhora, afirma “Qual desastre! Ele fez aquilo por mal. Não a matou mas foi o mesmo. Ninguém mo tira da cabeça. Uma pessoa não cai assim, sem mais nem menos por uma ribanceira abaixo” (op.cit). Dessa alegada tentativa de homicídio resultara o referido acidente que colocara a mulher num estado em que não comunicava nem era capaz de andar — ainda que comesse por si, tocasse lindamente o piano (carregando fortemente no pedal) e gritasse loucamente. Na manhã do terceiro dia — o ponto que antecede a abertura do terceiro acto — Lídia (Barbara Virgínia), depois de se inteirar das várias versões da história dos Belforte, decide ver pelos seus olhos o local do assassinato tentado: a ribanceira de onde Isabel houvera caído. A *sequência dialogada, base de planificação* descreve o momento do seguinte modo.

Quando estava porém espreitando, para o precipício da escarpa, junto da casa dos Belforte, Paulo, vindo da casa, surpreende-a e mostra-se pouco satisfeito em a ver ali. Ela, dando pela sua presença, fica também embaraçada. Mas o aspecto dele é feroz e ela começa a ter medo. Estão à beira do precipício: ela sentada sobre uma pedra, ele atrás dela, ameaçador.

Para arranjar uma saída para aquela situação, Lídia tenta levantar-se e escapar, fingindo que não tinha dado pela presença dele. Mas Paulo impede-a de se afastar. Sabe que ela foi ali porque quis saber como se dera o desastre. E, mal humorado, mostra-se disposto a explicar-lhe tudo, embora o ar misterioso com que fala possa dar a supor que a sua intenção é outra.

- Se tem muito empenho em saber como isto foi, eu conto-lhe. Escusa de ficar com dúvidas.

- Mas eu não duvido. De resto, não lhe pedi explicações, nem tinha que pedir.

- Bem sei, mas agora sou eu que insiste em lhe contar como as coisas se passaram.

Ela senta-se e ouve, cheia de medo, sem saber o que irá sair dali.

Isabel ia ali várias vezes ao dia. Gostava de respirar aquele ar puro, de se atardar na contemplação daquele panorama. Saía poucas vezes, ele tinha-a proibido de falar com a gente da aldeia, essa gente que o odiava por causa de uma história absurda.

Na tarde em que se deu o desastre, tiveram uma discussão. Contra o que lhe recomendara ela tinha ido à aldeia e viera de lá muito impressionada com uns disparates que lhe disseram a respeito dele. Discutiram.

- Ela estava sentada nesse mesmo lugar, tal como você, agora – acentuou Paulo – eu coloquei casualmente o pé sobre essa pedra... que oscilava tal como agora. Juro que não o fiz por mal. Mas ela insultou-me. Perdi a cabeça...

Lídia ouviu-o agitada. No auge da emoção, ergue-se rapidamente, mas um pé escorrega-lhe a pedra da beira e, se Paulo não a agarra tão rapidamente, teria tombado no precipício. Ele fica apavorado e atrai-a para si, abraça-se a ela. Apertada contra o peito de Paulo, Lídia não se refez do susto e ouviu-o:

- Juro-lhe que tudo aconteceu como agora. Acredite em mim! A Isabel também perdeu o equilíbrio e eu só não tive tempo de a agarrar. (op.cit)

Encontra-se portanto aqui o precipício como elemento de ligação entre o casal (este é a primeira vez em que se abraçam) e exactamente como em *Rebecca* essa ligação é feita sobre o fantasma (ou melhor, a emanção) da (ex-)mulher. Assim a trindade casal, abismo e fantasma está igualmente presente nesta cena.

Produzi uma tabela (Anexo H) onde se reproduz textualmente a planificação anotada (aquela que está mais próxima do que terá sido a matéria do filme) no que respeita aos 35 planos que comporiam a cena do precipício descrita na *sequência dialogada*. Nesta tabela encontram-se indicações do tipo de plano e enquadramento, a sua duração, a objectiva indicada para filmar cada plano, o acompanhamento sonoro, a acção e os diálogos correspondentes. Na última coluna acrescentei fotogramas de *Rebecca* em jeito de esboço do que seria um gesto recoreográfico que usasse o filme de Alfred Hitchcock como meio para aceder à cena lacunar de *Três Dias sem Deus*.

Este esboço de exercício recoreográfico revela naturalmente as limitações da ferramenta, no sentido em que *Rebecca* só pode iluminar *Três Dias sem Deus* na medida das suas próprias limitações pictóricas. Daí que para os vários planos descritos na planificação, nem sempre fui capaz de produzir um fotograma de *Rebecca* que fosse capaz de recoreografar o plano de *Três Dias sem Deus* (e quando o fiz o resultado é sempre, de algum modo, enjeitado). Esta dificuldade seria melhorada (mas nunca suprida, não é esse, nem nunca foi, o intuito do restauro recoreográfico), numa versão audiovisual deste exercício, de duas possíveis formas: (a) converter as informações da

planificação em cartões narrativos à imagem do cinema mudo, (b) procurar outras cenas de precipício noutros filmes góticos do ciclo dos anos 1940 do cinema norte-americano e assim produzir uma recoreografia mais rica que o esboço apresentado (onde me limitei, pelo já explicado, a pensar o gesto recoreográfico apenas a partir de um título, *Rebecca*).

A certa altura pergunta-se no filme de Alfred Hitchcock *Do you think the dead come back and watch the living?*, mas talvez a pergunta devesse ser *Achas que os vivos se vêem pelos olhos dos mortos que regressam?*

É exactamente sobre esta questão que me parece que se deve compreender e trabalhar sobre os filmes perdidos, sobre o *found footage* e sobre toda a panóplia de imagens em movimento no cinema onde se acede ao arquivo para fabricar objectos que capitalizam da (e na) nostalgia de uma imagem em decomposição.

Isto é, creio que uma resposta à questão do cinema arqueológico, passa inevitavelmente pela questão da partilha de olhares entre o vivo e o morto, entre a força criativa do artista e o poder *thrillesco* que o material possui. Creio que o trabalho sobre o arquivo cinematográfico deva ser aquele que lhe restitua a benjaminiana *aura*, que possibilite ao autor sem nome do *found footage* ser redescoberto e que permita ao filme perdido ser reconstituído (e reconstruído), como a vasilha fenícia que apesar de tosca e com pedaços em falta, revela de algum modo, ainda que apenas parcialmente, a sua beleza — mesmo que seja necessariamente um objecto contemporâneo.

É isso que me parece ser o reino de possibilidades em torno do filme de Bárbara Virgínia, conseguir, pelo gesto recoreográfico do cinema uma ressuscitação dos fragmentos ruinosos do arquivo. Arrancar *Três Dias sem Deus* aos escombros e poder mostrá-lo naquilo que ele é, mas também na figura que dele se imaginou (pelas suas influências históricas, estéticas, etc.). *Rebecca* é para já uma porta de entrada a esse reino de possibilidades, mas é também uma ferramenta que me permite olhar um objecto que na sua presente natureza lacunar se apresenta fugidio.

O que proponho é portanto um projecto frágil e desconjuntado, uma ruína formalista heteróclita de fragmentos dispersos. Algures entre o hiper-romantismo de uma Amélie Poulain de tesoura em riste e cola na mão, que remonta uma nova carta

amorosa a partir das restantes, ou a mórbida recoreografia de Blake Edwards que dois anos depois da morte de Peter Sellers o fez dançar de novo como inspector Closeau, ou o jeito para a *bricolage* de uma carta de um raptor, mas também o filme-ensaio de, por exemplo, Norbert Pfaffenbichler sobre Lon Chaney e Boris Karloff que encontra novos filmes narrativos para os actores que já não podem mais actuar. Proponho que se considerem filmes-costura onde as costuras estão muito evidentes, objectos desequilibrados como não podiam deixar de o ser, falhados como teriam sempre que o ser, até nojentos na apropriação e manipulação indevida do trabalho do outro. Tudo isso. Mas como o beijo no morto em *S.O.B* (1981) também de Edwards, *It was blhergh because that's not Felix, just something Felix walked around in. But it's important because it serves as a reminder to those who loved what he was.* Filmes-*blhergh* que tentam operar a rememoração arqueológica através de um amor analítico às imagens.

Conclusão

Esta dissertação iniciou-se pelo meu interesse sobre a natureza insólita do filme *Três Dias sem Deus* de Bárbara Virgínia, sendo os factores mais cativantes a realização por uma mulher, o título, a presença no primeiro festival de Cannes e o facto de estar parcialmente perdido. Neste sentido, tudo aquilo que acabei por descobrir no decorrer da minha investigação sobre o filme, a sua realizadora, o seu contexto de produção, recepção e conservação foram extras não previstos. A juntar a isso, o desvio da dissertação para os reinos do restauro e o desejo de alargar esse reino (de um ponto de vista teórico e prático) foram, apesar de naturais no decurso dos anos, caminhos inesperados que acabaram por se tornar o centro da dissertação.

Creio que a abertura do trabalho de investigação teve a desvantagem de transformar a respectiva dissertação num texto bastante longo mas, por outro lado, permitiu-me compreender alguns dos princípios ontológicos do restauro cinematográfico (algo que provavelmente não teria acontecido doutro modo) ao ponto de propor uma nova forma para encarar os filmes lacunares. Também teve a capacidade de produzir e fomentar o meu interesse pelo universo crítico dos vídeo-ensaios e pelas obras finais de Manoel de Oliveira e pelo ciclo do cinema gótico norte-americano dos anos 1940.

Algumas das descobertas, relacionadas com o caso de estudo, feitas ao longo desta investigação e que modificaram a minha perspectiva sobre *Três Dias sem Deus*, (e complexificaram uma entrada aparentemente *inocente* da história do cinema português) e ajudam a recentrar as várias perspectivas sobre o filme e a sua realizadora, foram: (a) perceber que Bárbara Virgínia não estava indicada originalmente para realizar o filme — seria apenas a protagonista e assistente de realização, sendo a cadeira do realizador ocupada por Raúl Faria da Fonseca (autor da adaptação para cinema); (b) compreender em que medida Virgínia alterou o projecto de Faria da Fonseca à sua maneira de encarar o cinema; (c) encontrar no projecto de Fonseca e no filme de Virgínia um universo próximo ao cinema gótico norte-americano dos anos 1940; (d) compreender a forma como Bárbara Virgínia encarava o cinema (na medida em que a sua obra é muito curta — uma longa metragem e talvez uma curta) a partir de entrevistas suas e, tendo isso em conta, descobrir que a sua perspectiva sobre o cinema era bastante diferente do filme que acabou por realizar; (e) avaliar de que modo o filme

foi recebido pela crítica de cinema na proporção da sua importância e qualidade — e de que modo os testemunhos da crítica sobre o filme podem ser hoje úteis para o trabalho de um restaurador; (f) perspectivar as formas como *Três Dias sem Deus* e *Barbara Virgínia* foram inscritos na história do cinema português (quase sempre relegados para nota de rodapé ou simplesmente omitidos); (g) descobrir a importância e relevância do festival de cinema de Cannes na sua primeira edição em 1946, entre outros achados que foram sendo expostos ao longo da investigação exposta no segundo capítulo.

No que respeita ao restauro cinematográfico e à investigação essencialmente teórica que procurei desenvolver, houve um conjunto de noções, conceitos e casos de estudo que me surgiram e que ajudaram a moldar o meu olhar sobre esse objecto audiovisual tão mais complexo do que poderia prever. Noções como *cópia ideal tipo* e a taxinomia da lacuna por Paolo Cherchi Usai permitiram-me questionar a noção de versão original e cópia autêntica; os *princípios regulativos* encarados por Vinzenz Hediger apresentam uma alternativa à ideia de performance autêntica de um filme alargando por isso a noção de restauro na medida da teoria da música; a leitura genealógica de Giorgio Bertellini do restauro como palimpsesto permitiu-me melhor sustentar o conceito do restauro como recoreografia; a teoria dos cineastas ofereceu ferramentas de análise e investigação para o restauro segundo as intenções do criador; o filme como conjunto de práticas fez-me encarar o restauro cinematográfico a partir do universo digital da Web 2.0 e de como o conceito de objecto filmico se pode facilmente distender através das possibilidades de um DVD, Blu-ray ou *torrent* e; a aceitação da ruína como forma válida da obra cinematográfica, segundo Dominique Païni, abriu de novo espaço a formas de restauro heteróclitas e conscientes do seu trabalho de reescrita histórica. Três dos casos de estudo que potenciaram uma noção mais larga de restauro cinematográfico foram: a complexa multidão de versões de *Metroplis* que quebraram as noções de versão original e expuseram os mecanismos do restauro tradicional; o restauro sem materiais filmicos de *O Pesadelo de António Maria* que assume a noção de recoreografia de documentos como ferramenta possível para o restauro e; a reconstrução do filme inacabado *O Homem dos Olhos Tortos* a

partir do folhetim que o filme adaptaria e explorando exaustivamente os materiais de arquivo num gesto tão historiográfico como experimental.

A partir deste conjunto de *achados* (e tentando aplicar as noções de investigação de arquivistas e restauradores ao caso de *Três Dias sem Deus* — o recurso às fontes escriturais, a análise cuidada do fragmento fílmico, a compreensão da obra dos cineastas, a tentativa de inscrição do filme numa linha estética, etc.) propus uma compreensão do restauro cinematográfico dentro do cinema experimental, entre a *collage*, o *found footage*, o *mash up* e o vídeo-ensaio. Cunhando o termo *recoreografia fílmica* para a prática que recorre aos formalismos das opções anteriores e os posiciona no sentido de preencher as lacunas de uma obra cinematográfica fragmentária.

De um ponto de vista contextual a minha investigação permitiu-me perceber a dimensão do desinteresse que a historiografia do cinema (português) tem pelo cinema não canónico, que é como quem diz, os filmes de fundo conservados de um limitado universo de realizadores. Assim, objectos fragmentário, as curtas metragens, o cinema industrial, as actualidades, os filmes órfãos, utilitários, amadores, efémeros e demais “outros filmes” — na cunhagem que lhe deram Sofia Sampaio, Raquel Schefer, Thaís Blank no último dossier temático da revista *Aniki* (2016)¹⁶³ — são sistematicamente relegados para segundo e terceiro plano das histórias das imagens em movimento, assim como dos estudos académicos. Nessa medida creio que a atenção aprofundada que dediquei a um filme parcialmente perdido como é *Três Dias sem Deus* é um trabalho que era necessário fazer na medida em que a sua falta era uma evidência (tanto no sentido de devolver visibilidade ao objecto fílmico, como a bem de encontrar um argumentário documental para questionar a forma como o filme foi sendo inscrito na história do cinema português).

Outro aspecto que se tornou evidente ao longo da minha investigação prende-se com o limitado trabalho de teorização sobre o objecto do restauro cinematográfico. A maioria dos textos sobre restauros de objectos cinematográficos estão mais preocupados com questões estritamente técnicas ou, quando se preocupam com questões mais

¹⁶³ No qual participei com um artigo dedicado ao *Jornal Português*, uma das revistas de actualidades cinematográficas do Estado Novo, intitulado *A representação do cinema no Jornal Português: da capital das vedetas à agenda de António Lopes Ribeiro* (2016) disponível em <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/220>>.

próximas da ontologia do restauro cinematográfico, tendem a optar por uma postura conservadora e sempre de um ponto de vista da aplicabilidade. Por exemplo, como escolher entre duas cenas *idênticas* de um filme provenientes de negativos filmados em paralelo, ou como solucionar a problemática questão dos finais alternativos produzidos para diferentes mercados. Se de facto a introdução do restauro digital trouxe uma maior atenção aos processos do restauro cinematográfico, pelo simples facto de as possibilidades da manipulação digital das imagens permitirem ao restaurador um nível de intervenção que antes não era tão notório (recorde-se o referido caso de restauro irreversível de *Star Wars*). Ainda assim, não em parece que do ponto de vista ontológico o restauro cinematográfico promovido por meios digitais tenha alterado significativamente as questões que o restauro analógico já colocava. As intervenções ao nível da imagem e do som (a correção dos riscos, das flutuações de luminosidade, a uniformização do som, as alterações do grão, etc.) são, com o digital, mais evidentes, ainda assim não solucionam imediatamente as dificuldades relacionadas com as questões de originalidade e autenticidade no cinema que abordei no decorrer desta dissertação. No decorrer da minha investigação creio ter apresentado várias alternativas — não incompatíveis — para uma teoria geral do restauro cinematográfico (uma teoria dos objectos e não das práticas — que serão sempre feitas caso a caso) que encontram nas possibilidades do digital a saída ideal: a estratificação do filme como conjunto de práticas em ficheiros digitais que comunicam uns com os outros no sentido de permitirem um visão, tão abrangente quanto é epistemologicamente possível, das várias encarnações do filme (nas suas múltiplas versões).

No que respeita ao trabalho de articulação entre objectos fílmicos através de um gesto recoreográfico a minha investigação levou-me a encarar o cinema de apropriação do *found footage* juntamente como o universo dos vídeo-ensaios e do *mash up* como reino ideal para concretizar a proposta do restauro como recoreografia. Neste sentido, apesar de a associações destes universos de criação audiovisuais com o trabalho do restauro cinematográfico não ser algo que houvesse sido explorado directamente (na medida da minha investigação), creio que era algo que se impunha no decorrer desta dissertação. Isto porque, o que estas opções formais permitem ao realizador-restaurador é criar um objecto audiovisual que apresenta o fragmento fílmico,

para o qual a visibilidade e o interesse eram reduzidos, numa rede de intertextualidades que permite não só trazer o fragmento para um formato industrial como revela, simultaneamente, o universo cinematográfico em que o fragmento se inscreve, descreve as lacunas de uma forma consciente da sua irrecuperabilidade ruínosa e encara o restauro cinematográfico de um modo tão analítico quanto poético, tão historiográfico quanto didático.

Embora esta dissertação seja de natureza estritamente teórica, a proposta de recoreografia que propus para *Três Dias sem Deus* é uma que percorre essencialmente as fontes escriturais (sequência dialogada, planificações, textos críticos, etc.) e encontra nos filmes dos cineastas do filme e no universo do cinema gótico norte-americano dos anos 1940 a matéria prima audiovisual para operar a recoreografia. Neste sentido está ainda por fazer um trabalho exaustivo que percorra as planificações do filme e encontre, numa primeira fase, os diálogos que correspondem ao fragmento conservado (por exemplo, fazer corresponder às imagens de *Três Dias sem Deus* legendas descritivas dos diálogos cuja banda está desaparecida), numa segunda, procurar para os planos descritos, planos equivalentes neste universo de filmes — algo que esbocei num gesto recoreográfico tentado para a cena do precipício.

A um mais nível pessoal, que não está necessariamente dentro do âmbito desta dissertação, *Rebecca* transformou-se num filme fetiche para mim, e ao longo dos últimos meses a sua constante revisão desembocou num conjunto de três vídeo-ensaios que espelham o meu fascínio e as minhas preocupações no que ao filme diz respeito (também em articulação com *Três Dias sem Deus*, as actualidades cinematográficas do *Jornal Português*, as possibilidades e metodologias do próprio vídeo-ensaio e das suas formas de apropriação, as manifestações do universo gótico no cinema ou simplesmente um maravilhamento pelas possibilidades da montagem não linear). Neste sentido construí três pequenos — entre os quatro e os 10 minutos — exercícios vídeo-ensaísticos, sempre partindo (de) *Rebecca*, intitulados: “*Rebecca de Winter*”, *R de Rosebud* e *Visita Guiada*¹⁶⁴. A juntar a isto, no decorrer desta dissertação o meu interesse pelo formato do vídeo-ensaio levou-me a produzir outros títulos: *east wood* <3

¹⁶⁴ Disponíveis em < <https://vimeo.com/album/4223170>> (palavra-passe: “ensaios”)

para a revista *interact – Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia*¹⁶⁵; *Children, Madonna and Child, Death and Transfiguration* vencedor da competição *In My Shorts* do festival de cinema *QueerLisboa*¹⁶⁶; *Volleyball Holiday* e *Pólo Norte* publicados na série *Filmes Fetiche* do sítio *À pala de Walsh*¹⁶⁷ — série que co-organizei com Luís Mendonça e que se dedica à publicação semanal de vídeo-ensaios, a qual abri com um artigo sobre o romantismo do gesto vídeo-ensaístico¹⁶⁸.

Aliás, esta dissertação resulta também ela de uma processo de auto-recoreografia, já que algumas das suas porções correspondem a textos de origem anterior à fixação do tema e ao início da escrita. Assim, não só rescreei como alarguei alguns dos ensaios escritos para as cadeiras de *Dramaturgia e Realização* e *Narrativas Cinematográficas*, escritos ao logo do período lectivo deste grau de formação, como fiz o mesmo com outros textos de natureza crítica, em especial dois: *Trail of the Pink Panther (1982) de Blake Edwards (2013)*¹⁶⁹ e *Ou como me deixei de preocupar e escrevi um texto do Bénard (2014)*¹⁷⁰. Isto é, em parte as ideias de recoreografia filmica já existiam em mim antes de as ter nomeado. Por outro lado, no decorrer da escrita desta dissertação participei em duas conferências onde abordei pequenas porções dos conteúdos aqui agregados: a primeira apresentação foi na *VI Conferência Internacional em Cultura e Conflito do CECC - "Manoel de Oliveira: A Poetics of Dissent"* onde apresentei *A auto-recoreografia na obra de Manoel de Oliveira*; a segunda apresentação deu-se no âmbito do *VI encontro anual AIM* e intitulou-se *O mash-up integrado no ensaio audiovisual digital como construção de um espaço meta-cinematográfico*. Por fim, uma das outras manifestações desta dissertação foi a participação na residên-

¹⁶⁵ Disponível em <<http://interact.com.pt/24/east-wood-gestos-do-realismo/>>

¹⁶⁶ Disponível em <<https://vimeo.com/162196886>> (palavra-passe: “ensaios”).

¹⁶⁷ Disponíveis respectivamente em <<http://www.apaladewalsh.com/2016/09/video-ensaio-1-volleyball-holiday/>> e <<http://www.apaladewalsh.com/2016/10/video-ensaio-5-polo-norte/>>

¹⁶⁸ Disponível em <<http://www.apaladewalsh.com/2016/09/filmes-fetiche-ensaismo-romantico/>>

¹⁶⁹ Disponível em <<http://www.apaladewalsh.com/2013/10/trail-of-the-pink-panther-1982-de-blake-edwards/>>

¹⁷⁰ Disponível em <<http://www.apaladewalsh.com/2014/06/ou-como-me-deixei-de-preocupar-e-escrevi-um-texto-do-benard/>>

cia artística *online Get Born* (entre 2 e 7 de Julho de 2016)¹⁷¹ onde desenvolvi *Metropolis, Metropolis, Metropolis*, uma vídeo instalação de três canais onde se apresentam simultaneamente as três versões de *Metropolis* disponíveis no mercado de cinema em casa, emparelhando a espaços os filmes que depois parecem fugir uns dos outros.

Mas regressando à dissertação propriamente dita, creio que mais que uma ferramenta útil para mim e para melhor sustentar o meu olhar sobre o cinema, a minha investigação poderá ter aberto pelos menos duas áreas de investigação para futuros investigadores. A começar por *Três Dias sem Deus* que como resultado do trabalho desta dissertação passa a ter uma panóplia muito mais larga de documentação identificada, em particular os textos críticos e as entrevistas a Bárbara Virgínia (assim como a cronologia do Anexo D) que na sua maioria não eram antes referidos em nenhuma investigação académica. Nessa medida, a investigação sobre *Três Dias sem Deus* teve pelo menos a função de desbravar caminho por entre o arquivo (fílmico e hemerotecário), que poderá auxiliar futuros investigadores e percorrer de novo estas fontes com intuítos diferentes dos meus.

No entanto creio que a minha investigação teve um resultado mais significativo quando seguiu as indicações de Paulo Cunha sobre os perigos da mitificação e mistificação da(s) história(s) do cinema português. Nesse sentido a análise cuidada de certas formulações referentes ao filmes de Bárbara Virgínia (e à própria realizadora) em constante confronto com fontes directas permitiu perceber que Bárbara Virgínia não foi afinal a *primeira* realizadora do cinema português, que *Três Dias sem Deus* não foi o *primeiro* filme realizado por uma mulher presente no festival de Cannes, que o filme de Bárbara Virgínia não foi muito bem recebido pela crítica da época, que o projecto não revela de forma evidente as ideias de Virgínia sobre o cinema (e que será errado encontrar nela a expressão total dessas ideias), que o filme não é necessariamente um filme de temática religiosa, que de um ponto de vista oficial (tanto do SPN/SNI como da comunidade cinematográfica nacional) o filme foi encarado com um misto de interesse e desconfiança e, que é difícil identificar um cunho feminista na realização e no discurso de Bárbara Virgínia.

¹⁷¹ Disponível em < <https://www.facebook.com/germinalgetborn/> >

No que respeita ao restauro cinematográfico estou em crer que a minha investigação tem, pelo menos, o mérito de compilar uma série de diferentes perspectivas teóricas que ajudam a construir uma ideia panorâmica do que poderia ser uma teoria geral do restauro cinematográfico. Ou simplesmente, ajuda a perspectivar as teorias sobre um mesmo ponto de vista.

De qualquer modo, penso que as diferentes leituras teóricas sobre o restauro que apresentei ajudam a desconstruir as ideias que vigoram no restauro tradicional e tentam contrariar os motivos comerciais que regem muitas das opções de certos restauros. A crítica à retórica do original promovida por DVDs e Blu-rays assim como uma compreensão mais larga do que pode ser um restauro válido de um ponto de vista ético e historiográfico (na medida da visibilidade que se devolve ao objecto fílmico) serão certamente pontos de partida úteis a arquivistas e restauradores que queiram prosseguir um trabalho investigativo que leve em conta estes princípios.

No outro espectro, creio que esta dissertação pode alertar os praticantes *online* do *mash up* e de vídeo-ensaios, assim como para os realizadores do *found footage* (ainda que estes últimos estejam mais conscientes disto), das possibilidades historiográficas e analíticas que a suas práticas possibilitam. Dessa forma, creio que para o vídeo-ensaísta a noção de recoreografia fílmica é uma que poderá alargar de forma muito significativa o universo dos vídeo-ensaios que infelizmente, na sua maioria, se limitam a compilações mais ou menos bem organizadas de certas recorrências de um cineasta sob o signo do *super cut*. Esta simplificação das possibilidades da montagem não linear e da crítica como prática criativa audiovisual poderá ser combatida através da compreensão e aplicação deste conceito que introduzi — ainda que este já fosse uma preocupação dos vídeo-ensaístas citados ao longo desta dissertação: Catherine Grant, Adrian Martin, Cristina Álvarez Lopez, Bianca Stigter e Antonio Maria da Silva, mas de longe não é a opção mais popular para vídeo-ensaístas virais como Kogonada e Tony Zhou.

Apesar de dimensão desta dissertação, uma parte significativa de temas ficou por explorar. Por um lado, uma análise mais profunda do cinema experimental *found footage* seria necessária na medida em que é aí que se funda a prática contemporânea do vídeo-ensaio e será exactamente aí onde se poderão encontrar obras que lidem

avant la lettre com a recoreografia fílmica dentro do universo do restauro cinematográfico de obras lacunares. A partir de uma análise desse universo certamente poderia, não só preencher de modo mais alargado o conjunto de filmes que participam do conceito, como o próprio conceito seria melhor compreendido. É no entanto uma área mais estudada, sendo por isso necessário um trabalho de releitura da produção académica referente ao *found footage*, ao cinema de *collage* e ao gesto de apropriação à luz do conceito recoreográfico.

No que respeita ao restauro, como já referi, está ainda por estabelecer uma teoria geral que seja capaz de definir o objecto assim como de conduzir a prática, sempre consciente de que o trabalho do restauro é um que funciona sempre, caso a caso. No entanto, creio de um ponto de vista nacional, seria importante fazer um levantamento das práticas de restauro junto do ANIM e dos estúdios digitais que colaboram com ele (Irma Lucia, por exemplo), afim de atestar a coerência das práticas. A juntar a isso, seria importante fazer um levantamento e uma historiografia do restauro cinematográfico em Portugal e uma avaliação da visibilidade que estes (restauro) têm tido. Ou seja, em que medida têm os restauros servido os espectadores na facilitação do seu acesso ao cinema português — ponto em que não se pode esquecer de analisar o recente esforço da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema em iniciar a produção de restauros em DCP e uma linha de edição em DVD que até ao momento já co-editou quatro títulos da obra de Paulo Rocha (dois em versão restaurada) em parceria com a Midas Filmes, e editou em nome próprio o *Jornal Português — Revista Mensal de Actualidades (1938-1951)* (2015) e *Margot Dias — Filmes Etnográficos (1958-1961)* (2016).

A par disto, há também que não esquecer a noção do filme como conjunto de práticas e de como promover uma compreensão deste alargamento da própria noção de objecto fílmico assim como a sua aplicabilidade como objecto de consumo.

Um terceiro aspecto a considerar no que diz respeito à forma de funcionamento do ANIM deverá passar pela avaliação da abertura deste à intervenção artística e académica de realizadores-restauradores que manuseiem os materiais fílmicos no sentido da sua contínua visibilidade e constante actualização — um exemplo recente deste aspecto foi o convite, promovido pelo festival Curtas de Vila do Conde, que trouxe o

cineasta Bill Morrison aos arquivos do ANIM e dos quais resultou o filme *The Dockworkers Dream* (2015).

No decorrer da minha investigação sobre *Três Dias sem Deus*, surgiram-me outros dois títulos, desta feita não terminados (objectos que levantam toda uma outra panóplia de questões éticas para o restauro), tanto de Gentil Marques como Raúl Faria da Fonseca, títulos que seriam os seus primeiros filmes de *fundo*: *O Milagre de Fátima* e *Epopeia da Selva*, respectivamente. Sendo que os materiais resultantes das rodagens parciais destes filmes persistem no espólio do ANIM, seria, no mínimo, interessante promover uma análise desses materiais, uma avaliação dos contextos dos respectivos filmes e das suas fontes escriturais e empreender um projecto semelhante àquele que originou a versão presente de *O Homem dos Olhos Tortos*. Aliás, o procedimento aplicado a *Três Dias sem Deus* é aplicável a todo o filme lacunar e não terminado e poderá ser utilizado como guia para trabalhos sobre objectos filmicos nessas condições.

Terminando, aquele que seria, a meu ver, o maior contributo desta dissertação seria uma compreensão do restauro cinematográfico como uma prática aberta à intervenção artística, intervenção essa que se quer tão válida como a do restauro tradicional. Neste sentido os exemplos de *Too Much Johnson* e *The Thief and the Cobbler*, referidos anteriormente, são muito refrescantes já que não deixam de propor uma restauro oficial para os filmes respectivos, mas abrem o conjunto das imagens, da documentação e toda a panóplia de dados que os próprios restauradores utilizaram e deixam à comunidade *online* a *permissão* para tentarem a sua vez no exercício de adivinhação. As possibilidades do digital na Web 2.0 (com a partilha de ficheiros, a montagem não linear e a intervenção sobre a própria natureza das imagens em movimento) abrem portas para objectos audiovisuais de extrema complexidade que podem ser direccionados aos interesses da historiografia, do restauro e da exploração dos arquivos. A recoreografia filmica é apenas uma proposta do que poderá ser essa direcção.

Nem de propósito, e por mero acaso, ao ler o volumoso *The Big Screen — The Story of The Movies and What They Did to Us* (2012) de David Thomson deparo-me com uma divagação do escritor, historiador e crítico de cinema sobre, exactamente, uma nova forma de olhar os filmes na contemporaneidade.

Pela primeira vez, um filme sussurra-nos – podia-se exhibir este filme [L'Age d'Or (1930)] com La passion de Jeanne d'Arc (1928), não apenas num programa duplo, mas, ao mesmo tempo, sobrepondo as imagens, num perpétuo encadeado fundido. Porque é a tela, de qualquer modo, o sítio onde todos os filmes vivem. E eles estão a foder-se o tempo todo. Basta pensar num filme onde o Dixon Steele do Bogart em In a Lonely Place (1950) está a ser perseguido por Philip Marlowe de The Big Sleep (1946). Não é de admirar que ele esteja tão preocupado; não é de admirar que ele esteja tão seguro de si. Não é de admirar que ele esteja morto. Mas veja-se quão vivo ele parece. Os filmes são sobre esse grande enigma ontológico, e são apenas modestamente relacionados com arte, entretenimento, ou dinheiro. (THOMSON, 2013, 139)¹⁷²

É este *enigma ontológico* do cinema, a que na academia se chama intertextualidade, que encontra solução no universo das possibilidades do digital. E onde Thomson metaforicamente refere as relações (sexuais) entre os filmes, a recoreografia fílmica literaliza esse sonho molhado do cinéfilo e concretiza-o no ecrã, feito lençol de cama onde todo o cinema se encontra.

¹⁷² Tradução do autor.

Bibliografia

- A.A.V.V. - **Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira**. vol. 36. Lisboa: Página Editora. Lisboa - Rio de Janeiro, 1982. ISBN: 972-8258-04-6
- ACCIAIUOLI, Margarida - Vieira da Silva, a verdade das rotas. In Colóquio-Artes. n.º 55. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988 [orig. 1977].
- ALMEIDA, Bernardo Pinto, ANDRADE, Sérgio C. - “O cinema é a síntese de todas as artes”. In **Vinte anos com Manoel de oliveira: entrevistas, reportagens e outros trabalhos jornalísticos (1988-2008)**, Sérgio C. Andrade (ed.). 1.ª ed. Lisboa: Modo de ler, 2008 [org. 1988].
- ALMEIDA, Carlos, COSTA, Pedro., GIL, Inês, MANUEL COSTA, José - **Os Verdes Anos em DCP, um exemplo de restauro digital** [conferência]. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2015, 11 Dez. Gravação pessoal.
- ALMEIDA, Manuela, LOURENÇO, Paulo B., LUSO, Eduarda - Breve história da teoria da conservação e do restauro. In Engeharia Civil • UM. n.º 20. Guimarães: Universidade do Minho, 2004. p. 31-44
- ÁLVAREZ LÓPEZ, Cristina, MARTIN, Adrian - Analyse and Invent: A Reflection on Making Audiovisual Essays. In Frames Cinema Journal [Em linha]. 2013. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< <http://framescinemajournal.com/article/analyse-and-invent-a-reflection-on-making-audiovisual-essays/>>. ISSN 2053-8812
- ___ - All Tomorrow's Parties. In Mubi [Em linha]. 2014a. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://mubi.com/notebook/posts/all-tomorrows-parties>>
- ___ - [De Palma's] Vision. In Mubi [Em linha]. 2014b. [Consult. 14 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://mubi.com/notebook/posts/de-palmas-vision>>
- ___ - Béla Tarr's "Repulsion": Fragments of a Lost Remake. In Mubi [Em linha]. 2015a. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://mubi.com/notebook/posts/bela-tarrs-repulsion-fragments-of-a-lost-remake>>
- ___ - To Begin With.... In Mubi [Em linha]. 2015b. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://mubi.com/notebook/posts/to-begin-with>>

- ANDRADE, Sérgio C. - EDP estreia em Lisboa filme inédito de Manoel de Oliveira. In Público [Em linha]. 2015. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:<
<https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/edp-estreia-em-lisboa-filme-inedito-de-manoel-de-oliveira-1698165>>
- ANDREWS, Mallory - A “New” New Hope: Film Preservation and the Problem with ‘Star Wars’. In PopOptiq [Em Linha]. 2014. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet:< <http://www.popoptiq.com/a-new-new-hope-film-preservation-and-the-problem-with-star-wars/>>
- ANTUNES, Manuel - **Legómena: Textos e Teoria e Crítica Literária**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- ARAÚJO, António de Borja (ed.) - **Fundamentação Teórica do Restauro** [Em linha]. 1.ª ed. Lisboa: Departamento de Eng.ª Civil IST, 2003. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:<<https://5cidade.files.wordpress.com/2008/04/fundamentacao-teorica-do-restauro.pdf>>.
- AUMONT, Jacques - **As teorias dos cineastas**, trad. Marina Appenzeller. 1.ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2004 [orig. 2002]. ISBN 85-308-0751-0
- BAECQUE, Antoine de, PARSI, Jacques - **Conversations avec Manoel de Oliveira**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996. ISBN: 286642171X
- BAGGIO, Eduardo Tulio, GRAÇA, André Rui, PENAFRIA, Manuela - **Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema**. Revista Científica/ FAP [Em linha]. Vol. 12 (2015), p.19.32. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:<http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Cientifica12_ArtigoAndreEduardoManuela_IndependenteCompleto.pdf>. ISSN 1679-4915
- BARROS, Eurico - Clássicos de Oliveira em sala e DVD. In Diário de Notícias [Em linha]. 2010. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet: <http://www.dn.pt/artes/cinema/interior/classicos-de-oliveira-em-sala-e-dvd-1729759.html>>
- BARROS, José Leitão, SANTOS, Luís Rei - **O Homem dos Olhos Tortos** [Filme, em linha]. Lisboa: Lusitania Film/Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, 2007 [orig. 1918]. (92 min.): preto e branco. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://www.youtube.com/watch?v=ibT75RVXS2o>>< <https://www.youtube.com/watch?v=Lg3hhtVksJQ>>< <https://www.youtube.com/watch?>

[v=tjqoCLnW_Z8](https://www.youtube.com/watch?v=tjqoCLnW_Z8)>< <https://www.youtube.com/watch?v=9e8a-chDW0Q>><
<https://www.youtube.com/watch?v=0b5mFjsgGwg>>< https://www.youtube.com/watch?v=echqkw_Wne8>< https://www.youtube.com/watch?v=_nC0y-WIQUc>

BASTOS, Palmira - “Três Dias Sem Deus”. In Modas e Bordados. 20 Nov. 1946 p. 4.

BBC - Mission possible: Film restoration. In BBC News – Click [Em Linha]. 2008. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet:< http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/click_online/7525143.stm>

BENJAMIN, Walter - A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**, trad. M. Luz Moita. Lisboa: Relógio D’Água, 2012 [orig. 1936-39]. p. 71-113. ISBN: 978-989-641-270-8

BERTELLINI, Giorgio - Restoration, genealogy and palimpsests. On some historiographical questions. In Film History. Vol. 7. London: John Libbey & Company, 1995. p. 277-290. ISSN: 0892-2160.

BESSA-LUÍS, Agustina - Menina e Moça’ e a Teoria do Inacabado. In **Contemplação Carinhosa da Angústia**, Pedro Mexia (sel. intro.). Lisboa, Guimarães Editores, 2000. ISBN: 9789726654360

BISCAINHO, José - “**Experiência de Cinema**”: **Exposição e Conservação – Em Busca da “Performance Autêntica”** [Tese de mestrado]. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2012.

BOWSER, Eileen - Some Principles of Film Restoration. Griffithiana. Vol. 13, n.º 38-39 (1990), p. 172-173.

BRANDÃO, Silva - A nossa opinião sobre Três Dias sem Deus. In Filmagem. n.º 76 3.ª série. 10 Set. 1946. p. 8-9.

___ - Os novos deste ano. In Filmagem. n.81 3.ª série. 5 Jan. 1947. p. 7

CAMELO, Maria Helena - Bárbara Virgínia de realizadora de cinema à ‘atracção’ de teatro. Moda & Bordados - Vida Feminina. n.º 1818, 11 Dez. 1946. p. 6.

CARROL, Nathan - Unwrapping Archives: DVD Restoration Demonstrations and the Marketing of Authenticity. In The Velvet Light Trap. N.º 56. Austin: University of Texas Press, 2005. p. 18-31. TX 78713-7819

- CHANTAL, Suzane - Num écran, o mundo inteiro – Balanço do Festival International de Cannes – Segunda Parte. In Filmagem. n.º 79 3.ª série. 20 Nov. 1946. p. 8-10.
- CHILD, Ben - Michael Bay 'recycled footage' for new Transformers film. In Guardian. 2011. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet: <<https://www.theguardian.com/film/2011/jul/04/michael-bay-recycled-footage-transformers>>
- CINEMA - Três Dias sem Deus. In Cinema. n.º5. 12 Dez. 1926. p. 11.
- CINÉMA PORTUGAIS, Le - Les figures di cinéma portugais – La Realisatrice Bárbara Virgínia. n.º 30. 25 Jun. 1950. p. 4-5.
- CINEMATECA PORTUGUESA - 15 anos de Laboratório de Restauro. In Cinemateca. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Fev. 2015a. p. 11-13.
- ___ - Os Verdes Anos em DCP, um exemplo de restauro digital. In Cinemateca. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Dez. 2015b. p. 11.
- ___ - Com a Academia Portuguesa de Cinema – Prémio Bárbara Virgínia. In Cinemateca. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Dez. 2015c. p. 11.
- COSTA, Alves - **Breve história do cinema português (1896-1962)** [Em linha]. Biblioteca Breve – série Artes Visuais Vol. 11 1.ª ed. Lisboa: M.E.I.C. – Secretaria de Estado da Investigação Científica/ Ministério da Educação e da Investigação Científica/ Instituto de Cultura Portuguesa, 1978. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cinema-1/18-18/file.html>>
- COSTA, João Bénard da - Porto da Minha Infância. In Textos Cinemateca Portuguesa. Pasta 73. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2002. p. 92-93.
- ___ - **O Cinema Português nunca Existiu**. Lisboa: edições Printer/ CTT, 1996.
- ___ - Metropolis. In Textos Cinemateca Portuguesa. Pasta 137. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2013. p. 13-16.
- ___ - Rebecca. In Textos Cinemateca Portuguesa. Pasta 59. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2002. p. 505-507.
- CUNHA, António (ed.) - Cineastas portuguesas 1874-1956. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/ Ministério da Cultura/ Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia, 2000.

- CUNHA, Paulo - Para uma história das histórias do cinema português. *Aniki* [Em linha] Vol.3, n.º 1 (2016), p. 36-45. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet: <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/231>>. ISSN 2183-1750
- ___ - **As Histórias da História do Cinema Português** [Em linha]. 2003. [Consult. em 11 Out. 2016]. Disponível na internet: < https://www.academia.edu/2259615/Hist%C3%B3rias_da_Hist%C3%B3ria_do_Cinema_Portugu%C3%AAs_2003 >
- ___ - **A crítica que mudou a crítica de cinema na imprensa portuguesa: o caso Diário de Lisboa, 1968** [Comunicação, em linha]. 2008. [Consult. em 12 Out. 2016]. Disponível na internet: < http://www.academia.edu/2574413/A_cr%C3%ADtica_que_mudou_a_cr%C3%ADtica_de_cinema_na_imprensa_portuguesa_o_caso_Di%C3%A1rio_de_Lisboa_1968_2008 >
- CURTIS, Barry - **Dark Places: The Haunted House in Film**. London: Reaktion Books, 2008. ISBN 1861893892
- DALE, Martin - Manoel de Oliveira: ‘O Velho do Restelo,’ a Reflection About Mankind. In *Variety* [Em linha]. 2014. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:<variety.com/2014/film/global/manoel-de-oliveira-o-velho-do-restelo-a-reflection-about-mankind-exclusive-1201361295/>
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS - Pela primeira vez em Portugal e na história do cinema uma senhora dirigiu um filme. In *Diário de Lisboa*. 16 Ago. 1946. p. 4
- DIDI-HUBERMAN, Georges - **Images in Spite of All – Four Photographs From Auchwitz**, trans. Shane B. Lillis. 1.ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 2008 [orig. 2003]. ISBN: 9780226148175
- EDWARDS, Blake - **S.O.B.** [Filme]. EYA: Artista Management/ Geoffrey Productions/ Lorimar Film Entertainment, 1981. (122 min.): cor.
- EDWARDS, Richard L., TYRON, Chuck - Political video mashups as allegories of citizen empowerment. In *First Monday* [Em linha]. Vol. 14, n.º 10. Chicago: University of Illinois, 2009. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:<<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/2617/2305>>

- EXTINTOR - O Festival do Cinema em Cannes – A organização do Festival do Cinema. In Novidades. 30 Ago. 1946. p 8.
- FEIO, António - Considerações sobre uma jovem realizadora. In Filmagem. n.º76 3.ª série. 10 Set. 1946. p. 3.
- FENLON, Wesley - Thieves, Cobblers, and Fan Edits: The 50-Year Odyssey of an Animated Masterpiece. In Tested [Em Linha]. 2014. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet:< [http://www.tested.com/art/movies/44961-thieves-cobblers-and-fan-edits-the-50_year-odyssey-of-an-animated-masterpiece/](http://www.tested.com/art/movies/44961-thieves-cobblers-and-fan-edits-the-50-year-odyssey-of-an-animated-masterpiece/)>
- FERREIRA, Manuel Cintra — Três Dias Sem Deus. In Textos Cinemateca Portuguesa. 1995. Pasta 47. p. 623-624.
- FERRO, António - **Teatro e Cinema (1936 - 1949)**. Lisboa: SNI, 1950.
- FONSECA, Raúl Faria da, MASCARENHAS, Domingos - **Hidráulica Agrícola** [Filme]. Portugal: SPN, Junta Autónoma das Obras Hidráulicas Agrícolas, 1939. 1 bobine (17 min.): preto e branco.
- FONSECA, Raúl Faria da, FRAGOSO, Frenando - **Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul** [Filme]. Portugal: SPN, 1940. 1 bobine (10 min.): preto e branco.
- FONSECA, Raúl Faria da - Esclarecimento. Diário de Lisboa, 1946, 30 Ago. p. 5.
- ___ - **Três dias sem Deus, Sequência dialogada, base de planificação** [Documento icónico]. Lisboa: Invicta Filmes - Produtora Independente, 1945. Sinopse alargado do filme depositada na biblioteca da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema.
- ___ - **Neve em Lisboa** [Filme]. Portugal: 1945. 1 bobine (5 min.), incompleto: preto e branco.
- ___ - Uma carta de Raúl Faria da Fonseca. In Filmagem. n.º 21, 4 Abr. 1942. p.14.
- FONSECA, Raúl Faria da, FRAGOSO, Fernando - A Maravilhosa História da Arte das Imagens. Lisboa: Gráfica Lisbonense, 1949-.
- FOSSATI, Giovanna - **From Grain to Pixel, The Archival Life of Film in Transition**. 1.ª ed. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2010. ISBN: 9789089641397

- FRANÇA, José-Augusto - **O «Ano XX» Lisboa 1946 - Estudos de Factos Socioculturais**. 1.^a ed. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2014. ISBN: 9789722723039
- ___ - Na Retrospectiva de Vieira da Silva. In *Colóquio-Artes*. n.º 55. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988 [orig. 1977]. p. 14-20.
- FIAF - **Code of Ethics** [Em linha]. 3.^a ed. *Fédération Internationale des Archives du Film*, 2008. [Consult. 11 Out 2016]. Disponível na internet: <http://www.fiaf-net.org/images/tinyUpload/Community/Vision/FIAF_Code-of-Ethics_2009.pdf>.
- FRAGOSO, Fernando - El cine portugués en 1946. In *Primer Plano*. n. 329, 2 Fev. 1947. p.36-39.
- GAIO, António - **História do Cinema Português de Animação**. Porto: Odisseia das Imagens/Porto 2001, 2001. ISBN 972-95449-9-9
- GARCIA, Fernando - Raúl Faria da Fonseca poursuit son eternal voyage de rêve. In *Le Cinéma portugais*. n.º 33. 10 Ago. 1950. p. 2-4.
- ___ - Novo filme português, primeira realização de Bárbara Virgínia. In *República*. 31 Ago. 1946. p. 4.
- GASPAR, José da Natividade - A interessante personalidade de Bárbara Virgínia. In *Diário Popular*. 6 Set. 1946. p. 3; 10.
- GOMES, José - Teatro e Cinema no Ginásio – Três dias sem Deus.... In *Novidades*. 2 Set. 1946. p. 4.
- GUERREIRO, António - O Palco do Mundo. In *Público – Ípsilon* [Em linha]. 16 Ago. 2013. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet: <<http://www.pressreder.com/portugal/publico-ipsilon/20130816/281809986541548>>
- GUERREIRO, Joaquim, CAMBRAIA, Paulo - **O Pesadelo de António Maria** [Filme, em linha]. Lisboa: Paulo Cambraia, 2006 [orig.1923]. (3 min.): preto e branco, cor. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet: <<https://www.youtube.com/watch?v=pfPZRFaiTGY>>
- GRANT, Catherine - The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking. In *Aniki* [Em linha]. vol. 1, n.º 1. Lisboa: AIM,

2014. p. 49-62. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet: < <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/59/html>>. ISSN 2183-1750
- GRANT, Catherine, KEATHLEY, Christian - Childhood cinephilia, object relations, and videographic film studies. In *photogénie*. 2012. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< http://www.photogenie.be/photogenie_blog/article/use-illusion>
- HANSON, Helen - **Hollywood Heroines: Women in Film Noir and Female Gothic Film**. 1.^a ed. Londres: J.B. Taurius & Co. Ltd., 2007. ISBN: 1845115619
- HEDIGER, Vinzenz - The Original is Always Lost: Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction. In **Cinephilia: Movies Love and Memory**, Marijke de Valck, Malte Hagener (ed.). Amesterdão: Amesterdam University press, 2005. p. 135-151. ISBN: 9053567682
- ___ - Original Work Performance. Film Theory as Archive Theory. In **Quel che brucia (non) ritorna – What Burns (Never) Returns – Lost and Found Films**, Simone Venturini, Giulio Buris (ed.). Pasian di Prato: Campanotto Editore 2011. ISBN: 884561218X
- HITCHCOCK, Alfred - **Rebecca** [Filme]. EUA: Selznick International Pictures, 1940. (130 min.): preto e branco.
- JAMIESON, Krista - **Ethics & Film Restoration Theor(ies): A Comparative Study of the Concept of “Original” in Restorations of Le Voyage dans la Lune** [Tese de mestrado, em linha]. Amesterdão: Department of Media Studies, Universiteit van Amsterdam, 2013. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:<dare.uva.nl/document/498352>
- JONES, Leroi (ed.) - **The Moderns: An Anthology of New Writing in America** [Em linha]. Nova Iorque: Corinth Books, 1963. [Consult. 12 out. 2016]. Disponível na internet:< <https://archive.org/details/modernsanthology00bara>>
- KAUFMAN, Claudine - e no princípio era... a ruína?. In **Ruínas**, Dominique Païni (org.). 1.^a ed. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2001. p. 43-46.
- KOERBER, Martin - *Metropolis*: Reconstruction & Restoration. In **Metropolis Booklet**, Jess Fulton, Jon Utterson (ed.). London: Eureka/The Master of Cinema Series, 2010. p. 47-51.

- LANG, Fritz - **Metropolis** [Filme]. Alemanha: UFA, 1927. (89~150 min.): preto e branco.
- LENK, Sabine - Sources (narratives) scripturales en tant qu'aides à la restauration des films muets. In **Il racconto del film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer / Narrating the Film. Novelization: From the Catalogue to the Trailer**, Alice Autelitano, Valentina Re (eds.). Undine: Forlaget Forum, 2006. p. 439-446. ISBN: 8884203066
- LISBOA, Ricardo Vieira - Abi Feijó: “a animação é tanto mais rica quanto mais poéticos forem os movimentos”. In À pala de Walsh [Em linha]. 2015. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:<<http://www.apaladewalsh.com/2015/10/abi-feijo-a-animacao-e-tanto-mais-rica-quanto-mais-poeticos-forem-os-movimentos/>>
- LISBOA, Ricardo Vieira, MENDONÇA, Luís - Kevin B. Lee: “Os vídeo-ensaios fazem-nos ver através dos olhos de outra pessoa”. In À pala de Walsh [Em linha]. 2016. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:<<http://www.apaladewalsh.com/2016/05/kevin-b-lee-os-video-ensaios-fazem-nos-ver-atraves-dos-olhos-de-outra-pessoa/>>
- LISBOA, Ricardo Vieira, MARQUES, Sabrina D., MENDONÇA, Luís - Mark Rappaport: “Interessa-me o ponto de vista da lagarta sobre a maçã”. In À pala de Walsh [Em linha]. 2015. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:<<http://www.apaladewalsh.com/2015/05/mark-rappaport-interessa-me-o-ponto-de-visita-da-lagarta-sobre-a-maca/>>
- LOPES, João - Manoel de Oliveira ainda nos legou um filme pleno de energia. In Diário de Notícia [Em linha]. 2015. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< <http://www.dn.pt/artes/interior/manoel-de-oliveira-ainda-nos-legou-um-filme-pleno-de-energia--4613988.html>>
- ___ - Oliveira e o Documentário – Trabalhos do Espírito. In Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas. n.º 12-13. Instituto Camões, Jan.-Jun. 2001. ISSN: 0874-3029. p. 63-69.
- LOURENÇO, António - “Três dias sem Deus” realização de Bárbara Virgínia estreou-se no Ginásio com agrado. In O Século. 30 Ago. 1946. p. 8.

- MCKEE, Alison L. - **The Womans's Film of the 1940s: Gender, Narrative and History**. Routledge, 2014. ISBN: 1135053707
- MADEIRA, Maria João - A Vida e a morte / O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta. In Textos Cinemateca Portuguesa. 2008. Pasta 109. p. 481-482.
- MADEIRA, Maria João - Hulha Branca/ Já se Fabricam Automóveis em Portugal. In Textos Cinemateca Portuguesa. 2008. Pasta 109. p. 459-460.
- MANUEL COSTA, José - Douro, Faina Fluvial. In Textos Cinemateca Portuguesa. Pasta 94. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2006. p. 281-284.
- MARQUES, Gentil - **Exposição de Arte Sacra Missionária** [Filme]. Portugal: SNI, 1954. 1 bobine (20 min.): preto e branco.
- ___ - **Sinfonia Ribatejana** [Filme]. Portugal: SNI, 1953. 1 bobine (8 min.): cor.
- ___ - **Gigantes do Rink** [Filme]. Portugal: 1947. 1 bobine (8 min.), incompleto: preto e branco.
- ___ - **A Nau Catrineta** [Filme]. Portugal: 1949. 1 bobine (15 min.), incompleto: preto e branco.
- ___ - **Ali onde tudo era silêncio** [Documento icónico]. s.d. Fundo Geral de Monografias do Fundo Geral da Biblioteca Nacional, cota: B.A. 3297 V.
- ___ - **Mundo a seus Pés**. Lisboa: Argo. 1942.
- ___ - Sonhar... não é Proibido!. In Visor – Revista Portuguesa de Cinematografia. n.º 16. 20 Fev. 1955. p. 9.
- MARQUES, Gentil, PENEDO, Leão - **Pão Nosso**. Lisboa, Romano Torres, 1940.
- MARQUES, Sabrina D - Cinefilia = fetichismo. In À pala de Walsh [Em linha]. 2014. [Consult. 13 Out. 2016]. Disponível na internet:< <http://www.apaladewalsh.com/2014/07/a-cinefilia-e-uma-forma-de-fetichismo/>>
- MASCARENHAS, Domingos - **Fitas e Franjas**. Lisboa: Edições Gama, 1948.
- ___ - Como eu vi o cinema mexicano em Canes. In Cinema. n.º 5. 12 Dez. 1946. p 8.
- MATOS, Helena - Bárbara Virgínia, A Primeira Realizadora Portuguesa. Revista - Expresso: 23 Sept 2000.
- MATOS-CRUZ, José de. **O cais do olhar - o cinema português de longa metragem e a ficção muda**. 1.ª ed. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.

- ___ - Primórdios do Cinema de Animação em Portugal. In Quarto de Jade [Em linha]. 2010. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://quartodejade.wordpress.com/2010/05/11/primordios-do-cinema-de-animacao-em-portugal/>>
- ___ - Breve Dicionário Tipológico do Cinema no Estado Novo. In **O Cinema Sob o Olhar de Salazar**, Luís Reis Torgal (ed.). 1.^a ed. Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates, 2011. p.357-391. ISBN: 9789896441296
- MEYER, Mark-Paul, READ, Paul - **Restoration of Motion Picture Film**, 1.^a ed. Butterworth-Heinemann, 2000. ISBN: 9780750627931
- MIGUEL OLIVEIRA, Luís - Oliveira, o curto. In Público [Em linha]. 2014. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/oliveira-o-curto-1678937>>
- ___ - Vertigo como nunca o vimos - e como Hitchcock nunca o fez. In Público [Em linha]. 2012. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/vertigo-como-nunca-o-vimos---e-como-hitchcock-nunca-o-fez--312693>>
- ___ - E Tudo o Vento Levou. In Público [Em linha]. 2002. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/e-tudo-o-vento-levou-1651635>>
- MONTEIRO, João - História do Breve Cinema de Terror Português. In Revista BANG!. n.º 10, 1 Jan. 2000. p. 24-28. ISBN: 9789896373566
- NAUNDORF, Karen - The *Metropolis* Mystery. In **Metropolis Booklet**, Jess Fulton, Jon Utterson (ed.). London: Eureka/The Master of Cinema Series, 2010. p. 29-46.
- NAVAS, Edyardo - Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture. In **Mashup Cultures**, Stegan Sonvilla-Weisse (ed.). Nova Iorque: Springer Wien, 2010. ISBN: 978-3-7091-0095-0
- NEVES, Agostinho - Festival internacional do Filme. In Diário Popular. 20 Set. 1946. p. 5; 9.
- NOBRE, Roberto - Cinema – Três Dias sem Deus. In Seara Nova. Out. 1946. p. 27-28.

- NOVAIS, Janete de - Os Pioneiros I - O Pesadelo de António Maria. In Animação Portuguesa [Em linha]. 2006. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet:<
<http://animacaoportuguesa.blogspot.pt/2006/07/os-pioneiros-i-o-pesadelo-de-antnio.html>>
- NOVIDADES - No Ginásio: estreia do filme português Três dias sem Deus. In Novidades. 2 Set. 1946. p. 6.
- NUNES, Afonso - **A Realização Cinematográfica: A Fantasia no Caso Americano e Europeu** [Tese de mestrado]. Lisboa: escola das artes da Universidade Católica Portuguesa, 2013.
- OLHARES DO MEDITERRÂNEO – CINEMA NO FEMININO - **Cartazes da Exposição “Bárbara Virgínia – Primeira Realizadora Portuguesa”** [Documento icónico]. Lisboa: Festival Olhares do Mediterrâneo, 2015. Dois cartazes de grandes dimensões expostos no Cinema São Jorge.
- OLIVEIRA, Manoel - Depoimento. In Textos Cinemateca Portuguesa. Pasta 73. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2002 [org. 2001]. p. 91.
- ___ - **1 Século de Energia** [Filme, em linha]. EDP, 2015. (15 min.): preto e branco, cor. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://www.youtube.com/watch?v=8yr8hEyFYcg>>
- ___ - **O Velho do Restelo** [Filme]. Epicentre Films/ O Som e a Fúria, 2014. (19 min.): cor.
- ___ - **Porto da Minha Infância** [Filme]. Madragoa Filmes/ Porto 2001/ Gemini Films, 2001. (61 min.): preto e branco, cor.
- ___ - **Visita ou Memórias e Confissões** [Filme]. IPC, 1993. (91 min.): cor.
- ___ - **Nice - À propos de Jean Vigo** [Filme]. INA, 1983. (58 min.): preto e branco, cor.
- ___ - Don Quixote. In The Old Man of Belém – Press Kit. O Som e a Fúria/ Epicenter films, 2014 [orig. 1992]. p. 3.
- PAÏNI, Dominique - uma moderna arte das ruínas. In **Ruínas**, Dominique Païni (org.). 1.^a ed. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2001. p. 31-37.
- PENAFRIA, Manuela, PICCININI, Thiago, SANTOS, Ana - Teoria do cinema vs Teoria dos cineastas. In **Atas do IV Encontro Anual da AIM**, Daniel Ribas e

Manuela Penafria (ed.). Covilhã: AIM, 2015. p. 329-338. ISBN 978-989-98215-2-1.

PEREIRA, Ana Catarina - **A Mulher-Cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação** [Tese de doutoramento]. Covilhã: Universidade da Beira Interior – Artes e Letras, 2014.

PEREIRA, Ana Catarina, PIANCO, William - Bárbara Virgínia — A primeira realizadora de cinema, em Portugal. International Journal of Cinema, n.º 2. Avanca: Debatevolution, 2016. ISSN: 2182-2158

PIMENTEL, Irene Flunser - **História das Organizações Femininas no Estado Novo**. 1.^a ed. Rio de Mouro: Temas e Debates, 2010. ISBN: 9789727594498

PINA, Luís de - **A Aventura do Cinema Portuguesa**. Lisboa: Vega, 1977.

___ - **História do cinema português**. Mem Martins: Europa-América, 1986.

___ - Gentil Marques: homenagem 50 anos de cinema. In Textos Cinemateca Portuguesa. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.

PINTO, Armando Vieira - As estreias de cinema – Três Dias sem Deus no Ginásio. In Diário Popular. 31 Ago. 1946. p. 2; 7.

PINTO, Roussado - A simpatia fala do cinema e do teatro, Uma entrevista com Bárbara Virgínia. Filmagem. 10 Fev 1948. p. 4.

PITA, António Pedro - Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico. In **O Cinema Sob o Olhar de Salazar**, Luís Reis Torgal (ed.). 1.^a ed. Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas e Debates, 2011. p. 42-61. ISBN: 9789896441296

PLATEIA - Novas caras do cinema português, Bárbara Virgínia, Uma das vedetas da ‘Cinelandia’ gosta muito do cinema embora também ame o teatro. In Plateia. Fev. 1946. p. 2.

POPPE, Emile - La novellisation du film par le DVD: le cas de A Star Is Born. Discours fictionnels, discours factuels: le tissage d’extratextualités. In **Il racconto del film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer / Narrating the Film. Novelization: From the Catalogue to the Trailer**, Alice Autelitano, Valentina Re (eds.). Undine: Forlaget Forum, 2006. p. 527-534. ISBN: 8884203066

PORTELA, Artur (Visor 42) - Primeiras exibições – Três Dias sem Deus, no Ginásio. In Diário de Lisboa. 31 Ago. 1946. p. 5.

- PORTO, Manuela - Ninguém diga, neste mundo, desta água não beberei... (a propósito do filme *Três dias sem Deus*). In Mundo Literário. 12 Out. 1946. p. 13-14
- PRETO, António - La vérité de la vérité. In Cahiers du Cinéma. n.º 694, Nov. 2013. pg. 76-80.
- ___ - The Old Man of Belém – Conversation with Manoel de Oliveira, in Oporto, by António Preto. In The Old Man of Belém – Press Kit. O Som e a Fúria/ Epicenter films, 2014. p. 2-3.
- QUADROS, António - Mais na semana – Sábado. In Diário Popular. 2 Set. 1946. p. 6.
- RAMOS, Jorge Leitão - O passado e o presente. In Cartaz - Expresso. 15 Mar. 2002.
- ___ - Dicionário do Cinema Português 1895-1961. 1.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2012. ISBN: 9789722126021
- RIBEIRO, Manuel Félix - “Três Dias Sem Deus”, de Bárbara Virgínia. In **Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português – 1896-1949**. 1.ª ed. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983. p. 542-548.
- RODRIGUES, António - Porto vintage das caves Oliveira. In Diário de Notícias. 15 Mar. 2002.
- ROGÉRIO - Três Dias sem Deus. In Eva. Set. 1946.
- ROSA, Báptista - Comentários da Semana. In Filmagem. n.º 74 3.ª série. 8 Ago. 1946a. p. 15.
- ___ - Comentários. In Filmagem. n.º 76 3.ª série. 10 Set. 1946b. p. 10.
- ___ - Três Dias sem Deus. In Eva. Jun. 1946c. p. 20
- SEABRA, Augusto M. - O Fantasma da velha casa. In Público. 17 Mar. 2002.
- SÉCULO, O - Festival do Filme em Cannes. In O Século. 29 Ago. 1946. p. 7.
- SIBOUN, Jean-Louis G., VIDAL, Frédéric - **40 ème anniversaire du Festival International di Film de Cannes 1946-1986**. Cannes: 1987.
- SILVA, Antonio Maria da - **Hell’s Club 2** [Registo vídeo, em linha]. 2016. (18 min.): cor. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://www.youtube.com/watch?v=AW9UJ0zh7cA>>
- SIMMON, Scott - Too Much Johnson: The Films Reimagined. In National Film Preservation Foundation [Em linha]. 2014. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na

internet:< <http://www.filmpreservation.org/preserved-films/screening-room/too-much-johnson-reimagined>>.

- SNI - **Le Cinéma portugais au Festival International du Film** [Documento icónico]. Lisboa: SNI, 1946.
- SOUSA, Neves de - Entre dois continentes, Bárbara Virgínia concede à 'Plateia' uma curiosa entrevista – Ela e Ele através dos fios do telefone. Plateia. n.º 84, 15 Set. 1954. p. 7;11.
- STEVENSON, Robert - **Jane Eyre** [Filme]. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1943. (97 min.): preto e branco.
- STIGTER, Bianca - Is Three Minutes a Lot or a Little?. In (The Return of the) Critics' Choice [Em linha]. Roterdão: International Film Festival Rotterdam, 2015a. p. 11-12. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet:< <http://www.jpekker.nl/wp-content/uploads/2015/01/Critics-Choice-boekje-LR.pdf>>
- ___ - **Three Minutes Thirteen Minutes Thirty Minutes** [Filme]. Amesterdão: Bianca Stigter, 2015b. (30 min.): cor.
- SYLVAN, Fernando - Três Dias sem Deus. In Brisa - revista mensal de cultura/ arte / cinema. n.º 3. 3 Dez. 1946. p. 22-23.
- TENDINHA, Rui Pedro - “A Mulher no Cinema foi Muito Esquecida”. In Delas [Em linha]. 2016. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< <http://www.delas.pt/luisa-sequeira-realizadora-a-mulher-no-cinema-foi-muito-esquecida/>>
- THOMSON, David - **The Big Screen – The Story of the Movies and What they did to Us**. London: Penguin Books, 2013 [orig. 2012]. ISBN: 978-0-141-04712-6
- THORMHAM, Sue - **Feminist Film Theory: A Reader**. Nova Iorque: NYU Press, 1999. ISBN: 0814782442
- TORRES, Mário Jorge - **O Livro Manoel de Oliveira – Coleção Grandes Realizadores**. Lisboa: Cahiers du Cinéma/Público, 2007.
- TRABUCHO, António - Bárbara Virgínia realizadora de 'Três Dias sem Deus', vedeta de Cinema e Teatro, fala ao leitores de 'Cinema'. Cinema. n.º 2, 19 Nov. 1946. p. 13-14.

Três dias sem Deus, Planificação com anotações [Documento icónico]. Lisboa: Invicta Filmes - Produtora Independente, 1946. Disponível na biblioteca da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

Três dias sem Deus, Planificação visada pela censura em 30 de Outubro de 1945 [Documento icónico]. Lisboa: Invicta Filmes - Produtora Independente, 1945. Disponível na biblioteca da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

TRUFFAUT, François - **Alfred Hitchcock and François Truffaut (Aug/1962)** [Registo audio, em linha]. Parte 9. 1962. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet:< [http://the.hitchcock.zone/wiki/Alfred_Hitchcock_and_Fran%C3%A7ois_Truffaut_\(Aug/1962\)](http://the.hitchcock.zone/wiki/Alfred_Hitchcock_and_Fran%C3%A7ois_Truffaut_(Aug/1962))>

TRUFO - Cannes 1946 par Trufo - Blow up - ARTE [Registo vídeo]. In Blow Up, l'actualité du cinéma (ou presque) - ARTE [Em linha]. 2014. (7. min.) [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://www.youtube.com/watch?v=OtJFhEI1PEo>>

TUDOR, Andrew - **Teorias do Cinema**. 1.^a ed. col. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2009. ISBN: 9789724414881

TYBJERG, Casper - The Presentation of Variant Endings. Film and its Multiples. Udine : Forlaget Forum, 2003. p. 237-240. ISBN: 8884201241

USAI, Paolo Cherchi - El Filme Que hubiera podido ser; o, El análisis de las lagunas considerado como una ciencia exacta, trad. Elena Vilardell. In Revista Archivos de La Filmoteca – Historia y arqueología del cine. n.º 10. Valência: Generalitat Valenciana, 1991. p. 42-53. ISSN: 02146606

VARIETY - Cannes Festival Planning Faulty. In Variety [Em linha]. 2 Out. 1946a. p. 16. [Consult. 13 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://archive.org/details/variety164-1946-10>>

VARIETY - U. S. Pix Exexs Getting Increasingly Leery of European Film Festivals. In Variety [Em linha]. 23 Out. 1946b. p. 19. [Consult. 13 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://archive.org/details/variety164-1946-10>>

VIANA, José, VIRGÍNIA, Bárbara - **Anto - nota de intenções, projecto cinematográfico e argumento para o filme Anto** [Documento icónico]. Lisboa: 30 Abr.

1950. Torre Do Tombo, SNI, IGAC, Cx. 692, Proc. 4, PT/TT/SNI-DGE/22/1/37.

VIEIRA, Marisa Alexandra da Encarnação- **Três dias sem Deus** [Tese de licenciatura]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 2009.

VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván - El autorretrato urbano de Manoel de Oliveira: Porto da Minha Infância como autoficção. In Atas do III Encontro Anual da AIM [Em linha], Paulo Cunha, Sérgio Dias Branco (eds.). Coimbra: AIM, 2014. p. 122-131. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:<<http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-IIIEncontroAnualAIM-13.pdf>>. ISBN 978-989-98215-1-4

VIRGÍNIA, Bárbara - **Três Dias sem Deus** [Filme]. Portugal: Invicta Filmes - Productora Independente, 1946. 2 bobines (26 min.), incompleto: preto e branco.

___ - Mulher No Cinema. Rádio Nacional. 18 Jun. 1949. pp. 3;6.

___ - Seis anos no Brasil n.º8, Plateia. 2.ª ed. n.º 28, 15 Fev. 1959. p. 28.

___ - **Etiquetas sem etiqueta — só para ‘teen agers’, dicas de relacionamento pessoal**. São Paulo: Editora Vozes, 1989.

___ - **Aldeia dos Rapazes** [Filme]. Portugal: 1946. 1 bobine (15 min.), incompleto: preto e branco.

VISOR - Gentil Marques. In Visor – Revista Portuguesa de Cinematografia. n.º16. 20 Fev. 1955. p. 10-12.

WALDMAN, Diane - At Last I Can Tell It to Someone!": Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940s. Cinema Journal [Em linha]. Vol. 23, n.º 2. Austin: University of Texas Press, 1984. p. 29-40. [Consultado em 11 Out. 2016]. Disponível na internet:<<http://www.jstor.org/stable/1225123>>

WEES, William Charles - **Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films**. Nova Iorque: Anthology Film Archives, 1993. ISBN 0911689192

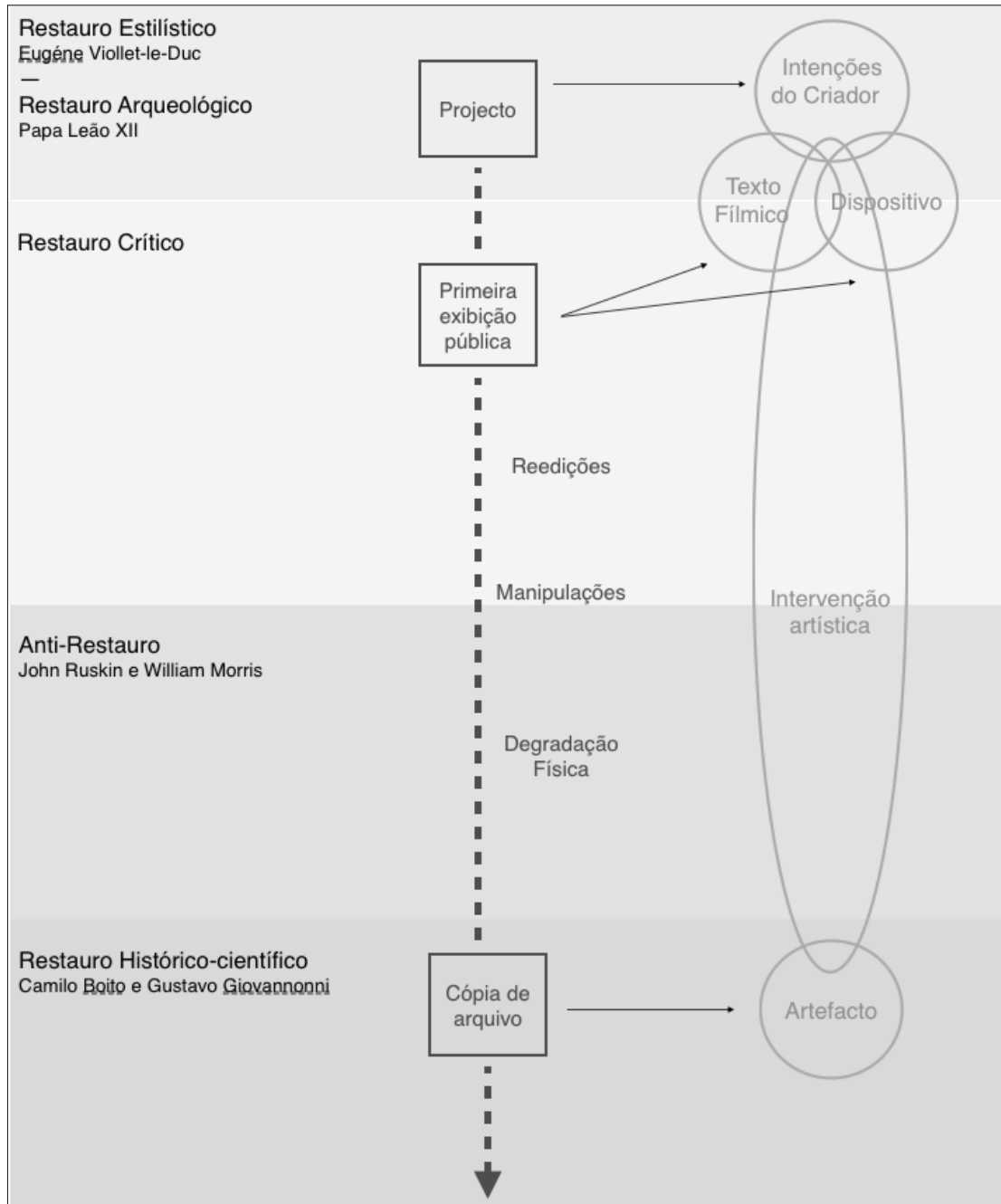
WILLIAMS, Kathleen Amy - Fake and fan film trailers as incarnations of audience anticipation and desire. In *Fan/Remix Video*, Francesca Coppa, Julie Levin Russo (eds.), special issue, Transformative Works and Cultures. n.º 9. 2012. [Consult. 11 Out. 2016]. Disponível na internet:< <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/360/284>>. ISSN 1941-2258

WOOD, Robin - Rebecca: The Two Mrs. de Winters. In The Criterion Collection [Em linha]. 2001. [Consult. 12 Out. 2016]. Disponível na internet:< <https://www.criterion.com/current/posts/170-rebecca-the-two-mrs-de-winters>>

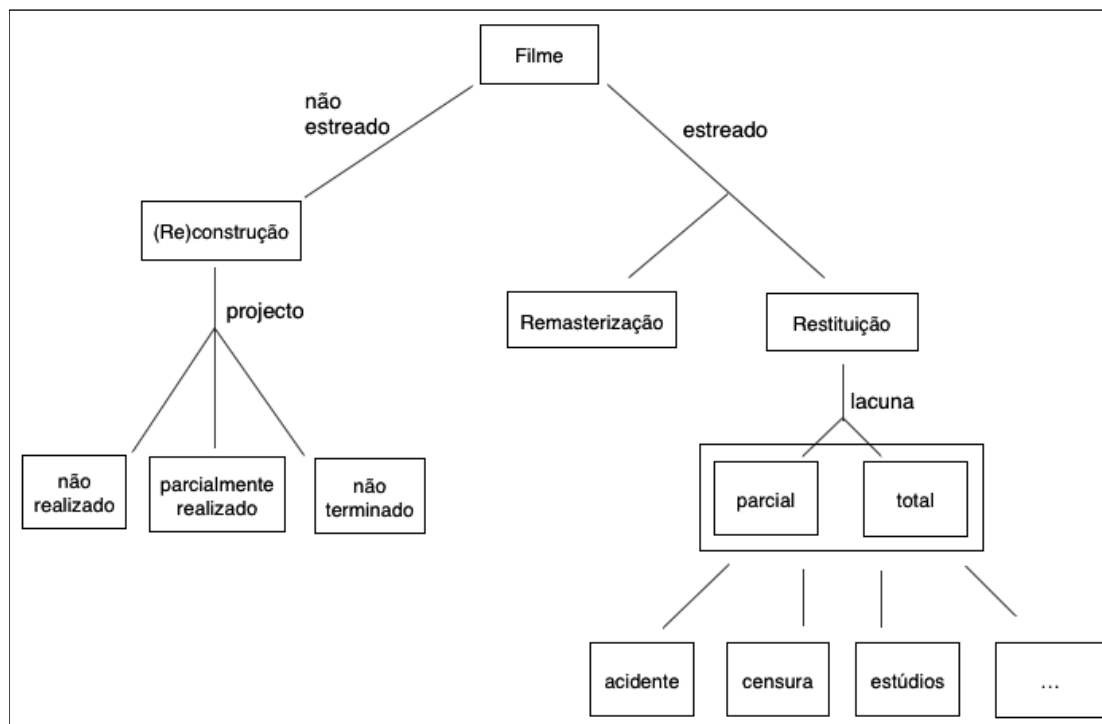
WYLER, William - **Wuthering Heights** [Filme]. EUA: Samuel Goldwyn Company, 1939.

Anexos

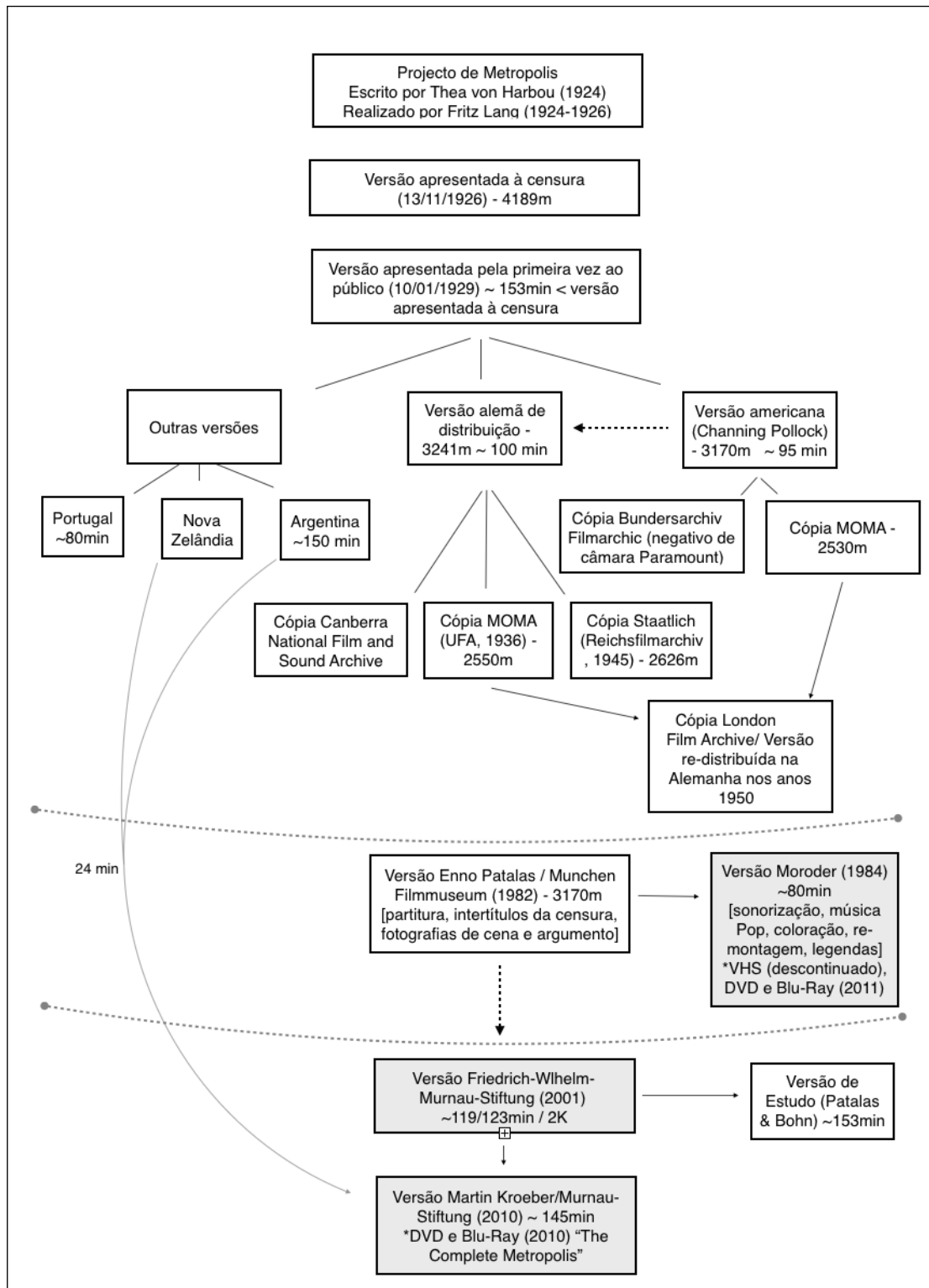
Anexo A — Correntes e Perspectivas do Restauro Cinematográfico



Anexo B — Tipologia do restauro cinematográfico



Anexo C — Diagrama das versões de *Metropolis*



Anexo D — Cronologia (1945-1946)

1945

03/05 — “Raúl Faria da Fonseca deu por finda a planificação do filme “Três Dias sem Deus”, onde se conta a estranha história de uma aldeia que perante a ausência do respectivo abade assiste aos mais singulares acontecimentos. A rodagem desta película, cujo director de produção é Felismino Felisberto, deve iniciar-se logo que Armando Miranda conclua os trabalhos de filmagem nos estúdios da Cinelândia, do seu novo filme ‘José do Telhado’.” In Filmagem. n.º 19 3.ª série, 3 Mai. 1945. p. 9.

14/06 — “As filmagens de ‘José do Telhado’ prosseguem com inusitado “élan”. O estúdio tem de ser cedido a um novo director, Raúl Faria da Fonseca, que nele deverá brevemente dar início à rodagem da sua primeira película ‘Três Dias sem Deus’.” In Filmagem. n.º 24 3.ª série, 14 Jun. 1945. p. 5.

21/06 — “Estão concluídas as filmagens de ‘José do Telhado’, película de Armando Miranda. (...) Miranda iniciou já os trabalhos de montagem.” In Filmagem. n.º 25 3.ª série, 21 Jun. 1945. p. 5.

28/06 — “Sobre as produções cinematográficas portuguesas paira agora o aterrador fantasma da falta absoluta de película virgem, problema que o fim da guerra, em vez de solucionar, agravou consideravelmente. Teme-se que só volte a haver película com abundância quando reabrirem as fábricas francesas. Até lá o cinema português terá de lutar com graves dificuldades.” In Filmagem. n.º 26 3.ª série, 28 Jun. 1945. p. 5.

19/07 — “Vários jornais têm noticiado que Raúl Faria da Fonseca vai dirigir um filme baseado no livro de Joaquim Mota Júnior, que tem por título ‘Solteira e Só’. Como nada soubéssemos de concreto sobre o assunto, interrogámos há dias o próprio Raúl Faria da Fonseca, que nos informou não ter a aludida notícia qualquer fundo de veracidade. Teremos, portanto, de continuar a esperar por mais algum tempo, pela estreia como director do conceituado jornalista e técnico de cinema.” In Filmagem. n.º 29 3.ª série, 19 Jul. 1945. p. 5.

28/07 — “Estão iniciados os trabalhos do novo filme da Cinelândia, ‘Três Dias sem Deus’, sob a direcção de Felisberto Felismino. A principal intérprete feminina é Bárbara Virgínia e o operador será o conhecido fotógrafo Toni.” In Filmagem. n.º 30 3.ª série, 28 Jul. 1945. p. 9.

“Ouvimos dizer... que Raúl Faria da Fonseca já não fará ‘Três Dias sem Deus’... que o mesmo cineasta vai dirigir uma secção de dobrarem nos estúdios da Cinelândia.” In Filmagem. n.º 30 3.ª série, 28 Jul. 1945. p. 5.

27/09 — “Como tem sido largamente anunciado, vão ter início as filmagens de ‘Três Dias sem Deus’, primeira produção de Invicta Filmes Independente, Limitada. Segundo romance de Gentil Marques, *Mundo Perdido*. (...) Direcção: Bárbara Virgínia.” In Filmagem. n.º 39 3.ª serie. 27 Set. 1945. p. 10.

04/10 — “Um dos assuntos de maior escândalo no nosso acanhado meio cinematográfico foi o facto de Bárbara Virgínia tomar sobre os seus ombros a responsabilidade de interpretação e direcção do filme ‘Três Dias sem Deus’. Não tendo tido ainda ocasião de apreciar o trabalho interpretativo de Bárbara Virgínia, por o filme da Cinelândia “Sonho de Amor” continua por estreitar, temos fé de que a sua fina sensibilidade e os dotes artísticos que nos dizem possuir, sejam motivo para que possa airosamente desembaraçar-se desta responsabilidade. São esses os nossos votos.” In Filmagem. n.º 40 3.ª série, 4 Out. 1945. p. 9.

01/11 — “Lemos no Diário Popular que Raúl Faria da Fonseca teve que adiar à última hora, a sua partida para a América do Norte, onde ia em viagem de estudo.” In Filmagem. n.º 40 3.ª série, 1 Nov. 1945. p. 10.

27/12 — “E chega a ‘simpatia’ para se despedir. Muito por alto e à pressa pergunto: ‘Então esses ‘Três Dias sem Deus’?’ ‘Brevemente começarei... Logo que chegue a película virgem... Apareça depois lá em Lisboa. Tenho muito que lhe contar, sou como a Nau Catrineta...’.” ROSA, Bápista - Quinientos quilómetros à procura de ‘Sonho de Amor!...’. In Filmagem. n.º 53 3.ª série. 10 Jan. 1946. p. 9.

- 05/01 — “Em via de rodagem , nos estúdios da Cinelândia, Lda. para que já se encontram alguns cenários construídos, está a película “Três Dias sem Deus”, produção da Invicta Produtora Independente, Lda. (...) A direcção artística da fita está entregue à actriz Bárbara Virgínia. [Refere-se que o assistente geral será Fernando Meunard, crédito que não mais aparece referido].” In 7.^a Arte: revista mundial de cinema. 5 Jan. 1946. p. 16.
- 10/01 — “Com destino aos Estados Unidos partiu o nosso querido camarada de trabalho, Raúl Faria da Fonseca, que vai visitar os melhores estúdios cinematográficos americanos, em viagem de estudo, e resolver vários assuntos que se prendem com a produção em 16mm.” In Filmagem. n.º 53 3.^a série, 10 Jan. 1946. p. 10.
- 31/01 — “Entra na próxima semana em rodagem, nos estúdios da Lisboa Filmes e da Cinelândia, respectivamente, os filmes ‘Homem do Ribatejo’ e ‘Três Dias sem Deus’, dirigidos por Henrique Campos e Bárbara Virgínia.” In Filmagem. n.º 56 3.^a série, 31 Jan. 1946. p. 10.
- Fevereiro — “Raúl Faria da Fonseca partiu no dia 2 de Janeiro, para a América do Norte onde vai tratar de assuntos que se relacionam com a MGM.” In O.K.. n.º 1. Fev. 1946. p. 5.
- Março — “Anda para aí um grupo de boas vontades que barafustam contra o facto de Bárbara Virgínia ir realizar ‘Três Dias sem Deus’. Ou é inveja, ou é brio profissional em demasia... O que não é, com certeza é vontade que a rapariga faça o filme.” In Eva. Mar. 1946. p. 22.
- 15/03 — “No passado dia 18 de Fevereiro foi dada a primeira volta na manivela o filme ‘Três Dias sem Deus’, produção Invicta Filmes Independente, Lda. Os exteriores desta nova fita portuguesa estão já concluídos [//], continuando em rodagem nos estúdios da Cinelândia. (...) As filmagens correm normalmente, e a continuarem assim, o filme deve ficar pronto dentro de dois meses.” In 7.^a Arte: revista mundial de cinema. 15 Mar. 1946. p. 6.

- 05/04 — “Aproxima-se do fim, depois dum ritmo de trabalho bastante satisfatório, as filmagens de ‘Três Dias sem Deus’ de que Bárbara Virgínia é realizadora.” In Filmagem. n.º 63 3.ª série, 1 Abr. 1946. p. 10.
- 10/04 — “[Três Dias sem Deus’] um novo filme português que acaba de entrar nos laboratórios da Lisboa-Filme, para os últimos trabalhos.” In Filmagem. n.º 64 3.ª série, 10 Abr. 1946. p. 5.
- 08/08 — “(...) estrear-se-á [“Três Dias sem Deus”] nos últimos dias de Setembro.” In Filmagem. n.º 74 3.ª série, 8 Ago. 1946. p. 8.
- 30/08 — Estreia de *Três Dias sem Deus* no Cinema Ginásio.
- 30/08 — “Irão àquela cidade francesa [Cannes] os respectivos realizadores, Leitão de Barros e Bárbara Virgínia.” In O Século. 29 Ago. 1946. p. 9.
- 02/09 — “BÁRBARA VIRGÍNIA: Por ignorar a morada de muitas das pessoas que tiveram a amabilidade de se lhe dirigir, enviando-lhe flores, cartas e telegramas, a propósito da estreia de ‘Três Dias sem Deus’. Vem por este meio exprimir-lhe publicamente os seus agradecimento.” In Diário Popular. 2 Set. 1946. p. 2.
- 05/10 — Passagem do filme no festival de Cannes, o último dia do festival. MATOS-CRUZ, José de. *O cais do olhar - o cinema português de longa metragem e a ficção muda*. 1.ª ed. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999. p. 80.
- 19/11 — [Tem muitos projectos] “Mas para breve é que não.” TRABUCHO, António - Bárbara Virgínia realizadora de ‘Três Dias sem Deus’, vedeta de Cinema e Teatro, fala ao leitores de ‘Cinema’. Cinema. n.º 2, 19 Nov. 1946. p. 13-14.
- 12/12 — “Bárbara Virgínia comemorou há dias o seu aniversário. E prometeu que, antes de comemorar outro, terá conseguido mais um filme. Será ‘Aleluia!’.” In Cinema. n.º 5, 12 Dez. 1946. p. 4.

20/12 — “A realizadora Bárbara Virgínia prepara, para rodar no próximo ano, a planificação do seu segundo filme.” In Filmagem. n.º 81 3.ª série, 20 Dez. 1946. p. 14 .

19/12 — Bárbara Virgínia: “não tive culpa que me levassem o filme a Cannes!” In Cinema. n.º 6, 19 Dez. 1946. p. 3.

1947

20/01 — “Para uma possível realização, o autor teatral António Cruz entregou o seu argumento “Podia Acontecer” à realizadora Bárbara Virgínia.” In Filmagem. n.º 83 3.ª série, 20 Jan. 1947. p. 18.

23/01 — “O próximo filme de Bárbara Virgínia será “Podia Acontecer” segundo o conhecido argumento de António Cruz” In Cinema. n.º 11, 23 Jan. 1947. p. 4.

27/03 — “Segundo nos informou Bárbara Virgínia, deve começar a rodagem da sua segunda produção no próximo mês de Agosto.” In Cinema. n.º 20, 27 Mar. 1947. p. 4.

10/04 — “A “simpatia” - Bárbara Virgínia, claro! - sempre vai dirigir “Podia Acontecer”, um argumento de António Cruz. E tanta gente a dizer que tal “não podia acontecer”...” In Filmagem. n.º 93 3.ª série, 8 Abr. 1947. p. 5.

1950

30/03 — Carta de Bárbara Virgínia enviada ao SPN pedindo empréstimo para o filme *Anto*. VIANA, José, VIRGÍNIA, Bárbara - *Anto - nota de intenções, projecto cinematográfico e argumento para o filme Anto* [Documento icónico]. Lisboa: 30 Abr. 1950. Torre Do Tombo, SNI, IGAC, Cx. 692, Proc. 4, PT/TT/SNI-DGE/22/1/37.

Anexo E — Planificações da cena 6

N.	Planificação anotada da cena 6	Planificação visada pela censura da cena 6	Cena 6 no filme
0	<p>“Plano americano: Cena às escuras, apenas vagamente iluminada pela luz que vem dum janela à direita. Lídia entra em campo com a lanterna. Hesita. Bate à porta. Espera. Torna a bater com mais força. Espaço. Começam a soar os passos arrastados de Tereza, que abre a porta e olha desconfiada para Lídia. esta fala. Tereza olha-a de alto a baixo. Lídia torna a falar. Tereza, molemente, abre ais um pouco a porta e afasta-se para dar passagem. Lídia compreende e entra receosa. Vai até ao sofá do centro. Tereza acompanha-a com a vista, e olha-a de soslaio fechando a porta sobre a câmara.”</p>	<p>“Plano americano: Cena às escuras, apenas vagamente iluminada pela luz que vem dum janela à direita. Lídia entra em campo com a lanterna e a <u>sacola</u>. Hesita. Bate à porta. Espera. Torna a bater com mais força. <u>O piano cala-se bruscamente</u>. Espaço. Começam a soar os passos arrastados de Tereza, que abre a porta e olha desconfiada para Lídia. esta fala. Tereza olha-a de alto a baixo. Lídia torna a falar. Tereza, molemente, abre mais um pouco a porta e afasta-se para dar passagem. Lídia compreende e entra receosa. Vai até ao sofá do centro. Tereza acompanha-a com a vista, e olha-a de soslaio fechando a porta sobre a câmara.”</p>	
1	<p>“Plano de conjunto: Lídia parada junto ao sofá apaga a lanterna que poisa. Teresa, sem perder Lídia de vista vai para a sala contígua onde desaparece. Panorâmica, Lídia examina a sala com a vista. Lídia depois apaga a panterna.”</p>	<p>“Plano de conjunto: Lídia parada junto ao sofá apaga a lanterna que poisa. Teresa, sem perder Lídia de vista vai para a sala contígua onde desaparece. Panorâmica, Lídia examina a sala com a vista. Lídia <u>poisa a sacola e</u> depois apaga a panterna.”</p>	<p>Plano de conjunto: Lídia e Teresa no interior da casa junto a um banco. Teresa sai e deixa Lídia sozinha com uma candeia na mão que entretanto apaga.</p>
2	<p>“Plano de conjunto: Panorâmica lenta pela casa, até enquadrar Lídia de costas, observando.”</p>	<p>“Plano de conjunto: Panorâmica lenta pela casa, até enquadrar Lídia de costas, observando. <u>Volta-se, ao ouvir os passos de Tereza, e olha.</u>”</p>	<p>Plano médio: Lídia sobre fundo negro olhando em redor.</p>
3	<p>“Plano de conjunto: Lídia de frente observa o hall. Paulo por detrás dela vem ao seu encontro sem que ela disso se aperceba.”</p>	<p>“Plano de conjunto: Tereza parada à entrada para a sala do piano, faz um gesto a Lídia, para entrar. Lídia agarra a sacola e começa a andar.”</p>	<p>Plano geral: panorâmica pelas escadas, corredor com colunas e paredes da sala.</p>
4	<p>“Plano médio: Lídia volta-se repentinamente a ouvir Paulo. Lídia fica de costas.”</p>	<p>“Plano médio: Lídia avança, receosa, acompanhada de frente, em travelling. Passa por Tereza que se afasta e pára olhando a sala em redor, à procura de ver alguém. Ao ouvir Paulo, olha para a sua direita, surpreendida (quase assustada). Panorâmica rápida a enquadrar Paulo, recortado na sombra pela luz do candelabro colocado atrás dele. Ouve-se Lídia. Paulo fala. Lídia entra em campo e senta-se de costas para Paulo. Lídia fala. Depois de sentada, Lídia fica pouco segura de si, por ter Paulo nas suas costas. Este hesita um momento e avança por de trás do banco para a direita do enquadramento, descobrindo Isabel, estática ao piano.</p>	<p>Plano americano: Lídia olhando em redor, de uma porta de arco gótico que lhe está nas costas surge Paulo Belforte sem que ela se aperceba.</p>

O restauro cinematográfico como recoreografia

N.	Planificação anotada da cena 6	Planificação visada pela censura da cena 6	Cena 6 no filme
5	“Plano médio: Paulo e Lídia (ambos de pé).“	“Plano médio: Izabel ao piano, apenas iluminada pela candelabro. Expressão parada. Palidez. Olha na direcção de Paulo e Lídia. Começa a emocionar-se, embora discretamente.”	Plano médio: Belforte aproxima-se pela esquerda sem que ela note, fala-lhe, ela vira-se surpreendida.
6	“Plano americano: Lídia e Paulo (ambos de pé).“	“Plano médio: Lídia sentada. Paulo de pé. Ambos de perfil. Fala. Paulo, sem deixar de prestar a devida atenção a Lídia, cuja beleza parece interessá-lo, também não perde Izabel de vista, para quem olha especialmente no fim do plano, preocupado com ela.”	Plano médio: os dois conversando.
7	“Plano médio: Lídia e Paulo.“	“Plano médio: Izabel ao piano, na mesma situação do plano 6 [5], mas ainda mais emocionada.”	Plano médio: os dois conversando de perfil, fundo negro, iluminação muito escura que só permite distinguir os seus perfis.
8	“Plano médio: Paulo e Lídia.“	“Plano médio: Paulo de frente; Lídia a 3/4, quasi em amorcê. Paulo ouve Lídia, quasi sem lhe dar atenção, de preocupado que está agora com a atitude de Izabel. (...)”	Plano sobre o ombro de Lídia: Belforte fala-lhe.
9	“Grande Plano: Lídia (de frente).“	“Plano médio: Izabel ao piano, cada vez mais emocionada com o que ouve.”	Contracampo pela cintura, diferença evidente de luminosidade, Lídia fala.
10	“Plano americano: Paulo e Lídia (está em amorcê).“	“Plano americano: Paulo e Lídia no mesmo jogo, fala com Lídia. Começa a estar mais preocupado com Izabel.”	Grande plano em picado: rosto de Lídia, ela fala.
11	“Plano americano: Lídia surpreendida prepara-se para sair.“	“Plano médio: Izabel perturbadíssima, baixa os olhos para o piano, quasi alucinada	Plano sobre o ombro de Lídia: algo chama a atenção de Belforte que se ausenta pela mesma porta de onde surgiu.
12	“Plano de conjunto: Quando Lídia vai para sair, Pedro surge e aproxima-se d’ela.”	“Plano americano: Paulo acaba de ver Izabel e fala a Lídia com calor, como a querer compeli-la a deixar a sua casa. Quando o piano interrompe Paulo, este olha Izabel, furioso, ao passo que Lídia se ergue surpreendida e olha também, a tenter compreender o que se passa.”	Plano médio: Lídia sozinha, vira-se para uma outra porta, fechada.
13	“Plano americano: Lídia e Pedro.“	“Plano médio: Izabel toca piano, visivelmente perturbada.”	Plano médio: Lídia de costas frente à porta fechada, iluminação contrastada, recorte do cabelo e dos ombros, Pedro surge-lhe e ela vira-se.
14	“Plano médio: Lídia olha admirada.“	“Plano médio: Paulo e Lídia olham Izabel. Lídia mais em evidência. Paulo, sempre furioso, sai de campo, num rompante, quis no princípio do plano, deixando Lídia admirada com tudo aquilo.”	Plano médio mais aproximado: os dois.
15	“Plano americano: Teresa conduz a cadeira de Izabel, seguida por Paulo. Passam pela frente de Lídia, sôbre a qual fica a câmara. Lídia olha surpreendida, com estranhese.“	“Plano americano: Izabel ao piano, no mesmo instante em que Paulo chega ao pé dela, bruscamente, tira-lhe as mãos das teclas e fecha o piano com estrondo.”	Grande plano: Lídia olhando desconfiada.

O restauro cinematográfico como recoreografia

N.	Planificação anotada da cena 6	Planificação visada pela censura da cena 6	Cena 6 no filme
16	“Plano de conjunto: Lídia olha para Pedro. Êste fala. A seguir às suas palavras, Lídia abraça-o e beija-o.”	“Plano médio: Lídia olha admirada; ao ouvir os passos de Tereza, reage. tereza vem do fundo e coloca-se por detrai de Izabel. Tereza está visivelmente aflita, torcendo as mãos preocupada.”	Plano de conjunto: Belforte volta pela porta gótica com Teresa e Isabel em cadeira de rodas, ao fundo estão Lídia e Pedro. Em primeiro plano está um banco circular que os três circundam saindo do plano.
17	“Plano americano: Paulo aproxima-se e olha internecido.”	“Plano americano: Paulo conduz a cadeira com Izabel, acompanhado pela câmara em panorâmica. Passa por de trás de Lídia, sôbre a qual fica a câmara. tereza, que também fica enquadrada, segue a cena com o olhar, preocupada. Lídia olha também.”	Plano americano: Lídia e Pedro, ela agarra o rosto do menino e beija-o.
18	“Plano de conjunto: Lídia e Pedro. Paulo um pouco afastado a ouvir a conversa.”	“Plano de conjunto: Paulo, levando Izabel na cadeira, afasta-se para o fundo da cena.”	Plano médio: vindo da esquerda surge Belforte com um papel nas mãos, pára sob o arco gótico e observa. Guarda o papel no bolso do casaco e continuando a observar sorri.
19	“Plano de conjunto: Lídia, Paulo e Pedro.”	“Plano americano: Lídia e Tereza, acabam de olhar (Paulo). Tereza olha Lídia, como quem a toma por culpada daquilo, e sai de campo, sempre aflita, Lídia fica a olhar muito preocupada. reage. Vai pegar na sacola de Pedro, quando a sala se ilumina se se ouve o estampido dum trovão. Lídia olha na direcção do vitral da janela.”	Plano gerla: em primeiro plano Lídia e Pedro, ao fundo Belforte junto ao arco. Lídia fala a Pedro, ela de lado ele de costas. Um relâmpago. Belforte aproxima-se, só aí se apercebem da sua presença.
20	“Plano americano: Lídia, Pedro e Paulo. Paulo na expectativa. Lídia hesitante. Pedro fala.”	“Plano de conjunto: A janela com o vitral ilumina-se novamente por virtude duma fâisca ter riscado o céu. Ouve-se novo trovão violento.”	Plano de conjunto: igual ao anterior mas mais iluminado.
21	“Plano médio: Lídia sorrindo (a 3/4).“	“Plano de conjunto: Intercalado. Aspecto de exterior, à noite. Começa a cair grossa chuva.”	Plano sobre o ombro de Pedro: Lídia de frente olhando a criança
22	“Plano americano: Tereza à porta com um candelabro.”	“Plano de conjunto: Intercalado. Aspecto de céu. Uma fâisca risca o céu, iluminando-o.”	Plano médio: Teresa com candeia acesa, no escuro.
23	“Plano americano: Lídia e Paulo. Paulo fala. tereza aproxima-se, recebe a chave. Falam. Pedro também está presente.”	“Plano médio: Lídia acaba de ser iluminada por uma fâisca. Olha receosa. reage. Dirige-se à porta, acompanhada pela câmara em panorâmica, no momento em que Paulo vem ao encontro dela. Lídia pára. Paulo também pára, ficando indeciso. Lídia fala. Paulo interrompe-a. É também interrompido por uma fâisca e um trovão.”	Plano de conjunto: Teresa entra de costas para a câmara, aproxima-se de Belforte e recebe dele umas chaves (?). Os quatro estão em cena e falam. Teresa vira-se, mostrando o rosto iluminado pela candeia. Belforte e Pedro sabem pela esquerda. Ligeira panorâmica para a direita centrando Lídia e Teresa.

O restauro cinematográfico como recoreografia

N.	Planificação anotada da cena 6	Planificação visada pela censura da cena 6	Cena 6 no filme
24	“Plano americano: Tereza com o candelabro encaminha-se para Lídia (panorâmica) que fica também em campo a olhar para o lugar por onde sai o Paulo.”	“Plano médio: Lídia de frente. Paulo em amorti direito. Lídia ouve Paulo, incrédula. Olha a marcara a entrada de Tereza, quando Paulo se interrompe, surpreende-se que por tereza ter chegado (Tereza está d.f.c.)”	Plano médio: Belforte aproxima-se de uma porta, pára e olha em redor.
25	“Plano americano: Paulo chega à porta A. sentido-se observado pára, e olha para trás.”	“Plano americano: Tereza à porta, como que acabada de chegar, olha com ironia. Depois fica atrapalhada, intimidada.”	Plano de conjunto: Lídia e Teresa de perfil, ausentam-se pela direita. Ao fundo está Belforte junto à porta.
26	“Plano de conjunto: Lídia com Tereza observa. Segue caminho acompanhada por Tereza. (panorâmica) a câmara fica sobre Paulo que observa Lídia na passagem para a escada.”	“Plano americano: Lídia e Paulo. Paulo fala. tereza aproxima-se recebe a chave e retira-se. (Faísca e trovão). Falam. Paulo observa Lídia com interêsse. Lídia parece confundida com o olhar de Paulo.”	Plano de conjunto em contra-picado: escadas, Lídia segue até meio, pára e vira-se, olha, volta a subir.
27	“Plano de conjunto: Emergente. Lídia sóbre a escada com tereza antes de desaparecer na curva. olha para traz disfarçadamente.”	“Plano de conjunto: janela com vitral ilumina-se com faísca.”	Plano médio em picado: Belforte à porta segue com o olhar, aguarda, abre a porta e entra.
28	“Plano de conjunto: Mergulhante. Paulo acaba de observar Lídia. Reflete, entra na porta A.”	“Plano americano: Lídia e Paulo conversam. tereza vem do fundo, coloca-se em evidência. Sai de campo pela esquerda.”	
29		“Plano americano: Tereza pega no candelabro, ouvindo com ironia a conversa de lado. Aproxima-se de Lídia, (panorâmica) que fica também em campo, ficando a olhar para o lugar por onde deve ter saído Paulo. Lídia hesita. Depois reage e encaminha-se para a porta, seguida por Tereza (panorâmica). Chegada aí pára, como a vêr qualquer coisa.”	
30		“Plano americano: Paulo chega à porta A, mas, sentido-se observado, pára e olha para traz.”	
31		“Plano americano: Lídia, à porta (com tereza) observa, olha Tereza, baixa os olhos. Reage, segue o caminho acompanhada por Tereza. (Panorâmica). A câmara fica sobre Paulo que observa Lídia, na passagem para a escada.”	
32		“Plano de conjunto: Emergente. Lídia sóbre a escada com tereza antes de desaparecer na curva. olha para traz disfarçadamente.”	
33		“Plano de conjunto: Mergulhante. Paulo acaba de observar Lídia. Reflete, entra na porta A.”	

Anexo F — Recepção da crítica de cinema a *Três Dias sem Deus*

Na noite de estreia

- *Como aconteceu na noite de estreia no Porto, com as rosas oferecidas pelos admiradores à jovem realizadora.* (BASTOS, 1946)
- *O público tributou prolongadas palmas à realizadora Bárbara Virgínia, a quem foram oferecidas lindas corbelhas de ramos de flores e às artistas Maria Clementina, Linda Rosa, operador Tony e a outros colaboradores e intérpretes.* (LOURENÇO, 1946)
- *A ovação que, no final do espectáculo, lhe foi feita testemunhou bem o sabido apreço em que foi tido o seu trabalho.* (NOVIDADES, 1946)
- *Três Dias sem Deus agradou ontem, em absoluto, ao público que enchia o teatro do Ginásio. Mal a última imagem do filme se apagou no écran, os aplausos estalaram, espontâneos, nutridos e longos. Há, pois, que assinalar uma vitória imediata.* (PINTO, 1946)
- *Lá [na noite de estreia de Três Dias sem Deus] vimos ontem, alguns pioneiros do nosso cinema, a quem é injusto menosprezar na hora do triunfo. Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro, Brum de Canto, Chianca de Garcia, entre outros (...). Bárbara Virgínia mereceu as flores que no final lhe caíram aos pés.* (PORTELA, 1946)
- *De Três Dias sem Deus o público gostou. Segundo nos pareceu, gostou muito, aplaudiu largamente (...). Há, é claro, qualidades e defeitos (...), há o saber o que é bom e o que é mau na salada. Mas o público não teve nada com isso e fez muito bem. Gostou. Aplaudiu. Sentiu-se “artista” para apreciar uma obra feita com “arte”. Tomou Bárbara Virgínia pelo filme e o filme por Bárbara Virgínia. Fez também muitíssimo bem. Sente-se com efeito que foi a realizadora e principal intérprete que encontrou o tom exacto para merecer e conquistar o nosso público.* (GARCIA, 1946)
- *Não se encontra, cansa e não agrada, nem ao público médio nem ao culto. Porque para uns não existe acção de interesse, para outros pouco se concretizou.* (BRANDÃO, 1946)

Moralidade e nacionalismo

- *Bárbara Virgínia que, a despeito do título do seu trabalho, nem um dia esteve sem Deus.* (BASTOS, 1946)
- *Antes de mais nada, devemos declarar que o filme nada tem de anti-religioso, como se pode depreender do título. (...) Filme absolutamente moral.* (GOMES, 1946)

- *A ideia do autor do argumento (...) consistiu em revestir a figura da professora da grandeza moral de um símbolo que personificasse, umas vezes, a consciência, outras, o anjo da guarda ou um coração iluminado pelos mais belos sentimentos de ternura e de cristandade que a providência atirara para aquele lugarejo, perdido entre as serras, para tornar o pai do garoto feliz e para conduzir ao arrependimento de todos os que o vaiavam, sob a acusação de assassino, durante os três dias que o padre esteve ausente da aldeia. (LOURENÇO, 1946)*
- *A vontade varonil da professora Lídia em querer dar-se a todos os seus alunos e ficar na sua escola, apesar da maldade que a cerca e violentamente a hostiliza, a ternura com que ministra as crianças com os princípios cristãos, como base do seu dever, a sua resistência às solicitações que procuram perdê-la e o carinho com que se debruça sobre a dor para lhe diminuir a intensidade e até extingui-la, é bem a personificação da mulher de Portugal, genericamente considerada, e, em especial, da mulher portuguesa que, na escola primária, difunde e mantém com vigor temperado de bondade os fundamentos de toda a moral. (...) Não há em todo o filme a mais leve beliscadura, sequer, à dignidade com que, geralmente, a mulher portuguesa ama e vive, dentro e fora do lar, nem aos nossos sentimentos cristãos, nem ao respeito devido a figuras proeminentes da nossa vida social e superior. Bárbara Virgínia quis, e soube, fazer um filme português, e conseguiu-o, porque todas as figuras que na tela se projectam falam, pensam e sentem como portugueses dignos. A queda de Paulo Belforte, mesmo a dar-se, seria humana, mas evitou-se a tempo, e muito bem, ainda por virtude da dignidade de uma mulher e de uma educadora. (NOVIDADES, 1946)*
- *Está-se diante de uma obra de profundo sentido social e que apresenta, com cruel verdade, a vida íntima das nossas aldeias. Não se trata de um documentário da vida portuguesa, mas de um tema palpitante em todo o mundo, apesar de ser uma portuguesíssima imagem. (...) É bem a homenagem àqueles que lutam por um mundo melhor, e se sacrificam por uma humanidade mais esclarecida. E o facto de ter-se realizado num país que está cheio de bruxas e ainda acredita nos lobisomens (...), não quer dizer que seja uma crítica a um estado de incultura, mas um filme de profunda humanidade, onde o amor triunfa do sofrimento. (SYLVAN, 1946)*
- *[Três Dias sem Deus] Apenas se afirmou “100% português”, e a gente, feitas bem as contas, fica sem saber se isto se disse com ingénuo orgulho, se com intenção de indulgência. (PINTO, 1946)*

Bárbara Virgínia, actriz e encenadora

- *Bárbara Virgínia (...) animou a protagonista com discreta emoção. Nem sempre, porém, fixou o pormenor psicológico. Tratando-se de um drama íntimo, a máscara deve-*

ria definir, com maior clareza, os tormentos em que o seu espírito se debatia. (...) Afigura-se-nos, porém, que não deve reincidir no capítulo do desempenho. A sua sensibilidade, feita de deliberados registos, provou, como realizadora, maior prudência e compreensão no conceito em que se integra a lei do primado da imagem: expressão e movimento, com um mínimo de palavras. Foi neste sector do seu trabalho que menos dúvidas denunciou sobre a capacidade dos seus méritos. (LOURENÇO, 1946)

- *Bárbara Virgínia tem momentos de uma naturalidade verdadeiramente impressionante. (...) Não fosse ela, ao mesmo tempo, directora e intérprete e alguns dos mais sensíveis erros do seu filme não teriam existido. Os interesses do intérprete e do director são, evidentemente, antagónicos. Ao primeiro, interessa exhibir-se. Ao segundo, ao contrário interessa reduzir essa exibição às suas medidas justas. E da luta entre a Bárbara Virgínia actriz e a Bárbara Virgínia directora, nem sempre a segunda saía vitoriosa. (PINTO, 1946)*
- *Bárbara Virgínia, como principal intérprete e realizadora – dualidade difícilíssima – não podia “controlar” devidamente o interpretação do filme. Assim todo o sentido cinematográfico que possui, todas as qualidades artísticas que revela, prejudicam-se pela necessidade de dispersar as suas aptidões. Gostaríamos que tivesse sido somente a realizadora do filme. (...) Da interpretação de Bárbara Virgínia, muito melhor que em *Sonho de Amor*, mas de pouca exteriorização, o que nos leva a pedir-lhe que troque a sua verdadeira vocação de realizadora pela de intérprete. (BRANDÃO, 1946)*
- *As tendências teatrais de Bárbara Virgínia ou, antes, a sua formação, induziram-na num erro terrível, do qual o filme não se salva: maneira enfática de representar e lentidão absolutamente inadequada à técnica cinematográfica. A própria Bárbara Virgínia labora também nesse erro, apesar de ser aquela que mais esforços fez para dele se afastar. (ROGÉRIO, 1946)*
- *Bárbara Virgínia, actriz, é uma intérprete serena e discreta, de dicção ajustada, mas, de uma maneira geral, talvez por o papel não dar lugar para mais, sem oferecer, por esse lado, condições para só por isso nos assombrar. (GASPAR, 1946)*
- *Bárbara Virgínia compõe bem o seu “papel” de professora, simples, humana. (SYLVAN, 1946)*
- *Bárbara Virgínia encarna o principal papel. Fá-lo com relevo, numa linha cheia de equilíbrio, conquistando o agrado do público. (PORTELA, 1946)*
- *Tem, como actriz, uma naturalidade marcante, mas luta com uma não-fotogenia, que muito a prejudicou nos seus sinceros esforços. (NOBRE, 1946)*
- *Bárbara Virgínia interpreta a protagonista com acerto e naturalidade. (Fernando Garcia)*

- *Bárbara Virgínia não é talhada para o papel.* (QUADROS, 1946)

Restante Elenco

- **João Perry**, no principal papel, confirmou possibilidades que lhe auguram uma situação de relevo no cinema português. **Maria Clementina** – festejemos a sua aparição! – afirma-se a actriz inteligente de sempre. Adaptou-se, com brilho, a um curto papel, no qual dá bem a medida do seu valor dramático. **Linda Rosa** recortou com convicção, a difícil figura de uma paralítica. Alguns grandes planos do seu rosto, quando toca piano e fixa o vitral, são primorosos de expressão. O seu trabalho convence e enternece. **Alfredo Ruas**, um actor insinuante e expressivo, compôs um magnífico tipo em todos os sentidos; **Elvira Velez** interpretou, com inteligência, a ingrata personagem de uma curandeira. (LOURENÇO, 1946)
- Muito bem todo o conjunto, constituído quase exclusivamente por artistas já consagrados. Dois nomes dignos de menção especial – **João Perry** e **Linda Rosa**. (NOVIDADES, 1946)
- Haverá ainda que salientar, depois de **Maria Clementina**, **Alfredo Ruas**. (Armando Vieira Pinto)
- Impunha-se porém a defesa pelo que dos intérpretes se conseguisse – veja-se o esplêndido trabalho de **Clementina**, como exemplo. **Alfredo Ruas** muitíssimo bem, deveria ter sido mais aproveitado, porque é, quanto a nós, o melhor intérprete do filme. **Linda Rosa** é uma boa revelação. **João Perry**, de excelente presença, não vai além. **Maria Clementina** e **Elvira Velez** artistas valiosas elevam os seus papéis. (BRANDÃO, 1946)
- **Linda Rosa** representa uma figura impressionante, com magníficas expressões. (PORTELA, 1946)
- **Linda Rosa**, no pouco que faz e diz, faz e diz muito. A sua expressão é maravilhosa, sem que neste adjectivo haja exagero ou favor; é maravilhosa e aparece-nos como se fora num grande filme estrangeiro. **Elvira Velez**, um pouco teatral, como grande comediante que é, dá-nos uma figura real de benzedeira aldeã. **João Perry** impõe-se com as suas tremendas e trágicas indecisões e com a expressão com que traduz todas as suas ansiedades. (SYLVAN, 1946)
- Quanto a **Linda Rosa**, dá-se o contrário, o cinema valoriza-a. Um filme monótono e pesado, a todos prejudica. **João Perry**, **Ruas**, etc., foram assim prejudicados. Aquela que, apesar de se tratar dum papel apagado, melhor se integrou no género, foi **Maria Clementina**. Bem caracterizada, irreconhecível, fez a velha governanta. **Elvira Velez** carregou o traço demasiadamente. (NOBRE, 1946)

- *João Perry, excelente figura, cheio de possibilidades no nosso cinema, prejudica-se pela excessiva ênfase com que diz. Linda Rosa cumpre no pouco que tem que fazer, no papel em que, sendo personagem importante, entra muda, sai calada e anda numa cadeira de rodas.* (GARCIA, 1946)

Produção

- *Neste capítulo [falta de espírito de equipa] havia muitos reparos a fazer, principalmente em matéria de doseamento de luz no recorte das figuras, na forma de situar os artistas e de os mover diante da câmara, de agitar os sentimentos e exteriorizar os seus impulsos, dentro do estilo e do ritmo em que decorre o entrecho e que constitui um problema de encenação que somente se resolve com larga experiência e treino de estúdio.* (LOURENÇO, 1946)
- *Quanto a nós, o que faltou em Três Dias sem Deus foi uma pessoa que superintendesse com conselho ponderado e visão clara. Uma certa desordem na sequência da narrativa, não teria existido, se a juventude entusiástica de Bárbara Virgínia, a sua febre criadora, a sua louvável confiança tivessem tido, ao lado, uma crítica amiga, esclarecida e calma.* (PINTO, 1946)
- *Mas, vale a pena perguntar; estava a equipa técnica escolhida para este filme à altura das responsabilidades duma história como a de Três Dias sem Deus? Responderemos afoitamente: Não estava.* (BRANDÃO, 1946)
- *O nível técnico desta película, em qualquer dos seus aspectos (planificação, fotografia, montagem, som) está muito abaixo, já não digo do melhor, mas até da média da nossa produção. Nesse sentido é francamente mau.* (NOBRE, 1946)
- *Os grandes falhanços da obra, são mais produto duma notória incapacidade dos técnicos que a serviram que, propriamente, sua culpa [de Bárbara Virgínia].* (CINEMA, 1946)
- *Enfim, o director de produção, Felisberto Felismino, conseguiu um bom conjunto de cooperadores, numa produção emotiva.* (SYLVAN, 1946)

Fotografia

- *A fotografia de Tony apresenta admiráveis quadros.* (PORTELA, 1946)
- *Boa fotografia de Tony* (SYLVAN, 1946)

O restauro cinematográfico como recoreografia

- *A fotografia, assinada por Tony, com Alfredo Gomes a assistente, revela um profissional com estofa para alcançar uma posição de prestígio entre os nossos operadores. (LOURENÇO, 1946)*
- *Cabe com justiça salientar o nome de Tony. Três Dias sem Deus fica-lhe devendo uma parcela do seu valor. O trabalho não era fácil e os consagrados não teriam feito melhor. (BRANDÃO, 1946)*
- *Da fotografia irregular e muitas vezes de inferior qualidade técnica (fundos cinzentos e sem relevo, descuidada nos pequenos efeitos como, por exemplo, nas sombras dos movimentos do lampião, etc.) podemos dizer, paradoxalmente, que triunfou também. Os efeitos taparam ou fizeram esquecer os defeitos — às vezes até as qualidades. Tony sabe de fotografia. É profissional. Sabe onde temos razão. E por lhe apontarmos os defeitos que estão atrás dos efeitos mais apreciará o que lhe devemos dizer em relação às qualidades que revelou, filmando cinedramas. Contribuiu poderosamente para o ambiente do filme. Quando encontrou a medida exacta obteve bela fotografia — mesmo quando não a mais vistosa. E soube fotografar pessoas — soube conseguir grandes planos marcando um notável lugar num sector onde mais se vêem falhar os operadores portugueses. (GARCIA, 1946)*
- *A fotografia não nos agradou inteiramente. (PINTO, 1946)*
- *A fotografia, elemento primordial no género, é positivamente de amador. O caminho era aquele, mas não chegaram lá. Apenas atingem com segurança o que pretendiam na sequência das visões da louca, todas em flou. No resto é difícil saber se é noite ou dia. (NOBRE, 1946)*

Som e música

- *O som (diálogos) que foi gravado nos estúdios da Cinelândia, sob a direcção de Raúl Aguilar, não acusa o índice de nitidez que a responsabilidade da obra impunha. Indiscutivelmente melhor o registo de som (música e misturas) feito nos estúdios da Lisboa Filme, sob a direcção de Henrique Dominguez. A partitura de Carlos Rocha Pires [é] ajustada ao carácter do tema. (LOURENÇO, 1946)*
- *A música é muito boa, embora por vezes, transcenda os limites de um simples comentário. (PINTO, 1946)*
- *A música de Carlos Rocha Pires, de sabor lírico-trágico, sempre adequada. (SYLVAN, 1946)*

O restauro cinematográfico como recoreografia

- *O som é ainda deficiente. (...) A música de Carlos Rocha Pires — onde a acção tende a modernizar-se, ajuda a monotonia e essa é a impressão dominante que deixa nos espectadores.* (GARCIA, 1946)
- *O som dos diálogos [é] muito mau.* (NOBRE, 1946)
- *(...) aquela estranha ressonância própria dos aposentos grandes e fechados. (...) mesmo que a doida paralítica, que tocava piano numa cadeira de rodas com braços, não demonstrasse tão inverosímil vigor nem pusesse tanto pedal — de quem seria o pé, da criada? Estive todo o tempo, irreverentemente, a perguntar.* (PORTO, 1946)

Cenários e decoração

- *Os cenários de Afonso Costa, sob a direcção de José Espinho, com agradável volume de perspectiva decorativa.* (LOURENÇO, 1946)
- *Os cenários, de execução precária, traduzindo constantemente os poucos recursos que lhe entregou a produção, têm sentido e resistem até às desvalorizações da fotografia. É seu autor José Espinho.* (GARCIA, 1946)
- *Mesmo que tivessem sabido dar-nos o ambiente bravio da aldeia, perdida nas serranias, tão importante para o filme — porque, na verdade, não nos deram nada disso; mostraram-nos uma quantas casas com risonhas cortininhas nas janelas, o interior de um palácio, com laivos de castelo gótico, e um pedaço de caminho coalhado de cabras que mais parecia um terrenos vagos existentes para as bandas do Lumiar do que alguma vereda nas serranias. Eu não exigia que fossem à Serra da Estrela ou ao Marão mas — que diabo — ao menos a Loures, a Caneças, ou então poderiam ter armado um cenário no próprio estúdio. (...) Nem posso deixar de afirmar que fiz as mais estranhas conjecturas acerca do conteúdo de uma espécie de urna que nos é apresentada muitas vezes, ora em primeiro plano, ora mais ao longe. Durante certo tempo ainda mantive a esperança de que tivesse qualquer coisa que ver com a acção mas, como aliás acontece com vários outros objectos, nunca chegamos a adivinhar-lhes a utilidade. Ornamentar não era com certeza.* (PORTO, 1946)

Montagem, planificação e anotação

- *Raúl Faria da Fonseca conseguiu planificar uma série de quadros de modo a dar magnífica continuidade.* (SYLVAN, 1946)
- *O filme segue uma linha de acontecimentos impressionantes, algumas vezes recortados com magnífica mobilidade, sobretudo quando Bárbara Virgínia se apoia na **planificação** de Raúl Faria da Fonseca, em que a sequência de ângulos de câmara e a gra-*

*dação dos seus efeitos tornam o puzzle das imagens sugestivos pedaços de realização homogénea e ritmada. (...) Outros deslizes provenientes de certas 'ligações' e 'raccords', que acusam a ausência de **anotação**, dos planos de conjunto para os planos médios (...).* (LOURENÇO, 1946)

- (...) **planificado** pelo sr. Raúl Faria da Fonseca, cujo esquema lemos, foi depois modificado. Ficou melhor? Será pior? É obvio que nada podemos dizer sobre o assunto. Ao citarmos o nome de Faria da Fonseca, queremos apenas fazer justiça a um profissional de cinema, sem menosprezar ninguém. (PORTELA, 1946)
- A **planificação** de Raúl Faria da Fonseca achamo-la deficiente. As primeiras imagens dispõem-nos bem, dir-se-ia o começo de um bom filme... tudo isso se esvai a seguir, para se apresentarem caduco como certo diálogo de António Sacramento logo no início do filme, em que se não concebe que estando a falar de coisas banais, ele nos apareça sozinho no écran, e ainda por cima de costas!... Imputamos a Raúl Faria da Fonseca estes erros. Diz-se nos meios cinematográficos que Raúl Faria da Fonseca repudia a planificação como não sendo sua. No écran já está o seu nome (...). Da **montagem** só mal há a dizer. A incoerência é o seu principal defeito. A morosidade da montagem em determinados momentos, que nada justifica, quase chega a parecer propositadamente feita, para esmagar o filme. Assim como a montagem rápida e a insistência de alguns planos só estragam o efeito pretendido. Bárbara Virgínia viu, com certeza, o filme antes de ser exibido. Não compreendemos como certas cenas não chocaram a sua sensibilidade artística. São tão visíveis!... (ROGÉRIO, 1946)
- A sequência, a planificação e a montagem revelam insuficiências lamentáveis. (BRANDÃO, 1946)
- (...) mesmo que a multidão que avança com archotes não crescesse e minguasse por bruxedo (...). (PORTO, 1946)
- A **planificação** é fraca. Veio Raúl Faria da Fonseca varrer a sua testada. Ainda bem que não é o responsável, pois tem faculdades, que ali ficariam desmentidas. É claro que a média de 10 segundos para a duração dos planos não foi seguida, nem de longe, e a mudança de ângulo é absolutamente arbitrária. Por exemplo, está-se no meio da escola, chega o médico, bate à porta, entra, fala à professora, esta responde, ele diz mais, ela volta a dizer e a máquina parada e nós distantes, desejando ver as suas expressões. Quando, enfim, a câmara se aproxima — já não é preciso. (NOBRE, 1946)
- Não é defeituosa a ordenação das sequências mas há defeitos, alguns graves, na filmagem, na distribuição e utilização dos planos. Como as planificações continuam a fazer-se em Portugal “teoricamente”, e o planificador não partilha da responsabilidade das colorações da câmara e tempos dos planos cabem as culpas nos defeitos e

qualidades a Bárbara Virgínia e não a Raúl Faria da Fonseca. Neste aspecto teríamos, se estivéssemos a escrever um estudo técnico, muito que apontar quanto a raccords, a posições trocadas de personagens, a movimentos de falsas sensações e a outros rudimentos da gramática cinematográfica, (...) sobressaltos, quebras de ritmo e dificuldades de compreensão. Falando ainda, de defeitos, para acabar com este tão desagradável capítulo, diremos que, em nosso entender, se demorou excessivamente a explicação dos factos, que se abusou por vezes do silêncio, que se arrastaram cenas e efeitos e que tudo isto se fez em prejuízo do conflito entre a credence daquele povo e o rasgo da jovem professora, o esteio mais forte do argumento do filme, o apoio com que este contava para ganhar toda a intensidade que poderá alcançar no final, e não alcançou. (GARCIA, 1946)

Argumento e diálogos

- *Havia de tudo no argumento inspirado no romance Mundo Perdido, de Gentil Marques (...): realidade quotidiana expressa em todas as suas relações com as unidades de tempo e de espaço: um admirável esquema sentimental onde as pessoas, como componentes de um agregado, se apresentam individualizadas por sentimentos próprios, e uma linha de enredo talhada sobre ansiedades, sobressaltos, angústias, desesperos, superstições e vidas agitadas por uma terrível suspeita (...). Os diálogos provam a presença da pena brilhante do nosso camarada de imprensa, dr. Fernando Teixeira. (LOURENÇO, 1946)*
- *A história de Três Dias sem Deus, inspirada numa obra de Gentil Marques, Mundo Perdido, é uma das melhores de todos os filmes portugueses, embora as dificuldades de adaptação e realização surgissem a cada passo. Trazer essa história para o cinema é sem dúvida afastar-se, para melhor, do que já parecia crónico da nossa produção. (BRANDÃO, 1946)*
- *(...) o desfecho, demasiadamente happy end, demasiadamente romance cor de rosa. (QUADROS, 1946)*
- *Se a história não convence, como havemos nós de acreditar nela?... E não acreditando deixa de ter interesse, ou não será assim?... (ROGÉRIO, 1946)*
- *São do sr. Fernando Teixeira os diálogos, e não há que dizer, vivos, naturais, fluentes (PORTELA, 1946)*
- *Os diálogos, de Fernando Teixeira, são simples e explicam bem o argumento até naquilo que o filme não mostra, mas força os intérpretes infantis a uns recitativos mecânicos (SYLVAN, 1946)*

- *Tudo ali dentro eram boas intenções, disso não posso duvidar. Adivinhava-se que o argumento pretendia ser altamente moral e digno, adivinhava-se, porque, durante as duas horas e tanto em que o filme me foi aplicado, a história não chegou propriamente a ser contada.(...) Mas com um argumento daqueles, senhor Deus!...Com um argumento daqueles não havia solução, podem crer. (...) Bárbara Virgínia também se não aguentou. Era natural. Mas para que o escolheu então? Não existirá em toda a literatura portuguesa antiga ou moderna nada de melhor, nem entre os bons escritores actuais alguém capaz de imaginar um argumento decente? Depois, porquê todo aquele chorrilho de ingenuidades? A professora retira da parede da escola o Cristo para o colar. Muito bem. Só demonstra com isso ser pessoa cuidadosa. Mas então como é que nunca dá porque o Cristo caiu à rua e os outros o apanharam? Mais, porque é que aquele respeitável sacerdote, que tudo nos leva a crer que fosse pessoa sensata, não declara nunca que no palácio existe uma capela? Teria com isso, evitado tantas sensaborias!... O filme não teria talvez possibilidades de desenrolar-se, nesse caso. Mas talvez que isso não fosse um mal. (PORTO, 1946)*

Realização

- *A jovem realizadora venceu um grande parte a sua dura batalha. Criou bem o ambiente dramático da acção, dirigiu bem os artistas e fez, indiscutivelmente, um filme. Outros, com mais responsabilidades, o têm conseguido menos bem. (PINTO, 1946)*
- *A Bárbara Virgínia, encenadora, vimos melhor a sua personalidade. A direcção e movimentação das cenas e das figuras são de uma maneira geral agradáveis, de vez e quando muito felizes em certas escolhas de planos, — nem sempre, contudo, inéditos —, e na iluminação de algumas passagens. Não nos referimos todavia, àquela exagerada e artificial marche aux flambeaux, de discutível gosto e justificação. A Bárbara Virgínia, artista, é a personalidade que melhor impressão nos deixa no conjunto, artista que sentiu a beleza a vibrar dentro de si, embora cinegrafista de insuficiente prática para exteriorizar, por inteiro, essa mesma sensibilidade íntima. (GASPAR, 1946)*
- *Talvez pela pureza, pela sinceridade que transparece dos seu trabalho. Com certeza que foi por isso: pela pureza e pela sinceridade (apetecia-nos escrever “pela ingenuidade”) que pôs na tarefa de realizar Três Dias sem Deus. Está de parabéns, por esse motivo. (GARCIA, 1946)*
- *Quando deixámos o Ginásio, depois de assistir ao drama daquele punhado de almas que Bárbara Virgínia soube erguer com rasgos de sensibilidade e clima de tragédia, vínhamos apreensivos. Três Dias sem Deus, com a sua mão cheia de ingenuidades, com os seus exageros, com os seus lances literários, com a sua pernicioso insistência*

em bons achados que não deveriam passar de breves apontamentos, para não fadigarem, com todos os seus grandes defeitos (...) (FEIO, 1946)

- *Resultou perfeito o seu encadeamento? Não! A tarefa era pesada demais para as débeis forças de Bárbara Virgínia, como realizadora. Um dos seus pecados, que se traduziu numa mingua de qualidades impressivas do ambiente e das figuras que nele evoluem, deriva de não mostrar, com a amplitude que seria de desejar, o conteúdo animado de um conflito que procurava fundamentar o primeiro caso de profundidade psicológica do cinema português. (...) Impunham a Bárbara Virgínia o dever de seguir a sua evolução, segundo o pensamento do autor; e não de amputar e alterar situações que deturparam as características de algumas personagens e o sentido das suas reacções, em função de si próprias e do objectivo que condicionam. Um exemplo flagrante fornece-o a protagonista. Esta, por carência de definição psicológica, insinua no espírito do público uma dúvida, que o leva a não compreender se a atitude que toma contra os habitantes da aldeia e as suas ingénuas credulidades e superstições são um reflexo do cumprimento do seu dever de professora ou pronúncia do amor pelo pai do garoto, que todos repudiam por lhe atribuírem a intenção de assassinar a esposa, que vive, parálitica, amarrada a uma cadeira de rodas, num ambiente de mistério que fortalece a convicção, na aldeia, de se tratar de um crime frustrado... (...) A despeito das falhas de identificação, que são uma consequência manifesta da realizadora não se ter insinuado, mais intimamente, no ambiente que se lhe impunha devassar, nem tão pouco, se ter subordinado a uma análise mais subtil das reacções das personagens. (LOURENÇO, 1946)*
- *Da realização de Bárbara Virgínia diremos que é coisa o mais desigual possível. Tão depressa as coisas demoram tempos indefinidos no écran, sem com isso se pretender vincar qualquer emoção, qualquer efeito, ou se passam aos sacões, desequilibrando a acção e o ritmo pelo qual a história fora contada até aí. Não basta ter talento para se fazer uma obra de arte, é preciso também saber, pois sem ele só se conseguem filmes como o de Bárbara Virgínia: ensaios que não devem sair do laboratório. (ROGÉRIO, 1946)*
- *As falhas de realização diminuem o conteúdo da obra como valor cinematográfico, embora, mesmo através deles, se verifique a vontade artística que em quase tudo se manifesta. (...) Três Dias sem Deus tinha de ser um filme de ambientes e de caracteres. Almas pensando e vivendo num meio que tinha de ser explicado e imposto pelas imagens. Onde estão elas no filme? (...) Se é certo que um dos triunfos da realização são certos pormenores que revelam sentido artístico, também é certo que o ritmo do filme está em tempo e razão inexplicavelmente lento. Como se pode aceitar essa história em cinema – num cinema de poucos recursos – sem uma perfeita unidade de ideias com o espectáculo? Ideias existem. O espectáculo quase nunca se encontra.*

(...) O ritmo de direcção obrigava um poder que Bárbara Virgínia não possui ainda.
(BRANDÃO, 1946)

- *Deve haver muito de gentileza em dizer-se que Bárbara Virgínia “realizou” o filme na ascensão nacional de realizador, em que se pede a este que seja um técnico total de cinema. Bárbara Virgínia dirigiu os actores e representou, o que já é muito.* (NOBRE, 1946)

Filme de “atmosferas”, de “ambientes” e de “climas”

- *Após assistirmos a uma série quase ininterrupta de fitas portuguesas sem sentido estético, destinadas à simples colocação de capitais, feitas à base de historietas desoladoramente convencionais, sem vigor rático nem conteúdo humano, fácil é de calcular a alegria que sentimos com o trabalho diferente que nos deu Bárbara Virgínia.* (FEIO, 1946)
- *A primordial qualidade da obra está na novidade que reveste os fundamentos da sua estrutura. De lés-a-lés está presente a constante preocupação de inovar, de reagir contra certas tendências “popularuchas” e de alargar os horizontes estéticos dos filmes nacionais, com recurso a novos estilos de feitura. Negando-se a perfilhar o uso de fórmulas cediças, em que podia brilhar com um mínimo de esforço, Bárbara Virgínia, sem atemorizar com as dificuldades espantosas que tinha que vencer, diligenciou concretizar, a despeito da sua inexperiência, uma ideia audaciosa, que se traduz no recorte de um sombrio agregado humano, numa sequência de imagens em que as diferentes gradações de claros-escuros; a penetração das reacções das personagens vergadas sob o peso de uma tragédia; o esquema emotivo do conflito, que se enuncia, mas que se não define com clareza; a solidão do lugarejo perdido entre as montanhas e a interferência de absurdas credices e superstições de gente boa mas rude, forneciam, de facto, magníficos elementos de inspiração para a estrutura de um filme singular.* (LOURENÇO, 1946)
- *Registemos, porém, o facto de que a sensibilidade artística de Bárbara Virgínia viu, no romance, a sugestão de um filme, e isso com a mente talvez a compará-lo, possivelmente até sem reparar que era o sub-consciente que a estava sugestionando, com as sombras românticas de Rebecca, as alucinações frenéticas do Monte do Venda-vais, a algidez sinistra do Castelo do Homem sem Alma, as águas fortes de certo cinema britânico, lentas, profundas, tristes, de um lirismo em que há acordes, em tom menor, com a nostalgia de Chopin e a violência soturna do Beethoven de certas sonatas. E, assim, a alma musical de Bárbara Virgínia, inebriada pelo romântico melancólico e agreste, encantou-se com o drama de Paulo Belforte, e com a psicopatia de Isabel.* (GASPAR, 1946)

- *Bárbara Virgínia estruturou um filme sério, vigoroso, de alto romantismo dramático, que só tem o defeito de ser excessivo nos efeitos. Soube criar, evidentemente, um clima patético, até mesmo de horror, sobretudo, de constantes inquietações emotivas. Rebecca e o Monte dos Vendavais deram-nos, igualmente, através de entrechos diferentes, mesmo frémido de espanto e de terror. (...) Os gemidos, as suspeitas que pesam sobre o marido, a face alucinada do velho, o cão que ladra, a tempestade furiosa, as pesadas abóbadas da casa, onde se desenrola a maior parte da acção, tudo isto são elementos que criam uma densa atmosfera de mistério, subjugando maciçamente o público. (...) O que desejamos dizer, com inteira justiça, é que o filme tem altura, desgrenha-se em patético, — e se quando atinge o tenebroso gostamos menos, reconhecemos que não deixa de ser uma imperiosa força dramática. (PORTELA, 1946)*
- *Três Dias sem Deus é o primeiro filme caracteristicamente psicológico português (ainda que nem sempre psicologicamente certo). Um filme que não é, nem regional, nem histórico, nem cómico, nem filho de uma anedota qualquer recheada de efeitos e cordelinhos destinados ao grande público. Qualquer coisa de novo, um primeiro passo — um filme psicológico, que se preocupa essencialmente com o comportamento dos seus personagens (...). É além disso, um filme em que o ambiente tem uma importância extraordinária, como realce da acção psicológica. Aquelas sombras misteriosas que pesam sobre a fita não são mais, afinal, do que as sombras que pesam sobre as almas ignorantes daquela aldeia perdida na serra. Aquele mistério que envolve a história que nos contam não é, de maneira nenhuma, uma preocupação de fazer uma obra de terror; à Boris Karloff, representa, antes, a garra do medo, da superstição, da loucura, da ignorância que se chocam naqueles três dias em que o médico e o padre estão ausentes. O ambiente, assim, realça sabiamente os dois conflitos humanos que fazem o filme. O da aldeia, mais real, mais trágico, mais violento, e o da casa Belforte, mais feito, mais particular, mais literário, mais banal. (...) Sente-se no filme, a todo o momento, um estilo novo de realização, uma compreensão da psicologia dos homens conforme os ambientes e os acontecimentos, uma poesia feita de irrealidade e, ao mesmo tempo de realismo. (...) Mas, para além de tudo isto, há a salientar que Três Dias sem Deus traz qualquer coisa de novo ao panorama geral do nosso cinema. (QUADROS, 1946)*
- *Pode dizer-se, em boa verdade, estarmos em presença do primeiro filme português de sentido universal. O que ele nos revela de credence do povo inculto, não é só reflexo nosso. Onde quer que viva gente, apesar de estarmos em pleno século da bomba atómica e das viagens estratosféricas, com melhor ou pior ambiente as bruxarias e feitiçarias têm sempre público. (...) O ambiente forte dos romances nórdicos e o ar misterioso das tragédias cinematográficas norte-americanas, não deixam de pesar em Mundo Perdido, obra de Gentil Marques em que se inspira o argumento de Três Dias sem Deus. (SYLVAN, 1946)*

- *Vejamus primeiramente, a escola do argumento: a falta de originalidade da história. Uma Jane Eyre medíocre, não deveria ter merecido a aprovação duma realizadora que pretende fazer coisa diferente dos seus colegas. (ROGÉRIO, 1946)*
- *Os ambientes e o clima do filme não se definem também concretamente, por vezes o mistério e o maléfico, noutras a simples estranheza. (BRANDÃO, 1946)*
- *O intuito de fazer qualquer cousa de diferente do que entre nós se tem feito, deve merecer-nos simpatia. Mesmo nos filmes que não resultam, temos de diferenciar os feitos intencionalmente maus para ganhar mais, conscientemente inferiores para lisonjear certas camadas do público, daqueles a que presidiu um sonho, embora para o qual não chegassem as asas. (...) Três Dias sem Deus é uma tentativa de filme de atmosfera. O poder de criar ambientes é uma das dificuldades mais complexas da ficção e decerto seria exigir demasiado que houvesse, num estreante em realização, não só ciência dos efeitos para uma narrativa normal, mas a subtileza e o poder de atingir o singular e o quase sobrenatural, ali requeridos. (...) Mas falemos no tema, que aqui é que está o importante do caso (...), faz o decalque, não apenas influenciado por determinada sugestão para fazer obra nova. Arranjaram-se disfarces exteriores para esconder o que se fazia e não se soube sequer recriar o tema. Isto é condenável. É evidente que o argumento de Três Dias sem Deus é apenas original naqueles pontos em que tem intenção visível de esconder que é um decalque da Paixão de Jane Eyre. Não vou cotejar passo a passo, seria infundável. Bastam os traços principais. Também aqui se trata duma professora que vai para um meio estranho e misterioso, que desconhece. Também uma voz de mulher vai narrando, de entrada, as imagens insonoras. Aqui também há um castelão brusco, insociável e odiado, que desta vez não é Orson Welles, mas que faz por ter uma voz tão áspera como aquele. Aqui também o motivo da tragédia é a esposa louca. Também ele se tornou assim hostil por esse motivo. Surge o ódio à professora naquele castelo tanto por parte da louca, como da governanta. Mas, e aqui começam os disfarces, em vez de uma filha apresentam um filho. No entanto lá está o piano como principal significado de loucura. Em lugar de ser ele que ali toca as músicas estranhas, desta vez é ela. Procura-se o mesmo ambiente. O velho que surge nos corredores, alta noite. Lá se ouve um grito inesperado. Lá está a governanta velha, figura patética que olha com só ódio e quase nunca fala. Lá está até o próprio cão enorme. Aqui não há incêndio. O padre volta a tempo de acalmar os ânimos. O desfecho é diferente. Vá lá. O desfecho sempre é diferente. A louca não morre no incêndio. Isto seria violento demais para o nosso meio e, além disso, um descrédito para os nossos bombeiros. Aqui a louca recupera a razão e a professora em vez de casar com o protagonista, volta a ensinar na escola.(...) O decalque é evidente, não apenas no aproveitamento dos efeitos do clima, mas um decalque dos próprios elementos de ficção, que os desvios e disfarces só vêm provar a*

consciência com que foram feitos. Além dessas, há outras “recordações”. Na cena das rochas, lembra logo Suspeita. Na governanta, lembra Rebecca. (NOBRE, 1946)

- *O filme surpreendeu-o [ao público] pela novidade do ambiente. Andava sequioso de filmes de atmosfera e encontrou o filme português que era a primeira tentativa para encontrar atmosfera. Defendemos há muito que temos decidida vocação para o género. (...) Onde o público viu uma história muito original, entende o crítico que não há originalidade no desenvolvimento do romance que o inspirou. (...) Bárbara Virgínia tinha um tema de responsabilidade. Original no nosso cinema, mas não original pelo toque que, em tantas cenas dava obras com a repercussão e as altas qualidades de O Monte dos Vendáveis, Rebecca, Jane Eyre – e outras. Traduziu como sabia e sentia, em imagens, a sua história. Com erros fundamentais mas que não são os mais importantes. Não teve meios de produção à altura das pretensões do tema. E a qualidade dos meios acessórios da encenação são demasiadamente modestos. A nosso ver não encontrou o tempo da história nem aproveitou o conflito. (GARCIA, 1946)*

Promessa para o cinema português

- *Triunfou como realizadora e como intérprete. O seu duplo triunfo significa não apenas uma grande esperança para o seu futuro artístico mas também uma séria promessa para o futuro do cinema português. (BASTOS, 1946)*
- *O exame das suas possibilidades dá-nos a certeza de estarmos em presença de um caso singular de intuição cinematográfica, de uma promessa com estofos para se afirmar valiosa para o cinema nacional, se as circunstâncias lhe proporcionarem um mais assíduo contacto com os estúdios. Só então se avaliará, no seu justo apreço, se a jornada de ontem obedeceu a uma inspiração momentânea ou ao imperativo desejo de contribuir, com perfeito sentido de dignidade artística, para elevar o nível plástico do espectáculo da tela na nossa língua. (LOURENÇO, 1946)*
- *Tudo portanto, se conjugou para mostrar que o cinema português não deu um passo em frente, como se costuma dizer, mas um “grande salto”, e para melhor. (GOMES, 1946)*
- *Se o tomarmos como um ensaio de uma estreada realizadora, e quando dizemos ensaio, referimo-nos a estudo (...): muito bem há a dizer de Bárbara Virgínia como promessa cinematográfica. (ROGÉRIO, 1946)*
- *Se o seu filme de estreia não nos entusiasmou, agradou-nos porém, muito, deixou-nos ansiosos pelo segundo trabalho. (...) Mas, audaces fortuna juvat: Bárbara Virgínia não deve ser menina, sem que esmoreça, nem que não se aperfeiçoe. O melhor já ela lá tem dentro: o espírito estético, que é dom de Deus, o daquele Deus a quem ela de-*

votamente reza, com um coral lindo, no final do filme. O que lhe falta é a lição e a prática, que o tempo, os livros e a experiência lhe ensinarão. (GASPAR, 1946)

- *Bárbara Virgínia, estude muito, trabalhe muito, porque o cinema português precisa de si!* (FEIO, 1946)
- *Três Dias sem Deus é assim uma boa promessa, revelando uma realizadora.* (BRANDÃO, 1946)
- *Bárbara Virgínia pode estar contente. Haverá que contar com mais, para o futuro. No dia em que se rodeie dos apoios que lhe faltaram desta vez, poderá seguir o seu caminho sem medo. Tem meios para caminhar à vontade.* (PINTO, 1946)

Internacionalização e a ida a Cannes

- *E de entre os filmes portugueses que devem correr mundo (...) conta-se Três Dias sem Deus.* (BASTOS, 1946)
- *Três Dias sem Deus — que foi escolhido para representar (...) o nosso país no Festival Internacional do Filme em Cannes — rasga novos horizontes ao cinema português.* (LOURENÇO, 1946)
- *E a expectativa não foi iludida. Realmente Três Dias sem Deus é qualquer coisa de bom e bem feito no cinema português e tanto assim que foi escolhido pelo SNI para representar (...) a indústria cinematográfica nacional no Festival Internacional do Filme a realizar brevemente em Cannes.* (GOMES, 1946)
- *(...) de forma nenhuma lhe permite [a Bárbara Virgínia] apresentar-se em Cannes — mas disso não será Bárbara Virgínia a culpada...* (GASPAR, 1946)
- *Na nossa opinião não devia de ser sujeita a confrontos no concurso como o de Cannes, para onde foi escolhido, porque não representa o nível técnico do nosso cinema, pouco de Portugal fala e até prejudica as qualidades que possui como exemplo de uma manifestação de sensibilidade artística, que por enquanto só aos portugueses interessa.* (BRANDÃO, 1946)
- *Ora isto [a aproximação exagerada a Jane Eyre] não teria outras consequências, além das habituais surriadas e de ser aproveitado pelos blaguers de café, se não fossem circunstâncias mais graves que atingem todo o cinema português e aquilo a que se chama o amor-próprio nacional. Eram cousas passadas em família. Mas o filme vai, consta mesmo que já foi escolhido, para ir representar o cinema português no certame internacional do cinema em Cannes. Será para obter o prémio da imitação? (...) Vamos defrontar não apenas os filmes da América, da França e Inglaterra, países de grande produção, mas também muitos outros que, sendo de segundo plano,*

produzem no entanto com bom nível técnico. Isso da técnica, no entanto, apesar de lamentável, será secundário ante o caso do decalque do argumento. Decerto Charlotte Brontë não se vai levantar do túmulo para reivindicar os seus direitos. Mas julgar-se-á entre nós que o júri e os espectadores de Cannes não leram o romance, nem viram a realização americana de Paixão de Jane Eyre? Vamos nós cair ali no ridículo, ser possivelmente até apupados nas críticas por uma tão mal disfarçada apropriação? (...) Mas não será melhor deixar sossegada, entre nós, esta outra pobre película, e só mandar a Cannes quando aquela, de resto, tão simpática professora, um dia souber a lição? (NOBRE, 1946)

Anexo G — Diagrama do *décor* de Casal de Lobos

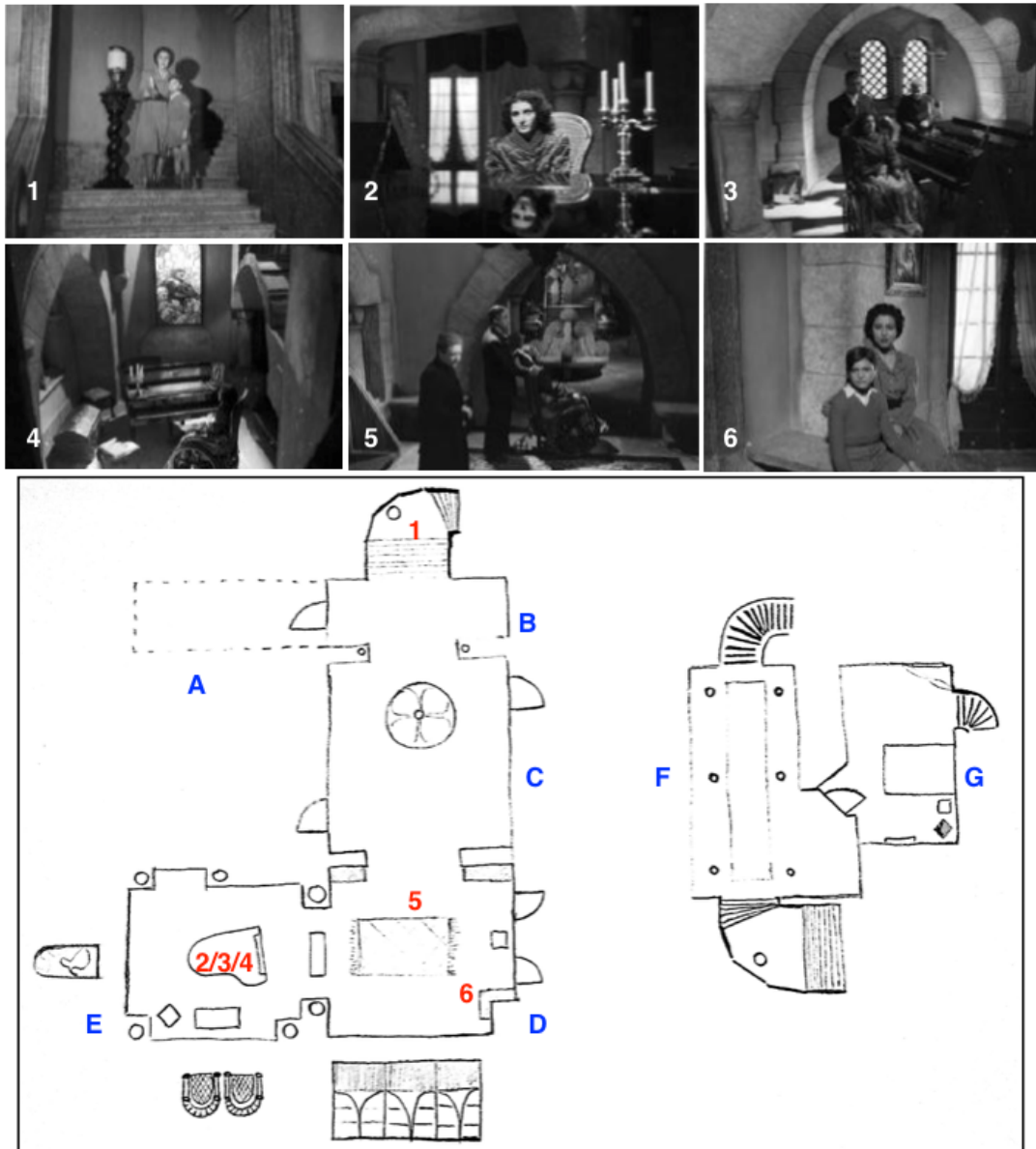









Diagrama dos cenários que compunham Casal de Lobos encabeçado por seis fotografias de cena tiradas durante a rotação de *Três Dias sem Deus* — Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.



Legenda:

A — Capela; B — Hall; C — Salão principal; D — Sala de estar; E — Sala do piano; F — Corredor do primeiro piso; G — Quarto das visitas (Lídia)




Anexo H — Esboço de recoreografia para a cena do precipício de *Três Dias sem Deus a partir de Rebecca*

N.	Pl.	m m	” 8 8	S o m	Enq.	Acção	Diálogos.	Fotogramas de <i>Rebecca</i>
1	Pl. ger.	28	8” 8	M ú s.	inter cala do	Precipício visto de baixo, mas não em vista emergente, senão na medida em que for necessário. Lídia chega até à beira.		
2	Pl. Am.	40	4” 4	“	emer gent e	Lídia olha o precipício.		
3	Pl. ger.	28	4” 4	“	int.	A pino, o precipício.		
4	Pl. am.	40	5” 5	“	em.	Lídia senta-se à beira do precipício, a olhar em redor, pensativa.		
5	Pl. am.	40	11”	“	int.	Paulo observa Lídia, nitidamente insatisfeito, parecendo ter ficado fora de si. Sai de campo, pela esquerda do enquadramento, numa atitude de reserva, de forma a colocar o público na expectativa.		
6	Pl. médio	50	15” 4	“	leve ment e mer.	Sentada à beira do abismo, pensativa. Paulo vem do fundo. Só se lhe vêem as pernas. Aproxima-se até ficar mesmo por de trás de Lídia. esta olha de soslaio, como que a indicar que deu pela sua presença. Fica apouquentadíssima; olha o precipício.		
7	Pl. ger.	38	4” 4	“	int.	Repetição do plano 3.		
8	Pl. med.	50	8” 8	“	racc ord	Lídia acaba de ver o precipício e fica alarmada. Reflete, mas descontrolada, cada vez mais emocionada. Ergue-se num rompante.		


O restauro cinematográfico como recoreografia

N.	Pl.	m	”	S	Enq.	Acção	Diálogos.	Fotogramas de <i>Rebecca</i>
		m	”	o				
				m				
9	Pl. med.	50	15”4	‘	eme.	Paulo de frente. Lídia acaba de se erguer, num rompante e parece ficar surpreendida com a presença de Paulo (Lídia fica de costas quase em <i>amorcé</i>) que a olha com dureza, parecendo não estar senhor de si.		
10	Pl. próximo	50	13”2	‘	mer.	Lídia de frente. Paulo em <i>amoré</i> . Lídia olha para Paulo, embaraçada, procurando disfarçar o que sente. Deve notar-se que há pavor na sua expressão, embora dissimulado. Paulo fala. Lídia não encontra resposta. Paulo ataca novamente.	Paulo: Assustei-a? Não esperava por mim, agora...	
11	Pl. med.	50	20”	‘	em.	Paulo e Lídia (esta de costa). Paulo fala com Lídia, com dureza e firmeza.	Paulo: Que veio fazer aqui? Lídia: (atrapalhada) Nada!... Simples curiosidade... Paulo: Se tem muito empenho em saber como se deu o desastre, eu explico-lhe. Escura de ficar com dúvidas...	
12	Pl. prox.	50	13”2	‘	mer.	Lídia e Paulo (este em <i>amoré</i>). Lídia fala com Paulo, atrapalhada. Depois da resposta de Paulo, Lídia olha para um lado e para outro, como a procurar uma oportunidade para fugir.	Lídia: Não duvido... Pedi-lhe explicações? Paulo: Bem sei... mas, agora sou eu que insisto em lhe contar como as coisas se passaram.	
13	Pl. med.	50	5”5	‘	em.	Paulo e Lídia (esta de costas). Paulo agarra Lídia para que ela não fuja. Fala.	Paulo: Parece que não ouviu!... Quero destruir essa dúvida!...	
14	Pl. prox.	75	5”5	‘	mer.	Lídia olha Paulo, atemorizada.	Voz de Paulo: Insisto em lhe contar como as coisas se passaram.	
15	Pl. prox.	75	7”7	‘	em.	Paulo fala (seguindo Lídia como a vista, como se esta estivesse a sentar-se). Lídia está em <i>amorcé</i> e sai de campo abaixando-se.	Paulo: Não prefere ouvir sentada? Sente-se! É melhor...	
16	Pl. med.	50	7”7	‘	lev. mer.	Lídia acaba de se sentar. Fica na expectativa, receosa do que possa acontecer de um momento para o outro. Sente-se a presença de Paulo, colocado por de trás de Lídia.		

O restauro cinematográfico como recoreografia

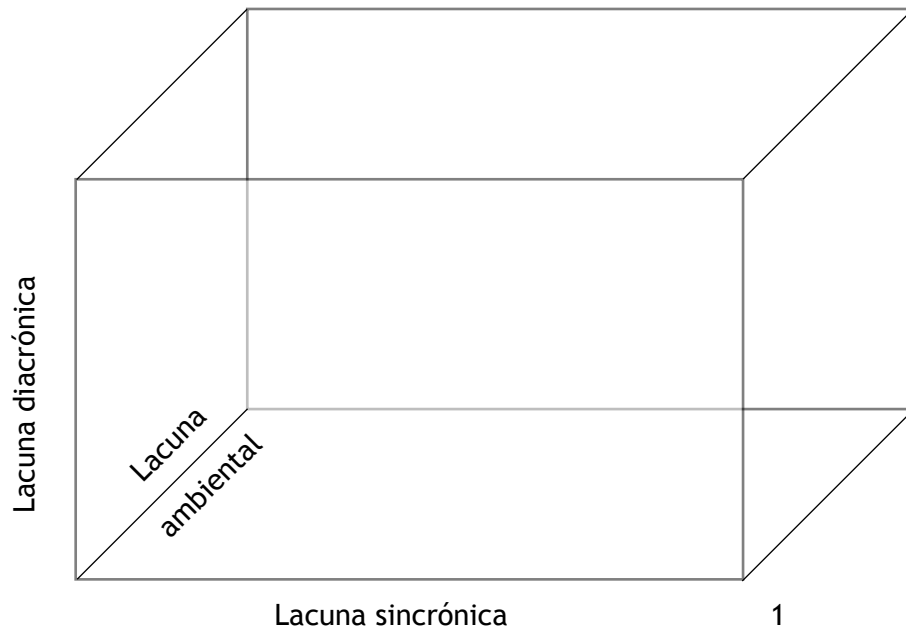
N.	Pl.	m	”	S	Enq.	Acção	Diálogos.	Fotogramas de <i>Rebecca</i>
		m	”	o				
				m				
17	Pl. med.	50	15”4	”	em.	Paulo olhando em frente, como que a evocar, fala ao cabo de alguns segundos, ao passo que a sua expressão se vai suavizando.	Paulo: Izabel... Raramente saia de casa... Eu tinha-a proibido de conviver com a gente da terra... essa gente que me odeia por causa duma história absurda.	
18	Pl. med.	50	15”	”	lev. mer.	Lídia escuta, perturbadíssima; e mais se perturba ao passo que Paulo vai falando.	Voz de Paulo: Na tarde em que se deu o desastre, vim aqui ter com ela... Foi a nossa primeira questão... Zanguei-me porque ela tinha ido à aldeia e veio de lá muito impressionada com os disparates que lhe contaram a meu respeito.	
19	Pl. med.	50	15”4	”	em.	Paulo fala, transtornado com a recordação, cada vez mais emocionado.	Paulo: Recebeu-me friamente, como se na verdade eu fosse o tal... criminoso, de que essa gente lhe falara. Discutimos durante muito tempo. Teve a coragem de me insultar. estava transtornada. Perdi também a cabeça.	
20	Pl. de pormenor	75	14”3	”	lev. mer.	Lídia ouve emocionada e ao ouvir falar no pé, olha, desconfiada e alarmada.	Voz de Paulo: Ela estava sentada nesse mesmo lugar... Durante a discussão, coloquei casualmente o pé sobre essa pedra que oscilava, tal qual como agora.	
21	Pl. prox.	75	6”6	”	em.	Paulo fala, cada vez mais emocionado.	Paulo: Juro que não o fiz por mal.. Tinham distraído com a questão que se levantara entre nós...	
22	Pl. prox.	75	5”5	”	lev. mer.	Lídia, oscilando ligeiramente, cada vez mais emocionada.	Voz de Paulo: Não reparei que esse movimento a irritava. Izabel sempre se irritou facilmente.	
23	Pl. prox.	75	9”9	”	lev. em.	Lídia, oscilando, olha o abismo, apavorada.	Voz de Paulo: Voltou a insultar-me porque eu estava a incomodá-la, sem ter reparado, é claro... Perdi-lhe quasi o respeito...	
24	Pl. ger.	28	4”4	”	int.	Repetição do plano 3.	Voz de Paulo: Eu já não estava em mim.	

O restauro cinematográfico como recoreografia

N.	Pl.	m m	” o m	S o m	Enq.	Acção	Diálogos.	Fotogramas de <i>Rebecca</i>
35	Pl. am.	50	4” 4	4” 4		Paulo pensativo afasta-se a caminho de casa.		

Apêndices

Apêndice A — O cubo das lacunas de Paolo Cherchi Usai



In Revista Archivos de La Fílmoteca – Historia y arqueología del cine. n.º 10. Valência: Generalitat Valenciana, 1991. p. 42. ISSN: 02146606

Apêndice B — *Email de Sara Moreira do ANIM*

No dia 15/09/2015, às 10:58, Sara Moreira escreveu:

Exmo. Senhor,

Na sequência da vossa comunicação, vimos confirmar a possibilidade de visionamento dos filmes *Hidráulica Agrícola*, Raul Faria da Fonseca, Domingos de Mascarenhas, 1939, 17', *Pão Nosso...*, Armando de Miranda, 1940, 86' (no que respeita o paradeiro de materiais conhecidos, subsiste apenas a banda de imagem), *Primeira Travessia Aérea do Atlântico Sul*, Raul Faria da Fonseca, Fernando Fragoso, 1940, 10', *Neve em Lisboa*, Raul Faria da Fonseca, 1945, 5' (no que respeita o paradeiro de materiais conhecidos, subsistem apenas takes), *Sonho de Amor*, Carlos Porfírio, 1945, 70' (no que respeita o paradeiro de materiais conhecidos, subsiste apenas a banda de imagem, truncada), *Três Dias Sem Deus*, Bárbara Virgínia, 1946, 26' (no que respeita o paradeiro de materiais conhecidos, subsiste apenas a banda de imagem, truncada), *Aldeia dos Rapazes - Orfanato Sta. Isabel de Albarraque*, Bárbara Virgínia, 1946, 15' (no que respeita o paradeiro de materiais conhecidos, subsiste apenas a banda de imagem), *A Nau Catrineta*, Gentil Marques, 1949, 15' (o material disponível para visionamento apresenta a banda sonora incompleta – apenas uma parte de duas), *Exposição de Arte Sacra Missionária*, Gentil Marques, 1952, 20' e *Sinfonia Ribatejana*, Gentil Marques, 1953, 8', no âmbito de Mestrado de Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico, na Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa.

Relativamente aos filmes *Epopéia da Selva*, Raul Faria da Fonseca, 1950 e *Milagre de Fátima*, Gentil Marques, 1952, ambos filmes inacabados, informamos que, por razões de carácter patrimonial, não se encontram disponíveis para acesso.

Quanto a *A Lenda de Miragaia*, Raul Faria da Fonseca, António Cunhal, 1931, *Marinheiros de Portugal*, Raul Faria da Fonseca, Fernando Fragoso, 1931 e *A Volta de*

José do Telhado, Armando de Miranda, 1949, informamos que não existem quaisquer materiais em arquivo, nem conhecemos o seu paradeiro.

(...)

Com os melhores cumprimentos,

Sara Moreira

Supervisora de Acesso | Access Supervisor

Apêndice C — Cartazes de *Três Dias sem Deus* e *O Caso de Edith Cavell*



In *Filmagem*. n.º 25 3.ª série, 21 Jun. 1945. p. 5.

In *Diário de Lisboa*. 30 Ago. 1946. p. 9.

Apêndice D — Fotografias de cena e de rodagem de *Três Dias sem Deus*



45029.jpg



três dias sem deus - 111.jpg



três dias sem deus - 112.jpg



três dias sem deus - 113.jpg



três dias sem deus - 114.jpg



três dias sem deus - 115.jpg



três dias sem deus - 116.jpg



três dias sem deus - 117.jpg



três dias sem deus - 118.jpg



três dias sem deus - 119.jpg



três dias sem deus - 120.jpg



três dias sem deus - 121.jpg



três dias sem deus - 122.jpg



três dias sem deus - 123.jpg



três dias sem deus - 124.jpg



três dias sem deus - 125.jpg



três dias sem deus - 126.jpg



três dias sem deus - 127.jpg



três dias sem deus - 128.jpg



três dias sem deus - 129.jpg



três dias sem deus - 130.jpg



tres dias sem deus1.jpg



tres dias sem deus2.jpg



tres dias sem deus3.jpg



tres dias sem deus4.jpg



Apêndice E — *Três Dias sem Deus no Século Ilustrado*

UM NOVO ÊXITO DO CINEMA PORTUGUÊS

«TRÊS DIAS SEM DEUS»

COM a comédia dramática «Três dias sem Deus», que ontem se estreou com grande êxito no Teatro do Ginásio, aparece pela primeira vez no nosso país um realizador cinematográfico feminino: Barbara Virginia.

Depois de um curso de estudos de cinema representado que cursou no nosso Conservatório de Artes Dramáticas, Barbara Virginia transitiu para o cinema, onde desempenha, além das funções de direcção, o papel de protagonista, no filme nacional ontem apresentado.

História estranha e bem vedada, a de nova produção do cinema português, mandando o público em suspense até final, intrigado com o seu desfecho imprevisto.

Dois estrelas mais, teve ainda o filme «Três dias sem Deus» Tony, como operador de imagens, e a bailarina Linda Rosa, que interpreta o papel de uma actriz como actriz, numa difícil e magnífica interpretação.

Vemos nesta página alguns aspectos do novo filme nacional, com Barbara Virginia, João Perry, João Miranda, Linda Rosa, Maria Clementina, etc.

DIRECÇÃO de BARBARA VIRGINIA

PRODUÇÃO INVICTA FILMES INDEPENDENTE

DISTRIBUIÇÃO IBERIA FILMES

In *Século Ilustrado*, n.º 452. 31 Ago. 1946. p. 19-20.