

FESTAS DE LISBOA DE 1 A 13 DE JUNHO DE 1935 / 1935

Realização, Fotografia e Montagem: F. Carneiro Mendes / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, 16mm, pb, mudo, com intertítulos em Português – preservada em 1984 a partir de uma cópia reversível, pb, de 16mm / **Duração:** 27 minutos / inédito comercialmente em Portugal.

O CORTEJO DO MUNDO PORTUGUÊS / 1940

Realização, Fotografia e Montagem: F. Carneiro Mendes / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, 35mm, cor, mudo, com intertítulos em Português – preservada em 1995 a partir de uma cópia reversível, cor, de 16mm / **Duração:** 6 minutos / inédito comercialmente em Portugal.

A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS / 1940

Realização, Fotografia e Montagem: F. Carneiro Mendes / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, 35mm, cor, mudo, com intertítulos em Português – preservada em 1995 a partir de uma cópia reversível, cor, de 16mm / **Duração:** 8 minutos / inédito comercialmente em Portugal.

O CORTEJO HISTÓRICO DE LISBOA / 1947

Realização: António Lopes Ribeiro / **Fotografia:** Alberto Schmidt, Álvaro Antunes, Arlindo Freixo, José Vieira, Salvador Fernandes, Mateus Júnior / **Montagem:** Rex Endsleigh / **Laboratório de Som:** British Movietone News / **Produção:** Câmara Municipal de Lisboa / **Locução:** Pedro Moutinho / **Distribuição:** Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas / **Cópia:** da CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA, 35mm, cor, versão original portuguesa – preservada em 1993 a partir de uma cópia, cor, de 35mm / **Duração:** 12 minutos.

A inexistência de estudos sobre a história do cinema amador (ou de amadores) em Portugal contrasta com a importância desse cinema nas colecções da Cinemateca. Ao contrário de outros arquivos, a Cinemateca não recusa nem selecciona a entrada deste tipo de obras na sua colecção. Esta política de “portas abertas” é especialmente importante num país em que metade da história do cinema decorreu sob uma ditadura. Se não fossem os filmes de amadores estaríamos limitados a uma visão cinematográfica do país limitada ao cinema profissional, apertadamente vigiado pela censura. Os filmes de amadores são, assim, essenciais para uma visão cinematográfica *completa* do Estado Novo. (Não é por acaso que a sua recolha só começou depois do 25 de Abril). Mais do que isso, esses filmes vão onde o cinema profissional não podia, ou não queria ir: ao quotidiano privado das famílias, autêntico contra-campo das encenações públicas do regime e das representações folclorizantes dos portugueses que o cinema profissional registou.

Os filmes de Carneiro Mendes não são exactamente isso, ou são-no apenas involuntariamente. Engenheiro electrotécnico de profissão, C. M. fez parte dos movimentos organizados que tentaram fazer do cinema amador a “montra” do “bom gosto” que devia nortear todo o cinema português. Os seus filmes são demonstrações práticas desse “bom gosto”: genéricos sobre cartões desenhados à mão, enquadramentos, fotografia e montagem impecáveis... Filmes tão perfeitos e tão competentes que quase nem pareciam de amadores – a contradição era insanável e definia a prática amadora, pelo menos no contexto dos movimentos organizados. Era nisto que um filme de amador se distinguia, de modo geral, de um filme de família: o amador era um realizador profissional em potência ou, pelo menos, um cinéfilo consciente da história e da técnica cinematográficas; o realizador de família, por seu lado, era alguém entregue a um *hobby*, mais concentrado no resultado (o “retrato animado” da família) do que no meio de o atingir (o domínio da técnica cinematográfica).

É talvez este desejo de correcção técnica que explica o alinhamento ideológico dos filmes de C. M. com o cinema oficial do regime. Não que C. M. estivesse desligado do regime. Muito pelo contrário: António de Meneses, primeiro director da secção de cinema do S.P.N., foi um parceiro indispensável de C. M. na criação de um núcleo cinematográfico de amadores no Grémio Português de Fotografia, onde os dois viram os seus esforços apadrinhados por nada mais nada menos que

António Lopes Ribeiro. (Meneses realizou, para o S.P.N., A ALDEIA MAIS PORTUGUESA DE PORTUGAL, e, como amador, filmou os Jogos Olímpicos de Berlim de 1936, no que terá sido uma das primeiras utilizações da cor no cinema português). O alinhamento ideológico de C. M. com o regime passa, desde logo, pela selecção dos assuntos dos filmes, os mais importantes dos quais dedicados aos principais eventos públicos organizados pela propaganda do Estado Novo: a Exposição do Mundo Português, as Festas de Lisboa, as paradas da Mocidade Portuguesa. E passa, ainda, pela completa adesão ao ponto de vista das equipas de cinema profissionais (algumas do próprio S.P.N.) que filmaram os mesmos eventos. Tal como nos filmes profissionais e oficiais, lá está o mesmo tipo de enquadramentos que enfatizam a monumentalidade dos pavilhões da Exposição de 1940, a mesma exotização obscena de camponeses e “indígenas” em verdadeiros “jardins zoológicos humanos”, e a insistência na representação alemã no festival aéreo das festas de Lisboa em 1935.

C. M. estava longe, porém, de ser um caso isolado. Vários outros amadores faziam coincidir a correcção técnica com a correcção ideológica. E em todos se fazia notar o mesmo desejo de ver o seu trabalho amador reconhecido pelos profissionais. Esse reconhecimento teve um momento decisivo em 1947 quando António Lopes Ribeiro utilizou as imagens de vários amadores para montar O CORTEJO HISTÓRICO DE LISBOA. Não foi por acaso que o reconhecimento veio do próprio “cineasta do regime” e não de um realizador profissional “qualquer”.

Em todo o caso, os filmes de C. M. ainda guardam qualquer coisa daquele potencial de dissensão que caracteriza muito cinema de amador. Quanto mais não seja pela liberdade oferecida pelo aparato técnico simplificado do 16mm (câmaras mais leves e fáceis de usar, revelação e montagem que não requeriam conhecimentos avançados), os filmes de C. M. deixam-nos sempre vislumbrar, na margem de um enquadramento ou, brevemente, ocupando o seu centro, os visitantes dos eventos filmados. Alinhados ao longo da Av. da Liberdade, deambulando pelo recinto de Belém, ou passeando nas ruas da “Lisboa de outros tempos” reconstituída em paredes de gesso e cartão para as Festas de Lisboa de 1935, essas pessoas são o “povo” do Estado Novo, em nome do qual e para quem tantas cerimónias públicas, exposições, cortejos, paradas e até filmes se fizeram, mas dos quais esse mesmo “povo” se viu sempre excluído como protagonista. Neste processo, a cor não é uma questão secundária. A cor tem um papel determinante na multiplicação do “efeito de real” que deixa o nosso olhar errar pelo plano e descobrir essas pessoas remetidas ao papel de “figurantes” de si mesmas. A moda dos documentários a cores (ou “coloridos” digitalmente) sobre a Segunda Guerra Mundial é esclarecedora a este respeito: a cor instala um novo modo de olhar, mais disposto a perder-se no que é secundário em cada plano, e isso parece ser tanto mais verdade *quando se trata de assuntos que já nos são familiares*. O que nos revelaria, imagine-se, um documentário exclusivamente com imagens a cores sobre o Estado Novo?

O amadorismo de C. M. deixa esses “detalhes”, por instantes que seja, assumirem o papel principal do plano – ou tomarem mesmo conta do filme como na “ficção” encenada para benefício da câmara no título sobre as festas de 1935. Em todos esses momentos, o que a atenção aos participantes daqueles eventos traz à superfície é a diversão e o consumo. A diversão dos figurantes/actores do “filme histórico” dentro do filme de 1935, dos visitantes da exposição de 1940, viajando de comboio dentro do recinto, escolhendo que *souvenirs* comprar na feira de artesanato em frente ao actual Museu de Arte Popular, hesitando entre que esplanada e que cervejaria ou café escolher para almoçar. Não é possível perceber estes eventos apenas do lado da produção, isto é, do lado da inculcação ideológica e propagandística; isso seria negar as diferentes modalidades da sua recepção pelos visitantes/espectadores e, nomeadamente, a sua apropriação nos contextos de lazer e de consumo típicos das grandes cidades. Ao contrário do que imaginava António Ferro, os destinatários destes eventos não eram apenas sujeitos “nacionais” (ou a “nacionalizar”), eram também sujeitos “consumidores”. Eram estas *nuances* que o cinema oficial obliterava, mas que o cinema amador, nos seus melhores momentos, conseguiu representar.

Tiago Baptista