

MONTADORAS PORTUGUESAS

FREI BONIFÁCIO / 1918

Um filme de GEORGES PALLU

Realização: Georges Pallu / *Argumento:* Georges Pallu, baseado no conto homónimo de Júlio Dantas / *Fotografia:* Thomas Mary Rosell / *Direcção artística, Décors e Guarda-Roupa:* Henrique Alegria e Georges Pallu / *Montagem:* Georges Pallu e VALENTINE COUTABLE / *Interpretação:* Francisco Duarte Silva (Bonifácio Mendes), Maria das Neves (Ana Lourenço), José Silva (um frade), António Vale (outro frade), etc. / *Produção:* Alfredo Nunes de Matos e Henrique Alegria para a Invicta Film / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa, em 35mm, preto e branco com tintagens, muda e intertítulos em português / *Duração* (a 18 imagens por segundo): 26 minutos / *Estreia:* 6 de Agosto de 1918, Cinema Jardim Passos Manuel (Porto) / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 23 de junho de 1960 (“III Retrospectiva do Cinema Português (1917-30)”).

BAIRROS SOCIAIS / 1943

Um filme de MOTA DA COSTA

Realização: Mota da Costa / *Fotografia:* Manuel Luís Vieira / *Locução:* Augusto Pinto (não creditado) / *Montagem:* Mota da Costa / *Assistente de montagem:* REGINA FRÓIS / *Direção de som:* F. A. Quintela / *Direção Musical:* Jaim Silva Filho / *Produção:* Secretariado da Propaganda Nacional / *Laboratório de imagem:* Ulyssea Filme / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa, 35mm, preto e branco, falada em português / *Duração:* 15 minutos / *Estreia:* data não identificada / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

UM DIA NA PÓVOA DE VARZIM / 1952

Um filme de GENTIL MARQUES

Realização e comentário: Gentil Marques / *Diretor de fotografia:* João Moreira / *Música e letras das canções:* João Nobre (canções interpretadas por Cidália do Carmo) / *Montagem:* MARIA BEATRIZ / *Som:* Enrique Dominguez / *Locução:* Fernando Pessa / *Produção:* Produtores Associados, para a série “Viagens na Nossa Terra” / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa, 35mm, preto e branco, falada em português / *Duração:* 11 minutos / *Estreia:* data não identificada / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 25 de fevereiro de 2019 (“Foco no Arquivo | Religião e Turismo”).

AR, ÁGUA E LUZ / 1956

Um filme de FERNANDO GARCIA

Realização: Fernando Garcia / *Argumento:* Rui de Figueiroa / *Direção de fotografia:* Perdigão Queiroga, Abel Escoto / *Direção de som:* Heliodoro Pires / *Música:* Joly Braga Santos / *Montagem:* Fernando Garcia, FERNANDA SANTOS / *Colaboração:* Carlos G. Mourão, Francisco A. Fernandes / *Interpretação:* Armando Cortez (professor), Raul Solnado (pastor), Luís de Campos (amigo), Mário Santos (médico), Maria Olguim (criada) / *Produção:* Campanha Nacional de Educação de Adultos / *Direção de produção:* Ricardo Malheiro / *Laboratório:* Tobis Portuguesa / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa, 35mm, preto e branco, falada em português / *Duração:* 21 minutos / *Estreia:* data não identificada / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Duração total da projeção: 70 minutos

A sessão contará com a presença da realizadora Cláudia Rita Oliveira e da jornalista Carolina Franco, responsáveis pela pesquisa do projeto FADE IN, um documentário que reflete sobre o apagamento das mulheres na montagem de cinema.

Frei Bonifácio, realizado por Georges Pallu e estreado em agosto de 1918 no Porto, foi o primeiríssimo filme de ficção da Invicta Film e, como tal, serviu como demonstração de capacidades da produtora que viria a definir o cinema mudo em Portugal. Antes haviam feito vários documentários, mas com este “primeiro filme de enredo” havia que apresentar ao público um objeto seguro do ponto de vista técnico e estético. Para isso o empresário Alfredo Nunes de Mattos, juntamente com Henrique Alegria (ambos detentores de salas de cinema no Porto), viajou para Paris com o intuito de conhecer e contratar uma série de técnicos de cinema que tivessem interessados em vir fundar a indústria cinematográfica portuguesa. A Pathé (com a qual o empresário tinha já uma relação por conta dos jornais de atualidades e das imagens de Portugal que lhes eram cedidas)

"emprestou" uma série de técnicos. Entre eles conta-se o casal Coutable: Valentine e Georges. Ela, montadora, ele, técnico "tireur-developpeur", depois Chefe de Laboratório. Tinham pouco mais de 20 anos.

Valentine foi responsável pela montagem dos primeiros filmes da Invicta: além de **Frei Bonifácio**, montou dois filmes de que não resistiram quaisquer materiais **O Comissário de Polícia** (1919) e **O Mais Forte** (1919), sendo **A Rosa do Adro** (1919) o filme mais marcante do seu percurso pela Invicta. A partir de 1919, foi o casal que supervisionou a instalação do primeiro laboratório da Invicta, nos estúdios da Quinta da Prelada (especificamente no Carvalhido – nos arredores do Porto), em 1920 – processo moroso que se estenderia por bastante tempo. Depois da instalação do laboratório, o casal foi despedido em 1922. Ainda tentaram renegociar os seus contratos, com ordenados mais baixos, mas Mattos e Alegria foram impiedosos.

Valentine Coutable é assim a primeira montadora creditada do cinema português (pelo menos dentro daquele que foi o meu levantamento). Mas não terá sido, certamente, a primeira montadora uma vez que essa se tratava, desde muito cedo, de uma função assegurada por mulheres, especialmente no que respeita ao processo laborioso e sistemático da montagem dos negativos – mas que nem sempre era creditada. A participação de Valentine Coutable não é suficientemente conhecida (e o seu percurso, além dos filmes da Invicta Film, é praticamente inexistente ou desconhecido) para que se possam retirar grandes ilações sobre o seu contributo enquanto montadora. Porém, como notou João Bénard da Costa, há uma dimensão iniciática em **Frei Bonifácio**, sendo possível perceber que Georges Pallu "experimentou processos que se viram pela primeira vez em filmes portugueses. É o caso da montagem paralela (...)". De facto, a sequência em que o recoveiro está a ser enganado pelos frades, construída entre o interior (certamente rodado em estúdio) e o que se passa fora da cela (filmado em exteriores, junto a uma porta, com os frades a escutarem o que acontece lá dentro) é já um perfeito exemplo do modo como o filme integra e naturaliza os pressupostos significantes da montagem paralela. O mesmo se pode dizer do jogo de campo e contracampo em contrapicado e picado que põe em diálogo os frades que circulam no pátio e aqueles que os observam do primeiro andar. Tudo isso eram soluções formais que os filmes mudos portugueses realizados até então pouco ou mal empregavam.

Até ao final da década de 1950, várias foram as mulheres que assumiram o papel de montadoras de produções cinematográficas portuguesas (função muitas vezes tida como meramente técnica). Ainda na década de 1920 e 30 surgem duas misteriosas figuras, as "Madame" Meunier e Nelissen (como aparecem creditadas). Maria Meunier viria substituir Valentine Coutable na Invicta Film e, a partir de 1920, montaria praticamente todos os filmes que Georges Pallu realizaria ao longo do seu contrato de seis anos. Filmes como **Amor de Perdição** (1921), **Os Fidalgos da Casa Mourisca** (1921) ou **O Primo Basílio** (1923). Com o fim da Invicta sabe-se que terá regressado a França e que terá mantido alguma relação com o cinema – mas não se lhe conhece o rasto. Em relação à segunda, ainda se sabe menos. Não lhe conhecemos o primeiro nome e só lhe está atribuída a montagem de um filme: **As Pupilas do Senhor Reitor** (1935), de José Leitão de Barros. De qualquer modo, ao longo das décadas de 1930, 40 e 50, as principais montadoras do cinema português são Regina Fróis, Isabel de Sá, Noémia Malveira, Maria Beatriz e Fernanda Santos – e tantas outras assistentes de montagem (Julieta de Azevedo, Edite Nobre, Cecília Cruz, Elisabete Fernandes e ainda as montadoras espanholas que trabalharam em filmes de coprodução, Magdalena Pulido e Carmen Salas). E esta lista não é, de forma alguma, exaustiva.

Regina Frois é, em certa medida, um caso particular. Primeiro porque o seu percurso começa ainda no cinema mudo e prolonga-se até meados dos anos 1950, depois porque assumiu diferentes funções ao longo desses anos. Como referiu em entrevista – sim, é dela a única entrevista a uma montadora desta geração que conheço – "já desempenhei vários cargos de responsabilidade: assistente de montagem, anotadora, montadora, assistentes artística de exterior, de realização e secretária de produção" pelo que, em 1952 (a entrevista é para a revista *Plateia* e saiu a 1 de maio desse ano) pretendia lançar-se como realizadora de uma longa-metragem de ficção com argumento adaptado e planificado por si (sendo que iria também assumir a realização e a montagem) a partir do livro de Carlos Malheiro Dias, *A Paixão de Maria do Céu* (romance histórico cuja ação decorre durante as Invasões Francesas). Esse filme não se viria a realizar, mas nessa entrevista Regina Frois revela que realizou "uma série de filmes de curta metragem, como *Primavera* e *Saudade* – para só mencionar os dois que mais me interessam". Não se conhecem materiais de nenhum dos seus filmes.

O seu percurso inicia-se como atriz (que era o seu sonho) num filme que acabou por nunca se concluir, **O Milagre da Rainha** (rodado em 1931 por António Leitão), mas dos quais a Cinemateca conserva vários elementos da rodagem (brutos sem montagem). Como explicou, “Um dia, quando tinha tudo preparada para a partida [para Paris onde queria fazer carreira], surgiu alguém que me falou da possibilidade de entrar numa produção nacional. Fiquei. Ajudei a financiar o filme, e a minha atuação quase não existiu... Por ‘razões técnicas’ essa película nunca chegou a ser exibida e eu... resolvi dedicar-me à técnica.” Trabalharia, ao longo das décadas de 1930 e 40 com Chianca de Garcia, Leitão de Barros, Armando Miranda, Jorge Brum do Canto, Arthur Duarte entre outros. “O meu mestre foi Peter Meyrowitz, [a quem] devo a iniciação na complexa arte das imagens. Escola alemã de bases sólidas, sem as quais não teria conseguido vencer.” Refere-se ao montador alemão responsável por filmes como **O Trevo de Quatro Folhas**, **Bocage**, **Maria Papoila**, **Rosa do Adro** e **Varanda dos Roxinóis** – todos filmes em que Regina Frois foi assistente de montagem. Muito embora o seu trabalho creditado ou atribuído só incluía uma dezena de títulos (a maioria deles de longa-metragem), é a própria que refere ter montado “algumas dezenas de documentários culturais” (sendo que o único que lhe está creditado é **Bairros Sociais** – isto porque muitos desses documentários apenas creditavam os cargos de realização, direção de fotografia, escrita de comentário e narração, quando sequer o faziam).

De qualquer modo, sabendo que os títulos creditados não representam (nem de perto nem de longe) a totalidade dos trabalhos desenvolvidos, as montadoras com mais filmes a si atribuídos são: Fernanda Santos, com mais de duzentos títulos na sua filmografia (tanto como montadora e assistente de montagem), produzidos entre meados dos anos 1940 e o início dos anos 1980, onde se incluem inúmeros documentários de propaganda e jornais de atualidades, em particular o *Actualidades de Angola*, mas também ficções como a série de **Zé Analfabeto** com Vasco Santana, **O Tarzan do 5º Esquerdo**, **Sangue Toureiro**, **Passagem de Nível** ou **A Caçada do Malhadeiro**, tendo trabalhado de forma regular com Ricardo Malheiro, António Sousa, Arthur Duarte, Henrique Campos e Mário Filahó Lopes; Isabel de Sá, montadora de mais de duas dezenas de filmes como **Cantiga da Rua**, **Salimbancos**, **A Garça e a Serpente**, **Rosa de Alfama**, **O Noivo das Caldas**, **Perdeu-se um Marido**, **Dois Dias no Paraíso** ou **O Homem do Dia**, isto é, trabalhou com alguns dos mais importantes realizadores das décadas de 1940 e 50, António Lopes Ribeiro, Henrique Campos, Manuel Guimarães, Gentil Marques ou Arthur Duarte – sendo que em vários destes filmes teve como assistente outra montadora, Julieta Azevedo; Maria Beatriz cuja obra creditada está igualmente datada entre meados dos anos 1940 e fim da década de 1970, sendo que os seus trabalhos de maior destaque são **O Cerro dos Enforcados**, **O Costa de África**, **As Pupilas do Senhor Reitor** (a versão de Perdigão Queiroga de 1960), o divertido James Bond à portuguesa **Operação Dinamite**, tendo depois iniciado uma colaboração próxima com Ricardo Costa (nos seus filmes feitos para a RTP no pós-25 de Abril) que culminará no seu último filme (como assistente de montagem), **Verde por Fora, Vermelho por Dentro** (já de 1980); e Noémia Malveira, com mais trinta créditos enquanto assistente de montagem (e alguns como montadora, e também como anotadora, “colaboração” ou “colaboração técnica”), feitos também entre meados dos anos 1940 e meados dos anos 1970, sendo que da sua filmografia se destaca a sua colaboração com Manuel Guimarães (montou **Vidas sem Rumo** e **A Costureirinha da Sé**), tendo depois sido assistente de montagem em ficções de Augusto Fraga, Arthur Duarte, Jorge Brum do Canto, Constantino Esteves e até de muito jovem Fernando Lopes, na curta-metragem de encomenda **Cruzeiro do Sul** (1966).

Com a geração do Cinema Novo surgiram várias outras montadoras que participaram num movimento de renovação cinema português: Margareta Mangs, montadora de filmes como **Os Verdes Anos** ou **Catembe**; Noémia Delgado, montadora de **A Pousada das Chagas** ou **Meus Amigos** (e com Mangs também montadora de **Mudar de Vida**); Monique Rutler, montadora de filmes como **As Armas e o Povo** ou **Francisca**; Teresa Olga, montadora de **Uma Abelha na Chuva** e **Pedro Só**; Solveig Nordlund, montadora de **Brandos Costumes e Amor de Perdição** (o de Manoel de Oliveira, naturalmente). E a lista poderia continuar...

É difícil, no que respeita à geração de montadoras que precederam o Novo Cinema (e mesma para as montadoras dessa nova geração e da seguinte), identificar a natureza dos seus contributos para os filmes em que trabalharam. A área da montagem, especialmente nestas décadas, era muito pouco documentada e mesmo na imprensa especializada há poucas referências e quase nenhuma entrevistas. O trabalho destas mulheres era (do ponto de vista artístico) pouco ou nada valorizado, pelo que – a esta distância – é muito difícil,

senão mesmo impossível, descrever métodos de trabalho ou abordagens, e menos ainda, identificar estilos ou marcas autorais. É certo que o cinema, nesta fase, procurava reproduzir, tanto quanto possível (e à escala nacional), o esquema de produção industrial dos grandes estúdios de Hollywood, isto é, a linha fordista de trabalho que começava na planificação e tinha na montagem o seu ponto culminante. Mas, no contexto estruturalmente débil e organizacionalmente inconstante que era a “indústria” do cinema português, tal método não poderia nunca funcionar em absoluto (como, nem mesmo Hollywood sucedia). Daí que os contributos das montadoras referidas terão sido, com certeza, muito mais enriquecedores dos processos criativos dos filmes em que trabalharam do que à época (e ainda hoje) se lhes dá valor. Contudo, o passo seguinte, de tentativa de identificação dos contributos individuais de cada uma destas mulheres será (para quem o queira fazer) um processo moroso de levantamento de fontes primárias (documentos de produção, memorandos internos, correspondências) para que possamos ir além da mera especulação.

Sobre os restantes filmes da sessão, acrescento apenas – e de forma curta e grossa – que se tratam de três exemplares de cinema de propaganda que enquadram, perfeitamente, na santa trindade da ditadura: Deus, Pátria e Autoridade. Se é certo que **Bairros Sociais** começa com uma série de composições altamente sugestivas (comprovando que Manuel Luís Vieira era, de facto, um enorme operador de câmara) que remetem para o cinema soviético (aquele belíssimo campo-contracampo de 180º construído segundo o *raccord* de um barrote de madeira!), rapidamente se transforma numa sucessão de panorâmicas expositivas e reiterativas que servem apenas para – uma e outra vez – afirmar o ímpeto renovador do Estado Novo (como se os milhares de habitações sociais fossem minimamente suficientes para o grau de pobreza que grassava por todo o país). **Um Dia na Póvoa** cumpre em absoluto os seus propósitos turísticos, com toques de folclorismo e imagens pitorescas (tudo muito apresentável, tudo muito “cartão postal”, tudo muito “belo na sua simplicidade” - como se ouve a dada altura na narração feita pelo próprio Gentil Marques).

Já **Ar, Água e Luz** é um pouco diferente (ainda que os seus propósitos doutrinadores sejam os mesmos). Realizado em 1956, a abordagem é já outra, mais não seja por conta do “dispositivo” ficcional (com alguns dos mais importantes atores da época: Armando Cortez no papel de professor e Raul Solnado no de pastor). O primeiríssimo plano não pode deixar de remeter para a abertura de **Os Verdes Anos** (mas em sentido inverso, em vez de ser a chegada de um rapaz do campo à grande cidade é a partida de um rapaz da cidade para o campo). E, de facto, os filmes de Fernando Garcia e Paulo Rocha funcionam como opostos: um sobre o desajustamento do tecido urbano e a alienação de um jovem na cidade, o outro sobre as ideias preconcebidas da cidade sobre o campo (um lugar todo feito de “ar, água e luz”) que chocam com a realidade da miséria e da ignorância (tudo em modo caricatural – note-se que se tratam de atores conhecidos a interpretarem papéis de campónio). Foi feito no âmbito da Campanha Nacional de Educação de Adultos (sendo que os seus espectadores terão, certamente, espectadores urbanos e não os rurais a quem se destinava) com um propósito pedagógico, o filme não deixa de ter a sua dimensão de denúncia (ainda que a contragosto) que apresenta as parcas condições de vida, a falta de saneamento e a pobreza das aldeias portuguesas na década de 1950. De qualquer modo, o argumentário do filme é bastante perverso, uma vez que ao contrário dos outros filmes de propaganda que afirmam o poder de intervenção do estado (através das obras públicas, do ensino, etc.), aqui a responsabilidade pela pobreza e pela indigência é colocada na própria população. Sinal absoluto da falência do espírito “renovador” que se havia tentado propalar nos primeiros anos do Estado Novo e que, em plena década de 1950, passa a louvar a pobreza como estado essencial (e moralmente desejável) da população portuguesa.

Ricardo Vieira Lisboa