

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
ANIM, 30 ANOS  
23 de fevereiro de 2026

### AS MARGENS DO RIO DOURO DO PORTO A ENTRE-OS-RIOS / 192[?]

*Cópia:* Cinemateca Portuguesa, 35mm, preto e branco com tintagens, muda, com intertítulos em português / *Duração:* 11 minutos, a 16 fotogramas por segundo / *Primeira exibição na Cinemateca.*

### O DESERTO DE ANGOLA / 1932

*um filme de* JOSÉ CÉSAR DE SÁ, ANTÓNIO ANTUNES DA MATA

*Realização:* J. César de Sá, António Antunes da Mata / *Fotografia:* J. César de Sá / *Intertítulos:* António Antunes da Mata / *Produção:* H. da Costa para a Agência Geral das Colónias (Portugal, 1932) / *Direção de Produção:* F. A. Quintela / *Produtor Executivo:* José César de Sá / *Cópia:* Cinemateca Portuguesa, 35mm, muda, com intertítulos em português, preto e branco, 7 minutos, a 20 imagens por segundo Filme pertencente à “Série Colonial Angola”, distribuída em Portugal no início dos anos 1930 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 18 de novembro de 1995 (“Cinemas de África”).

### PORTO DE LISBOA / 1934

*um filme de* PAULO BRITO ARANHA

*Realização:* Paulo Brito Aranha / *Fotografia:* Octávio Bobone / *Música:* Jaime Silva (Filho) / *Produção:* Tobis Portuguesa / *Cópia:* Cinemateca Portuguesa, 35 mm, preto e branco, falada em português, preservação feita em laboratório externo, em 2003, a partir dos negativos de som e imagem originais / *Duração:* 12 minutos / *Estreia:* Lisboa (cinema Tivoli), 1 de abril de 1935 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 3 de março de 2004, (“Abrir os Cofres”).

### DOCAS DE LISBOA / 1932

*um filme de* MOTA DA COSTA

*Realização:* Mota da Costa / *Fotografia:* Aquilino Mendes / *Produção e Distribuição:* Filmes Castello Lopes / *Cópia:* Cinemateca Portuguesa, DCP (produzido no âmbito do projeto FILMar), preto e branco, mudo, com intertítulos em português – preservação feita em 1985 a partir de uma cópia nitrato de época / *Duração:* 9 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 9 de março de 1989 (“Prontuário”)

### THE DOCKWORKER’S DREAM / 2015

(O Sonho do Estivador)

*um filme de* BILL MORRISON

*Realização, argumento, montagem:* Bill Morrison / *Composição original:* Ryan Norris, Kurt Wagner / *Música:* Lambchop (Kurt Wagner, Tony Crow, Matt Swanson, Ryan Norris, Matt Glassmeyer, Scott Martin) / *Produção:* Curtas Metragens CRL, Hypnotic Pictures (Portugal, EUA, 2015), por acordo com Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema e apoio de C.M. Vila do Conde, Secretaria de Estado da Cultura, ICA e Creative Europe MEDIA / *Cópia:* DCP, preto e branco, sonoro, sem diálogos / *Duração:* 19 minutos / *Estreia:* 12 de julho de 2015, Festival Curtas Vila do Conde em versão cine-concerto, cuja montagem era mais extensa / *Estreia* (versão definitiva de montagem): abril de 2016, Festival Big Ears (EUA) / *Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.*

Duração total da projeção: 57 minutos

Sessão apresentada por Tiago Baptista, diretor do Arquivo Nacional das Imagens em Movimento

---

Em 2013, o Festival Curtas Vila do Conde dedicou uma retrospectiva ao trabalho do cineasta norte-americano Bill Morrison, que até então havia ficado conhecido pelos seus filmes de *found footage* com visíveis sinais de degradação. O exemplo mais sonante disso é a longa-metragem **Decasia** (2002), filme-colagem de imagens recolhidas de cópias da University of South Carolina e da Library of Congress correspondentes exclusivamente a filmes do período mudo onde a instabilidade da emulsão produz estranhos e hipnóticos efeitos visuais (acompanhados por uma banda sonora composta por Michael Gordon que trabalha, justamente, a atonia e o descompasso). A sua estadia em Vila do Conde aproximou-o da direção do certame e, em 2014, deu-se a coincidência de Morrison e o músico da banda *country-rock* Lambchop, Kurt Wagner, integrarem ambos o júri do festival de curtas-metragens de Clermont-Ferrand. Mário Micaelo, um dos diretos de Curtas Vila do Conde, teve então a ideia de os juntar através da encomenda de um cine-concerto que trabalhasse especificamente os filmes da Coleção da Cinemateca Portuguesa. Daí viria a resultar o presente **The Dockworker’s Dream**, conhecido em português como *O Sonho do Estivador*.

O trabalho iniciou-se em setembro de 2014, com o intuito de produzir um espetáculo para a próxima edição do certame vilacondense, em julho do ano seguinte. Cine-concerto esse que seria depois decantado num filme. Morrison visitou o Arquivo Nacional da Imagem em Movimento e aí assistiu a dezenas de títulos da Coleção. O trabalho de visionamento foi acompanhado por Mário Micaelo e pelos colegas do Arquivo, e teve como especial foco materiais de filmes de metragem curta de registo documental produzidos entre as décadas de 1920 e 1930. Dessas sessões de visionamento, o realizador acabou por selecionar excertos de um total de nove títulos, a saber: **As Margens do Rio Douro do Porto a**

**Entre-os-Rios**, da década de 1920, **O Século** (1924), de Augusto Seara, **Documentário Terceirense** (1927), de António Luís Lourenço da Costa, **Pesca do Bacalhau** (1931), de autor desconhecido (produzido pela Films Sanmael), **Planalto de Huila** (1931) e **O Deserto de Angola** (1932), ambos de de José César de Sá e António Antunes da Mata, **Docas de Lisboa** (1932), de Mota da Costa, **Porto de Lisboa** (1934), de Paulo de Brito Aranha, e **Indústria Portuguesa de Algodão - Fábrica da Areosa** (1934), também de autor desconhecido (produzido pela Glória Film). Todos estes filmes estão disponíveis para visionamento na Cinemateca Digital e foram cedidos ao realizador nesse suporte (sendo um filme sobre a materialidade da película a sua existência só foi possível através do digital).

Ao contrário doutros filmes em que Morrison montou a partir de peças musicais já existentes, ou trabalhou diretamente com músicos que compuseram especificamente para o filme, neste caso tratou-se de um trabalho feito a quatro mãos. O realizador montou uma primeira versão que tinha cerca de 45 minutos, enviou-a a Kurt Wagner que lhe devolveu uma peça de 18 minutos intitulada “Long Song” que o músico havia guardado na gaveta. Morrison sobrepôs as duas coisas e achou que poderiam casar. Cortou o filme para cerca de 30 minutos e na primeira apresentação ao vivo os Lambchop tocaram duas vezes a mesma música, perfazendo assim a duração das imagens. Depois dessa estreia, no verão de 2015, o realizador regressaria à mesa de montagem de modo que as imagens encaixassem na duração da canção, ficando por fim o filme com a duração atual de 18 minutos.

O que se evidencia da escolha das imagens é o interesse de Bill Morrison por títulos de natureza turística ou industrial, vários deles órfãos ou de autores pouco conhecidos, e cujos materiais fílmicos contivessem as marcas do tempo: degradação da emulsão por água ou humidade, degradação química do suporte, riscos, alterações de contraste, manchas e outras interferências visuais. Em entrevista a João Araújo, para o sítio *À pala de Walsh*, o realizador explicou: “todas as manchas e permutações e partes derretidas, que são as coisas que as pessoas associam aos meus filmes, isso é tudo orgânico, é o estado das imagens na forma como as encontro. É claro que sou atraído por isso, e se são imagens que já têm essa qualidade, é mais provável que entrem na minha montagem.” Daí que Morrison se tenha interessado pela estranha vibração de contrastes que os materiais de **As Margens do Rio Douro do Porto a Entre-os-Rios** ou **Documentário Terceirense** evidenciam. O método do realizador parece ser, afinal, o seguinte: percorrer uma coleção, destacar um conjunto de imagens cativantes (fogachos que elevam um filme banal, enquadramentos surpreendentes, o olhar de um figurante, um gesto inusitado, a aleatoriedade de uma mancha) e, depois, tentar tecer uma linha narrativa que, de algum modo, cosa os diferentes elementos díspares. Sendo que, claro, a opção por filme “órfãos” prender-se-á, também, com questões relacionadas com direitos de autor, recaindo a preferência por títulos mais obscuros e de realizadores cuja obra foi curta ou de pouca desenvoltura (por isso e, também, porque tratando-se de materiais fora da iconografia nacional, são imagens que se oferecem mais facilmente ao gesto da apropriação). A isto junta-se um trabalho de uniformização, onde o realizador omite as eventuais tintagens e puxa muito os contrastes das imagens originais, dando-lhes uma certa unidade plástica.

Retomando a mesma entrevista, o realizador esclarece “Fiquei muito impressionado com as imagens de **O Século**, que eram sobre a produção do jornal, como na cena em que vemos alguém a esticar um enorme rolo de papel pela avenida abaixo, e, é claro, pelo que acabaria por ser a penúltima sequência do filme, de um caçador num safári em Angola. Pensei que aquelas imagens com as zebras e a carrinha modelo T-Ford no mesmo plano, no mesmo [enquadramento], eram realmente fantásticas.” Ou seja, é a partir da pujança dramática das imagens ou pela sua bizarrria que o realizador procura dar sentido aos seus exercícios compilatórios. Não foi diferente em **The Dockworker’s Dream**. Ainda assim, a linha narrativa constrói-se em torno do protagonista de **Docas de Lisboa**, um estivador que se passeia descalço pelos armazéns. Vendo o filme de onde foram extraídos os excertos, percebe-se que a personagem é um jovem desempregado que vagueia, sem rumo, pelas docas. Para Morrison ele é apenas uma sugestão narrativa em torno da qual pode bordar as imagens (sendo que, claramente, lhe terão impressionado os elegantes *travelings* com que Mota da Costa filma a personagem).

A partir de um dispositivo onírico, construído através do nevoeiro, da maresia e da instabilidade da película, a montagem de Bill Morrison conduz-nos por uma montagem associativa, como se o estivador se recordasse da sua vida e imaginasse uma outra. Da faina fluvial somos levados ao trabalho da estiva, com a descarga de mercadorias (o realizador entusiasma-se com os “planos subjetivos” dos guindastes, oriundos de **Porto de Lisboa**), daí à indústria nascente (com as belíssimas imagens do filme rodado numa fábrica têxtil na Areosa) e à produção de novas mercadorias. O filme encontra um momento de suspensão, a meio, onde o “protagonista” regressa e, a partir daí, inicia-se o segundo ato, aquele mais propriamente projetivo. Há uma comunidade rural, um casamento, uma viagem a África (lua de mel ou emigração?) que desemboca nas imagens do Arquivo Colonial das missões cinegráficas a Angola (rima surreal com o rolo de papel de jornal estendido pela avenida). Tudo isto numa montagem de continuidade, feita em torno do trabalho do *raccord*. No final, já depois do genérico, surgem umas imagens muito degradadas que não pertencem à Coleção da Cinemateca. Explicou o realizador, “a última imagem, que era algo que não estava na verdade no ANIM, foi retirada de umas filmagens que encontrei na Library of Congress, no ano passado [2015], onde [se veem umas pessoas a] carregar uma carrinha com animais empalhados, como zebras e búfalos de um safári. Essas imagens estavam muito deterioradas, e acabaram por ser a última sequência, porque rimavam com as outras filmagens.” O que é notório, em **The Dockworker’s Dream**, é que a seleção de imagens proposta por Morrison aborda, de forma direta, várias questões da

identidade nacional, como sejam a relação com o mar e o passado colonial, realidades interligadas pela gesta das navegações.

Bill Morrison foi muito cândido, a este respeito, na entrevista a João Araújo, afirmando que “estava a tentar encontrar um ponto de vista para fazer esta espécie de *travelogue*, um ponto de vista que salientasse diferentes aspectos da indústria e produção portuguesas ao longo dos anos, e certamente destacasse o papel do colonialismo como parte integral disso. Também pensei no meu processo como um caçador, como alguém que entra nestes edifícios à procura destes animais perdidos para os trazer de volta. Um estivador é alguém que, de certa forma, viaja entre diferentes portos para trazer objectos variados e depois os distribui. Isso tornou-se como uma bela metáfora para um realizador de filmes de *found footage*. (...) Foi tudo muito sugerido pelas próprias imagens. Havia este plano recorrente de um tipo que trabalhava nas docas a andar pelas ruas e, à medida que comecei a jogar com as imagens, tentei usá-lo como uma forma de entrarmos nessas imagens, e talvez no seu sonho, que era um sonho de Portugal.” Não poderia dizê-lo melhor.

Ricardo Vieira Lisboa

## AS MARGENS DO RIO DOURO DO PORTO A ENTRE-OS-RIOS

Este é um daqueles filmes sobre os quais pouco ou nada sabemos. A datação não é certa, os autores são desconhecidos, os homens que surgem são anónimos, no entanto a cópia parece completa, os locais da rodagem são claros e por demais conhecidos e o filme apresenta belíssimas cores de tintagens amarelas, verdes e azuis. Os materiais foram depositados em 1999 pelo arquiteto Joaquim Oliveira naquilo a que se convencionou chamar a “Coleção Cunha Morais”, composta por uma série de cópias mudas em nitrato (cujo depósito foi intermediado pelo Instituto do Vinho do Porto). Ângelo Mendonça da Cunha Morais foi um importante empresário da indústria têxtil no norte do país nas décadas de trinta a cinquenta, filho de um conhecido fotógrafo (Joaquim Augusto da Cunha de Morais), daí o seu eventual interesse pelo cinema. Mais que isso não se pode dizer. A propriedade das cópias em nada o aproxima da sua produção ou encomenda (até porque a “Coleção Cunha Morais” incluía títulos estrangeiros). Mas não será por falta de informação que deixaremos de usufruir dos belos planos flutuantes que o filme nos oferece, muitas vezes compondo o quadro a partir do espaço negativo produzido pela figura do “gondoleiro”. No seu mistério, as imagens ganham uma dimensão ainda mais espectral (velas como fantasmas de braços abertos). E tudo desagua na concretude da cidade, o Porto e as suas pontes de ferro. Uma viagem *por este rio abaixo*.

Ricardo Vieira Lisboa

## O DESERTO DE ANGOLA

**O Deserto de Angola** (“da Série Colonial Angola”) não é um filme especialmente vocacionado para o turismo embora a questão seja referida (“As caçadas são já famosas, pelo seu pitoresco, e pelas emoções que proporcionam (...)”; “As zebras são o grande atractivo para os turistas”, explicitam dois dos intertítulos) e caiba por inteiro no desígnio das imagens de representação nacional. Trata-se de um dos títulos rodados em finais dos anos 1920 no âmbito da Missão Cinegráfica a Angola, encomendados pela Agência Geral das Colónias para obter imagens das colónias portuguesas tendo em vista a sua exibição nas exposições internacionais da época (como **De Lisboa a Luanda** ou **Ação Colonizadora dos Portugueses**, realizados pela mesma altura e a mesma dupla). Os sete minutos do filme concentram-se no deserto de Moçâmedes, na elegância selvagem de hienas, antílopes e zebras captados a partir de um carro dos viajantes da expedição que dá origem ao filme. A fotogenia do motivo é captada numa bela fotografia, integrando o filme a denuncia do seu próprio dispositivo que passa do fora de campo para o enquadramento na sombra do carro em andamento reflectida no solo, ou nos planos em que deixam ver a câmara presa num dos carros que fazem esta breve travessia filmada. O elemento mais assinalável é, no entanto, o facto de, seguindo no encaço dos animais que correm espantados pelos carros, e mais velozes do que eles, **O Deserto de Angola** ser basicamente composto por planos em movimento. Na maioria dos planos, seguindo com os operadores “a bordo”, repetindo o gesto primordial dos Lumière na gôndola veneziana em finais do século XIX, a câmara está fixa no veículo cujo movimento dá origem a belos *travellings* sobre o deserto.

Maria João Madeira

## PORTO DE LISBOA

Paulo de Brito Aranha (1904-1951) realizou alguns dos primeiros documentários sonoros portugueses e foi, desde a sua fundação e durante quase duas décadas, director da secção de som da Tóbis Portuguesa (fund. 1932). Caso raro na história do cinema português, o seu interesse pelo cinema e a sua entrada naquele meio foi precedido em grande medida por uma carreira de docência e de investigação técnica e científica, desenvolvida a partir dos anos vinte no Exército, na Escola Militar e no Instituto Superior Técnico. No entanto, e paralelamente a estas actividades, Brito Aranha, desenvolveu também uma carreira jornalística na redacção do *Diário de Notícias*, assinando desde 1924 inúmeros artigos de crítica literária, de arte e de teatro, bem como várias reportagens do estrangeiro enquanto enviado especial daquele quotidiano lisboeta. E publicou mesmo um romance epistolar intitulado *Amantes*, que alcançou um certo êxito.

Nos seus últimos anos, ocupou-se ainda da indústria das margarinas, tendo sido o introdutor dos processos da margarinização das gorduras em Portugal.

Logo depois de concluir os cursos de Engenharia Militar e Civil da Escola Militar e de Engenharia Electrotécnica do Instituto Superior Técnico, Brito Aranha continuou no estrangeiro a sua formação técnica, cursando Engenharia Radioelectrotécnica na École Supérieure d'Électricité de Paris e Electro-Acústica, na Alemanha. A sua carreira militar desenvolveu-se paralelamente à carreira na vida civil, tendo sido comandante do regimento de telegrafistas e, mais tarde, director do Laboratório Electrotécnico Militar. Os resultados dos seus trabalhos de investigação foram divulgados em diversos livros publicados entre 1932 e 1948, que reforçaram a sua reputação como um dos (ou "o") melhores especialistas de electrotecnia, radiotelegrafia e registo de som em Portugal.

Para além do Exército, tanto o Estado como o meio cinematográfico recorreram às suas competências técnicas. Assim, Brito Aranha representou desde muito cedo o estado português em conferências internacionais na sua área de especialização. Esteve ligado a dada altura ao Ministério das Obras Públicas, tendo sido membro da Comissão Permanente de Peritos em Matéria de Radiocomunicações (editando então o estudo *O domínio actual das telecomunicações e a posição portuguesa*, 1948) e secretário do eng<sup>o</sup> Duarte Pacheco quando este ocupou o ministério pela primeira vez).

O sector privado também recorreu a Brito Aranha e, por isso, o encontramos acompanhando de perto as negociações que levariam à fundação da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tóbis Klangfilm (depois Tóbis Portuguesa), a empresa produtora que instalou em Portugal as infra-estruturas e os equipamentos necessários à realização de filmes sonoros. Foi para a Tóbis que Brito Aranha realizou os seus primeiros filmes, que se contam entre os mais antigos filmes sonoros realizados em Portugal de que subsistem materiais em arquivo. Aliás, através de cópia em suporte de nitrato depositada pela Administração do Porto de Lisboa, conhecemos uma versão alternativa do genérico de **Porto de Lisboa** na qual se podia ver o desembarque dos camiões procedentes da Alemanha com o material para registo de som. Esse mesmo material seria utilizado não apenas na tomada de som destes pequenos documentários, mas também em muitos dos mais conhecidos filmes portugueses dos anos trinta e quarenta – filmes esses cuja direcção de som foi da responsabilidade de Brito Aranha: **A Canção de Lisboa, As Pupilas do Senhor Reitor, Os Fidalgos da Casa Mourisca, A Rosa do Adro, Maria Papoila, A Revolução de Maio, Bocage**, e tantos outros.

De **Porto de Lisboa** quase podíamos dizer tratar-se da resposta lisboeta a **Douro, Faina fluvial** de Manoel de Oliveira. Também no filme de Brito Aranha pode notar-se um investimento plástico nos enquadramentos e no ritmo da montagem com o objectivo de apresentar um filme cuja forma *rimasse* com o bulício da vida portuária. No entanto, esta comparação apenas faz (algum) sentido uma vez terminada a longa introdução (na verdade, quase metade do filme) com um comentário em *off* sobre as vantagens e a capacidade do porto de Lisboa. Esgotada a informação que se pretendia transmitir sobre o porto, o filme pode então tirar pleno partido de uma montagem muito sincopada onde abundam os pontos de vista inesperados e a colocação da câmara nos mais diversos pontos móveis. Do mesmo modo, a música pode tomar então o seu justo relevo e surpreende mesmo pela sua modernidade (a comparar, sem dúvida, com a partitura que Luís de Freitas Branco compôs para a primeira versão musicada de **Douro, faina fluvial**).

Tiago Baptista

## DOCAS DE LISBOA

Como tão bem escreveu Luís de Pina «Em **Docas de Lisboa**, para lá do leve fio de enredo, há imagens tão boas como as de **Lisboa**, de Leitão de Barros, e há sobretudo um tom de certa fatalidade, de certo pessimismo que resiste à vontade de fazer humor. Trata-se de uma crónica "verista" e não "anedótica" sobre a zona Ribeirinha de Lisboa. Pena que só exista uma parte do filme, mas é suficiente para avaliar a sua qualidade e reforçar a pena que sentimos por Mota da Costa não ter continuado, pelo menos como documentarista, a sua prometedora estreia.» Todavia, não obstante as qualidades fotográficas presentes no modo como Mota da Costa regista a "faina fluvial" na zona das docas de Lisboa, que nos leva a aproximar alguns dos seus planos do **Douro** de Oliveira, como os movimentos das varinas no cais com cestas na cabeça ou as filmagens do pôr-do-sol do final, falta a **Docas de Lisboa** o sentido de ritmo e a energia que fazem de **Douro, faina fluvial** um documentário no pleno sentido do termo, e um dos mais belos documentários da história do cinema. Curiosamente, um dos intertítulos de **Docas de Lisboa** faz uma alusão às qualidades fotográficas do filme quando refere as «docas empastadas de cinzento...», um cinzento que rimará com o estado de alma do protagonista. Se valorizamos a fotografia do filme, ela é sobretudo da responsabilidade de Aquilino Mendes, sendo este o primeiro filme fotografado por aquele que viria a ser um dos maiores directores de fotografia do cinema português, pois a par de inúmeros documentários nas décadas de trinta, Aquilino Mendes fotografará filmes tão conhecidos como **A Canção da Terra**, de Brum do Canto, ou **Aldeia da Roupas Branca**, Chianca de Garcia (ambos de 1938), terminando a sua carreira como excelente director de fotografia já no final dos anos oitenta.

Joana Ascensão