

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
PIONEIRAS DO CINEMA PORTUGUÊS
18 de maio de 2026

VIRGÍNIA DE CASTRO E ALMEIDA, CINEASTA

VIRGÍNIA – TEASER / 2026

um filme de ANA SOFIA PEREIRA

Realização e Argumento: Ana Sofia Pereira / *Direção de fotografia:* António Morais / *Música:* Pedro Marques / *Montagem:* Joana Deusdado / *Sonoplastia:* Sérgio Silva / *Com a participação de:* Ana Almeida, Ana Sofia Pereira, Joana Deusdado, Vanessa Ribeiro Rodrigues, Vera Casaca / *Produção:* Maria & Mayer (Portugal, 2026) / *Produtora:* Maria João Mayer / *Cópia:* digital, colorida, falada em português, 4 minutos.

OS OLHOS DA ALMA / 1923

um filme de ROGER LION e VIRGÍNIA DE CASTRO E ALMEIDA

Realização: Roger Lion / *Argumento original:* Virgínia de Castro e Almeida / *Fotografia:* Marcel Bizot, Daniel Quintin e Charles Mallet / *Decoração:* Ruy Teixeira Bastos e Álvaro May (colaboração) / *Montagem:* Ayres de Aguiar e Virgínia de Castro e Almeida / *Laboratório de imagem:* Pathé (Paris) / *Estúdios:* Portugália Film (Lisboa) / *Data de rodagem:* Dezembro de 1922-25 de Abril de 1923 / *Interpretação:* Gil-Clary (Isolda), Emília de Oliveira (Catarina de Sousa), Maria Emília Castelo Branco (Rosária), Max Maxudian (Diogo Sousa), Eduardo Brazão (Dionísio), Jean Murat (Álvaro), António Duarte (António Domingos), Nestor Lopes (Manuel), Arthur Duarte (Ricardo), João Lopes (Rodrigo de Meneses), Francisco Sena (José Domingos), Galiana Murraças (mulher da Nazaré), Álvaro Lyra, Francisco Lyra, Teresa Taveira, Alda Rodrigues, Octávia Navarro, Branca de Oliveira, Tomé da Veiga, Leopoldo Santos, Matilde Bensaúde, Álvaro de Albuquerque, Carlos Cooper, Álvaro May, Garcia Ruas, Delmiro Rego, Henrique Seia.

Produção: Fortuna Films (Portugal, 1923) / *Produção Executiva:* Luis Manuel de Castro e Almeida e Virgínia de Castro e Almeida / *Distribuição:* Agence Générale Cinématographique (em França: 1600m (?)), Companhia Cinematográfica de Portugal (em Portugal: 3000m (?)) / *Ante-estreia:* 11 de dezembro de 1923 (Select, Paris) e 24 de dezembro de 1923 (Paris) / *Estreia:* 18 de janeiro de 1924 (Paris) / *Título de distribuição francesa:* LES YEUX DE L'ÂME / *Estreia em Portugal:* 30 de março de 1925 (Tivoli, Lisboa), 13 de maio 1925 (Salão Jardim da Trindade, Novo Salão High-Life e Batalha, Porto) / *Reposição:* no cinema Tivoli (Lisboa) em 18 de maio de 1925 com L'INHUMAINE de Marcel L'Herbier / *Cópia* (da sessão de hoje): 35mm (Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1440m), preto & branco com tintagens, muda, com intertítulos em francês, 79 minutos a 16 fps (fotogramas por segundo) / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 1 de outubro de 1958 (versão portuguesa, "Retrospectiva do Cinema Português"), 17 de maio de 2003 (versão francesa, "Lion, Mariaud, Pallu").

NOTA: A cópia de OS OLHOS DA ALMA que vamos apresentar corresponde ao material restaurado em 1995 com financiamento do Projecto Lumière no laboratório L'Imagine Ritrovata da Cinemateca de Bolonha pelo método de Desmet que reproduz fotograficamente as tintagens presentes na cópia em nitrato da versão portuguesa. Estes materiais, incompletos, aparentavam várias omissões narrativas. Foram remontados em 1999 e, mais tarde, em 2007, seguindo a estrutura narrativa da versão francesa (segundo a cópia, também ela incompleta, oferecida pelos Archives françaises du film-CNC à Cinemateca em 2003) e a novelização do filme publicada em livro. Mesmo após esta montagem, subsistem lacunas de cenas importantes. Esta cópia é mais curta que a da versão francesa (a mais longa que se conhece, mas que não inclui as tintagens) em cerca de 80 metros.

Duração total da projeção: 84 minutos

A sessão contará com uma apresentação de Ana Sofia Pereira e será acompanhada ao piano por Joana Rolo.

A escritora Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) é conhecida ainda hoje sobretudo pelos seus livros infantis, mas também foi autora de vários romances, obras de literatura de viagens e de divulgação historiográfica. Interessou-se episodicamente pelo cinema na primeira metade dos anos vinte, tendo fundado em 1922 a produtora Fortuna Films, responsável por duas longas-metragens de ficção: **A Sereia de Pedra** (1922) e **Os Olhos da Alma** (1923), ambas adaptações de obras literárias de sua autoria. A empresa foi registada em Lisboa e Paris numa das primeiras tentativas de internacionalização de uma produtora cinematográfica portuguesa, razão pela qual ambos os filmes, dirigidos pelo realizador francês Roger Lion, estrearam primeiro em França e só depois em Portugal. Os dois filhos de Castro e Almeida auxiliaram-na na produção dos filmes, ajudando-a, a partir de Lisboa, na coordenação internacional da empresa. Ayres d'Aguiar, antigo colega de universidade dos filhos, foi desde a

fundação da Fortuna Films um elemento fundamental da produtora, responsável pela distribuição dos filmes e até mesmo pela remontagem de **Os Olhos da Alma** (1923).

A escolha de Roger Lion (1882-1934) como realizador pode ter passado pelo facto de também ele ter sido escritor e de parecer ter frequentado os mesmos círculos intelectuais parisienses que Castro e Almeida. O entendimento (inicial) entre ambos reitera-se pela consonância das suas opiniões publicadas na imprensa especializada portuguesa sobre a necessidade de uma produção acentuadamente regionalista, veículo de uma promoção nacionalista do país no estrangeiro (e também no seu interior). As divergências quanto à adaptação das obras literárias de Castro e Almeida (sobretudo **Os Olhos da Alma**) acabariam, porém, por afastar os dois autores. Sobre o entendimento inicial, cite-se por exemplo a entrevista de Roger Lion à sua chegada a Portugal, apregoando o cinema como o melhor meio da propaganda do nosso país no estrangeiro, potenciador da vinda de milhares de turistas: «Diga-me se, a não ser pelo cinematógrafo, haverá meio mais eficaz de promover a vinda desses turistas do que apresentar aos olhos do mundo os aspectos da vida portuguesa, os trajes característicos do povo, as suas lindas paisagens, os seus admiráveis monumentos? Como demonstrar aos estrangeiros desconhecidos da nossa língua a existência duma literatura cheia de belas e comovedoras lendas, uma historia pátria cheia de feitos heróicos, senão pelo cinematógrafo?» («Expansão Nacional. Novo film português. [A Sereia de Pedra]», in *Cine-Revista*, 61, Junho de 1922). Estas declarações eram música para os ouvidos dos jornalistas e dos produtores portugueses, Virgínia de Castro e Almeida incluída. A fórmula, aliás, era de eficácia comprovada, como o demonstrara já o plano de produção da Invicta Film, que de adaptação literária em adaptação literária tinha conquistado grande apreço da crítica e relativa adesão do público português. Castro e Almeida não tinha os meios técnicos ou financeiros da Invicta, mas cortava nos direitos de autor filmando obras de sua autoria e dispensava as onerosas reconstituições históricas concentrando-se nos “cenários naturais” que encontrava à sua disposição: paisagens, camponeses e pescadores, monumentos nacionais. Como se dizia então, Portugal inteiro era um imenso *décor* natural à espera de ser filmado.

Por isso, também Castro e Almeida descreveu assim a “obra difícil e trabalhosa” por si empreendida: «(...) mostrar às nações estrangeiras, por meio do cinema que é hoje o mais poderoso elemento de propaganda, as belezas naturais de Portugal, os seus monumentos e os costumes do seu povo, coisas em geral pouco conhecidas e, infelizmente, por vezes até caluniadas.» (in *Os Olhos da Alma*, Tipografia do Anuário do Brasil/Almanaque Laemmert, Rio de Janeiro, 1925). Paisagens, monumentos e costumes populares foram, aliás, os três grandes motivos cinematográficos indicados recorrentemente na imprensa especializada como devendo necessariamente fazer parte dos filmes ditos *genuinamente* ou *tipicamente portugueses*, os únicos que se dizia valer a pena fazer.

Do drama realista e burguês que praticara em França, Lion passou então aos romances de paixões proibidas em ambiente tipicamente português da autoria de Castro e Almeida. O seu primeiro filme para a Fortuna foi **A Sereia de Pedra** (1922), inspirado no conto *Obra do Demónio* (in *A Praga*, 1917) de Castro e Almeida. Contava a história de uma mulher fatal que ia espalhando a desgraça entre aqueles que a amavam, mero pretexto narrativo para a exibição contínua do Convento de Tomar, nas imediações do qual o filme foi quase exclusivamente rodado. O papel da mulher fatal (a “sereia de pedra”, em *raccord* com a decoração escultórica do convento) foi pensado primeiro para Brunilde Júdice, mas acabou por ser interpretado por Maria Emília Castelo Branco. Queixando-se da complexidade do enredo, passado entre duas gerações e dois tempos históricos diferentes, com variadíssimas personagens e segredos de identidade guardados até ao último minuto, a imprensa não deixou, contudo, de louvar entusiasticamente o modo como o filme contribuía para o programa da cinematografia tipicamente portuguesa: «É, como se vê, um cenário [argumento] complicado e que exige do espectador uma atenção constante. (...) Para o público estrangeiro [a escritora] oferece ainda o espectáculo novo dos costumes pitorescos e das lindas paisagens de Portugal. Ela divulga também alguns dos mais belos documentos da nossa arquitectura histórica. É, sob esse ponto de vista, um trabalho de boa propaganda.» («Films Portugueses. A Sereia de Pedra.», s.a., in *Cine Revista*, 66, Novembro 1922).

Por seu lado, o argumento de **Os Olhos da Alma** (argumento original de Castro e Almeida, edição ilustrada com imagens do filme lançada em 1925), confrontava duas famílias de pescadores rivais cujo ódio recíproco tornava impossível o amor entre os jovens Rosária e Manoel. Paralelamente, descrevia-se outra relação amorosa manchada pela vergonha entre Inês e Diogo. Pelo meio, a cidade de Lisboa e a atracção da política numa representação única do ambiente de revoluções e golpes falhados, fugas para Espanha, alianças e amnistias que caracterizaram boa parte da tumultuosa Primeira República. Diogo, a personagem cidadina que nutria mais ambições políticas e que desvia do bom caminho as personagens nazarenas, viria, no romance de Virgínia de Castro e Almeida a morrer devido à loucura provocada pelos remorsos e pelo medo. No filme, mata a personagem

que mais corrompeu e que mais vilezas cometera por isso – Ricardo, irmão de Rosária; que no romance era reabilitado e reintegrado na vila – e acaba igualmente morto, mas agora pela acção de um raio fulminador! Virgínia Castro e Almeida sofreu todas as incompreensões pelo facto de, por um lado, estar associada a franceses e estar radicada em França e, por outro lado, por ter ousado mostrar um país em tumulto, a roçar a guerra civil permanente. Escreveu um crítico no tempo da estreia: “Não basta que andemos constantemente de armas na mão, a proclamar direitos que, afinal, só tem precisamente quem depõe as armas e invoca princípios. Não: ainda em cima fazemos gala das nossas loucuras, e, muito a sério, reeditamo-las – a fingir – para as irmos exhibir no estrangeiro, em vez de lhe mandarmos, em film, os nossos monumentos, os nossos costumes e a nossa paisagem!” (*Cine Revista*, 67, Dezembro 1922, «Um film indesejável», s.a.). Os ataques da imprensa foram vários e o realizador e a autora chegaram a ser chamados a testemunhar no Governo Civil sobre as suas intenções depois de rodarem uma cena que simulava um ataque bombista frente ao Parlamento. A acusação que andava na boca de todos os detractores era unânime: anti-patriotismo.

As críticas eram injustas porque omitiam deliberadamente os variadíssimos elementos que, naquele mesmo filme, o marcavam como tipicamente português: lá estava a sequência da visita a um monumento nacional (a Batalha); lá estavam as várias sequências na vila da Nazaré com os pescadores e suas mulheres nos trajes até hoje considerados típicos daquela região; lá estavam os pinhais e as praias que constituíam as “belezas naturais” portuguesas. E tão bem fotografadas, e com tanto “pitoresco”, que a Nazaré passaria dali em diante a ser local preferido do cinema mudo português (a ela voltariam, por exemplo, António Lopes Ribeiro e Leitão de Barros até final da década). Neste caso, o crítico tomava uma parte pelo todo e julgava o filme pela, quanto a ele, insustentável incomodidade das cenas de agitação da ordem pública lisboeta. Para lá do aspecto caricatural que este caso de crítica representa, pode dizer-se que, de modo mais generalizado, os jornalistas especializados insistiam em subvalorizar a idêntica moral destes filmes alternativos e a sublinhar antes o facto de, *na aparência*, estes não serem filmes *tipicamente portugueses*. O que era verdadeiramente imperdoável, aos seus olhos, era a falta de uma muito bem determinada *cosmética pitoresca* definida como a expressão visual e material do património histórico e cultural que, segundo os mesmos, era vista como a origem do comportamento psico-social das personagens. Na sua ausência, era fácil perder a referência que distinguia, *na forma e apenas nela*, um filme português de todas as histórias mundanas francesas ou italianas. Assim, quanto à imprensa cinematográfica da época, o “filme tipicamente português” era uma marca *formal* necessária para o reconhecimento consensual do “bom filme português”, isto é, daquele filme que, independentemente do modo como a história era contada, a *ilustrava correctamente*.

O entendimento entre Roger Lion e Virgínia de Castro e Almeida terminou, porém, e de forma muito conflituosa, durante a fase de montagem do segundo filme da produtora, **Os Olhos da Alma**. A história deste desentendimento é também uma oportunidade única para compreendermos a complexidade do processo de montagem dos filmes mudos, processo esse refém de um sistema de vendas que afastava os lucros da exibição do produtor e que tornava cada venda um negócio independente obrigando à tiragem de novas cópias. As alterações continuamente introduzidas por Ayres de Aguiar e Virgínia de Castro e Almeida na montagem das novas cópias foram apresentadas como progressivos melhoramentos e correcções do trabalho de montagem feito inicialmente por Roger Lion constituindo-se, por isso, como verdadeiras novas versões. A história das muitas montagens deste filme tem os contornos de uma verdadeira odisséia e, tal como o filme, apresenta-se em, pelo menos, duas versões (há diferenças importantes entre as afirmações de Ayres de Aguiar e de Virgínia de Castro e Almeida sobre este assunto). (Infelizmente, não temos elementos suficientes para identificar a versão da cópia hoje apresentada.)

Quase terminada a rodagem de **Os Olhos da Alma**, Virgínia de Castro e Almeida lamentou os “erros” cometidos ao ter deixado que Roger Lion fizesse alterações ao seu romance para a adaptação ao cinema. Recorrendo novamente à introdução da autora à edição brasileira daquele romance, podemos constatar como a escritora/produtora diferenciava e hierarquizava as suas funções e as de Lion, hierarquização essa que deve muito provavelmente ter estado na origem do desentendimento entre os dois: «O film ‘Os Olhos da Alma’ fez-se sob a direcção artística da autora que confiou a execução a técnicos franceses, e o desempenho a artistas franceses e portugueses». É certo que a mesma frase vale como justificação face às muitas acusações de anti-patriotismo cinematográfico da escritora. No entanto, a mesma afirmação deixa antever a possibilidade de justificar os atritos entre Castro e Almeida e Lion como um conflito sobre a autoria da adaptação e sobre a autoridade de quem estaria mais qualificado para a levar a cabo. Apesar disto, Lion parecia agradado com a fórmula portuguesa e, alguns anos depois, regressa a Portugal com uma outra escritora, Gabrielle Reval, para adaptar um romance da mesma, em

ambiente coimbrão, com estudantes como principais personagens e passado em parte na Universidade, pretexto para uma recriação historicista dos amores de D. Pedro e D. Inês (**A Fonte dos Amores**, 1924).

No final de 1923, Castro e Almeida preparava um novo filme sobre a aristocracia portuguesa da região do Douro intitulado *Nobreza* e que deveria ser dirigido pelo realizador francês André Hugon. No entanto, a insolvência financeira da produtora levou à dissolução da mesma entre 1923 e 1925. Numa tentativa de impedir essa dissolução, Castro e Almeida sugeriu aos dirigentes da Invicta Film a fusão das duas produtoras (no fim de 1923), solução que não foi aceite. Desiludida, Castro e Almeida abandona a actividade cinematográfica, participando financeiramente porém nas distribuidoras fundadas em Paris pelo seu antigo colaborador Ayres d’Aguiar em 1925 (Aguiar & Cie) e em 1929 (Gray Film). A participação no Congresso de Intelectuais de Paris, em 1925, marcou o regresso definitivo à sua carreira literária e o fim do seu interesse pela produção de cinema.

Tiago Baptista

VIRGÍNIA – TEASER

A abrir a sessão, apresenta-se o *teaser* de uma longa-metragem documental que está neste momento em produção e que se prevê esteja pronta em 2027. A realizadora Ana Sofia Pereira doutorou-se em 2020 pela NOVA FCSH (em Cinema e Televisão) com uma dissertação intitulada *Mulheres guionistas: uma definição dinâmica da linguagem no feminino no cinema português*. Nessa investigação, que começou em 2012, teve como um dos seus estudos de caso o trabalho de Virgínia de Castro e Almeida enquanto argumentista. Foi a partir desse trabalho académico que surgiu a vontade de realizar um documentário que retratasse a história e o percurso desta mulher. Com apoio financeiro do Instituto do Cinema e produção de Maria João Mayer, o filme é, nas palavras da realizadora, “um documentário de longa-metragem que parte de um desafio: a ausência de imagens suficiente para sustentar um documentário dito «tradicional». Afinal, tendo em conta a vida de Virgínia, um filme sobre ela dificilmente poderia ser simples ou linear. Contudo, em vez de contornar essas dificuldades e ausências, decidi assumi-las e integrá-las como parte da própria linguagem do filme. Virgínia trabalha a memória como matéria poética, onde arquivo, imaginação, *performance* e reencenação coexistem. É, simultaneamente, uma investigação e uma espécie de *séance* cinematográfica (...). [C]onvocamos cineastas portuguesas contemporâneas, as Virgínias do Presente, e começamos por lhes colocar questões aparentemente simples: o que sabem sobre a história do cinema em Portugal? Onde estão as mulheres nessa história? Conhecem Virgínia? (...) As Virgínias do Presente constituem um dos dispositivos centrais do filme. São mulheres que trabalham atualmente no cinema português (...) e que, mesmo sem o saberem, partilham uma herança com esta pioneira que lhes abriu caminho.” De tudo isto nos dá este *teaser* vários indícios. Preparado especificamente para esta sessão, este *aperitivo* de **Virgínia** revela, desde logo, a multiplicidade de estratégias formais que serão empregues para retratar esta mulher das imagens para a qual – paradoxalmente – há pouco material visual.

Ricardo Vieira Lisboa