

# Documentário, modernismo e revista em *Lisboa, Crónica Anedótica*

Tiago Baptista

*Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema*

tiago.baptista@cinemateca.pt

**Resumo:** Este texto explora o modo como a instabilidade dos conceitos e das práticas cinematográficas que só mais tarde seriam conotados com o “documentário” permite, em *Lisboa, Crónica Anedótica* (Leitão de Barros, 1930), a co-existência de elementos geradores de duas tradições cinematográficas posteriores tão distintas, tão autónomas e tão diferentes quanto, por um lado, o documentário modernista (as “sinfonias urbanas” europeias) e, por outro lado, o cinema ficcional de género (as comédias “à portuguesa”).

Palavras-chave: documentário, modernismo, “sinfonias urbanas”, comédias “à portuguesa”.

**Resumen:** Este trabajo explora cómo la inestabilidad de los conceptos y prácticas cinematográficas que más tarde serían fijadas como un “documental” permite en *Lisboa, Crónica de Anedótica* (Leitão de Barros, 1930), la co-existencia de los elementos generadores de dos tradiciones cinematográficas posteriores tan diversas, tan autónomas y tan diferentes como, en primer lugar, el documental modernista (como las “sinfonías urbanas” europeas) y por otro lado, el género del cine de ficción (como las comedias “a la portuguesa”).

Palabras clave: documental, modernismo, “sinfonías urbanas”, comedias “a la portuguesa”.

**Abstract:** This paper explores how the instability of cinematographic concepts and practices, that only later would be associated with “documentary”, in *Lisboa, Crónica Anedótica* (Leitão de Barros, 1930) allows for the co-existence of the generators of two cinematographic traditions as diverse, as autonomous and as different as, on the one hand, the documentary modernist (urban European “symphonies”) and, on the other hand, the film’s fictional genre (“comedies” in Portuguese).

Keywords: documentary, modernism, “symphonies urban”, “comedies” in Portuguese.

**Résumé:** Notre travail tente d'examiner comment l'instabilité des concepts et des pratiques du film qui, seulement plus tard, seront mises en œuvre dans le "documentaire" permettent à *Lisboa, Crónica Anecdótica* (Leitão de Barros, 1930), de faire coexister deux traditions cinématographiques aussi diverses que, d'une part, le moderniste documentaire (les "symphonies" urbaines européennes) et que, d'autre part, le genre romanesque du film (les comédies "portugaises").

Mots-clés: documentaire, modernisme, "Symphonies urbaines", "comédies portugaises".

## A riqueza da instabilidade

Filmado rapidamente em Junho de 1929, durante uma pausa na rolagem de *Maria do Mar* (1930), *Lisboa, Crónica Anecdótica* (1930) foi realizado e promovido como o escape de um realizador demasiado criativo e frenético para permanecer inactivo durante alguns dias sequer. Estas características da imagem pública de Leitão de Barros juntam-se a outras que, habilmente geridas na imprensa especializada, permitiram que, a seu propósito, se utilizasse pela primeira vez o termo "realizador". A nova palavra substituíra a anteriormente usada, "metteur-en-scène", cuja origem francesa remetia não só para os realizadores da mesma nacionalidade que tinham garantido o arranque do cinema de ficção em Portugal, mas ainda para o universo cinematográfico em que os mesmos operaram – a transposição da tradição "literária" e nacionalista do *film d'art* francês para o contexto cultura português.<sup>1</sup> O emprego do novo termo português significava, por isso, não só o início da actividade de um grupo de jovens cineastas portugueses,<sup>2</sup> mas também uma concepção da prática cinematográfica inspirada nas van-

<sup>1</sup> Sobre a construção da "imagem pública" de Leitão de Barros e sobre o cinema mudo português, ver BAPTISTA, Tiago, "Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal", in Tiago Baptista (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses Tipicamente Portugueses*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003, pp. 37-96.

<sup>2</sup> Para além de Leitão de Barros, ligeiramente mais velhos que os restantes, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto e Manoel de Oliveira.

guardas francesa e soviética e que seria apoiada crítica e teoricamente por alguns nomes do modernismo literário português.<sup>3</sup> Finalmente, e num sentido mais literal e mais prosaico, o termo denotava também a promessa de “realizar obra”, o que tinha tanto de vontade de renovação (do cinema português), como de hostilidade nacionalista e xenófoba em relação aos realizadores estrangeiros do início dos anos vinte, responsabilizados por um cinema considerado “mediocre”. A retórica da imagem pública de Leitão de Barros como “realizador” parece repetir alguns traços da figura do “ditador” enquanto, por um lado, homem de acção capaz de romper com um passado de inacção e, por outro lado, líder que vive e age *à frente do seu tempo* mostrando pelo exemplo o caminho a seguir. O encontro semântico entre “realizador” e “ditador” sublima, assim, o encontro entre uma certa vanguarda artística (o modernismo) e uma vanguarda política (o autoritarismo nacionalista) que caracterizaria a cultura portuguesa dos anos trinta em geral, e a obra subsequente de Leitão de Barros em particular.

Num texto clássico sobre a relação entre o documentário e as vanguardas modernistas,<sup>4</sup> Bill Nichols sublinhou a insuficiência de todas as definições negativas (o que o documentário não é) e opositivas (o documentário distingue-se do cinema de ficção por esta ou aquela característica). Segundo Nichols, tais definições pecam ainda por serem retrospectivas, estabilizando *apenas* a genealogia das características que acabariam por ficar associadas ao género de modo duradouro, ignorando todas as outras, isto é, todas aquelas que entretiveram com o documentário uma relação mais efémera ou menos exclusiva. Nichols prefere, por seu lado, deslocar o trabalho de definição do documentário para uma análise das práticas cinematográficas concretas que o exprimam e dos contextos que mediarão a sua produção e recepção, sublinhando, nesse processo, não as diferenças mas sim as semelhanças,

<sup>3</sup> Entre outros, José Régio e José Gomes Ferreira. Ver, sobre a crítica cinematográfica modernista, António Pedro Pita “*Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico*”, in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Mem Martins: Círculo de Leitores, 2000, pp. 42-61.

<sup>4</sup> Bill Nichols “*Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*”, *Critical Inquiry*, n.º 27, Chicago, 2001, pp. 580-610. Neste texto, sigo de perto a leitura e a exploração deste modelo teórica feita por Malte Hagener em *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdão: Amsterdam University Press, 2007, esp. pp. 205-234.

contiguidades e proximidade dessas práticas e contextos em relação a outros modos de representação cinematográfica da realidade (nomeadamente os filmes de vanguarda e o cinema de ficção). O “momento histórico do documentário” (expressão preferida pelo autor àquelas que indiciam a existência de um “instante decisivo” para o desenvolvimento do género) caracterizar-se-ia então, segundo Nichols, pela concorrência de quatro elementos distintos que, como faz questão de enfatizar, não constituem individualmente – mas apenas no seu todo – condições suficientes para que se possa falar de documentário. Esses elementos são o “realismo fotográfico”, uma “estrutura narrativa”, a “fragmentação” ou “abstracção” modernista, e uma “retórica de persuasão (ou responsabilidade) social”. As vantagens deste modelo teórico serão óbvias na análise de *Lisboa, Crónica Anedótica*, permitindo identificar as práticas cinematográficas que o aproximam, mas também os contextos que o separam tanto do documentário modernista, como do cinema de ficção.

Ainda mais do que *Maria do Mar, Lisboa, Crónica Anedótica* é atravessado por um vai e vem permanente entre ficção e não-ficção, combinando sequências documentais (nas quais assumimos que a realidade pró-fílmica que as compõe teria lugar de qualquer maneira, com ou sem a presença da câmara), sequências “de montagem” (tendencialmente abstractas, segundo o paradigma estético modernista/formativo) e outras ficcionais (em que actores profissionais interpretam situações dramáticas previamente encenadas apenas para benefício da câmara). A alternância entre modos de representação da realidade tão díspares poderia levar-nos ao habitual poço sem fundo das diferenças entre ficção e não-ficção, desperdiçando tempo e esforço a tentar decidir se *Lisboa...* filme é um documentário ficcionado ou antes uma ficção documental. Isso significaria, porém, não compreender como a riqueza da instabilidade dos conceitos e das práticas cinematográficas que só mais tarde seriam conotadas com o “documentário” permite, em *Lisboa...*, a co-existência de elementos geradores de duas tradições cinematográficas posteriores tão distintas, tão autónomas e tão diferentes quanto, por um lado, o documentário modernista e, por outro lado, as chamadas comédias “à portuguesa”. A primeira tradição não parece demasiado problemática e tem habitualmente sido conotada com o filme

através da sua filiação nas chamadas “sinfonias urbanas” europeias.<sup>5</sup> Neste âmbito, será útil a sua comparação com o exemplo doméstico mais conhecido daquela tradição, *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira. A segunda tradição, pelo contrário, não mereceu ainda atenção de maior, embora seja algo de relativamente óbvio se pensarmos como as sequências com actores profissionais se aproximam dos “quadros” da revista lisboeta, tradição teatral que está, por sua vez, na origem do estilo de interpretação dos actores, da tipificação social das personagens, e da estrutura dramática em “situações” que caracteriza as comédias “à portuguesa” ou, como alguns autores preferem chamá-lhes, comédias “de Lisboa”.

## Um modernismo sem modernização

*Lisboa, Crónica Anedótica* aproxima-se de outras “sinfonias urbanas” desde logo, pela sua estrutura geral. Tal como *Berlim, Sinfonia de uma Capital* ou *Douro, Faina Fluvial, Lisboa...* pretende sintetizar em poucas horas um dia típico na cidade. E tal como *O Homem da Câmara de Filmar, Lisboa...* cruza esse primeiro fio condutor com um segundo: uma vida inteira passada na capital portuguesa, desde o nascimento até à morte, como aliás o filme anuncia logo desde os primeiros intertítulos (“Como se nasce, vive e morre em Lisboa”).

As sequências não encenadas combinam características típicas dos documentários sobre vilas e cidades (planos panorâmicos de pontos elevados ou miradouros, planos fixos de edifícios icónicos, intertítulos com informação redundante em relação à imagem) com traços do cinema de vanguarda francês e soviético (montagem rápida, sobreimpressões, alternância de ângulos picados e contra-picados, alteração da velocidade de reprodução do filme, intertítulos comentando a imagem com ironia). *Lisboa...* não trilha a tendência para a abstracção de maneira tão extrema como *Berlim...*, nem recorre à montagem de maneira tão sistemática como *O Homem da Câmara de Filmar*, nem, sequer, emprega o realismo fotográfico com a carga poética de *Douro...*

---

<sup>5</sup> Designação que engloba, tradicionalmente, *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), de Dziga Vertov, e *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira.

. No entanto, à semelhança do que acontece naqueles filmes, em *Lisboa...*, a alternância entre o emprego do realismo fotográfico e (de maneira mais comedida, é certo) da fragmentação e da abstracção modernista da realidade também pretende reproduzir os efeitos da modernização sobre uma cultura de massas urbana. Ao contrário dos exemplos estrangeiros (mas não de *Douro...*, como veremos), a combinação das mesmas sequências encerra ainda uma crítica mais ou menos explícita aos efeitos da modernização sobre o indivíduo. Assim, a sequência de montagem rápida e com várias sobreimpressões sobre a imprensa apresenta o fascínio pela mecanização e faz o elogio de um meio de comunicação de massa (no qual Leitão de Barros tinha um investimento especial enquanto jornalista, director e fundador de várias revistas e responsável por um novo processo de impressão no país), mas não abdica de terminar com planos dos magotes de ardinias que distribuem os jornais por toda a cidade, não escondendo como se trata de uma tarefa demasiado árdua para crianças tão novas. Inversamente, a sequência com actores profissionais sobre o namoro à janela (dado como exemplo de uma tradição lisboeta) é seguida de outra sobre as linhas telefónicas acidentalmente cruzadas (novamente com várias sobreimpressões e outras trucagens fotográficas) que parece questionar a superioridade daquela tecnologia sobre as formas de comunicação humana tradicionais.

Esta utilização do realismo fotográfico e das sequências modernistas como contrapontos mútuos refreou uma representação univocamente benévola da modernização (como a sugerida em *O Homem da Câmara de Filmar*, ou mesmo *Berlim...*). Aliás, a insistência ao longo do filme no que a cidade tinha de menos moderno e de mais “típico” ou “pitoresco”, acabaria por determinar a recepção problemática de *Lisboa...*. À estreia, vários críticos atacaram o filme por dedicar demasiado tempo à degradação arquitectónica e social dos bairros históricos da cidade, mostrados como viveiros de gatos vadios, crianças descalças, sujas e de roupas esfarrapadas, e aos esquemas e contos do vigário usados para enganar “salaios” (expressão usada no filme para designar genericamente todos os recém-chegados ou visitantes oriundos das zonas

rurais em torno da capital).<sup>6</sup> Faltavam ao filme, na opinião dos mesmos críticos, sequências mostrando a racionalidade urbanística e higienista dos bairros novos para onde a cidade se expandia (as “avenidas novas”), a eficácia dos novos sistemas de transportes públicos (os “elétricos” e os comboios), a elegância dos arredores mundanos (os “Estoris” das garden-parties, das praias), e a monumentalidade das principais avenidas, praças e monumentos históricos da capital. Faltava, em suma, mostrar Lisboa como uma cidade “moderna”. Estas críticas demonstram o desencontro de expectativas na recepção de *Lisboa...* ou, mais exactamente, as diferentes leituras da natureza e função do género “documentário”. Se, para Leitão de Barros, e na tradição dos “sinfonias urbanas” europeias, *Lisboa...* podia ser um documentário modernista, isto é, uma obra de arte autónoma, para os seus críticos o filme tinha que ser acima de tudo um documentário de promoção da cidade, isto é, uma obra com um certo grau de responsabilidade social. A polémica aquando da estreia de *Lisboa...* manifesta de forma evidente a instabilidade em torno de um conceito e de uma prática cinematográfica que ainda encerrava várias possibilidades mais ou menos compatíveis entre si. O processo de autonomização do “documentário” enquanto género cinematográfico foi um processo de eliminação das características vistas como incompatíveis, ou seja, como pertencentes (ou devendo pertencer preferencialmente) a outros géneros. A recepção de *Lisboa...* abre uma janela sobre esse processo, deixando perceber como, neste caso, a responsabilidade ou a função social do filme foram aspectos cruciais para o bom acolhimento do mesmo enquanto “bom” documentário. Que as características do género ainda podiam ser discutidas fica cabalmente provado pelo modo como o realizador se dispôs a aceitar as críticas dirigidas ao seu filme. Com efeito, Leitão de Barros remontou uma segunda versão do filme, versão essa dita “de exportação”, isto é, destinada ao estrangeiro e às colónias portuguesas. Era essa, afinal, a preocupação que marcava toda a hostilidade ao filme: o que pensariam os estrangeiros e as populações sujeitas ao domínio colonial de um filme que mostrava Lisboa não como uma capital imperial

<sup>6</sup> Sobre a recepção de *Lisboa*, *Crónica Anedótica*, ver Tiago Baptista, “Na minha cidade não acontece nada. *Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo)*”, *Ler História*, n.º 48, Lisboa, 2005, pp. 167-184.



grandiosa, mas sim como uma cidade imunda onde viviam habitantes pouco mais que miseráveis?

As alterações passaram pelo corte ou substituição das sequências “indesejadas”, mas não afectaram a estrutura geral do filme, nem o equilíbrio entre as sequências modernistas, documentais e encenadas. Mais do que as outras capitais imperiais europeias dadas como exemplo pelos críticos da primeira versão do filme, a cidade “moderna” da segunda versão de *Lisboa...* continuou a ter como modelo, isso sim, as “cidades cinematográficas” de outras “sinfonias urbanas”. Nesse sentido, o filme de Leitão de Barros dialoga não só com a modernização tal como ela se desenhava na capital portuguesa em particular, mas também com o modernismo cinematográfico internacional enquanto forma de lidar com os efeitos da modernização noutras cidades, noutros países. No entanto, a apropriação das práticas cinematográficas associadas às vanguardas europeias é limitada, ou melhor, diluída, pela sua utilização combinada com sequências documentais e encenadas. O modernismo “diluído” do filme de Leitão de Barros é o sintoma mais directo do fraco grau de modernização experimentado pela sociedade portuguesa do final dos anos vinte. Quando foi filmada por Ruttmann, a população de Berlim atingia os quatro milhões de habitantes, número apenas comparável, na escala portuguesa, ao conjunto da população nacional. Animado por um desejo de “modernismo sem modernização”, *Lisboa...* tenta opor a realidade sócio-económica portuguesa aos efeitos de uma modernização que, em rigor, ainda não tinha começado a fazer-se sentir. Ao encenar esse “falso” confronto, o filme motivará, paradoxalmente, as maiores críticas pelo facto de não ter representado Lisboa *apenas* como uma capital cosmopolita, mas *também* como uma cidade provinciana, fracamente modernizada e, pondo o dedo na ferida, ainda tão rural como urbana.

Ao contrário do filme de Leitão de Barros, *Douro, Faina Fluvial* teria lugar de destaque na historiografia sobre as “sinfonias urbanas” europeias. Para isso terá contribuído um conjunto de circunstâncias que vão da produção aos contextos de recepção do filme. Em primeiro lugar, há que sublinhar o facto de *Douro...* prescindir por inteiro de actores profissionais (embora não de sequências encenadas), bem como a utilização rigorosa (quase se poderia dizer, exemplar) das técnicas de abstracção e de fragmentação do real que caracterizam a estética moder-



nista (podendo gabar-se Oliveira de ter influenciado um filme posterior de Ruttmann, de quem o documentário *Berlim...* fora a motivação confessa do realizador português para rodar *Douro...* em primeiro lugar).<sup>7</sup> No âmbito da recepção, deve apontar-se o contexto da sua estreia mundial (perante uma plateia de críticos nacionais e internacionais, reunidos em Lisboa para o V Congresso Internacional da Crítica, em 1931, e para mais envolto numa aura de escândalo, com uma plateia dividida entre aplausos e apupos), e finalmente a sua defesa continuada e entusiasmada pelos críticos modernistas das revistas *presença* e *Movimento*, que o louvaram como a “primeira obra de arte” do cinema português.<sup>8</sup>

*Douro...* leva mais longe o confronto entre tradição e modernidade já patente em *Lisboa, Crónica Anedótica*, organizando-o de maneira mais sistemática e mais tangível em torno do papel do homem em *relação* à máquina ou, nos termos em que Oliveira coloca a questão, em torno da *oposição* entre o homem e a máquina. Numa das sequências mais célebres do filme, a passagem de um avião provoca uma sucessão de acidentes que leva um camião a chocar com um carro de bois e, por sua vez, um dos animais a atropelar um trabalhador. A passagem do avião é acompanhada de vários planos de outros transportes (um camião, uma locomotiva e um barco) cujas direcções desenham, cumulativamente, uma cruz no centro do plano, num exemplo clássico da anulação do valor representativo da imagem e da aproximação de objectos pela sua forma (isto é, pelo seu valor enquanto superfície pura), típicas da estética cinematográfica modernista em geral, e do cinema de Ruttmann em particular<sup>9</sup> (seria justamente este motivo “visual” que o realizador alemão tomaria de Oliveira em *Aço*). Por seu lado, os planos que se sucedem ao arranque do boi em direcção ao trabalhador são intercalados com imagens de ondas rebentando violentamente no mar. A ausência de justificação diegética destes planos aproxima-os da montagem intelectual teorizada por S. M. Eisenstein, transformando-

<sup>7</sup> O filme de Ruttmann influenciado pelo visionamento de *Douro...* foi *Aço* (1933). Jacques Parsi esclarece que a ligação entre os dois filmes terá sido feita por Luigi Pirandello, que terá assistido à estreia do filme de Oliveira no V Congresso Internacional da Crítica, e que foi depois o argumentista de *Aço*; cf. Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira*, Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002, p. 61.

<sup>8</sup> Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira*, p. 66.

<sup>9</sup> Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, pp. 212-221.

se os segundos num comentário sobre os primeiros (a marcha do boi como a força e a violência da natureza simbolizadas pelo mar). Finalmente, num momento em que o trabalhador se preparava para bater no animal, a aparição de um polícia (filmado num contra-picado que lhe confere a dimensão, a silhueta e a massa equivalentes aos da locomotiva mostrada no plano seguinte ao do seu aparecimento) permitirá resolver o conflito, distendendo a tensão entre homem e animal, acção confirmada por vários planos de ondas em refluxo. É demasiado irresistível deixar de sublinhar como a resolução do conflito através da mera presença física do polícia (que não se exprime nem age de nenhuma maneira perceptível) prefigura uma situação dramática típica das comédias “à portuguesa”, onde são frequentes as “vozes de prisão” acatadas ordeira e alegremente por um grupo de personagens. Por agora, e para não antecipar os comentários sobre este tema reservados para a secção seguinte deste texto, importa sublinhar como *Douro...* toma o partido do homem (e do animal) contra a máquina, fonte de inspiração para um elogio do movimento e da velocidade, mas igualmente origem da desarmonia e ameaça ao lugar do homem no centro do mundo e, em particular, do mundo do trabalho. Se *Berlim...* e *O Homem da Câmara de Filmar* fazem o elogio da máquina e da sua relação harmoniosa com o homem no contexto de uma cidade modernizada, *Douro...* mostra uma cidade em vias de se modernizar, mas ainda longe da conclusão desse processo. A presença crescente da máquina gera, por isso, tanta ansiedade como entusiasmo e, mais ainda, motiva uma “nostalgia preventiva” face à perspectiva (iminente) de o homem vir a perder a sua posição central no trabalho e na cidade.

Tal como Barros, Oliveira procura combinar o modelo internacional das “sinfonias urbanas” em particular e do cinema modernista em geral com cidades portuguesas incompletamente modernizadas onde a ruralidade tem pelo menos tanto peso (se não mais) como a urbanização e a industrialização. Ambos tentam encontrar um equilíbrio entre um desejo de modernização e a nostalgia por um passado perdido ou, melhor, por um presente visto como destinado a desaparecer. Esta tentativa de compromisso espelha uma perspectiva dicotómica da modernização e uma postura ambivalente em relação à mesma que se exprimem através de uma apropriação ideologicamente conservadora das estratégias modernistas presentes nas “sinfonias urbanas” estrangeiras. Barros e

Oliveira partilham os princípios estéticos de uma cultura cinematográfica internacional, mas não (e é isso que fará toda a diferença) o mesmo grau de modernização que a pressupunha. Este desfasamento faz dos dois filmes interpretações *locais* de modelos estéticos e práticas cinematográficas *internacionais*. Assumindo uma postura cosmopolita em relação ao modernismo internacional, tanto Oliveira como Barros estariam, porém, em posição de ver essa cultura artística como “sua”, apropriando-se dela para produzir sentido sobre o seu contexto nacional – matizando, neste processo de compromisso e de compatibilização, a tradicional oposição entre cultura nacional e internacional. A questão do compromisso e a ocupação simultânea das duas perspectivas (local e nacional/internacional) seriam, aliás, os elementos fulcrais do “modernismo nacionalista” que caracterizariam não apenas o cinema, mas boa parte da arte portuguesa produzida durante as décadas seguintes.

## Uma “comédia de Lisboa” antes do tempo

A existência de várias sequências encenadas e interpretadas por actores profissionais ao longo de *Lisboa, Crónica Anedótica* é uma das suas marcas mais originais e aquela em torno da qual assentou a promoção do filme na imprensa especializada. A presença de actores celebrizados pelo teatro de revista era motivo de curiosidade e gerou um interesse acrescido pelo filme, certamente antecipado pelo realizador e pelos produtores. O motivo de atracção persiste, actualmente, como “registo visual” de uma tradição importante da história do teatro ligeiro português, para mais num período retrospectivamente valorizado como o de maior vitalidade do género.<sup>10</sup> Alguns daqueles actores já tinham participado em filmes portugueses de ficção, outros participariam em muitos mais, mas nunca como em *Lisboa...* se tinham aproximado tanto daquilo que seria o seu trabalho quotidiano no teatro de revista.<sup>11</sup> Com efeito, as sequências interpretadas por estes actores aproximam-

<sup>10</sup> Sobre a história da revista, ver Vítor Pavão dos Santos, *Revista à Portuguesa. Uma Breve História do Teatro de Revista*, Lisboa: Edições O Jornal, 1978.

<sup>11</sup> Participaram em *Lisboa...*, entre outros, Adelina Abranches, Chaby Pinheiro, Alves da Cunha, Estêvão Amarante, Costinha, Nascimento Fernandes, Beatriz Costa, Erico Braga, Maria Lalande, Emília de Oliveira, Vasco Santana, Ester Leão, Adelina Fernandes, António Duarte.

se, pela sua dramaturgia e modo de interpretação, dos “quadros” do teatro de revista. A presença deste tipo de cenas representava, assim, uma suspensão da (vaga) progressão narrativa (um dia na cidade, uma vida na cidade) que interligava os diferentes tipos de sequências do filme (modernistas, documentais e com actores). O subtítulo de “crónica anedótica” não podia, por isso, ser mais justo nem mais exacto na caracterização de um filme cujas sequências com actores comprometiam não apenas a sua recepção, mas também a sua própria estrutura tanto enquanto documentário, tanto enquanto obra modernista.

Neste aspecto, aliás, a estrutura de *Lisboa...* não podia distinguir-se mais do protótipo das “sinfonias urbanas”. *Berlim, Sinfonia de uma Capital* encontrava na metáfora musical um princípio de organização das imagens que as relacionava numa continuidade co-extensiva à duração integral do filme. A organização episódica de *Lisboa...*, pelo contrário, impedia essa continuidade, proporcionando antes uma série de curtos blocos autónomos onde quer a acção dramática quer a montagem modernista começavam e acabavam cíclica e repetidamente (sem prejuízo da recorrência de algumas “personagens”, como se verá mais adiante). Esta “crónica de crónicas” respeitava assim, e sem excepções, a autonomia das situações dramáticas interpretadas por actores profissionais. A presença dos actores de revista remetia, como se disse, para uma tradição teatral bem conhecida do público lisboeta (e do resto do país, de forma mais limitada, graças às digressões de várias companhias). A presença dos actores e a escolha das situações dramáticas por eles interpretadas remetia, por isso, para um universo de tipos sociais (o saloio, o vigarista, o pedinte, o polícia-sinaleiro, as peixeiras, o soldado, a sopeira, o operário, o “galã”, o desportista, o ardina) e de interacções padronizadas (as “sortes”, o conto do vigário, o namoro à janela, o soldado e a sopeira) sobejamente pré-conhecidas pelos públicos de cinema familiarizados com o teatro de revista. A ligação entre os dois espectáculos pode ter sido facilitada pela música já que os trechos escolhidos para o acompanhamento musical do filme aquando da sua estreia no cinema São Luís parecem recuperar vários excertos de peças igualmente empregues, em situações dramáticas idênticas,

nos teatros de revista.<sup>12</sup> Reforçada pela sua circulação entre diferentes espectáculos públicos, esta correspondência entre determinadas situações dramáticas e respectivos acompanhamentos musicais encontrou o seu lugar também em *Lisboa...*, fortalecendo a autonomia e a indissociabilidade narrativa dos blocos dramáticos disseminados ao longo do filme.

A forma episódica destas cenas estrutura-as como micro-narrativas que, à maneira dos “quadros” de revista, doseiam a ironia e o sarcasmo assente nos estereótipos associados a determinado tipo social até atingir um clímax humorístico, um “gag” final. Neste sentido, poderia dizer-se que o carácter “anedótico” das “crónicas” de Lisboa se faz à custa do que essas situações têm de “crónica de costumes”, isto é, de comentário social sobre algumas situações apontadas como “típicas” da vida na cidade. E, em rigor, o “gozo” é quase feito à custa de um forasteiro, o “saloio” (interpretado por Estêvão Amarante) que vai a Lisboa cumprir o serviço militar e que o filme acompanha em algumas cenas. A sequência na modista do Chiado é um bom exemplo disto mesmo. Confrontado com um manequim feminino em roupa interior à entrada da loja, o “saloio” parece não resistir a acariciar o modelo e, depois, levantar-lhe discretamente a roupa. Este comportamento não é justificado por uma suposta inocência do “saloio” uma vez que o contacto com o manequim é precedido de vários olhares em volta para garantir que o gesto passa despercebido. A montagem da sequência reforça esta leitura, intercalando um movimento de câmara ascendente que segue, em grande plano, a mão do saloio subindo das pernas para os seios do manequim, com grandes planos do “saloio” confirmando com gestos de cabeça rápidos que ninguém o está a ver. No entanto, assim que a mão do saloio, no movimento de câmara ascendente, toca o seio do manequim, o homem é surpreendido por duas lojistas. A censura do seu comportamento pelas duas mulheres, porém, é deslocada para outro âmbito: não parece estar em causa o que há de sexual no

---

<sup>12</sup> O acompanhamento musical seleccionado pelo maestro René Bohet incluía canções e temas oriundos do repertório de “música ligeira”, escritos para operetas e revistas, mas também alguns temas de composições “eruditas” de Viana da Mota, Frederico de Freitas ou Ruy Coelho. A lista integral dos trechos que acompanharam a estreia do filme pode ser consultada em José da Natividade Gaspar, “Um comentário lírico do filme “Lisboa”. Como ele foi feito no São Luís-Cine, sob a direcção de René Bohet”, *Cinéfilo*, n.º 89, Lisboa, 1930, pp. 10-12, 26.

comportamento do homem, mas apenas o facto de ele poder danificar as roupas expostas. A preocupação “comercial” verbalizada (num intertítulo) ao saloio é contrariada, no entanto, pela postura de troça indisfarçável das duas mulheres, patente nas suas trocas de olhares e nas suas gargalhadas desabridas. O clímax humorístico da cena tem lugar na troca de palavras entre uma das mulheres e o “salioio” – “-Então você não consegue ver sem tocar?”, “-Eu até consigo tocar sem ver!” – seguida da tentativa de tocar o corpo da lojista, filmada exactamente do mesmo ângulo e com a mesma escala que o plano que focara o movimento ascendente da mão do “salioio” acariciando o manequim. O jogo de palavras, o humor físico dobrando o verbal, e a insinuação sexual que os acompanha são exemplares do teatro de revista contemporâneo do filme. Mais do que isso, são exactamente essas características que fazem com que o visionamento desta cena, como de outras equivalentes em *Lisboa...*, instale no espectador familiarizado com as comédias “à portuguesa” dos anos trinta e quarenta, a impressão de que, se não fosse pela ausência do som, podia estar a ver uma cena retirada de uma daquelas comédias. A impressão de familiaridade é ainda mais forte quando somos confrontados com outra cena de *Lisboa...* protagonizada por um dos principais actores das comédias “à portuguesa”, Vasco Santana. Interpretando o revisor de um carro eléctrico, o actor ironiza constantemente com o seu peso, seja nos movimentos acrobáticos que se obriga a executar para percorrer o veículo. O humor físico é, também aqui, dobrado pelo verbal através do discurso por “tiradas” que o tornou célebre – face a um passageiro que teima em despachar-se a entrar no eléctrico, por exemplo, Santana deixa cair o inevitável jogo de palavras tornado sarcasmo, “Devagar que temos pressa!”.

## **Limites de uma estrutura narrativa fragmentada**

A estrutura episódica das sequências com actores de *Lisboa, Crónica Anekdotica*, assente em tipos sociais, situações dramáticas, estilos de representação e actores “importados” dos “quadros” do teatro de revista seria a base elementar da estrutura narrativa das comédias “à portuguesa”. Nelas, o mesmo humor simultaneamente físico e verbal, os

mesmos jogos de palavras, os mesmos tipos populares e até os mesmos actores, proporcionariam argumentos ancorados em sucessões de situações dramáticas, por sua vez assentes em “gags” humorísticos memoráveis. Ainda hoje, o modo como as comédias dos anos trinta e quarenta são recordadas e apreciadas tem muito que ver com uma lógica de “cenas”, mais do que com a duração integral dos filmes – modo de recepção esse que as sucessivas edições em vídeo e DVD apenas viam potenciar, permitindo como permitem o visionamento não-linear e o acesso directo às cenas predilectas, que os menus dos próprios DVD, aliás, se encarregam de destacar em toda a sua autonomia.

Mas as cenas das comédias “à portuguesa”, por mais aproximáveis que possam ser da lógica do teatro de revista, integravam-se apesar de tudo numa narrativa unificadora. É nesse sentido que, apesar dos muitos pontos de contacto com as comédias das décadas posteriores, existem nas cenas com actores de *Lisboa...* diferenças significativas que resultam do carácter extremo da sua autonomia, por um lado, e do seu confronto com as demais sequências documentais e modernistas do filme.

Uma diferença óbvia é, no caso de *Lisboa...*, a rodagem das cenas com actores em exteriores ou interiores adaptados, fruto da inexistência de um estúdio funcional à época e da escolha do género documentário como modo preferencial de promoção e recepção do filme. A consequência desta opção deu a *Lisboa...* algo que tem sido apontado como uma das principais “ausências” das comédias “à portuguesa”: a rua.<sup>13</sup> Naquelas, o enquadramento de todas as relações entre personagens tinha lugar num espaço confinado que funcionava como um espaço de poder. Em casa, no local de trabalho, no pátio ou no bairro, as personagens encontravam-se sempre sujeitas a uma relação hierárquica que limitava a sua liberdade individual – em casa, pela família; no emprego, pelo patrão; e no bairro ou no pátio, pelos vizinhos. A rua como lugar por excelência de relações interpessoais anónimas, não

---

<sup>13</sup> Sobre este ponto em particular, ver a análise do género em GRANJA, Paulo, “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”, in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, pp. 194-233. Sobre a exploração da importância da rua, pelo contrário, no cinema novo, ver BAPTISTA, Tiago, “Na minha cidade não acontece nada. Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo)”, pp. 167-184.



mediadas por nenhuma relação de poder e por nenhuma hierarquia social, foi, por isso, deliberada e sistematicamente elidida das comédias “à portuguesa”. Em *Lisboa...*, pelo contrário, a rua e a interacção entre desconhecidos são o principal motor dramático das sequências com actores, e o mais elementar ponto de partida da descoberta modernista da cidade. Muitas das sequências com actores, na sua encenação de “tipos sociais” e de situações “anedóticas”, exploram a fundo o potencial de imprevisibilidade e até de violência (ou pelo menos, de falta de cortesia e de civilidade) da “rua” e dos lisboetas de 1929. Numa apreciação do filme, João Bénard da Costa identificou nesta representação de Lisboa o “fulgurante marco inicial” de uma tradição de filmar a capital como “cidade sombria”, “sem saídas, presa das suas próprias manhas e armadilhas”, que haveria que opor à “pastoral urbana” das comédias “à portuguesa” e às representações “solares” de Lisboa que sobreviveram a ditadura e que encontraram cristalização exemplar na “lenda da “ville blanche”” do filme de Alain Tanner (*Dans la ville blanche*, 1982).<sup>14</sup> Em *Lisboa...*, os dois contos do vigário (o do fio de ouro e o da bilha quebrada), o homem fatal seduzindo todas as mulheres à sua passagem, as crianças lutando, a zaragata entre peixeiras, são apenas algumas das várias cenas que exemplificam este ponto e que motivaram, justamente, as maiores críticas à estreia do filme.

De um ponto de vista “documental”, a filmagem da “rua” sabotava, pois, a retórica de persuasão social (isto é, de promoção e de melhoramento simbólico) que os críticos de *Lisboa...* esperavam de um documentário sobre a cidade. Por outro lado, a ausência de uma estrutura narrativa mais complexa que relacionasse os diferentes episódios do filme e que comentasse o comportamento das personagens – isto é, a ausência de uma dimensão moral introduzida por uma estrutura narrativa estendida à duração integral do filme – dificultava a recepção do filme enquanto obra de ficção de pleno direito. Com efeito, a estrutura narrativa assente em diferentes episódios autónomos, tomada como já referido, do teatro de revista, chamava repetidamente a atenção do espectador para a materialidade do acto cinematográfico, dificultando (ou impedindo mesmo) o “esquecimento de si” e a completa imersão no universo diegético que lhe era proposto. A abertura desse universo

<sup>14</sup> João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema Português*, Lisboa: INCM, 1991, p. 43.

recordava-o permanentemente da sua posição enquanto espectador de cinema assistindo a uma projecção numa sala com outras pessoas. No caso dos públicos da capital portuguesa, é admissível que os espectadores fossem ainda recordados da sua posição enquanto lisboetas, isto é, enquanto indivíduos detentores de um conhecimento privilegiado e de uma opinião crítica sobre os “tipos sociais” e as situações dramáticas “típicas” representadas no filme. Este efeito de distanciação é tornado óbvio na sequência em que um grupo de “saloios” interrompe a rotação de um filme nas ruas de Lisboa o que significa também, pelo menos momentaneamente, a interrupção do próprio filme *Lisboa*. . . . Esta cena confirma a dupla “posição de vantagem” do espectador lisboeta enquanto, simultaneamente, espectador de cinema e cidadão experiente que tira prazer de uma situação em que ele sabe que não seria apanhado. Várias outras cenas com o “saloio” repetem, aliás, esta cumplicidade com o espectador, proporcionando-lhe a confiança de que, ao contrário daquele, não seria motivo de ridículo pela sua ignorância deste ou daquele aspecto da vida cidadina. Tendo em conta que, no final dos anos vinte, a população de Lisboa era constituída esmagadoramente por pessoas recém-chegadas do interior rural do país, o aparente sadismo em relação aos sucessivos acidentes e humilhações do “saloio” e de outros forasteiros pode ser entendido como uma instância da construção da certeza, da parte dos espectadores lisboetas, de que *já não eram* “saloios”, mas sim “lisboetas”.

## A realidade sem realismo

A co-existência de uma estrutura narrativa episódica e de estratégias modernistas em *Lisboa, Crónica Anedótica* confirma a instabilidade do “documentário”. A riqueza dessa instabilidade é patente no modo como o filme prefigura duas tradições cinematográficas muito distintas e com desenvolvimentos muito diferentes como o foram o documentário modernista (com as “sinfonias urbanas” da segunda metade dos anos vinte) e o cinema de ficção (com a comédia “à portuguesa” dos anos trinta e quarenta). Mais do que um “momento fundador” onde co-existem “em potência”, tradições cinematográficas diferentes, a instabilidade do documentário enquanto conceito e enquanto prática seria uma caracterís-

tica perene da sua história. No caso de *Lisboa...*, a estrutura narrativa (mesmo sob uma forma fragmentada) e a montagem modernista (mesmo se menos abstracta que noutras “sinfonias urbanas”) convergem num modo de representação da realidade que trabalha sob a premissa de que a realidade esconde mais do que revela e que o cinema tem a capacidade de penetrar o real, mas apenas se questionar o que a superfície – a aparência de todas as coisas, o “realismo” – tem de artificial.

### Referências bibliográficas

BAPTISTA, Tiago, “Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal”, in Tiago Baptista (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses Tipicamente Portugueses*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003, pp. 37-96.

BAPTISTA, Tiago, “Na minha cidade não acontece nada. Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo)”, *Ler História*, n.º 48, Lisboa, 2005, pp. 167-184.

COSTA, João Bénard da, *Histórias do Cinema Português*, Lisboa: INCM, 1991.

GASPAR, José da Natividade, “Um comentário lírico do filme “Lisboa”. Como ele foi feito no São Luís-Cine, sob a direcção de René Bohet”, *Cinéfilo*, n.º 89, Lisboa, 1930, pp. 10-12, 26.

GRANJA, Paulo, “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”, in TORGAL, Luís Reis (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Mem Martins: Círculo de Leitores, 2000, pp. 194-233.

HAGENER, Malte, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amesterdão: Amsterdam University Press, 2007.

NICHOLS, Bill, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, *Critical Inquiry*, n.º 27, Chicago, 2001, pp. 580-610.

PARSI, Jacques, *Manoel de Oliveira*, Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002.

PITA, António Pedro, “Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico”, in TORGAL, Luís Reis (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Mem Martins: Círculo de Leitores, 2000, pp. 42-61.