

M

MESTRADO

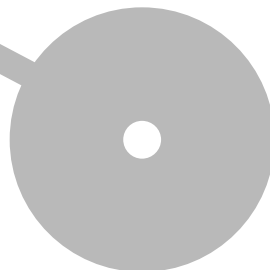
CINEMA E FOTOGRAFIA

ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA DOCUMENTAL E EXPERIMENTAL

Henrique Alves Costa e a Memória do Cinema Português

Manuel Vitorino Abreu da Silva

07/2024



Manuel Vitorino Abreu da Silva

Henrique Alves Costa e a Memória do Cinema Português

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia

Especialização em Cinema Documental e Experimental

Orientação: Prof. Doutor José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira

Vila do Conde, julho de 2024

Manuel Vitorino Abreu da Silva

Henrique Alves Costa e a Memória do Cinema Português

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia

Especialização em Cinema Documental e Experimental

Membros do Júri

Presidente

Prof.^a Doutora Olívia Marques da Silva

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor José Manuel de Oliveira Quinta Ferreira

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof. Doutor Fernando Jorge de Sousa Faria Paulino

Universidade da Maia

Vila do Conde, julho de 2024

memória dos meus pais

AGRADECIMENTOS

A realização deste projeto só foi possível de conceber graças à colaboração, dedicação e espírito de entreajuda de várias pessoas e instituições. A todos aqueles(as) que tiveram a amabilidade de prestar o seu apoio os meus agradecimentos.

Ao corpo docente de Mestrado em Cinema e Fotografia, especialização em Cinema Documental e Experimental, da Escola Superior de Media, Arte e Design do Instituto Politécnico do Porto, pelo acompanhamento prestado e em especial, ao Professor José Manuel Quinta Ferreira, orientador deste projeto.

Aos colegas pela ajuda manifestada, pois só através do trabalho de equipa foi possível levar até ao fim este documentário. Faz parte do cinema e da vida.

Uma palavra, ainda, para os colegas do curso de Mestrado que conseguiram chegar ao fim deste caminho iniciado há dois anos. Foi mais uma prova de resiliência. Em termos pessoais, acho que valeu a pena ter encetado este projeto, pois, tenho firme convicção de sair mais rico do que entrei.

Ao Alexandre Alves Costa, António Roma Torres, André de Oliveira e Sousa, Álvaro Siza Vieira e Álvaro Feijó pela pronta resposta ao convite formulado para participarem neste documentário.

À memória de Henrique Alves Costa pela sua irreverência, determinação, cidadania e vontade de estar sempre a fazer coisas em prol da cultura. Este trabalho é um simples contributo e a minha sentida homenagem.

RESUMO ANALÍTICO

A arquitetura da personagem fílmica obedeceu a várias etapas: começou na pré-produção, passou para a fase seguinte, ou seja, a produção e terminou na pós-produção. No domínio do cinema documental e, mais concretamente, no caso de uma biografia cinematográfica, a sua representação aparece através de testemunhos, documentos, imagens, desenhos e sons que, ajudam a construir uma memória e testemunham o tempo e o modo da personagem.

Neste contexto, foi nossa intenção estabelecer uma simbiose entre a biografia enquanto género literário e cinematográfico, mas também com a história, contexto social e político. No caso de Henrique Alves Costa (1910-1988) procurou-se traçar algumas coordenadas do cineclubista crítico e historiador de cinema nascido no Porto, bem como, elencar um conjunto de factos que o tornam uma referência incontornável da sétima arte e uma das personalidades mais influentes ao longo do séc. XX.

Palavras-chave: Arquivo, Memória, Cineclubismo, Cinema Português, Henrique Alves Costa

ABSTRACT

The architecture of the film's character followed several stages: it began in pre-production, moved on to the next phase, production, and ended in post-production. In the realm of documentary cinema, and more specifically in the case of a cinematic biography, its representation appears through testimonies, documents, images, drawings, and sounds that help build a memory and witness the time and manner of the character.

In this context, our intention was to establish a symbiosis between biography as a literary and cinematic genre, but also with the historical, social, and political context. In the case of Henrique Alves Costa (1910-1988), we aimed to outline some coordinates of the critical cinephile and historian from Porto, as well as to list a set of facts that make him an unavoidable reference in the seventh art and one of the most influential personalities throughout the 20th century.

Keywords: Archive, Memory, Film Societies, Portuguese Cinema, Henrique Alves Costa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO	16
1 - DOIS AMIGOS NO CINEMA E NA VIDA.....	16
2 - A INTERVENÇÃO NO CINEMA E NO CINECLUBISMO.....	30
3 - O HISTORIADOR AUTODIDATA DAS IMAGENS.....	38
4 - CINEMA E CENSURA.....	40
PARTE II – CASO PRÁTICO.....	44
1 - A BIOGRAFIA NO CINEMA DOCUMENTAL E OPÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO HENRIQUE ALVES COSTA CINÉFILO INCONFORMISTA.....	44
1.1 - Biografia documental no cinema português.....	46
1.2 - Memória, passado e futuro	48
1.3 - Representação do real.....	49
2 - A REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO HENRIQUE ALVES COSTA CINÉFILO INCONFORMISTA.....	52
2.1 - Investigação.....	52
2.1.1 - Locais de rodagem.....	52
2.1.2 - Arquivo e memória.....	55
2.2 - Pré-Produção.....	60
2.3 - Produção.....	63
2.4 - Calendário de filmagens.....	66
2.5 - Planificação técnica das filmagens.....	67
2.6 - Pós-Produção	71
2.7 - Comunicação e divulgação.....	73
CONCLUSÃO.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
ANEXOS.....	78
Anexo A – Pesquisa e referências visuais.....	78
Anexo B - Textos/argumento do filme.....	105
Anexo C - Ficha técnica.....	109
Anexo D - Equipamento técnico.....	109

RECONHECIMENTOS ESPECIAIS.....110

Lista de figuras

Figura 1 – Manuel de Oliveira.....	16
Figura 2 – Henrique Alves Costa	16
Figura 3 – “Os Cinco Pimpões”: Duas Famílias Unidas pelo Cinema e Pela Vida	18
Figura 4 – Visita ou Memórias e Confissões (1982)	25
Figura 5 - Oliveira no filme testamento rodado na Casa da Vilarinha	25
Figura 6 - Manoel de Oliveira, o decano dos cineastas portugueses.....	29
Figura 7 - Catálogo da Semana do Cinema Português	31
Figura 8 - Encontro de Críticos e Realizadores em 1969.....	32
Figura 9 - Aspeto dos trabalhos da Primeiras Jornadas Luso-Espanholas realizadas no Cineclub do Porto	33
Figura 10 - O historiador escreveu vários livros de referência do cinema.....	38
Figura 11 - Raul de Caldevilla e Eric von Stroheim: dois ensaios importantes	39
Figura 12 - Robert Flaherty, autor do celebrado Nanouk, O Esquimó (1922)	45

INTRODUÇÃO

O objeto deste trabalho pretende abordar as várias dimensões de Henrique Alves Costa. Em primeiro lugar, a minha relação com o biografado, depois, a motivação pela qual optei em fazer o documentário sobre a sua vida e obra, em terceiro lugar, elencar a importância desta personalidade única no mundo do cinema e do cineclubismo em particular; e por último, evidenciar a importância dos vários livros que escreveu, seja sobre a memória do cinema português e principais acontecimentos, ou através da crítica de filmes e seus autores.

Quando fui admitido na ESMAD para efetuar o Mestrado em Fotografia e Cinema, a minha decisão de realizar um documentário sobre a sua vida e obra já estava tomada há muito tempo. Explico algumas das razões: ao longo dos anos observei sempre esta personagem como um grande animador cultural do Porto e do país, seja no Cineclube do Porto, nas palestras no Cinema Batalha, no Museu Soares dos Reis e em sempre o vi como um cidadão de causas, um comunicador de excelência.

Porém, o seu legado cívico e interventivo na sociedade portuguesa caiu no esquecimento e numa espécie de penumbra. Até hoje, em pleno século XXI não existiu nenhum organismo oficial ou particular interessado em debater e dar a conhecer a sua vastíssima obra bibliográfica e documental composta por milhares de documentos, variada correspondência com várias personalidades das artes e do cinema em particular, textos publicados em jornais, revistas e livros.

Ou seja, aquilo que é conhecido e publicado, representa apenas e só uma pequena parte, talvez até uma ínfima parte, do seu labor ao longo de meio século de intensa atividade intelectual. E como tal, temos uma visão parcial do seu trajeto enquanto crítico de cinema, interventor nos grandes acontecimentos da vida cinematográfica.

Por isso, a realização deste documentário pretendeu avivar memórias de um cidadão apaixonado por tudo aquilo que dizia respeito à arte cinematográfica, o historiador que sabia transmitir às gerações mais novas a importância na divulgação da cultura e do cinema como veículo para o conhecimento.

E também, sublinhar os principais acontecimentos em que esteve envolvido em prol do cinema português. Tenho a firme convicção que, este projeto deixa muitas pontas

soltas para futuras investigações e por isso, a consulta da vasta documentação poderá fornecer outras leituras e outros ângulos de abordagem desta personagem.

Foi sempre de cumplicidade e amizade a relação que mantive com Henrique Alves Costa. O pioneiro do cineclubismo foi sempre para mim o mestre que, nunca se punha em bicos de pés para atrair as atenções do público, o historiador estudioso de tudo quanto tinha a ver com a cultura cinematográfica. Conhecia-o em meados da década de 70 do séc. XX por circunstâncias associadas à minha militância política e pelo gosto do cinema enquanto expressão artística.

Sabia da existência do Clube Português de Cinematografia/Cineclube do Porto, naquela época, alvo de vigilância apertada por parte da PIDE/DGS e resolvi inscrever-me como associado. Não só via filmes inimagináveis e proibidos pela Censura, como *Ladri di Bicicletti* (1948) de Vittorio de Sicca, *Arroz Amargo* (1949) de Giuseppe de Santis, como podia admirar um filme de Dziga Vertov, Eisenstein, Bresson, ou Renoir. Para animar as sessões e promover a discussão de ideias, lá estava Henrique Alves Costa que, de uma forma didática e despretensiosa, promovia a livre circulação de ideias, opiniões, sempre aligeiradas com notas de humor.

Ao ver esta figura tão cativante e conhecedora de tudo que dizia respeito ao cinema procurei, naturalmente, acompanhar mais de perto a sua paixão pelo cinema, ouvir as suas histórias, por vezes acompanhadas de uma anedota para promover a boa disposição e escutar os seus ensinamentos. Era um regalo ouvi-lo. Onde quer que estivesse eu seguia-o. No Cineclube do Porto, nos festivais de cinema, nos debates, nas conferências e sessões de homenagem a Manoel de Oliveira.

E fui lendo os seus comentários e opiniões nos jornais *O Comércio do Porto* e *Jornal de Notícias* sobre os vários festivais de cinema no país, *Cinema Amador de Guimarães*, *Cinanima de Espinho*, *Festival da Figueira da Foz* e no estrangeiro, *Gigõn*, *Valladolid*, *Aneccy*, entre muitos outros. Posteriormente e como pretendi perpetuar no tempo os textos publicados na Imprensa, nomeadamente, entrevistas, crónicas e críticas, recortava os jornais e guardava-os num dossiê. O mesmo aconteceu com as diversas fotos que fui tirando ao longo da sua vida e que fazem parte do meu arquivo pessoal.

Como já referi, as suas palestras e o modo como transmitia o seu conhecimento contribuíram, decisivamente, não só na minha formação cultural e cinematográfica, mas também, na reflexão fílmica, descoberta de outras cinematografias e autores. A título de

exemplo, os seus ensinamentos ajudaram-me a compreender melhor algumas obras e autores fundamentais da história do cinema mundial, como *A Palavra*, de Carl T.A Dreyer; *As Vinhas da Ira*, de John Ford; *Nostalgia e Sacrifício*, ambos de Tarkovski.

Acrescento mais duas notas: foi um privilégio fazer parte do imenso rol de amigos e com isso, ter tido a oportunidade de conhecer Manoel de Oliveira, ainda na Casa da Vilarinha, entrar na sua casa, à Rua do Padre Alexandre, à Boavista e conviver com vários cineastas portugueses, como Fernando Lopes, António-Pedro Vasconcelos, Paulo Rocha e Oliveira, ou conhecer outros realizadores fundamentais da história do cinema, como Jean Rouch, Volker Schöndorff, Margarete von Trotta, Marcel Hanoun.

Existe ainda outro detalhe: ensinou-me a ver o mundo com outro olhar. E o cinema foi uma espécie de passaporte que perpetuam na memória, seja a observar uma paisagem árida e decadente em *O Deserto Vermelho*, de Antonioni, na ilusão de estar junto ao Lido, em Veneza, através de *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti, ou a passear numa aldeia de França a partilhar *As Férias do Sr. Hulot*, de Jacques Tati.

Muitos anos depois, dediquei-lhe um capítulo do livro *A Vida é um Filme/Histórias e Memórias do Cineclube do Porto* (Ed. Afrontamento, 2022) onde faço referência desta figura inspiradora, um rebelde com causas, sempre a favor do interesse público, da arte e da cultura.

Ao escolher como título do filme *Henrique Alves Costa: Cinéfilo Inconformista* estamos não só a testemunhar o historiador, o homem despretenso de enorme carácter e sentido de independência, mas também, o cidadão avesso às modas, o homem irreverente, o fabuloso contador de histórias sempre com refinado sentido de humor. Outra faceta: nunca se serviu de qualquer cargo ou lugar para promoção pessoal, muito menos procurou benefícios de ordem financeira. Uma honradez à prova de vala.

Em 1976 e já depois de Henrique Alves Costa ter deixado o Cineclube do Porto, organizou uma homenagem a Manoel de Oliveira, no Porto. O então IPC-Instituto Português de Cinema atribuiu-lhe um subsídio para custear as despesas do acontecimento. Porém, após o pagamento dos honorários ao designer gráfico (João Machado) e o aluguer da sala (Cinema Carlos Alberto) sobrou uma importância significativa em dinheiro. E como o subsídio foi atribuído por um organismo do Estado, meteu-se no comboio e foi a Lisboa, de propósito, devolver o dinheiro que entendeu não ser seu.

O gesto mereceu-lhe um grande de elogio por parte do presidente da altura do IPC, Manuel Pais de Brito, pois nunca tinha acontecido semelhante procedimento enquanto esteve à frente deste organismo. Eu fiz aquilo que a minha consciência determinou que devia ser feito, confidenciou, na altura, a André de Oliveira e Sousa. Foi sempre assim o cineclubista e animador cultural; o cidadão independente e avesso a qualquer tipo de controlo político partidário, o homem de Cultura e lutador da Liberdade e da Democracia.

PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1 - DOIS AMIGOS NO CINEMA E NA VIDA



Figura 1 – Manuel de Oliveira

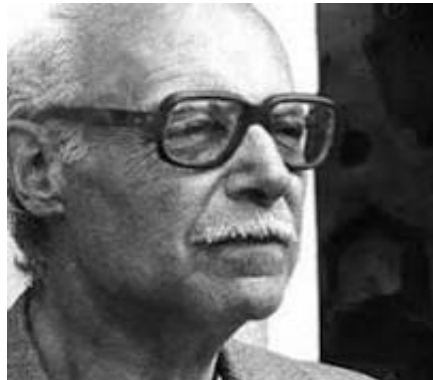


Figura 2 – Henrique Alves Costa

A vida e obra do crítico Henrique Alves Costa (1910-1988) está indelévelmente ligada ao cineasta Manoel de Oliveira (1908-2015). E vice-versa. Foram cúmplices na vida e ambos viram o nascimento do cinema, muitas vezes viram os mesmos filmes e ficaram maravilhados na transição para o sonoro, depois à passagem do preto e branco para a cor, da película de nitrato ao sistema digital. Foi uma revolução, enquanto meio de expressão artística, conhecimento, cultura. Ambos nasceram no Porto com uma diferença de dois anos, entre o fim da Monarquia e a implantação da República e os dois têm afinidades comuns: o cinema faz a ponte com tudo o resto: o respeito, amizade, admiração e os laços familiares, sendo Oliveira padrinho de Alexandre, filho de Henrique Alves Costa.

Num ambiente social, político e cultural adverso à modernidade, ambos são confrontados, em finais dos anos 20 com um cinema português conformado e decadente, depois do belo esforço que, no Porto, haviam tentado os homens da *Invicta Filme* (Pina, 1982, p, 11). Atento ao trabalho desenvolvido nos referidos estúdios, Oliveira não desperdiça o convite de aparecer como figurante no filme *Fátima Milagrosa* (1928) rodado pelo cineasta italiano Rino Lupo contratado, precisamente, pela *Invicta Filme* e depois, participa como ator no segundo filme sonoro português *A Canção de Lisboa* (1933) de Cottinelli Telmo.

A paixão pelo cinema tinha começado nesta altura e por pressão do crítico, produtor e cineasta António Lopes Ribeiro conseguiu terminar a montagem de *Douro*,

Faina Fluvial (1931) para ser exibido em Lisboa, no decorrer do V Congresso Internacional da Crítica. Os congressistas bateram palmas, o público vaiou o filme. Na assistência está, entre outros, o grande homem do teatro Luigi Pirandello e fica muito admirado com as críticas levantadas pela assistência.

O tema, o ritmo, a montagem rápida de algumas sequências, irritaram o público (em grande parte seletos e burros). A projeção foi sublinhada por constantes assobios e terminou com uma enorme pateada. Ao intervalo e ainda, já terminado o espetáculo, muitos espetadores e alguns dos críticos portugueses fervilham de indignação: um sem jeito aquelas imagens vertiginosas! Uma vergonha mostrar a estrangeiros aquelas mulheres enfarruscadas, com carretos de carvão à cabeça, de pé, descalço...aquelas nojentas vielas do Porto...aqueles prédios leprosos do Barredo (Costa, 1978, p, 64).

Logo a seguir, ergue-se um coro de vozes a defender o filme, entre os quais, José Régio, Adolfo Casais Monteiro e Henrique Alves Costa. De súbito, *Douro, Faina Fluvial*, colocava o incipiente cinema português à hora mais avançada do cinema mundial. Fazia-o intuitivamente um jovem de 20 anos, com o borbulhar de preocupações, de imaginação e de ideias inovadoras (...) Só alguns amigos mais íntimos e alguns poetas cujo convívio procurava, o Régio, o Casais Monteiro, o Alberto Serpa, entre outros artistas e literatos que se juntavam na mesma tertúlia no Café Majestic, adivinham nele o artista, o poeta, o criador (Costa, 1982, p, 49).



Figura 3 – “Os Cinco Pimpões”: Duas Famílias Unidas pelo Cinema e Pela Vida

No final da década de 30 do século passado, Oliveira estava desanimado com o rumo do cinema nacional. Já possuía vários projetos, mas não recebia apoios dos organismos oficiais para fazer cinema, estando o regime estava mais apostado em fitas de exaltação patriótica do que em filmes de outros temas. No SPN- Secretariado de Propaganda Nacional estava António Ferro, espécie de ministro da propaganda do regime de Ditadura chefiado por Oliveira Salazar e como será fácil de constatar o contexto histórico e político explicará, em parte, o ostracismo pela qual Oliveira foi atirado na altura, com vários projetos à espera de financiamento.

Infelizmente, enquanto a outros, menos dotados, era proporcionada a possibilidade de fazer cinema, Manoel de Oliveira ficava inativo. E, no entanto, tinha na gaveta os argumentos de três ou quatro filmes prometedores. Não encontrou meios de os realizar. Para mais, o advento do sonoro viera complicar as coisas pelo custo de produção e a exigência de novos e mais complicados meios técnicos (Costa, 1992, p, 33).

Inconformado com a situação e sabendo dos projetos de Oliveira, Henrique Alves Costa não se conforma e, por todos os meios ao seu alcance, seja em livros ou nos jornais, tenta denunciar e alertar os responsáveis do cinema para as injustiças praticadas. Por força de circunstâncias adversas, o cinema português foi desfalcado de obras que poderiam ter ficado como retrato fiel de um povo, de uma época e de determinados estratos sociais. Que seriam, também, obras de investigação formal (Costa, 1978, p, 83).

Entre os projetos que ficaram por fazer, conta-se um documentário sobre o vinho do Porto, intitulado *Gigantes do Douro* (1933/34) narrando a vida dura e ingrata

dos trabalhadores da região duriense. Uma vez mais, por razões de caráter subjetivo e alheias à produção fílmica, a obra não chegou a sair do papel, apesar dos compromissos firmados com o Instituto do Vinho do Porto que, prometeu o respetivo subsídio. Mas, não gostou da maneira como Oliveira abordava o assunto e roeu a corda já depois de assinado um contrato (Costa, 1978, p. 83).

Enquanto Oliveira não consegue os apoios oficiais para outros projetos, nomeadamente, uma longa-metragem de ficção, vai rodando vários documentários, um deles intitulado *Em Portugal já se fazem Automóveis e Miramar, praia de rosas*, ambos de 1937/38 produzidos pela Lisboa Filme e dois anos depois, *Famalicão* (1940). Nos intervalos das filmagens faz uso da lente da sua máquina e começa a colecionar uma fabulosa coleção de fotografias, cujas imagens puderam ser admiradas, recentemente, numa extensa exposição na Casa do Cinema Manoel de Oliveira/Fundação de Serralves.

Para se perceber melhor a indiferença a que foi votado, são precisos mais onze anos após a realização de *Douro, Faina Fluvial* (1931) para o cineasta conseguir os meios necessários para filmar *Aniki-Bóbó* (1942) que, uma vez mais, não teve aceitação entusiástica por parte de um sector do público e da crítica. Mais tarde e com o tempo, tornou-se um filme ícone na longa filmografia do cineasta, com aplausos generalizados, porventura um dos filmes mais vistos na televisão e no cinema.

Mas, o cineasta é um homem de fé e profundamente religioso. Manoel de Oliveira mantém uma relação especial com Deus e cria mesmo um diálogo maior com Ele do que com o espetador. Talvez por isso, na altura da despedida do seu Paraíso ao começar a rodagem do filme, está a criar uma prova que a vida eterna existe. Ele não espera pela morte para entrar de novo no Éden, mas deixa aberto o portão que dá para o Paraíso (Bogdan, 2020, p, 29).

No universo de Oliveira, a religiosidade está muitas vezes presente nos seus filmes, seja em *O Pão*, ou no *Acto da Primavera*, no filme inacabado *A Vida e a Morte* (1965/2008) seja, em *Benilde ou a Virgem Mãe*, de José Régio, por quem sente uma profunda admiração e seu cúmplice desde muito novo. Não é por acaso que é dos seus autores favoritos e leitor de um livro adaptado a um dos seus filmes: *Confissões de um Homem Religioso*.

Porém, o cinema voltou a entrar num impasse, de produção e de autores com capacidade criativa. Depois de *Aniki-Bóbó*, o cinema português, durante largos anos, não

voltou a ter poesia. Mas, voltou, frequentemente, à laracha do Parque Mayer ao folclore de pacotilha, às lamechices do fado (com fado e sem ele), à história moralizante e à “reconstituição histórica” (a que os espanhóis chamam com humor “cinema e barbas” (Costa, 1978, p, 91).

Posteriormente, Oliveira consegue realizar outras obras de grande importância na sua extensa filmografia, como as curtas-metragens *O Pintor e a Cidade* (1956), rodado na zona ribeirinha do Porto com o pintor António Cruz considerado, unanimemente, como o maior aguarelista de todos os tempos e aquele que melhor soube interpretar a alma da cidade. “*O Pintor e a Cidade* foi um raio de luz, um belo raio de luz no nosso triste e monótono panorama cinematográfico” (Costa, 1992, p, 17).

É o regresso ao plateau, Oliveira tem 48 anos e vivia frustrado devido à falta de apoios públicos para a concretização dos seus planos. Entre os aplausos de *Aniki-Bobó* (1942) e *O Pintor e a Cidade* (1956) passam-se 14 longos anos e, por isso, quando surgiu este projeto, Oliveira não hesitou em filmar a sua cidade na companhia do aguarelista. Simultaneamente, aproveitou este desafio para transformar o seu percurso num sinal de mudança e afirmação.

Logo a seguir aceita a encomenda de filmar *O Pão* (1959), em parte financiado pela Federação Nacional dos Industriais de Moagem e em parte, custeado pelo cineasta, uma vez que, pretende fazer o trabalho à sua maneira. É o preço da liberdade e independência. Oliveira afasta-se dos ambientes da Ribeira portuense e realiza um filme cuja leitura pode remeter o espectador para uma leitura mística e religiosa dos nossos dias: O pão nosso de cada dia nos dai hoje, mas também um filme cheio de simbolismo e riqueza espiritual, onde se mostra a seara a crescer, o trabalho da ceifa, o transporte para a fábrica de moagem e por fim, a panificação e a distribuição do pão.

Há obras que são o perfeito espelho dos seus autores. *O Pão* é uma delas, embora à primeira vista possa parecer estranho que se diga isto a propósito de um documentário.

E, no entanto, nunca o temperamento, o pensamento e as inquietações de Manoel de Oliveira transpareceram tanto de uma obra sua como neste exaustivo e minucioso documentário sobre o ciclo do trigo desde que o grão é deitado à terra até que se transforma em pão. “*O Pão* parece-me ser uma obra ousada, excecional e muito importante, mesmo para além do círculo

pequenino do cinema português. E, além disso, bela e original. De resto, é uma obra superlotada de ideias, com raízes místicas e implicações metafísicas, que requer do espectador uma atenção sempre alerta. É um filme com mensagem. Um filme que obriga a pensar. Pode estar-se, por vezes, em desacordo com Manoel de Oliveira. Isso em nada diminui o respeito e a admiração que a todos deve merecer a sua seriedade, a sua sinceridade e a inalterável fidelidade a si próprio. *O Pão* tem o mérito indiscutível de não se parecer com nada que se tenha visto de outros autores de filmes. Traz um cunho pessoal e um estilo próprio muito acentuados. O que não é vulgar. Mais, o que é raro. (...) Uma grande distância separa *Douro, Faina Fluvial* de *O Pão*. São trinta anos. A força e o ritmo palpitante do Douro deram passo a uma serenidade quase contemplativa. O jovem de vinte anos, com os pés firmes na terra, objetivo e polémico, deu lugar ao homem amadurecido que medita sobre os mistérios da vida e as contradições da condição humana”. (Costa, 1996, p, 54)

Segue-se *Acto da Primavera* (1963) um filme de carácter antropológico levado a efeito na aldeia transmontada da Curalha e *A Caça*, uma média metragem filmada, igualmente, no mesmo ano e para espanto de muitos, os dois filmes foram subsidiados pelo Fundo do Cinema. Depois, *As Pinturas do meu irmão Júlio* (1965), um filme que retrata as relações do pintor e poeta Saúl Dias, irmão do escritor José Régio, figura tutelar do movimento literário da revista *Presença*.

O ano de 1967 será fundamental para Oliveira e de uma maneira geral para o cinema do país, uma vez que, a Semana do Novo Cinema Português, realizada no Porto, deu outro impulso à concretização de vários projetos adiados. Quem está ao leme da iniciativa é Henrique Alves Costa e, durante uma semana, consegue reunir a totalidade dos jovens realizadores, produtores, críticos e técnicos em torno de um tema comum: como sair do impasse no que respeita à produção de filmes portugueses?

O Encontro é considerado um êxito e com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, será criado o Centro Português de Cinema, cujo organismo distribuirá as verbas necessárias para cada realizador levar por diante os seus filmes que, em muitos

casos, estavam à espera há longo tempo. Só através deste mecanismo de apoio à produção, outros cineastas como Paulo Rocha, Fonseca e Costa, António Pedro Vasconcelos, Seixas Santos, conseguem obter o financiamento desejado e levar por diante os seus projetos.

Fruto da iniciativa levada a efeito no Porto, Oliveira já com 64 anos, consegue, finalmente, apoios para a realização de *O Passado e o Presente* (1972), ou seja, 30 anos depois da primeira longa-metragem *Aniki-Bóbó* (1942). Mesmo assim, o filme só avança após a solidariedade de muitos cineastas que abdicaram dos subsídios a que tinha direito e decidiram entregar o dinheiro a favor de Oliveira, na altura considerado o velho. Todos julgaram que seria o último filme da sua carreira. Todos estavam enganados. Oliveira renasceu, começou a fazer um filme por ano, por vezes, dois e só parou aos 106 anos. Mesmo assim, antes de morrer tinha três projetos de filmes. Por alturas da exibição de *Visita*, ou *Memórias ou Confissões*, em 1982, o ator Ricardo Trêpa subiu ao palco do Rivoli e leu um texto deixado escrito por Manoel de Oliveira: “Se perguntarem por mim, digam que fui filmar”.

Quanto ao futuro, o cineasta continua num misto de ceticismo e desilusão. Na verdade, é tudo muito incerto dentro do cinema português. Mas embora consciente dessa incerteza, Manoel de Oliveira tem sempre um filme, ou a vontade de fazer um filme em mente. Para já, não retomaria qualquer projeto antigo, se nova oportunidade vier a oferecer. Cada projeto tem a sua data e seria necessário refundi-lo e amadurecê-lo de novo. Para já...tem pensado muito em levar ao écran, numa linguagem muito depurada, a *Benilde ou a Virgem Mãe*, de José Régio. (Costa, 1972, p, 77).

E se melhor pensou, melhor agiu. Depois do apoio finalmente concedido para rodar *O Passado e o Presente*, segue-se a adaptação da peça de José Régio, *Benilde ou a Virgem Mãe* (1974), ano de grandes transformações políticas, sociais e culturais. Porém, enquanto a Revolução está nas ruas, Oliveira fechou-se num estúdio da Tóbis embrenhado na história de uma jovem mística que dizia estar grávida sem ter conhecido homem enquanto os uivos de um louco rondavam a casa (Ramos, 2008, p, 34).

Benilde ou a Virgem Mãe é baseada na peça de Vicente Sanches e neste caso, a crítica foi quase unânime no aplauso e o público recebe-o com relativa indiferença. E até se compreende (embora seja triste a falta de sentido de humor e de entendimento dessas pessoas): em face daquela intriga de folhetim, em face daquelas personagens bem-

falantes e palacianas, em face daquelas situações, em face daquela ironia tão subtil, tão mordaz e tão inesperada...perderam o pé. Estragavam-se as regras do jogo, troçava-se das regras do jogo. Escapava a muito boa gente a ironia resultante da própria *mise-en-scène*, do estilo da representação, do tom e das palavras do diálogo, do pormenor marginal e significativo (Costa, 1972, p, 76).

O ano de 1974 será também, determinante, para o futuro da sua carreira e nos primeiros meses deste ano, são conhecidos os apoios do Instituto Português de Cinema e na lista está o nome de Manoel de Oliveira. Ao fim de tantos anos a batalhar por apoios à produção, o cineasta vê chegar o momento de relançar a carreira. Mas, o caminho está cheio de pedras, incompreensões, críticas provenientes de vários setores da intelectualidade lisboeta. O filme esteve pouco tempo em cartaz e saiu de cena sem uma explicação plausível.

Cinco anos depois, Oliveira lança-se na aventura de filmar *Amor de Perdição* (1979) adaptação do romance de Camilo Castelo Branco. Fecha-se o ciclo de filmes que Oliveira classificou como a tetralogia dos amores frustrados (Preto, 2008, p, 96). A exemplo dos filmes anteriores, *Amor de Perdição* é recebido com enorme indiferença nos cinemas e críticas muito fortes na adaptação para televisão. Quando a RTP decidiu exibir a obra em seis episódios, em horário nobre, a galhofa foi quase geral. Choveram críticas em catadupa. Oliveira sente-se envergonhado, ofendido, incompreendido. Oliveira foi alvo de uma das maiores vergonhas do cinema português (Silva, 2008, p, 10).

O folhetim continuou por mais algum tempo e com exceção de António-Pedro Vasconcelos, João Bénard da Costa e mais alguns (poucos intelectuais) que admiram e elogiaram o trabalho de Oliveira, os jornais da época fizeram eco dos protestos, mais ainda, após a publicação de um incendiário artigo escrito pela poetisa Natália Correia. Posição diferente tomou o público que assistiu, no Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, em 1978. Não só a sala do Casino esteve apinhada de gente atenta, como teve direito a uma ovação no final do filme. Oliveira estava presente e rejubilou. Aquilo que Camilo não chega a expressar claramente, Manoel de Oliveira torna-o evidente. Porque sentiu a sensualidade de Mariana e dela soube dar a mais subtil e a mais bela expressão dos filmes portugueses (Costa, 1982, p, 52).

Atento aos acontecimentos está o produtor Paulo Branco que, no centro de Paris, mantém em funcionamento o cinema Action République, cuja programação já era de

luxo e tinha como critério divulgar o melhor cinema português. Depois da exibição de Trás-os-Montes, o mais belo filme poema de António Reis e Margarida Cordeiro, decidiu convidar Oliveira para apresentar *Amor de Perdição* diante de uma série de críticos de cinema e jornalistas das mais conceituadas revistas da época, como os Cahiers du Cinéma, uma das mais celebradas revistas do Mundo, mais a Positif, o Le Monde, entre outros jornais e publicações de cinema. Os resultados não se fizeram esperar.

A Imprensa francesa decidiu dar bastante destaque à obra e os Cahiers escolhem como tema de capa o filme e foto de *Amor de Perdição*. Sucedem-se as entrevistas e as críticas altamente elogiosas. O mundo do cinema rende-se diante da genialidade de Oliveira. Por cá, aqueles que tanto criticavam nos jornais as obras de Oliveira são obrigados a rever a sua posição e a olhar com outra maneira de ver a capacidade criadora do cineasta. Depois, surgem os prémios nos grandes festivais da Europa, Cannes, Veneza e Berlim, convites aos melhores atores e atrizes portuguesas e estrangeiras, Luís Miguel Cintra, Beatriz Batarda, Leonor Silveira, Marcello Mastroianni e Michel Piccoli, entre muitos outros.

Manoel de Oliveira, homem inesgotável, austero, talvez autoritário, senhor do seu lugar e exigência, entomologista de atores e de marionetas, mestre-escritor, mestre-ator, erudito do cinematógrafo como dizia Bresson. Vê-lo trabalhar, vê-lo ver-nos trabalhar, brutal ou risonho, maravilha-me. Levou-me a contracenar com um peixe de cartão. Graças a ele pude contracenar com um enorme peixe de cartão. *Party*. Espero para ir para casa (Buisel, 2002, p, 45).

Como acontece frequentemente a muita gente das artes e das letras, só após o reconhecimento e prestígio internacional é que o público português dá o devido valor e importância às obras produzidas. Oliveira não foi exceção, tendo o cineasta sido laureado nos grandes acontecimentos do mundo, a sua vasta obra alvo de retrospectivas e estudo, dando lugar a ensaios, teses de mestrado e doutoramento.

A partir de *Amor de Perdição*, Oliveira leva por diante outro velho sonho, *Francisca* baseado no romance Fanny Owen, de Agustina Bessa-Luís, considerado pelos críticos como uma das obras mais importantes na longa carreira do cineasta. Oliveira tem as portas abertas para fazer os filmes que entender, já que, o financiamento está sempre assegurado.



Figura 4 – Visita ou Memórias e Confissões (1982)



Figura 5 - Oliveira no filme testamento rodado na Casa da Vilarinha

Depois de *Francisca* (1981) surge *Visita ou Memórias e Recordações* (1982) um filme intimista e muito pessoal, autobiográfico, espécie de testamento cinematográfico da sua longa vida e obra. Oliveira tem nesta altura 74 anos e este filme parece uma despedida. Mas, não é. Apenas quer dizer até já. Neste caso, o adeus ao lugar onde viveu durante 40 anos, uma moradia especial desenhada à medida do seu dono e feita com a cumplicidade do autor, na Rua da Vilarinha. Construída como se fosse um navio grande (Bogdan, 2020, p, 21) a referida casa projetada pelo arquiteto José Porto e a colaboração de dois nomes fundamentais da arquitetura modernista: o Mestre Viana de Lima (decoreção) e Cassiano Branco (arranjos exteriores).

Essa ligação com o modernismo, e em particular com o construtivismo, era inevitável para a pessoa que cresceu no Porto. Essa ligação tem a ver com o ritmo da

cidade, com o estatuto de receber primeiro tudo o que vem do estrangeiro. Mas também tem a ver com uma construção famosa que é uma das principais na cidade e se tornou num dos símbolos do Porto. É a Ponte Luís I (1886-1888) construída segundo o projeto do engenheiro belga Théophile Seyrig (1843-1923), que foi um aluno e um sócio de Gustave Eiffel (1832-1923) cuja Torre em Paris pode ser considerada como uma precursora do construtivismo. Dois projetos realizados por Eiffel e Seyrig, a Ponte de D. Maria (1877) e a Ponte Luís I, ligam dois lados do Douro - a cidade do Porto e Gaia. “A obra cinematográfica de Oliveira faz uma ligação, um encontro, um cruzamento da cultura portuguesa e da história e cultura mundial” (Bogdan, 2020, p, 25.).

O décor desta obra com texto de Agustina Bessa-Luís, voz-off dos atores Diogo Dória e Teresa Madruga, desenrola-se entre o interior da habitação e os jardins cheios de flores, muitas dalias vermelhas, árvores centenárias. “A árvore é um símbolo religioso muito frequente. A árvore da vida, a árvore da ciência. (...) formada por matéria lenhosa e aquosa, a árvore pode simbolizar toda a matéria. Note-se que, tanto em português como em latim, a madeira é do género feminino e tem uma raiz comum à da mãe e à da matéria: mater” (Santo, 1990, p, 43).

Neste espaço físico desvendado à curiosidade pública, a câmara circula pelos aposentos envidraçados, filma as diferentes divisões da moradia exibindo pinturas, móveis, objetos e adereços, fotos, muitas fotos de família (os retratos nunca são reais, diz o cineasta) e de amigos (entre os quais, o poeta José Régio) coleções de búzios e conchas, talvez a alegoria simbólica com o mar que Oliveira tanto gostava, estantes cheias de livros e algumas confissões de Oliveira: “A morte não me apavora. Gosto da vida e só o amor lhe pode dar sentido. A morte não é para mim uma coisa abstrata”.

Como o documentário não é o espelho da realidade, mas a sua representação (Beirão, 2022, p, 2), Oliveira construiu um filme dentro de outro filme e ofereceu-nos um documento único, cheio de autenticidade, revelador de uma vida cheia vivida com nobreza e carácter. É um filme belíssimo e comovente aquele que o realizador nos legou. Por vezes intimista, outras, revelador do pensamento e percurso de personalidade ímpar de Oliveira.

Visita ou Memórias e Confissões desvenda-nos facetas menos conhecidas do cineasta, o seu pensamento filosófico sobre a religião e o catolicismo, a ideia de Deus, a virgindade e a castidade, as mulheres e o cinema, já que desde sempre as mulheres nos

filmes de Oliveira exerceram um enorme fascínio. Exemplos: Glória de Matos e Maria Barroso (*Benilde ou a Virgem Mãe*); Cristina Hauser, Lia Gama, Manuela de Freitas, Elsa Wallencamp (*Amor de Perdição*); Teresa Meneses, Teresa Madruga e Glória de Matos (*Francisca*); Leonor Silveira (*Os Canibais*); Catarina Deneuve (*O Convento*), uma lista interminável pontuada por atrizes reconhecidas, algumas delas internacionalmente.

Oliveira viveu na Casa da Vilarinha até aos 73 anos, mas foi obrigado a abandoná-la devido à hipoteca contraída por causa de um empréstimo bancário (ex-Banco de Fomento Nacional) destinado à compra de máquinas para a empresa familiar (Fábrica de Passamanarias e Malhas, situada na Rua 9 de Julho, à Arca d'Água) que herdou do pai. Uma vez mais a vida trocou-lhe as voltas: depois da ocupação selvagem ocorrida no dia 4 de março de 1975, o autor de *Benilde, ou a Virgem-Mãe* ainda foi bater a várias portas em busca de uma solução, nomeadamente à Câmara do Porto e à Universidade do Porto, mas sem resposta viu-se obrigado a vender a moradia onde viveu a fase mais importante da sua longa existência.

E assim, sem alternativas, mudou-se no início da década de 80 para um apartamento situado na Foz do Douro onde continuou de forma incessante e apaixonada o seu amor pelo Cinema.

Existem outros percalços na sua vida e Oliveira não deixa de os contar neste filme testamento. Num flashback com a memória recorda os dias na prisão (onde chegou a ser interrogado pelo tenebroso inspetor Sachetti, da PIDE) pelas coisas desagradáveis ditas no colóquio sobre o filme *Acto da Primavera* (1963) realizado na Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto. Nos corredores do Aljube cruza-se com o escritor Urbano Tavares Rodrigues, também ele preso político e reconhecido militante da resistência antifascista.

Conforme Oliveira testemunha, a sua detenção foi patética e ocorreu fora do Porto, na Quinta de Portelinha, em Santa Marta de Penaguião, numa altura em que estava doente e acamado. Mesmo assim, foi obrigado a levantar-se e contra a vontade do médico, levado à força para a delegação da PIDE, à Rua do Heroísmo e depois transportado num velho Citroen, a famosa arrastadeira dos anos 40, para o Aljube, em Lisboa, onde foi vítima de maus-tratos físicos e psicológicos.

Um pormenor: nesta quinta de lazer e refúgio da família, Oliveira chegou a receber inúmeros amigos, críticos e cineastas, André Bazin, Jean d'Yvoire, Jean-Pierre

Brossard (antigo secretário-geral da Federação Internacional de Cineclubes) Maurice Pialat, Paulo Rocha, de quem Oliveira gostava muito, José Vieira Marques, fundador do Festival de Cinema da Figueira da Foz, além do escritor José Régio, entre muitas outras personalidades ligadas às artes e às letras.

Morreu aos 106 anos e deixou um legado difícil de igualar, um exemplo de cidadania, coragem e inteligência para ultrapassar as muitas dificuldades que encontrou antes e depois de abril para filmar. Sou um Homem de muita dúvida e muita fé, diz o autor no filme *Visita ou Memórias e Confissões*. Só um sábio tem tantas certezas no futuro.

Em 1975 tive o privilégio de entrar pela primeira e única vez na “Casa da Vilarinha”. Tal gesto só foi possível de acontecer graças à cumplicidade e amizade estabelecidas com os amigos Henrique Alves Costa e André de Oliveira e Sousa que, neste tempo, contribuía de forma empenhada na dinamização cultural do Cineclube do Porto. Recordo-me de ver o cineasta Manoel de Oliveira sorridente, conversa afável e entrar nesta moradia única, admirar jardins enormes rodeados de árvores de grande porte. Só nos filmes tinha visto uma casa assim. Como não podia deixar de ser, a conversa andou à volta do cinema.

Ao ouvir o cineasta mais reconhecido no mundo, a minha curiosidade aumentou à medida que ia escutando os seus projetos e as dificuldades que encontrava na obtenção de subsídios para filmar. Volvidos muitos anos, estou sentado num teatro cheio de referências pessoais (Rivoli) e assisto com emoção à exibição de um filme com muitas memórias e recordações. Por instantes, voltei a entrar outra vez na misteriosa moradia e pergunto como foi possível ao cineasta ter perdido uma casa inconfundivelmente ligada à sua vida sentimental e afetiva. Definitivamente, o mundo não foi fácil para Oliveira.

Manoel de Oliveira foi um grande pensador, se quisermos, um filósofo, um homem que, após a sua juventude, trabalhou sempre a pensar na arte, um autodidata das imagens que aprendeu de pressa e bem não só a pensar como a fazer cinema. Quando escreveu o argumento de *Aniki-Bobó*, tinha ideias do que queria e daquilo que não devia fazer parte do filme. Manoel de Oliveira não sabia ainda como manejar uma máquina de filmar. Para operador convidou, então, um amigo, António Mendes, guarda-livros de profissão, grande apaixonado por fotografia (Costa, p. 63).



Figura 6 - Manoel de Oliveira, o decano dos cineastas portugueses

Manoel Cândido Pinto de Oliveira nasceu a 11 de dezembro de 1908, no Porto. Foi o realizador com a mais longa carreira da história do cinema, num total de 84 anos entre a sua estreia na realização *Douro, Faina Fluvial*, em 1931 e o seu último filme *Um Século de Energia*, em 2015. A sua filmografia inclui mais de cinquenta títulos, entre curtas, médias e longas-metragens, conheceu o nascimento do cinema, transitou do cinema mudo ao cinema sonoro, do preto e branco à cor e da película de nitrato ao suporte digital. Entre os seus pares, foi conhecido pelo Mestre tal foi o carinho e admiração que conseguiu alcançar no mundo da sétima arte. Devido à genialidade de muitos dos seus filmes, entre os quais, *Amor de Perdição*, considerado pelos críticos da especialidade com um dos 100 melhores filmes da história do cinema mundial. Oliveira foi aclamado nos principais festivais do mundo, Cannes, Berlim e Veneza, entre outros, recebeu inúmeras condecorações e troféus. A sua longevidade e jovialidade mereceram os maiores elogios em todo o lado. Até ao fim da sua vida continuou sempre a filmar. Morreu aos 106 anos, no Porto.

2 - A INTERVENÇÃO NO CINEMA E NO CINECLUBISMO

Escolhemos para dar corpo a esta síntese biográfica elementos que estruturam a presença do cinema na sua vida e a minha reflexão socorreu-se de uma série de fontes documentais, entre as quais, os diversos livros que publicou, a maioria dos quais, textos de palestras, comentários sobre filmes e autores, entrevistas publicadas em diversos jornais e revistas ligadas à cultura cinematográfica.

Além de termos acompanhado uma boa parte da sua vida no Cineclube do Porto, sobretudo no início dos anos 70 até à sua morte, mas também, em diversas instituições culturais da cidade como o Museu Nacional Soares dos Reis e Cineclube do Norte, tivemos o privilégio de conhecer esta personagem invulgar do mundo do cinema e observado a sua peculiar maneira de estar na vida associativa, o seu comportamento e caráter, a atitude afável e entusiasta com tudo o que dizia respeito à cultura cinematográfica, mas também às outras artes.

Ao escolher como título do documentário Henrique Alves Costa: Cinéfilo Inconformista estamos convictos que traduzimos não só a personalidade de uma pessoa invulgar, mas também a memória de um homem irrequieto e culto e que ao longo da sua vida, soube contagiar toda a gente com a sua juventude, vivacidade e humor (Sousa, 1987, p. 34).

Henrique Alves Costa (1910- 1988) foi cineclubista, crítico de cinema de várias revistas nacionais e estrangeiras, historiador, animador cultural, impulsionador de iniciativas fundamentais para o futuro do cinema português. O seu nome está indelevelmente ligado às diferentes fases do cinema, desde os primórdios do mudo, curtas de Chaplin, Buster Keaton, Eisenstein, até ao advento do sonoro, com particular realce para os filmes de Renoir, Bresson, Dreyer.

Nasceu no seio de uma família da pequena burguesia do Porto, o pai foi despachante com escritório na Alfândega do Porto e a mãe, além de educadora dos dois filhos, Alexandre e Isabel teve pequenos negócios caseiros para ajudar a sustentar a família. Por influência do pai, o cinema entrou na sua vida e desde criança que o acompanhava o seu progenitor às casas de espetáculos do Porto, nomeadamente, o Salão-Jardim Passos Manuel e o Salão Novo High-Life que, em 1913, passou a chamar-se Batalha.

Após concluir o 7º ano no então Liceu Alexandre Herculano, o jovem Henrique ainda chegou a entrar na Universidade, mas devido à doença do pai foi obrigado a trabalhar no escritório e a dedicar-se às atividades aduaneiras. Porém, a sua grande paixão foi sempre o cinema e juntamente com alguns amigos do liceu, ajuda a fundar a Associação Amigos do Cinema, responsável pela edição da revista Cinema.

Mais tarde, em 1945, faz parte do Clube Português de Cinematografia (CPC) fundado por Hipólito Duarte, Fernando Gonçalves Lavrador, Fernando Condesso e em 1947, junta-se ao Cineclube do Porto (CCP) onde é eleito presidente da Direção ao lado de outros intelectuais da Oposição Democrática como Luís Neves Real, Júlio Gesta, Mário Bonito e Manuel de Azevedo. Já nesta altura goza de enorme prestígio e admiração.



Figura 7 - Catálogo da Semana do Cinema Português

Entre os feitos mais notáveis levados a efeito, conta-se a realização da Primeira Semana do Cinema Português, em 1967 onde é produzido um documento importante, O Ofício do Cinema em Portugal e a subsequente formação do Centro Português de Cinema, cuja ajuda da Fundação Gulbenkian, permitiu o financiamento de projetos dos realizadores Paulo Rocha, Os Verdes Anos e Mudar de Vida de Fernando Lopes, Belarmino, de António de Macedo, Domingo à Tarde, António Pedro de Vasconcelos, Perdido por Cem e O Recado, de José Fonseca e Costa.

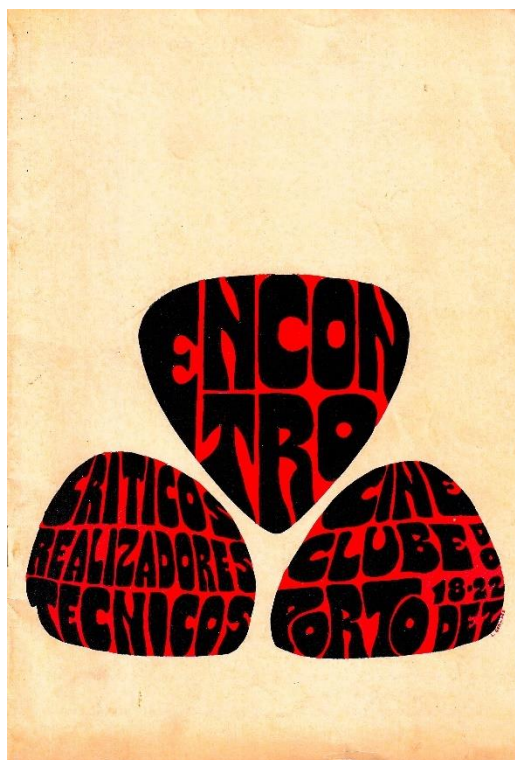


Figura 8 - Encontro de Críticos e Realizadores em 1969

Descontente com o clima de crise em regime forçado de marasmo (Costa, A. 1969) impulsiona a organização de novo Encontro de Críticos, Realizadores e Técnicos (18 a 22 de dezembro de 1969) cuja iniciativa coincide com as celebrações do 25^o aniversário do Cineclube do Porto. Além da exibição de vários filmes, foram programadas mesas-redondas, debates em torno dos apoios à produção de cinema e sobre a legislação em Portugal.

Ainda no Cineclube do Porto organizou em 1976, às Primeiras Conversações Cinematográficas Luso-Espanholas e deita mãos a outro projeto ambicioso, a constituição de uma Fimoteca/Arquivo de Imagens, no Museu Nacional Soares dos Reis, espécie de antecâmara daquilo que podia ser a futura Cinemateca do Porto que, nunca foi por diante devido à falta de vontade política dos governantes da altura.

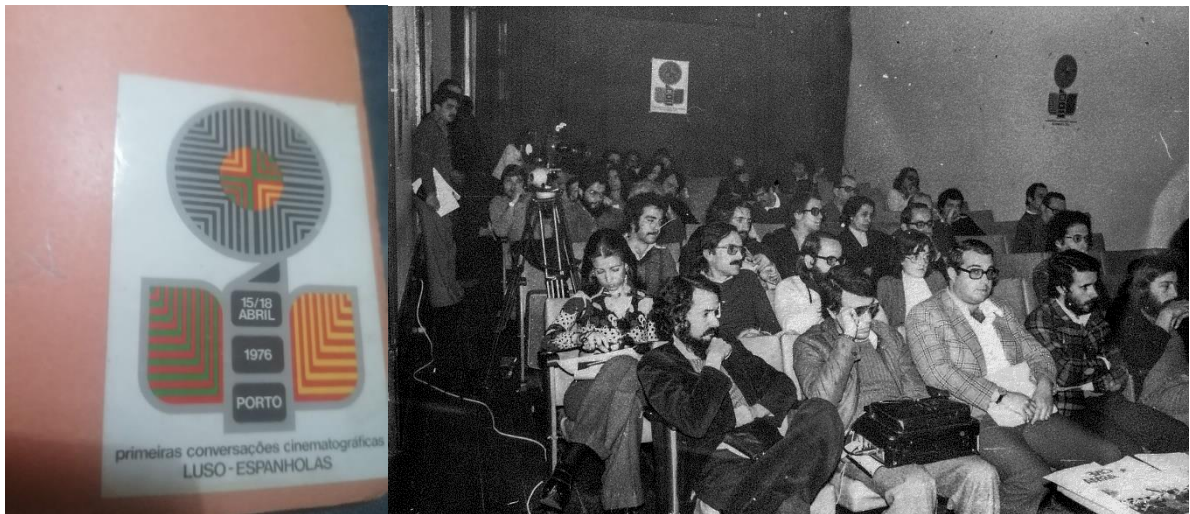


Figura 9 - Aspeto dos trabalhos da Primeiras Jornadas Luso-Espanholas realizadas no Cineclube do Porto

Durante a sua vida inteiramente dedicada ao cinema, Henrique Alves Costa impulsionou o aparecimento do Cinanima/Festival Internacional de Cinema de Animação de Espinho, um projeto arrojado para a época e ao qual manifestou especial entusiasmo. Os jovens que faziam parte da respetiva comissão organizadora vieram de Espinho ao Porto e foram a sua casa pedir o seu apoio. Na conversa, disseram que “era uma ideia maluca”. Alves Costa respondeu: “dessas ideias malucas é que eu gosto. Eu vi e assisti à conversa”.

Como granjeou grande prestígio no Porto estava sempre a ser convidado para todos os eventos ligados à cultura, tanto mais que mantinha boas relações com os consulados e embaixadas acreditadas entre nós e que, nos anos 70 e 80, faziam intercâmbio cultural com o nosso país, com várias instituições, entre as quais, o Museu Nacional Soares dos Reis e o Cineclube do Porto. Neste contexto, foi possível assistirmos à Semana do Novo Cinema Húngaro, com obras de vários cineastas que se opunham à estética estalinista, como Márta Mészáros e Miklós Jancsó; depois, a Semana do Cinema Novo Checo, entre outros países e filmografias do Leste europeu.

Outro convite irrecusável partiu do Instituto Francês do Porto, dirigido na época (1975) por Jacques D'Arthuys, uma personalidade única em termos humanos e que tivemos a oportunidade de conhecer e depois, da sua forte vontade na aproximação e intercâmbio cultural entre a França e a Invicta. A iniciativa, implicou a criação de ateliês de cinema no sentido de ajudar a promover o conhecimento do cinema francês.

Neste contexto, a instituição de ensino portuense (na altura ainda a funcionar num enorme palacete da Praça da República) convidou o cineasta Jean Rouch, amigo de Manoel de Oliveira para visitar a cidade e ajudar a organizar uma retrospectiva da sua obra. Foi o princípio de várias viagens ao Porto e numa das vezes, deslocou-se a AVer-o-Mar para realizar uma curta-metragem com as mulheres dos pescadores a tratarem dos apetrechos de pesca.

Na altura, a revista Cineclube, a publicação do Cineclube do Porto, deu bastante relevo à sua vida e percurso cinematográfico e, como corolário da amizade estabelecida, Rouch apadrinhou, em 1989, o doutoramento Honoris Causa de Manoel de Oliveira, na então Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Em 1996, filmou, ainda, nas ruas do Porto *En une Poignée de Mains Amies* (Num Aperto de Mãos Amigas), baseado num poema do autor de *Amor de Perdição*.

No cineclubismo, o seu papel teve igualmente uma ressonância muito grande entre o Estado Novo e a Democracia, já que, os cineclubes tiveram uma importância fundamental e foram autênticas escolas de aprendizagem da linguagem cinematográfica, onde milhares de pessoas podiam ver cinema à margem dos circuitos comerciais, como também, trocar ideias, opiniões, assistir a debates e projeções de filmes provenientes de várias cinematografias.

Durante 48 anos, ou seja, o tempo que durou a mais velha ditadura da Europa, o cineclubismo foi sempre visto com imensa desconfiança por parte das autoridades que, impunham não só um estatuto tipo para a fundação de um cineclube, como muitas vezes, dificultavam a sua ação e funcionamento regular.

Muitas vezes e, devido à sua ação considerada subversiva pelas autoridades do Estado Novo, vários cineclubes, entre os quais, o Cineclube do Porto, o mais prestigiado do país, foram obrigados a fechar, suspender a sua atividade e vários dirigentes foram presos e torturados pela PIDE - Polícia Internacional de Defesa do Estado, mais tarde e com a primavera marcelista rotulada de DGS-Direção Geral de Segurança. Os métodos foram os mesmos, só mudou a designação. Ou seja, foi preciso mudar alguma coisa para que tudo tenha ficado na mesma.

Uma política inteligentemente conduzida de clubes de cinema pode produzir em Portugal frutos preciosos. Para se ter uma ideia clara da importância dum movimento deste género basta lembrar o que está presentemente a fazer-se em França, onde os

cinelubes totalizam já 120 mil filiados, havendo cidades como Lyon, que tiveram de encerrar inscrições ao atingir o milhar (Azevedo, 1948, p, 9).

Devido ao seu conhecimento, dedicação e teimosia, foi desde sempre a personalidade mais respeitada e agregadora das várias sensibilidades ideológicas e políticas em tempo de Ditadura e depois, em democracia. Porém, as cristações do passado não tinham terminado com o nascimento da liberdade e as diferenças de pensamento fizeram-se sentir. Um ponto unia os representantes de todas as associações, ou seja, a criação da Federação Portuguesa de Cineclubes, uma velha aspiração do movimento cineclubista em Portugal. Mas, para lá chegar o caminho não foi fácil.

Fruto de várias reuniões preparatórias, consegue-se realizar, em plena Ditadura, o Primeiro Encontro de Cineclubes, em Coimbra, em agosto de 1955. O regime sabia o que estava a acontecer e como tal, procurou manter uma fiscalização apertada através do SNI – Serviço Nacional de Informação e da PIDE. O objetivo foi sempre o mesmo: silenciar e proibir reuniões deste tipo, como acabou por acontecer em 1959, como o V Encontro em Torres Vedras, encerrar vários cineclubes espalhados pelo país e noutros casos, mandar para a prisão os seus dirigentes.

Apesar de todos condicionalismos o resultado final do I Encontro foi um êxito. Foi muito importante... foi determinante este I Encontro... e por muitas razões. Antes de mais, pelo contato pessoal e vermos as caras das pessoas, pois as caras são muitas vezes reveladoras do caráter das pessoas... Ver como cada um se comportava no aceso das discussões e com que espírito discutia os problemas: notar a argúcia, a prudência, a consciência de uns, os silêncios e ambiguidade de alguns, a verdura ou a indecisão de outros (Sousa, Cineclubes, p, 11).

No advento da democracia e devido à efervescência política da altura, o VI Encontro realizado em Aveiro, em junho de 1974, ou seja, três meses após o 25 de Abril, vieram ao de cima algumas fraturas, divergências no tempo e no modo como chegar à constituição do organismo representativo do movimento cineclubista. De um lado, estavam aqueles que pretendiam formar uma federação “a todo o custo construída, discutida e aprovada, separada das massas cineclubistas” (Cinéfilo, 1974, p, 19) e a outra corrente, radicalmente oposta, propunha “uma ampla mobilização e discussão, a nível

nacional, das posições sobre o atual momento cineclubista, visando uma tomada de posição de massas verdadeiramente progressistas e uma cultura ao serviço do povo” (Cinéfilo, 1974, p, 21).

Henrique Alves Costa está presente na generalidade dos encontros e, no decorrer do Festival Internacional de Cinema de Espinho/Cinanima, em 1977, foi formalmente fundada a FPCC- Federação Portuguesa de Cineclubes, como estrutura representativa dos cineclubes portugueses, no país e no estrangeiro. A proposta foi aprovada sem votos contra e apenas duas abstenções, uma do Cineclubes do Porto e a outra do ABC – Cineclubes Imagem. A FPCC promove regularmente, no âmbito das suas atividades, ações de promoção da cultura cinematográfica, formação, seminários e colaborações com outras entidades, assim como apoios à criação de novos Cineclubes.

Depois de elencar o percurso do biografado, tenho de enfatizar o seguinte: foi através da sua persistência e sempre trabalhando pro bono que o Cineclubes do Porto conseguiu durante a sua presidência (1970-1982) alcançar a inscrição de 3500 associados e por isso, ser considerado o mais influente da Europa. O seu prestígio foi enorme e através da sua ideia, surgiu a hipótese da secção de Cinema Experimental rodar na aldeia das Neves, Viana do Castelo, o Auto de Floripes, ainda hoje considerado um documento visual e antropológico de grande importância.

E se em vida foi reconhecido e unanimemente considerado como uma das figuras mais importantes do século XX, após o seu desaparecimento, o seu legado deixou de ser lembrado pelas instituições que serviu, quer pelos organismos oficiais tutelados pelo Ministério da Cultura, ou pelo Cineclubes do Porto que tão devotadamente serviu. Também ninguém mais falou da importância da Cinemateca do Porto, a última batalha travada antes de morrer. Em nossa opinião, podia constituir a mais importante homenagem que podia ser prestada.

Recordo um facto ilustrativo da indiferença generalizada: em 2010, ou seja, na passagem do centenário do seu nascimento (1910) apenas a Cinemateca Portuguesa, em Lisboa, assinalou a efeméride com a exibição do filme *Acto da Primavera*, de Manoel de Oliveira. No Porto, só a Medeia Filmes, promoveu no Teatro Campo Alegre, a exibição de *L’Atalante*, de Jean Vigo, um dos filmes favoritos de Alves Costa.

Além de ter sido membro do júri em diversos festivais de cinema nacionais e internacionais e membro do Conselho de Imprensa, Henrique Alves Costa foi objeto de

várias homenagens por parte do Cineclube do Porto e de outras instituições culturais da cidade. O seu nome figura na toponímica portuense e no dia 27 de junho de 1988 o então presidente da República, Mário Soares, conferiu-lhe o grau de Comendador da Ordem do Infante D. Henrique, pelos bons serviços prestados à Cultura, cujo documento foi assinado pela Chanceler da Ordem, a poetisa Sophia de Melo Breyner Andresen.

3 - O HISTORIADOR AUTODIDATA DAS IMAGENS

Ao aludir o trajeto do biografado, não podemos deixar de elencar a sua vasta bibliografia, o historiador e autor de numerosos textos publicados ao longo da vida, cerca de meio século dedicado ao cinema. Deixou um legado difícil de igualar repartido pelos livros, textos para palestras, programas das sessões regulares do Cineclube do Porto, ensaios, críticas sobre filmes e aspetos relacionados com a produção do cinema português.

Na imprensa teve um papel determinante. Escreveu em diversos jornais como O Comércio do Porto, Jornal de Notícias, semanário O Jornal, em revistas dedicadas à televisão e cinema, como O Cinéfilo, mas também, em publicações de grande prestígio cultural ligadas ao movimento neo-realista, como a Movimento (1933-34); Sol Nascente (1937-1940) e a Vértice (1948). Aliás, o pioneiro da crítica cinematográfica começou muito jovem a escrever, quer através da Sol Nascente e na Invicta Filme dirigida por Roberto Lino, depois, em diversas revistas estrangeiras, como a Close-Up, Bianco e Nero, Elokuva e La Cinematographie Française.

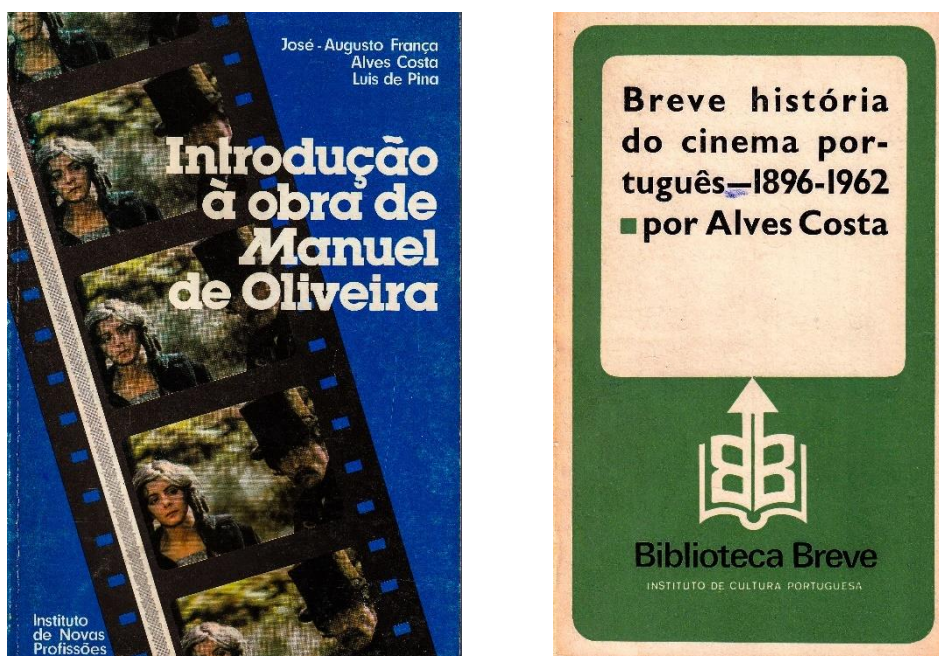


Figura 10 - O historiador escreveu vários livros de referência do cinema

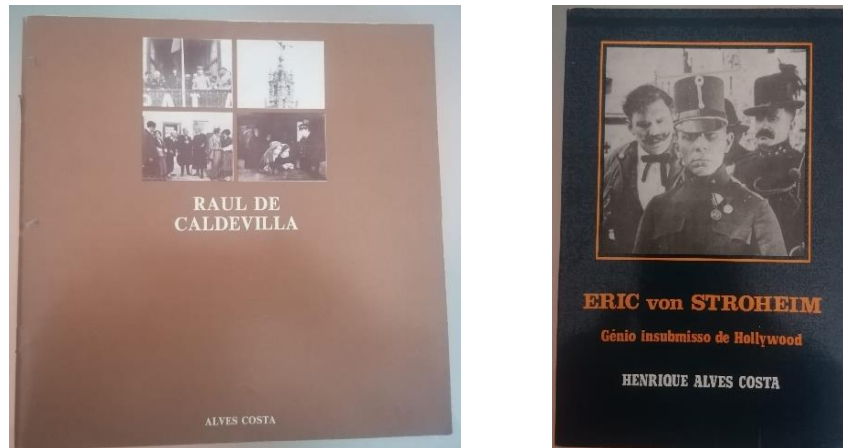


Figura 11 - Raul de Caldevilla e Eric von Stroheim: dois ensaios importantes

O seu legado bibliográfico inclui vários livros de consulta obrigatória, tais como:

Cinema, Projeção/Cadernos, ed. Cineclube do Porto (1948)

Portuguesa, Breve História da Imprensa Cinematográfica, ed. Cineclube do Porto (1975)

Porto, Os Antepassados de Alguns Cinemas, ed. IPC/Cinemateca Nacional (1975)

Cinema, Memória, ed. Afrontamento (1977)

Português, Breve História do Cinema 1896/1962, ed. SEC (1978)

Sytroheim, Eric von- Gênio Insubmisso de Hollywood, ed. Afrontamento (1981)

Oliveira, Introdução à obra de Manoel, ed. Instituto de Novas Profissões (1981)

Caldevilla, Raul, ed. Cinemateca Portuguesa (1983)

Cinematógrafo, Da Lanterna Mágica ao Cinematógrafo Seguido de Roteiro de Viagem pelo Museu da Cinemateca Portuguesa, ed. Cinemateca Portuguesa (1986)

Cinematógrafo, A Longa Caminhada para a Invenção, edição Cineclube do Porto (1988)

4 - CINEMA E CENSURA

Se nós, os homens de cinema, ainda temos a pretensão de usar o título de artistas, jamais devemos esquecer que tal implica a obediência estrita a esta regra: não há moralidade autêntica que não comporte uma resistência tenaz à tirania.

Orson Welles

Na aparência de não querer não ter nada com a política (o cinema é para a gente se entreter, rir um pouco, chorar um bocadinho, não é?...), esse cinema com raras exceções e por muito tempo, irá funcionar perfeitamente dentro da política do regime: espelhar a imagem e modos que se pretende fazer crer que, são os deste bom povo pobrete mas alegrete, sentimental e marialva, com oito séculos de história e um império (a respeitar), conformado e feliz com a sua simplicidade, a sua ração diária de alpista, a festa brava, o fado e o sol no Tejo (...)A censura viria, depois, zelar por essa imagem não fosse perturbada (Costa, 1978, p, 82, 83).

Antes de avançar neste tema, iremos procurar elencar alguns elementos suscetíveis de análise e melhor compreensão do contexto histórico e político, mas também, das mentalidades após a instauração da censura em Portugal. A primeira indicação da existência em Portugal de uma censura cinematográfica data de 1919, aparece dimanada da Secretaria da Guerra e faz alusão a um decreto de 1917 que regulamentaria a exibição de fitas em todo o país. (António, 1978, p, 25).

Ou seja, muito antes da Revolução de 28 de maio de 1926, que deu início à instauração do regime do Estado Novo e subsequente cerceamento das liberdades de associação e reunião, apertado controlo da Comissão da Censura (conhecida pelos coronéis do lápis azul) já se esboçava o pensamento único, a apologia do chefe (Salazar) assente na trilogia Deus, Pátria e Família.

Depois, com a consolidação da Ditadura, o Governo através do SNI-Secretariado Nacional da Informação, decidiu criar o Fundo do Cinema Nacional, sendo as respetivas verbas distribuídas por critérios e temáticas que tivessem como mensagem implícita e

preocupação do argumento a tentativa de anestesiá-lo com fado, touradas, romances históricos e comédias.

Outras vezes, promovia-se abertamente a Nação com filmes de propaganda nacionalista e de exaltação do Regime. Os realizadores, porém, na generalidade, não davam provas de imaginação criadora e aceitavam a ação castradora da censura voltando-se para projetos que a aliciavam ou com ela procuravam não ter problemas, contribuindo para a alienação do público com a desculpa de o divertir (Costa, 1978, p, 123).

Temos exemplos concludentes que ilustram estes tempos, por exemplo, nos filmes de Leitão de Barros, *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), uma adaptação do romance homónimo de Júlio Dinis e Camões (1946), mas também em António Lopes Ribeiro, *O Pai Tirano* (1941); em Francisco Ribeiro, *Pátio das Cantigas* (1942) onde brilha o ator Vasco Santana, muito popular nesta época, pois mantinha uma presença regular quer na televisão e no cinema.

Ao mencionarmos o produtor, crítico e cineasta António Lopes Ribeiro não podemos deixar de sublinhar a sua faceta de bastante proximidade com o salazarismo e da política levada a efeito por António Ferro. Foi o cineasta do Regime, com direito a um programa que durou vários anos na RTP, intitulado *Museu do Cinema*, onde exibia e comentava filmes do tempo do mudo, geralmente, de Charlie Chaplin, Buster Keaton, Georges Pallu, entre muitos outros. Não deixa de ser curioso constatar um facto: o mesmo cineasta que produz *Aniki-Bobó*, de Oliveira é a mesma criatura que realiza *A Revolução de Maio* (1937) exemplo maior de exaltação dos valores do Estado Novo. Só este tipo de cinema recebia os favores do Poder e o dinheiro do SNI para ser exibido na televisão e nos cinemas. O resto era cortado pela Censura.

Não valia a pena apostar em temas como adultério, prostituição, desigualdade social, lutas de classes, conflitos familiares, conflitos políticos, crime, suicídio, homossexualidade, porque eram sistematicamente cortados e proibidos daí a grande taxa de aprovação dos filmes. O espetador de cinema apenas tinha acesso a películas onde não havia crimes, nem problemas sociais, nem pobreza, nem conflitos. No imaginário coletivo do público desenvolveu-se uma fantasia de ordem e harmonia social completamente desenquadrada da realidade (Lopes, 2010, p,10).

Os efeitos deste tipo de comportamento foram devastadores ao longo de quase 50 anos. Bastará dizer que, na década de 60, foram proibidos, por razões de ordem política, moral, social, religiosa, sexual e militar, cerca de 300 filmes, embora adquiridos pelas distribuidoras dentro das cautelas habituais. (Costa, 1978, p, 124) e que nas vésperas da Revolução este tipo de práticas continuasse de uma forma avassaladora. Entre os meses de janeiro e abril de 1974 encontrámos um total de 100 filmes censurados e 4 proibidos (Morais, 2021, p, 5).

Para quem privou de perto com a personalidade de Henrique Alves Costa facilmente constatou a sua incansável luta contra a Censura, contra todos os tipos de censura, antes do 25 de Abril de 1974 e depois, durante alguns períodos mais agitados do PREC-Processo Revolucionário em Curso, onde alguma deriva censória foi colocada em prática.

Um exemplo: naqueles tempos de saudável rebeldia, um ministro da Cultura teve a infeliz ideia de proibir a exibição de *Saló, ou os 120 dias de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini. Henrique Alves Costa ergueu a sua voz e de forma contundente escreveu a defender a liberdade artística e intelectual da obra do famoso cineasta italiano.

Foi sempre um homem da liberdade, democracia participativa, pluralismo de opiniões. E sempre que podia, quer em programas do Cineclube do Porto, palestras para onde fosse convidado ou nos livros, deixava sempre plasmada a sua entrega pela livre circulação de ideias. E da fruição cinematográfica enquanto instrumento de cultura e conhecimento artístico.

Por isso, estive sempre contra a posição de uma boa parte dos cineastas afetos da política do Estado Novo terem como preocupação filmar obras medíocres em vez de contribuírem para o conhecimento e a cultura dos espetadores. O mal não está em o Estado financiar a produção de filmes. Tivessem eles dignidade artística, representassem eles alguma coisa no desenvolvimento e na caracterização da nossa cinematografia. (...) O mal está no facto de tão mal se terem aplicados os dinheiros do Fundo do Cinema na maior parte dos casos, dando-se a ilusão de haver cinema português onde apenas havia algumas fitas portuguesas feitas em Portugal por gente portuguesa. (Costa, 1978, p,121).

Entre os autores que, nesta época, ousaram fazer filmes com uma narrativa estética e crítico, conta-se o cineasta Manuel Guimarães (1915-1975), autor de *Nazaré* realizado em 1952, com argumento do escritor neo-realista Alves Redol, onde procura

mostrar a vida dura dos pescadores da Nazaré. Como o filme tinha uma visão crítica e social da comunidade piscatória, o filme foi censuro e amputado, várias cenas e diálogos cortados.

Curiosamente, outro filme com a mesma temática e sem crítica social levado a efeito por Leitão de Barros, Nazaré, Praia de Pescadores (1929) teve os favores do Regime e não sofreu qualquer tipo de censura. Também a guerra e a política eram temas delicados, não havia espaço nas salas de cinema para se abordar estes assuntos, nem para a diversidade de linguagens e conteúdos. Aquilo que não respeitasse a norma estabelecida era eliminado. Alguns criadores, mesmo os que tentaram resistir, tiveram sempre de se adaptar e cortar os filmes, outros simplesmente recusaram produzir nessas condições. (Lopes, 2020 p, 12).

Citamos anteriormente o cineasta António Lopes Ribeiro como um cineasta oficioso do regime, produções umas a seguir às outras, pois as verbas nunca faltaram para os seus filmes. Mas, também, existiram outras personalidades, como Manuel Félix Ribeiro que mantinham um relacionamento amistoso com o Regime, supostamente estavam acima de qualquer suspeita, mas que, de uma maneira de outra, serviram os mesmos interesses.

Manuel Félix Ribeiro que, quando da exibição no nosso país de A Terra Treme (1948) de Luchino Visconti, escreveu no relatório da comissão de censura o seguinte: Paire neste filme uma atmosfera de revolta contra a sociedade constituída (...) onde as situações que o argumento contém, engendradas, sente-se que propositadamente, para gerar no espetador o descontentamento e o odioso, a índole dos personagens, calculadamente escolhidos para servir os propósitos do realizador, tudo isto pontuado, no decorrer do filme e como se a sua aparição fosse fortuita, com os símbolos comunistas estampadas nas paredes, diz bem das intenções com que o filme foi feito (Lopes, 2020, p, 15). Mais tarde, pelos bons serviços prestados à Pátria, Manuel Félix Ribeiro foi nomeado diretor da Cinemateca Nacional e por lá esteve entre 1948 e 1980.

PARTE II – CASO PRÁTICO

1 - A BIOGRAFIA NO CINEMA DOCUMENTAL E OPÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO HENRIQUE ALVES COSTA CINÉFILO INCONFORMISTA

O conceito de biografia tem a ver com a história da escrita de uma determinada pessoa. A palavra tem origem etimológica nos termos gregos bios, que significa vida e graphein que significa escrever. Pese embora o modo como hoje encaramos a biografia, sobretudo, a partir do segundo quartel do séc. XIX, tornou-se uma evidência para o autor ou autores como recurso e modo de contar a história de vida de uma pessoa ou várias, sendo a abordagem feita de um ponto de vista historiográfico ou crítico. Ou seja, tudo depende do autor e a linha narrativa pretendida.

Sendo um género literário ou cinematográfico, na maior parte dos casos tem suscitado um rol imenso de admiradores em todo o mundo. Muitas vezes, com polémica à mistura, já que, nem sempre o olhar do biógrafo consegue, ou pretende traduzir a importância da pessoa biografada evidenciando qualidades públicas, seja por altruísmo ou percurso profissional, em detrimento da imagem construída ao longo do tempo, outras vezes, mostrando facetas pouco conhecidas do grande público.

Quando tal acontece, surgem revelações e a biografia acaba de ganhar um estatuto diferente e transforma-se num bestseller para agrado dos editores e do mercado livreiro. O cinema tem mantido, igualmente, uma preocupação muito grande com a biografia e vários realizadores têm procurado, de uma maneira documental ou ficcionada, levar aos espectadores a vida e obra de algumas personagens que, por uma razão ou outra, se evidenciaram num determinado contexto histórico, social, político ou cultural.

Recuemos, porém, no tempo, para lembrar as primeiras experiências de Aurélio Paz dos Reis, republicano, floricultor e cineasta, autor de pequenos filmes, alguns deles, com alguns segundos, o mais conhecido dos quais teve por título Saída do Pessoal Operário da Fábrica de Tecidos Confiança (1896) pioneiro do cinema, precursor das experiências levadas a efeito um anos antes (1885) pelos irmãos Lumière, em Paris.

Sem pretendermos fazer qualquer tipo de cronologia sobre o cinema na primeira metade do séc. XX, merecem reflexão os contributos de diversos autores e filmes que,

por diferentes razões, ficam na história do documentarismo. Entre os quais, o cinema verdade de Dziga Vertov sem esquecer as obras do documentarista holandês, Joris Ivens, autor do notável Terra de Espanha (1937) sobre a Guerra Civil espanhola. E também, o britânico John Grierson, autor de vários documentários de forte componente social e que resumiu em três pontos os princípios fundamentais do cinema documental. Deve ser explorada, como nova e vital forma de arte, a capacidade do cinema para chegar aos sítios, observar e selecionar bocados da própria vida; os filmes de estúdio ocupam-se de histórias representadas sobre um cenário artificial; o ator indígena (ou natural) e o acontecimento no qual ele está envolvido são as melhores bases para uma interpretação cinematográfica do mundo moderno; as histórias e materiais extraídos ao vivo podem ser mais significativos (mais reais, no sentido filosófico) do que a história representada. Os gestos espontâneos têm um valor especial no cinema (Almeida, 1982, p, 28).



Figura 12 - Robert Flaherty, autor do celebrado Nanouk, O Esquimó (1922)

Nesta lista teremos, obrigatoriamente de incluir Robert Flaherty, autor do celebrado Nanouk, O Esquimó (1922), considerado por muitos especialistas como o maior documentarista da história do cinema. Neste documentário, o autor não mostrava apenas os aspetos pitorescos e folclóricos da vida primitiva dos esquimós, mas filmava

as refeições, a caça e a pesca e toda a vida de Nanouk e sua família. O método opunha-se ao de Vertov: a mulher de Nanouk e os filhos serviram-lhe de atores e presença da câmara era ignorada. (Almeida, 1982, p, 26).

Com o decorrer dos tempos, muitos outros documentários foram sendo concebidos um pouco por toda a Europa e no Mundo, um dos quais, *Cabra Marcado para Morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, objeto de estudo e análise dentro e fora da academia, festivais internacionais de cinema documentário.

Em Portugal, descontando os tempos da Censura, onde o cinema propaganda do Estado Novo imperou, temos de sublinhar o aparecimento de uma série de cineastas que, a partir dos anos 60/70 dignificaram o documentarismo, entre os quais, Fernando Lopes, com *As Pedras e o Tempo*; António Macedo, *As Palavras e os Fios*; Faria de Almeida, *Catembe*; António Campos, *Vilarinho das Furnas*; António Reis/Margarida Cordeiro, com o filme/poema *Trás-os-Montes e Alfredo Tropa*, *Num Mar de Moliços*. Ao citar este último realizador, temos de recordar a notável série de filmes de carácter etnográfico, levados a efeito por Michael Giacometti, o andarilho da música tradicional (Gomes, 1990, p, 30) cuja série intitulada *Povo que Canta*, foi exibida pela RTP entre 1970/1974 e realizada por Alfredo Tropa.

1.1 - Biografia documental no cinema português

Por outro lado, a biografia documental no cinema português contemporâneo está pontuada por vários exemplos de artistas, intelectuais ou gente anónima que, por razões diferentes, seja pelo mediatismo da personagem e importância reconhecida, ampliam o nosso olhar, a vida e obra do biografado. É o caso de *Amália, o Filme* (2008), de Carlos Coelho da Silva, sobre a fadista Amália Rodrigues, imortalizada, admirada e com direito a figurar no Panteão Nacional. Mas, também, *Florbela* (2011) de Vicente Alves do Ó, um registo autobiográfico sobre o percurso atribulado da poetisa Florbela Espanca (1894-1930).

Longe dos holofotes e sem a visibilidade dos dois casos apontados anteriormente, podemos encontrar *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, um dos filmes do chamado Novo Cinema Português, a história de um antigo campeão de boxe lisboeta

obrigado a sobreviver nas franjas da grande cidade e Jaime (1974) de António Reis e Margarida Cordeiro, doente esquizofrénico internado no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, cujo registo fílmico vive da memória, dos desenhos e textos deixados após a sua morte. Não é uma biografia no sentido clássico do termo, antes uma biografia não ficcionada.

No caso desta biografia cinematográfica, a sua representação aparece através de testemunhos, documentos, imagens e sons que, ajudam a construir uma memória e testemunham o tempo e o modo da personagem. A ideia de recurso ao testemunho oral como recuperador de um passado não mais acessível está presente numa miríade de obras documentais biográficas. Isto acontece pela autoridade histórica de relembrar o passado por quem viveu, e consequência do tempo, sobre ele refletiu. (Seixas, 2019, p, 30).

E se o cinema tem sabido ao longo dos anos provocar emoções, não é menos verdade que o cinema tem procurado manter uma ligação íntima com a realidade. Mas o que é a realidade? O filósofo e ensaísta Edgar Morin traduz este pensamento de uma forma bastante assertiva: O cinema reflete a realidade, mas mais do que isso, comunica com o sonho. É o que todos os testemunhos nos asseveram: e são precisamente esses testemunhos que formam o cinema que nada é sem os espectadores. O cinema não é a realidade, pois todos o dizem. Se é ilusão a sua irrealidade, é evidente que essa ilusão é, apesar de tudo, a sua realidade (Morin, 1970, p, 14).

Apesar de ter convivido com a personagem objeto deste estudo, jamais seria possível reconstituir a sua vida e obra, quando muito, conseguimos recuperar alguns fragmentos da sua existência, episódios de quem viveu a história dentro da história do cinema. Daí, a nossa opção em recorrer a elementos pautados pela subjetividade de análise, a única possível para narrar o biografado.

O recurso ao testemunho vem reforçar este efeito de verdade do real. A testemunha é aquela que, tendo visto, apercebido, ouvido, contribuiu para o estabelecimento da verdade de um facto. À semelhança dos atores ocasionais, os testemunhos estão sujeitos a modulações no seu tratamento segundo o seu grau de naturalização. Integrados numa conversa, dirigidos a uma personagem fora de campo ou diretamente à câmara (...) os testemunhos produzem uma interferência enunciativa que contamina a ficção com um olhar documentarizante, ao mesmo tempo que, no plano

estrutural, o princípio das variações se reflete na música ou na série de travellings. (Varda,2022, p,107).

1.2 - Memória, passado e futuro

Anteriormente fizemos referência à memória, um termo que já vem da Antiguidade Clássica, nomeadamente, através de Aristóteles e Platão, mas temos de sublinhar que, muitas vezes, este conceito passa despercebido na sociedade contemporânea: a memória não deve ser analisada apenas e só como exercício do passado, por mais longínquo que seja pois, a memória traduz, geralmente, uma recordação cujo tempo não consegue apagar, mas também uma ideia de futuro. Parece que gostei mais do meu pai depois dele morrer do que em vida, diz Alexandre Alves Costa, filho do biografado no documentário que serve de base ao estudo teórico.

Na retrospectiva da cineasta Agnès Varda, levada a efeito em 2022, na Casa do Cinema Manoel de Oliveira/ Fundação de Serralves, um dos filmes de Jacques Demy, chama-nos a atenção para a importância da memória, precisamente, em *Les Plages D' Agnès*, onde uma sequência nos remete para um exercício memorialístico. “Há uma filmagem de Jacques Demy (marido da cineasta) no início de *Les Plages D' Agnès* que mostra a areia, exatamente assim, a escoar-se. E lembro-me que fui eu que lhe pedi para fazer aquilo. E pensei: Meu Deus! É a vida que se escoia por entre os dedos”. Foi cerca de quinze dias antes da sua morte (Varda, 2022, p, 189). A conversa/entrevista ocorreu em 2018 e Demy morreu muito antes, em 1990.

O filósofo e pensador francês, Paul Ricoeur, autor de uma vastíssima e multifacetada obra, escreveu um longo estudo mais tarde traduzido em livro, intitulado *A Memória, a História, o Esquecimento* (2004). Um ano antes, em Budapeste, Ricoeur participou numa conferência internacional subordinada ao tema *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*, cujo tema principal assenta na trilogia: *Memory, history, oblivion*.

(...) Falamos da memória não só em termos de presença/ausência, mas também em termos de lembrança, de rememoração, aquilo que chamavam anamnesis. E quando essa busca termina, falamos de

reconhecimento. É a Bergson que devemos o ter recolocado o reconhecimento no centro de toda a problemática da memória. Em relação ao difícil conceito da sobrevivência das imagens do passado, seja qual for a conjunção feita entre as noções de reconhecimento e de sobrevivência do passado, o reconhecimento, tomado como um dado fenomenológico, permanece, como gosto de dizer, uma espécie de pequeno milagre. Nenhuma outra experiência dá a este ponto a certeza da presença real da ausência do passado. Ainda que não estando mais lá, o passado é reconhecido como tendo estado. É claro que podemos colocar em dúvida uma tal pretensão de verdade. Mas não temos nada melhor do que a memória para nos assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrar-nos dela. Isto é simultaneamente o enigma e a sua frágil resolução, que a memória transmite à história, mas que ela transmite também à reapropriação do passado histórico pela memória uma vez que o reconhecimento continua um privilégio da memória, do qual a história está desprovida (...) (Ricoen, 2003, p, 2).

O filme podia ser inteiramente construído numa narrativa diferente e assente com base em material de arquivo, pois o biografado deixou um legado bibliográfico e documental enorme composto por centenas de textos, ensaios, fotos, imagens, revistas e livros e foi um interveniente ativo como animador cultural. Pugnou pela construção de uma cinemateca no Porto, projeto que não foi por diante, mas a opção do realizador e biógrafo optou por fazer um documentário onde o biografado fosse enquadrado através de outros recursos.

1.3 - Representação do real

O documentário está comprometido no mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras. Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que tem o filme e modo de registar

situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos fora do cinema (...) (Nichols, 2010, p, 28).

Daí, ter estendido a sua opção a outros dispositivos, como a conceção de um conjunto de desenhos destinados e reconstituir uma memória histórica dos lugares por onde passou, a casa onde viveu, as cenas da piscina no hotel da Figueira da Foz vivenciadas no decorrer do festival de cinema, a projeção de filmes no Museu Nacional Soares dos Reis, ou a casa de férias em Moledo, a gravação de diversos depoimentos e testemunhos sobre a sua personalidade, percursos que levem à construção da personagem cinematográfica.

Personagem é um dos principais elementos narrativos do teatro e da literatura adotado pelo cinema. Mas, se no cinema ficcional a questão teórica a respeito da personagem foi bem resolvida, o mesmo não se pode dizer em relação ao documentário, embora a atuação das pessoas reais diante das câmaras seja um recurso amplamente aceite e usado desde os primórdios do cinema documental (Bezerra, 2015, p, 297)

Os testemunhos no documentário biográfico são vários e estendem-se por diferentes vozes e, neste caso, articulam textos e acontecimentos, mas também, a imagem das mãos a escrever um texto em forma de carta ao biografado. Como consequência, as mãos são, igualmente, um novo prolongamento do protagonista na biografia documental. Ou seja, no documentário sobre Henrique Alves Costa o biógrafo é uma personagem ausente, mas presente através das mãos e do texto, ou seja, um texto articulado com o tempo. Se quisermos é um pós-texto, mais concretamente, um texto dirigido ao biografado que, já não está presente.

Daí, os biografados terem um arco temporal concreto e situados no respetivo contexto histórico, político e social. Por isso, tivemos necessidade de recorrer a vários testemunhos que, de uma forma ou de outra, estão intimamente ligados ao biografado e podem acrescentar facetas pouco conhecidas para quem observa.

No documentário biográfico, por vezes, os testemunhos são vozes que articulam relatos e eventos. O enquadramento cénico dessas vozes, apoiado em elementos simbólicos, cria uma moldura mental de veracidade que aproxima do biografado através da promoção de imagens mentais sobre a sua vida, que nos ajudam a construí-la. (Seixas; Baptista, 2018, p, 148).

Como já referi, a minha relação com o biografado foi de grande proximidade, mas entre o passado e o presente, entre o seu desaparecimento físico e os nossos dias, ficou sempre a memória, uma memória nunca ausente, pois os seus escritos, ensinamentos, postura e peculiar forma de estar na vida, foram sempre um referencial e uma forma de perpetuar no futuro. Por isso, o documentário terá de ter, obrigatoriamente, uma componente ética muito forte e respeitadora da sua história e legado cívico.

Construir uma biografia é sempre uma atividade de biógrafo. Ainda que nem sempre o biógrafo seja um historiador é sempre um autor que lida com documentos históricos e que os manipula com intuítos pré-definidos. Quando aplicado ao cinema, o conceito transita, necessariamente, para a ideia de realizador-biógrafo. Em primeiro lugar, realizador, pois é de cinema que se trata, em primeira instância, e porque é o cinema que domina o mundo do autor. Biógrafo porque o mergulho na vida de outrem não pode ser feito sem essa capa pertencente aos antigos e metódicos investigadores de grandes figuras históricas. (Seixas; Baptista, 2018, p, 153).

Ao sistematizar a planificação e montagem deste documentário tivemos em linha de conta os temas tratados durante a rodagem, bem como a sua importância. Daí, o biógrafo cinematográfico ter sistematizado uma série de lugares de grande significado simbólico na vida do biografado, tendo procurado, igualmente, recolher testemunhos que tiveram uma relação direta com o biografado, cumplicidade e afetividade.

2 - A REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO HENRIQUE ALVES COSTA CINÉFILO INCONFORMISTA

O processo prático do documentário obedeceu a diferentes fases na sua conceção e execução. Depois, da seleção dos entrevistados – onde todos partilharam a vida e obra da personagem – procuramos criar uma narrativa onde através do som, imagens de arquivo e desenhos fizessem a transição entre planos e sequências destinadas a partilhar a vida do biografado através da lente do biógrafo.

2.1 – Investigação

A fase de investigação foi determinante para recolha dos materiais, identificação das fontes, entrevistados e locais de filmagem. A seguir apresentamos o desenvolvimento do processo de produção em termos cronológicos.

2.1.1 – Locais de rodagem

Ao partir para o ensaio biográfico sabia do reconhecimento público da personagem, o arco temporal das principais iniciativas levadas a efeito em prol do cinema e do cineclubismo em Portugal. E também, quais foram alguns dos seus amigos, os interesses manifestados no domínio da arte e da cultura que, tanto podiam ir da ópera ao teatro, passando pela música e a dança, até ao cinema, a sua grande paixão de vida. Além da investigação bibliográfica e documental levada a efeito, a seleção dos locais das filmagens obedeceu, igualmente, a um critério onde a memória do biografado está muito presente.

Batalha Centro de Cinema: O primeiro local de filmagens e recolha dos depoimentos foi, naturalmente, neste edifício modernista de autoria do Arquiteto Artur Andrade, palco de grandes acontecimentos cinematográficos, onde a partir da década de 50 até aos anos 70 do séc. XX, o Cineclube do Porto levou a efeito, aos domingos de manhã, as matinés clássicas da sua programação e cujos filmes foram muitas vezes animados por Henrique Alves Costa.

A recolha do primeiro depoimento recaiu, naturalmente, no filho de Henrique Alves Costa, Alexandre Alves Costa, sócio e antigo presidente do Cineclube do Porto, catedrático de Arquitetura, autor do projeto de revitalização e modernização do Batalha. Além do aspeto afetivo, existe outro lado simbólico, já que, a Câmara Municipal do Porto após a compra do edifício aos herdeiros da Empresa Neves & Pascaud escolheu única e exclusivamente Alexandre Alves Costa para reconstruir o mítico espaço portuense. Foi, igualmente, uma homenagem prestada pela cidade ao legado de Henrique Alves Costa.

Ao lembrar a importância do Batalha Centro de Cinema temos de recordar a memória de outra figura ilustre, o Engenheiro Luís Neves Real, sócio da Empresa Neves & Pascaud e grande amigo de Henrique Alves Costa. Como o Cineclube vivia apenas e só da quotização dos sócios e não tinha orçamento para outras despesas, o Engenheiro Luís Neves Real, disponibilizou-se a ceder gratuitamente a sala do Cinema Batalha para poder levar a efeito a sua programação quinzenal. A este propósito recordo o documentário intitulado "Um Homem, Não é um Homem Só" (2018) de Alberto Seixas, evocativo da vida e obra de Luís Neves Real.

Cinema Passos Manuel: neste espaço cultural da cidade e palco de várias iniciativas culturais, muitas delas levadas a efeito por Henrique Alves Costa, onde durante vários anos foi seu programador. Os jovens da minha geração devem lembrar-se das tardes cinéfilas e das filas intermináveis para ver o último filme de Godard. O meu critério de escolha recaiu no crítico de cinema e psiquiatra António Roma Torres, durante muitos anos sócio do Cineclube do Porto, autor de vários livros sobre cinema e grande amigo do biografado, onde não faltavam as conversas intermináveis, discussões sobre filmes e outros acontecimentos culturais. E encontros quer no Porto, ou nos diversos eventos cinematográficos levados a efeito no país. No documentário, António Roma Torres chega a recordar um encontro casual ocorrido com Henrique Alves Costa na Rua de Santa Catarina, onde em vez dos 10 minutos previstos de conversa, demorou mais de 4 horas, devido ao grande poder de comunicação e à maneira de saber contar histórias.

Casa das Artes do Porto: O espaço seguinte de cultura e por onde passou o nosso biografado foi a Casa das Artes do Porto, ao Campo Alegre, cuja sala de cinema foi batizada com o nome de Henrique Alves Costa, destinada a perpetuar a passagem do cineclubista. André de Oliveira e Sousa foi a personagem escolhida. Além de dirigente do Cineclube do Porto e companheiro de muitas andanças pelo cinema e cultura

portuense, nomeadamente, na organização das Primeiras Jornadas Cinematográficas Luso-Espanholas e a homenagem prestada ao cineasta Manoel de Oliveira, escreveu durante vários anos em jornais e revistas. Esteve com o biografado na formação da Cooperativa de Cinema Moviola, cujo primeiro filme intitulado Bugiadas foi rodado em Valongo; na vinda ao nosso país do cineasta Jean Rouch, na constituição da Federação Portuguesa de Cineclubes e no nascimento do Cineclube do Norte, após a rutura ocorrida em 1976, no Cineclube do Porto, bem como, em múltiplos eventos na cidade. Foi um dos grandes amigos de Henrique Alves Costa até à sua morte.

Ateliê de Álvaro Siza Vieira: A recolha do depoimento seguinte tem a ver com o cinema, mas também com a amizade e cumplicidade de uma vida. Trata-se do arquiteto Álvaro Siza Vieira. Após a conclusão do curso na antiga ESBAP foi convidado para projetar a casa de férias de Henrique Alves Costa e família em Moledo do Minho. Foi um dos primeiros projetos realizados pelo reputado arquiteto, muito antes de ter desenhado a Casa de Chá da Boa Nova, ou as Piscinas de Leça da Palmeira, em Matosinhos. O projeto foi muito participado tanto pela família do cliente como pelo jovem arquiteto Alexandre Alves Costa. A casa de férias foi também palco de muitas tertúlias com a presença de outros nomes da arquitetura, Alcino Soutinho e Manuel Correia Fernandes, Pedro Ramalho e por vezes, Manoel de Oliveira.

Casa-Museu de Vilar, em Lousada: Na lista de personagens convidadas para o documentário esteve, também, incluído o cineasta Álvaro Feijó, uma vez que o pai, Rui Feijó, antigo delegado da Secretaria de Estado da Cultura, recebia com frequência Henrique Alves Costa na sua casa de família e Álvaro Feijó não só assistia a muitas conversas, como passou a admirar o cineclubista. A amizade prolongou-se mais tarde, nas primeiras edições do Festival Internacional de Cinema de Animação de Espinho, cujos ateliês de cinema frequentou. As filmagens tiveram lugar na Casa-Museu de Vilar, em Lousada, diante de um cenário com imagens e equipamentos dos primórdios do cinema, lanternas mágicas, imagens em movimento, fotografias. Um autêntico museu do nascimento do cinema. Porém, o depoimento de Álvaro Feijó não acrescentou nenhum detalhe digno de registo, apenas alguns episódios pouco consistentes para o documentário.

2.1.2 - Arquivo e memória

Foram vários os arquivos de diferentes instituições consultadas para levar por diante este projeto.

RTP: após pesquisa na Internet fiquei a saber da existência de imagens de arquivo referentes à Semana do Cinema Português, levada a efeito no Porto, em 1967, um dos temas fulcrais da narrativa do documentário. Neste contexto, consultei por várias vezes, via email, ou contato telefónico, a Direção dos Serviços de Arquivo, com o objetivo de obter a sua cedência e autorização. As imagens foram cedidas mediante o pagamento de uma importância fixada pelo CA da RTP. Apesar da indicação que as imagens tinham fins académicos, a tabela de preços não se alterou.

Alfândega do Porto: uma vez que o biografado manteve escritório durante muitos anos até à idade da reforma, procurei saber da existência de documentação referente ao período de tempo em que exerceu funções. Porém, nada de relevante encontrei que justificasse a sua inclusão.

Casa do Infante/Biblioteca de Assuntos Portuenses/Biblioteca de Cinema do Cineclube do Porto: como neste espaço museológico foi depositado o acervo bibliográfico e documental do Cineclube do Porto, tive necessidade de consultar, por várias vezes, o espólio pretendido, como seja, documentação, livros, revistas, programas e muitas imagens, nomeadamente, das filmagens do Auto de Floripes, cuja autorização foi concedida mediante o pagamento das imagens digitalizadas.

ANIM- Arquivo Nacional de Imagens em Movimento, em Bucelas, arredores de Lisboa. Uma vez que a família depositou, há vários anos, em regime de doação o vasto espólio bibliográfico, tive necessidade de proceder à sua investigação. O espólio é composto por centenas de revistas, textos escritos na velha máquina AZERT, cartas aos amigos, sem esquecer a comenda oferecida pela Presidência da República, a par de dezenas de caixotes com infindável documentação.

O pedido de autorização começou em novembro/dezembro de 2023, mas só a partir do dia 15 de fevereiro de 2024 foi concedida a minha ida para o ANIM. Porém, o Arquivo não estava arrumado (muita coisa ainda permanecia em caixotes) muito menos digitalizado. Ou seja, por manifesta ausência de recursos humanos especializados, falta pesquisar, catalogar, selecionar e tratar a numerosa documentação recolhida, quer em

revistas, em jornais, ou avaliar as centenas de textos e correspondência travada com algumas personalidades do cinema, entre as quais, Luís de Pina, primeiro como diretor da revista Filme e depois, como diretor da Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema.

Valeu o esforço e a boa vontade de dois funcionários arquivistas encarregados de efetuar o tratamento do espólio. Foram fundamentais na ajuda e digitalização de fotos e documentos. Sem o seu empenho, espírito de colaboração e entreatajuda, não teria acesso a documentos considerados importantes para os fins em vista. Uma nota de realce: uma vez que o documentário tem fins académicos o ANIM optou por fazer serviço público e não cobrou qualquer importância monetária.

Casa do Cinema de Manoel de Oliveira/Fundação de Serralves

Imagens de Manoel de Oliveira em *making of* e cenas de rodagem

Cinanima: Serviço de Arquivo: imagens de Henrique Alves Costa

Jornal Público: imagens de arquivo de cineastas do Novo Cinema Português

Museu Nacional Soares dos Reis: imagens das sessões levadas a efeito em 1975/76 e que deu origem à constituição da Fimoteca do Porto.

Biblioteca Municipal de Vila Nova de Gaia: consulta das coleções do JN, uma vez que, uma parte do arquivo foi depositada neste local.

2.1.3 - Cronograma de investigação

Novembro de 2023

Dia 2- Aula via Zoom com o Professor Quinta Ferreira.

Pesquisa de bibliografia, recortes de jornais e revistas com vista à sua digitalização.

Dia 3- Contatos com a Direção do Cinanima (Cristina Lima) e com o Álvaro Feijó com vista à obtenção de fotos e vídeos.

Dia 5- Entrevista áudio com André de Oliveira e Sousa, ex-presidente da FPCC e com Manuel Poças Pintão, ex-presidente da AG do Cineclubes do Porto.

Dia 6- Conversa com Álvaro Feijó, Casa-Museu de Vilar (Lousada) amigo de Henrique Alves Costa.

Dia 7- Conversa com José Eduardo Mendonça, professor de Cinema, amigo de Tiago Resende, autor do filme A Sala de Cinema (2014), rodado no Porto. Mais tarde, troquei impressões com o autor do filme e inteirei-me das dificuldades na produção.

Dia 8 – Contatos com os responsáveis pelo Arquivo do JN com vista à obtenção de autorização para obtenção de textos e imagens. Uma parte do Arquivo do jornal impresso está na Biblioteca Municipal de Gaia e como tal, tenciono pesquisar temas relacionados com a investigação em causa. A outra parte do arquivo existente no Centro de Documentação e Informação do JN (ainda na antiga “torre” de Gonçalo Cristóvão) foi desmantelado e encaixotado num armazém sem qualquer tipo de referência e como tal, sem acesso. Deste modo, os investigadores ficam impedidos de ter acesso à memória patrimonial e documental de um jornal centenário.

Dia 13- Conversa com Alexandre Alves Costa com vista a ter acesso ao espólio documental, correspondência, fotos, imagens de encontros de cinema.

Visionamento de filmes rodados no Porto na videoteca do Batalha Centro de Cinema.

Dia 14- Pontes para o Futuro: aula de história do Professor Jorge Campos, sobre Porto 2001/Capital Europeia da Cultura, inserida no Curso de Cinema (Batalha Centro de Cinema).

Dia 16- Fotografar a exposição sobre Raul de Caldevilla patente no Batalha Centro de Cinema

Dia 17- Visionamento do filme “Vai no Batalha” (2023) de Pedro Lino, no âmbito do Porto/Post/Doc.

Dia 20 – Contatos com o Arquivo da Alfândega do Porto, com vista à obtenção de imagens e outros documentos, uma vez que, Henrique Alves Costa, exerceu até à idade da reforma, a profissão de Despachante de Alfândega. Pouca gente saberá deste facto.

Dia 21- Conversa com o arquiteto Alexandre Alves Costa com vista a saber pormenores desconhecidos do Pai.

Dia 24- Contactos com o Arquivo Municipal de Gaia e com o Cinanima de Espinho. Objetivos: efetuar pesquisas com vista à obtenção de fotos, documentos, recortes de jornais.

Dia 26- No Monte da Lapa, no Porto, prevê-se a presença de Álvaro Siza Vieira, para falar sobre o projeto de urbanização e reconstrução em curso no local. Como tal, tento falar com ele, mas por doença não esteve presente.

28- Conversa com o arquiteto Manuel Correia Fernandes, amigo de Alves Costa.

Dia 29- Investigação na Alfândega do Porto, onde Alves Costa trabalhou. O trabalho é acompanhado pela arquivista Adriana Almeida.

Dezembro de 2023

Dia 4- Contactos com o Museu Nacional Soares dos Reis, através da dra. Ana Magalhães, com vista a ter acesso ao arquivo. Em 1976, Alves Costa ajudou a fundar a Filмотeca do Porto. Existem fotos e registos da época que estão a ser inventariados.

Dia 6- Contactos com Cristina Lima, da Cooperativa Nascente, com vista à obtenção de documentos e registos fotográficos do Festival.

Dia 8- Contactos com responsáveis da Casa do Infante, com vista à consulta do arquivo do Cineclubes do Porto.

Dia 10- Filmagens em casa de material de arquivo, revistas, jornais, publicações diversas.

Dia 11- Casa do Cinema Manoel de Oliveira, contatos com o diretor, António Preto, com vista ao acesso ao arquivo.

Dia 12- Reunião com o investigador José Alberto Pinto com vista à autorização de acesso ao filme Memórias, onde aparece Henrique Alves Costa a visitar as antigas instalações dos estúdios da Invicta Filme, ao Carvalhido.

Dia 12- Participação no curso de cinema sobre Cinema no Porto e à palestra A Revolução Digital (Luísa Sequeira).

Dia 14- Repérage na Casa das Artes do Porto, filmagens exteriores e interiores, diversos pormenores como o autógrafa de Manoel de Oliveira e Marcello Mastroianni, fixado nos camarins a propósito da exibição de “Viagem ao Princípio do Mundo” (2019). (para pré-produção)

Dia 15- Trabalho no Arquivo da Casa do Infante, recolha de várias fotos e textos escritos por Henrique Alves Costa.

Janeiro de 2024

Dia 17- Reunião Via Zoom com o responsável da ANIM com vista à autorização e marcação dos dias para ter acesso ao arquivo depositado nas instalações sediadas em Bucelas.

Dia 20- Apresentação da Avaliação em Progresso, preparação de um power-point com imagens e entrevistas do documentário.

Fevereiro de 2024

Dia 5- Reunião de trabalho com Teresa Borges, do ANIM com vista a acerto de datas para o trabalho de investigação em Bucelas.

Dia 12- Reunião de trabalho com o Professor Quinta Ferreira.

Dias 18 a 21- Trabalho de investigação no ANIM, em Bucelas.

Dia 26- Reunião de trabalho com a equipa de filmagem.

Março 2024

Dia 1- Reunião de trabalho com o Professor Filipe Lopes, na casa da música e com o Professor Quinta Ferreira, na ESMAD.

Dias 4 a 30- Investigação para o ensaio teórico

Abril de 2024

Dias 1 a 14- Escrita do ensaio teórico + trabalho de montagem do DOC

Dias 16 a 30- Escrita do ensaio teórico +trabalho de montagem do DOC

Mairo de 2024

Escrita do ensaio teórico + trabalho de montagem do DOC

Junho de 2024

Escrita do ensaio teórico + trabalho de montagem do DOC

2.2 - Pré-Produção

Além da elaboração do cronograma de filmagens, houve a necessidade de articular o trabalho da equipa com a autorização de cedência das salas para filmagem, recolha e investigação de material de arquivo suscetível de interesse para o projeto. Como existem prazos apertados para a apresentação deste trabalho, a pré-produção decorreu paralelamente à fase de investigação.

Novembro de 2023

Dia 2- Digitalização de fotos, capas de revistas, material de arquivo.

Dia 4- Reunião com toda a equipa de filmagem no Porto, onde explico o projeto de documentário, bem como a sua narrativa. Após a sua aprovação pelo Conselho Científico da ESMAD, envio a todos os elementos da equipa a respetiva documentação.

Dia 6- Contatos e confirmação das pessoas a entrevistar: Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza Vieira, André de Oliveira e Sousa, António Roma Torres e Álvaro Feijó. Após a aceitação individual, foram enviados pedidos de autorização de filmagens para as seguintes entidades e organismos: Batalha Centro de Cinema, Casa das Artes do Porto, Cinema Trindade, Cinema Passos Manuel, Ateliê de Álvaro Siza Vieira, Casa-Museu de Vilar (Lourosa).

Dia 7- Reunião de trabalho com o orientador da Tese, Professor José Quinta Ferreira, na ESMAD.

No mesmo dia e após algumas entidades terem dado resposta positiva, caso do Batalha Centro de Cinema, começo a elaborar um cronograma de filmagens capaz de ser realizado nas datas, dias e horários fixados. A equipa vai mantendo-se a par do calendário fixado de forma a conciliar a atividade pessoal e profissional de cada elemento.

Dia 8- Reunião com o músico e compositor José Valente, com vista à produção da banda sonora do filme.

Dia 9- Reunião de trabalho com o escultor e artista gráfico Acácio de Carvalho, com vista a efetuar do cartaz promocional do DOC.

Dia 10- Reunião de trabalho com Pedro Jobling, diretor de fotografia, para discutir planos, sequências, pormenores do filme.

Dia 13- Reunião via Zoom com toda a equipa de filmagem. No mesmo dia, estou com o Alexandre Alves Costa na Reitoria da UP.

Dia 17- Reunião com o cineasta Saguenail, amigo de Alves Costa, com vista à obtenção de material de arquivo. No mesmo dia, mantenho encontros de trabalho com o Professor Fernando Sousa Lopes, ex-diretor do Cineclubes do Porto.

Dia 19- Conversa com Benárd Depomàdere, ex-diretor do Instituto Francês do Porto, com vista à obtenção de material de arquivo, fotos e documentação avulsa sobre Henrique Alves Costa.

Dia 20- Reunião com Alexandre Alves Costa na Boavista, junto ao seu ateliê com vista a marcar possíveis datas de filmagens no Batalha e permissão de acesso ao espólio familiar.

Aproveitado a realização da “masterclass” na ESMAD, com o cineasta João Gonzalez, faço contactos com a Cristina Lima, responsável do Cinanima, com vista a poder ter acesso a imagens de arquivo do festival.

Dia 21- Reunião com o diretor de fotografia Pedro Jobling com vista a articular o calendário de filmagens no período das férias de Natal, entre os dias 26 a 30 de Dezembro. Uma vez que, a maioria da equipa está mais disponível aos fins-de-semana, o cronograma deverá adaptar-se às circunstâncias. Ou seja, compatibilizar a disponibilidade da equipa, dos entrevistados e das salas em questão. Falta, no entanto, a autorização dos responsáveis das salas, operacionalizar os dias e horas de filmagens.

Dia 22- Filmagens à exposição dedicada ao pioneiro do cinema publicitário Raul de Caldevilla, patente nas vitrinas do Batalha Centro de Cinema.

Dia 23- Reunião de trabalho com o orientador da tese, Professor José Quinta Ferreira.

Dia 24- Marcação de consulta no Arquivo Municipal de Gaia, para ter acesso a várias publicações, entre os quais, o Jornal de Notícias e O Comércio do Porto.

Marcação de autorização ao arquivo do Museu dos Transportes e Comunicações, na Alfândega do Porto. Objetivo: como a personagem do filme exerceu funções de despachante alfandegário, importa saber se existem fotos, ou outra documentação suscetível de interesse.

Visita à exposição documental dos 47 anos do Festival Internacional de Cinema de Animação/Cinanima de Espinho, uma iniciativa acarinhada e estimulada desde o seu início, nos anos 70, por Henrique Alves Costa.

Dia 27- Reunião de trabalho com o jornalista e historiador Germano Silva. Entre outras coisas, foi sublinhado o facto de Henrique Alves Costa ter pertencido ao Conselho de Imprensa, nos anos 70, um organismo de prestígio na sociedade portuguesa.

Dia 28- Reunião de trabalho com o arquiteto Manuel Correia Fernandes, amigo do Alves Costa desde os tempos da Cooperativa Árvore, Cineclube do Porto e do TEP.

Dia 29- Reunião com a Dra. Adriana Almeida, responsável pelo Arquivo da Alfândega do Porto. Henrique Alves Costa foi despachante alfandegário, um ofício herdado do pai.

Dia 30- Aula com o Professor Pedro Negrão, na ESMAD.

Dezembro de 2023

Dia 4- Reunião com o Professor Filipe Lopes na Casa da Música sobre o projeto. Durante a tarde, estou no Arquivo Municipal de Vila Nova de Gaia, para obter informação e consulta à coleção do Jornal de Notícias, onde Henrique Alves Costa escreveu durante vários anos.

Dia 6 – Contacto com o Prof. José Alberto Pinto (co-autor do documentário “Memórias”, sobre os estúdios da Invicta Filmes); Agência Nacional de Imagens em Movimento (ANIM) para preparar a viagem a Odivelas, onde está depositado o acervo documental da Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema; Batalha Centro de Cinema, para acerto de pormenores relativos às filmagens; Cineclube do Porto e Arquivo Histórico da Cidade/Casa do Infante.

Dia 7 - Reunião de trabalho com Pedro Jobling, para discussão e acerto de pormenores sobre o planeamento do filme.

Dia 8 - Reunião via Zoom com a equipa técnica do filme.

Dia 11 - Filmagens em casa com Pedro Jobling, material de arquivo, fotos, capas de revistas, jornais.

Dia 12 - Reunião com o professor José Alberto Pinto e Joana Marques, do Batalha Centro de Cinema, para acerto de pormenores relativos às filmagens.

Dia 14 - Repérage na Casa das Artes do Porto, filmagens exteriores e interiores, verificação da iluminação, simulação da entrevista, ângulos de abordagem, pormenores como o autógrafo de Manoel de Oliveira e Marcello Mastroianni, fixado nos camarins a propósito da exibição de “Viagem ao Princípio do Mundo” (2019).

Dia 16 - Aproveitando a presença no Batalha Centro de Cinema, do diretor da Cinemateca Portuguesa, José Manuel Costa, não só acompanho o curso de cinema que está a decorrer desde outubro, como procuro agilizar procedimentos com vista à consulta do Arquivo depositado pela família de Alves Costa na ANIM, nos arredores de Lisboa.

2.3 – Produção

Elaboração de planos de rodagem, elaboração das entrevistas, repérage em vários locais de filmagem estão diretamente relacionados com esta fase do projeto.

Dezembro de 2023

Dia 17- Elaboração do plano de rodagem, entrevista ao AOS, planos de pormenor e envio de toda a documentação para a equipa de filmagem.

Dia 20- Filmagens de revistas e material de arquivo com Pedro Jobling (câmara).

Dia 22- Reunião com o Professor Quinta Ferreira: ponto da situação, balanço do trabalho desenvolvido e a desenvolver, uma vez que as primeiras filmagens começam logo a seguir ao Natal.

Dia 27- Filmagens com a equipa técnica e entrevista ao André de Oliveira e Sousa, na Casa das Artes do Porto.

Janeiro de 2024

Dia 4- “Repérage” no Cinema Passos Manuel com a equipa de filmagem (Pedro Jobling+Renato)

Dia 8- Reunião de trabalho com o Professor José Quinta Ferreira. (Ponto da situação).

Dia 9 – Filmagens no Cinema Passos Manuel, seguida de entrevista ao crítico de cinema António Roma Torres.

Dia 13 – Filmagens no Batalha Centro de Cinema, seguida de entrevista ao arquiteto Alexandre Alves Costa.

Dia 16 – reunião na ESMAD com o Professor José Quinta Ferreira para visionamento de imagens e recolha de opiniões.

Dia 21- repérage na Casa-Museu de Vilar, Cinema & Animação, em Lousada, com vista à entrevista ao Álvaro Feijó, cineasta de cinema de animação.

Dia 22- Preparação da entrevista ao Álvaro Feijó.

Dia 27- Filmagens e entrevista na Casa-Museu de Vilar, Cinema & Animação, em Lousada.

Dia 29- Repérage no atelier do arquiteto Álvaro Siza Vieira.

Fevereiro de 2024

Dia 3- Filmagens e entrevista ao arquiteto Álvaro Siza Vieira.

Dia 5- Visionamento da entrevista ao André de Oliveira e Sousa, seleção de imagens em blocos e respetiva edição.

Dia 10- Visionamento da entrevista ao A. Roma Torres, seleção de imagens e respetiva edição.

Dia 15- Visionamento da entrevista ao Alexandre Alves Costa, mais a seleção de imagens em blocos e respetiva edição.

Confirmar com o ANIM (Teresa Borges) a minha ida para Bucelas e investigação ao arquivo doado pela família de Henrique Alves Costa.

Dia 16- Reunião via Zoom com o Professor Pedro Negrão

Dia 27- Edição de imagens do DOC

Março de 2024

Dia 1- Aula com o Prof. Quinta Ferreira, na ESMAD.

Dia 4- Reunião via zoom com Renato Valdoleiros

Dias 5, 6 e 7- Edição de imagens das entrevistas

Dia 14- Alinhamento de alguns blocos de imagens com o Renato Valdoleiros, responsável pela montagem. O resultado é um desastre anunciado.

Dia 15- Aula com o Prof. Filipe Martins. Após a reunião decido mudar de responsável da montagem e marco uma reunião com o diretor de fotografia. Ambos alegam não ter tempo e como tal, sou obrigado a prescindir dos seus serviços e tento arranjar o mais rapidamente possível outra alternativa.

Dia 17- O novo responsável pela montagem será Alberto Seixas, autor do documentário “Um Homem Nunca é um Homem Só”.

Dia 20- Reunião Alberto Seixas para selecionar os grandes temas do documentário e outros pormenores de montagem.

Abril de 2024

Dia 4- Aula/reunião com o Professor Quinta Ferreira para fazer o ponto de situação.

Dia 5- Reunião de trabalho com Alberto Seixas. Objetivo: começar a montagem do filme.

Dia 13- Reunião de trabalho com Alberto Seixas. Após as imagens selecionadas escrevo vários textos de ligação com os depoimentos gravados para mais tarde serem gravados.

Dia 20 – Reunião de trabalho com Alberto Seixas.

Dia 24 - Gravação dos textos nos estúdios da ESMAD.

Dia 26- Aula com a Professora Adriana Baptista

Dia 27- Reunião de trabalho com Alberto Seixas

Dia 29- Visionar e selecionar imagens do filme “Memórias”

Dia 30- Minutar os “frames” de “Memórias” para incluir na montagem do DOC.

Mai de 2024

Dias 1 a 5- Textos para o ensaio teórico

Dia 3- Aula com a Professora Adriana Baptista

Dias 6 a 14- Textos para o ensaio teórico

Dia 11- Reunião de trabalho com Alberto Seixas

Dia 13- Reunião de trabalho com o Prof. Quinta Ferreira

2.4 - Calendário de filmagens

Datas já confirmadas com as pessoas a entrevistar e respetivas instituições/cinemas. Os contactos com os outros entrevistados, arquiteto Álvaro Siza Vieira e o cineasta Álvaro Feijó já foram estabelecidos, mas falta a sua confirmação.

A entrevista a Álvaro Siza Vieira será no Porto, no ateliê situado em Lordelo do Ouro; a entrevista ao Álvaro Feijó será em Lousada, na Casa-Museu de Vilar, cujo palacete acolhe uma fabulosa coleção de máquinas, objetos museológicos ligados à história do Cinema de Animação.

Além das entrevistas, o DOC prevê filmagens noutras locais do Porto que, de uma maneira ou outra, se cruzam com esta personagem e fazem parte do imaginário pessoal e percurso cinematográfico do cidadão Henrique Alves Costa.

Antigas instalações do Cineclubes do Porto: Rua de D. Manuel II / Rua do Rosário. (Exterior)

Antiga casa de habitação de Henrique Alves Costa, Rua do Padre Alexandre, à Boavista. (Exterior)

Placa toponímica da Rua Henrique Alves Costa, na freguesia de Ramalde, junto ao Hospital da Prelada. Fazendo uma breve contextualização histórica, saliento o facto da referida artéria ficar situada numa zona cheia de memórias cinematográficas, por perto, existiram as instalações dos antigos estúdios da Invicta Filme e, nos jardins da Quinta da Prelada (Nicolau Nasoni) foi o cenário das filmagens de “Frei Bonifácio” de Rino Lupi, um filme da época do cinema mudo. Não é por acaso que, neste caso, a geografia se confunde com a história do cinema do Porto.

Edifício da Alfândega do Porto, em Massarelos, junto ao rio Douro.

Fachada da Cooperativa Artística Árvore, com o respetivo brasão à entrada das instalações situadas na Rua de Azevedo Albuquerque, ao Passeio das Virtudes.

Casa de Moledo do Minho, desenhada por Álvaro Siza Vieira. A visita será acompanhada por Alexandre Alves Costa em data a combinar.

O cronograma prevê que, entre os meses de dezembro de 2023 a fevereiro de 2024, as filmagens e gravações possam ficar concluídas.

27 de dezembro de 2023

Local: Casa das Artes do Porto, à Rua Ruben A. 210. (ao Campo Alegre).

Em redor do edifício desenhado pelo arq. Eduardo Souto Moura, existe um belíssimo jardim e no equipamento com várias valências existe o auditório Sala Henrique Alves Costa.

Horário: as filmagens decorrem entre as 14,30 e as 17,30 horas.

Entrevista: André de Oliveira e Sousa, ex-presidente da Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC).

9 de janeiro de 2024

Entrevista a António Roma Torres, crítico, autor de vários livros sobre cinema

Local: Cinema Passos Manuel (Rua de Passos Manuel, ao lado do Coliseu do Porto)

Horário: 14 horas

13 de janeiro de 2024

Local: Batalha Centro de Cinema (Praça da Batalha)

Horário: 10 horas (horário de abertura do Batalha). As filmagens devem prolongar-se até às 14, 30 horas.

Entrevista: Alexandre Alves Costa, arquiteto e filho de Alves Costa

2.5 - Planificação técnica das filmagens

Alexandre Alves Costa

Local: Batalha Centro de Cinema

Plano 1- Plano de filmagem no foyer com o Alexandre Alves Costa (AAC) a entrar no Cinema Batalha.

Plano 2- Filmagens nos corredores de acesso à sala de cinema, nomeadamente, junto às vitrines/expositores.

Plano 3- Plano aberto, uma visão panorâmica da sala

Plano 4- Filmagens/entrevista com o AAC sentado na sala de cinema.

Plano 5- Plano médio, de forma a estabelecer uma relação mais próxima entre o entrevistado e o espaço arquitetónico.

Plano 6- Plano Close-Up de forma a focar o rosto do AAC, expressões faciais e o olhar enquanto fala para a câmara. Os gestos também são importantes.

Plano 7-Filmagens/entrevista no piso 0 com o AAC de pé e de costas para os frescos do pintor Júlio Pomar existentes nas paredes.

Plano 8 – Filmagens/entrevista no piso 1 focando o rosto do AAC virado para as ruas de 31 de janeiro e Santa Catarina.

Plano 9- Filmagens/entrevista no piso 1 com o AAC virado para a câmara a responder às perguntas, junto à fachada de vidro virada para as ruas de 31 de Janeiro e Santa Catarina.

Plano 10 - Filmagens dos puxadores das portas CB (a Pide pensou que se tratava das iniciais Comité Bolchevique...)

André de Oliveira e Sousa

Local: Casa das Artes do Porto

Após a “découpage” realizada no dia 14 de dezembro e acertados alguns pormenores, adianto alguns planos possíveis. Existem outros que, naturalmente, vão surgir no decorrer das filmagens, mais ainda em cinema documental. “O importante será registar aquilo o que vai acontecendo à frente da câmara”, diz e com razão, a cineasta e antropóloga, Catarina Alves Costa.

Questões gerais: a equipa deverá chegar às instalações na hora agendada, cerca das 14 horas. Pedia o favor de enviarem com urgência a matrícula das v/viaturas, de forma a Produção informar a tempo e horas os serviços e solicitar autorização de estacionamento no interior da Casa das Artes. Facilita muito as coisas, uma vez que, será muito difícil arranjar estacionamento no exterior, na Rua Ruben A.

Shotlist/planificação técnica

Plano 1- entrada de André de Oliveira e Sousa (AOS) nos jardins. Fico encarregado de entregar uma revista/jornal ao entrevistado, de forma a transmitir uma pose menos formal e mais descontraída. Em jeito de entrevista, chego junto à personagem e questiono a importância deste edifício ligado ao cinema. O objetivo será fugir ao convencional e obtermos planos que, na fase de montagem, ajudem a um tratamento mais diferenciador, outros ângulos de abordagem. E tentar obter alguns diálogos improvisados, frases soltas, gestos que, podem ser fundamentais na abordagem à personagem. Será o prólogo da entrevista que, minutos depois, será feita no interior das instalações.

Plano 2- Gravar o comentário proferido por AOS.

Plano 3-Junto à entrada da sala Henrique Alves Costa filmar AOS a andar em direção ao edifício e a resposta sobre a pergunta: que memórias podes referir desta sala onde Alves Costa foi programador. É uma emoção estar por aqui e recordar o Henrique...

Nota: antes da passagem ao plano seguinte, ou seja, à entrevista, o projecionista terá na sua posse o ficheiro com a gravação das imagens de alguns “frames”, cenas de filmes já selecionados para serem exibidos na tela enquanto a entrevista está a decorrer.

Plano 4-Entrevista no palco, duas cadeiras, gravação, luz, ação. (as perguntas seguem em anexo).

Plano 5- Filmagens do palco para a sala.

Plano 6- Pormenores da sala, dimensão espacial, mais as paredes revestidas a tijolos vermelho ocre.

Plano 7- Filmagens/entrevista ao AOS sentado na primeira fila da sala de forma à obtenção de diferentes planos do espaço.

Plano 8- Autógrafos do Oliveira e Marcelo Mastroianni nos camarins dos artistas. (pisso -1)

Plano 9- Filmagens do exterior, de forma a dar a dimensão do edifício e sua envolvente paisagística, nomeadamente, os jardins.

Plano 10- Plano geral com travelling da sala.

António Roma Torres

Local: Cinema Passos Manuel

Após a “découpage” realizada no dia 4 de janeiro de 2024, adianto alguns pormenores, planos possíveis de filmagem.

Shotlist/planificação técnica

Plano 1- Entrada de António Roma Torres (ART) no Cinema e junto à porta, ao mesmo tempo que a câmara está a filmar, gravamos um pequeno diálogo que tem a ver com as filas intermináveis que se faziam na Rua de Passos Manuel para a compra de bilhetes para as sessões. Gostava de saber se tem memórias desses tempos e com isso, obter um comentário o mais genuíno e improvisado. Como salientei na entrevista anterior, pretende-se fugir ao convencional e obter outros ângulos de abordagem.

Plano 2- Filmagem do interior da sala, câmara no palco, travelling geral de forma a dar conta do espaço, cadeiras e outros elementos arquitetónicos.

Plano 3- Filmagens do palco para o fundo da sala.

Plano 4- Gravação da entrevista (primeira parte) no palco, utilizando a posição inversa à utilizada a Casa das Artes, ou seja, o entrevistado (ART) fica no lado esquerdo e o entrevistador no lado direito.

Plano 5- Continuação da gravação da entrevista (segunda parte) no balcão de entrada, junto ao bar. Procurar tirar partido da luminosidade exercida sobre o balcão, enquadramentos da zona, pormenores, tipo “close-up” de forma a obter planos do rosto do entrevistado.

Plano 6 – Filmagem do hall de entrada, cartazes, etc.

Plano 7- Filmagens no primeiro andar, onde estão as antigas máquinas de projetar filmes. Caso existam condições de espaço, podemos continuar a conversa com ART neste local cheio de memórias, a fazerem lembrar os tempos do cinema analógico e da cabine de projeção do filme “Cinema Paraíso”, de Tornatore.

Plano 8- Pormenores das bobines e dos cartazes.

Plano 9- Filmagem da zona dos móveis que, durante vários anos, estiveram no Bar Aniki-Bóbó, na Ribeira do Porto.

Plano 10 – Filmagem do reclame luminoso Cinema Passos Manuel.

Nota: antes da passagem ao plano seguinte, ou seja, à entrevista, o projecionista terá na sua posse o ficheiro com a gravação das imagens de alguns “frames”, cenas de filmes já seleccionados para serem exibidos na tela enquanto a entrevista está a decorrer.

Álvaro Feijó

Local: Casa Museu de Vilar (Lousada)

Estamos diante de uma exposição que nos remete para uma viagem à pré-história do cinema de animação, onde a interatividade permite-nos “compreender melhor como funciona a ilusão do movimento através dos principais momentos desta longa caminhada”.

Sala de entrada

Plano 1- Começo da entrevista com a câmara apontada ao Abi Feijó junto ao “Teatro Mágico”, um equipamento com vários espelhos óticos. É o cenário perfeito para o início do trabalho, até porque este espaço remete-nos para a arqueologia do cinema, ou seja, o período que antecedeu a invenção do Cinema feita pelos irmãos Lumière.

Plano 2- Continuação da entrevista junto à Lanterna Mágica.

Plano 3- Planos junto às várias vitrinas com brinquedos óticos

Plano 4- Sala do lado esquerdo:

Plano 5: Filmagens de pormenores das lanternas mágicas

Plano 6: Filmagem/panorâmica da sala com os equipamentos

2.6 - Pós-Produção

Além da edição das imagens, tivemos a necessidade de escrever vários textos, incorporar diverso tipo de arquivo, desenhos especialmente concebidos para o documentário, além da banda sonora.

Março de 2024

Dias 4 a 10- edição de vídeos das filmagens

Dias 13 – 27- edição vídeos das filmagens

Abril de 2024

Dia 4 – reunião via Zoom com a equipa

Dias 4 a 10- edição de vídeos das filmagens

Dia 12- edição de vídeos das filmagens

Dia 13-Escrita dos textos para o DOC

Dia 15- contatos com a Casa do Cinema Manoel de Oliveira

Dias 16 a 20- Escrita dos textos para o DOC.

Dia 20- Edição de vídeos das filmagens

Dia 21- Contatos com José Alberto Pinto, cedência do filme “Memórias”.

Dia 23- contatos com Júlio Montenegro- voz-off

Dia 24- gravação dos textos nos estúdios da ESMAD com o Professor Filipe Lopes

Dia 26- Aula com o professor Quinta Ferreira

27- Trabalho de montagem do DOC

Dia 29- Escolha de planos do filme Memórias

Dia 30- preparar o power-point de apresentação do Projeto

Mai de 2024

Dia 4- Edição de imagens para o DOC

Dia 11- Edição de imagens para o DOC

Dia 13- Reunião de trabalho com o Prof. Quinta Ferreira.

Dia 17- aula com a Prof. Adriana Baptista

Dia 18- Apresentação do power-point na ESMAD

Dia 25- Edição de imagens do DOC

Dia 27- Casa do Infante: digitalização de imagens do Auto de Floripes.

Junho de 2024

Após a abordagem do filme falei com o compositor José Valente para efetuar a banda sonora e discussão sobre a estrutura musical. A entrega será feita entre os dias 10 e 25 de junho.

Processo do som síncrono/correção de cor/tratamento de áudio/estratégias de comunicação/cartaz, página na Web/trailer será concluído na última semana deste mês.

2.7 - Comunicação e divulgação

Além da criação de uma página website, foi efetuado o cartaz do filme. No futuro, o filme será legendado em inglês, uma vez que, pretendemos inscrever o documentário nos diferentes festivais de cinema, entre os quais, Curtas de Vila do Conde, Semana de Cinema de Viana do Castelo e Festival de Cinema Documentário de Melgaço.

Plataforma online para divulgação do documentário

<https://henriquealvescosta.wordpress.com/>

CONCLUSÃO

Este projeto constituiu para mim a oportunidade de promover a divulgação de uma personagem fundamental do cinema e do cineclubismo ao longo do séc. XX, já que, permitiu elencar os principais acontecimentos levados a efeito e o mesmo tempo, resgatar da penumbra uma personalidade a todos os títulos louvável e que após a sua morte a sua obra deixou de ser referida, muito menos estudada, debatida, quer nos organismos com responsabilidades na Cultura, quer pela Academia.

O trabalho desenvolveu-se em várias etapas: além da recolha de depoimentos com várias pessoas que partilharam a vida e obra do biografado, tive a oportunidade de efetuar pesquisas em diferentes organismos, entre os quais, os arquivos do ANIM/Cinemateca Portuguesa, Casa do Infante, Biblioteca de Assuntos Portuenses/Cineclube do Porto, RTP, Festival de Cinema de Animação de Espinho, Casa do Cinema de Manoel de Oliveira/Fundação de Serralves.

No final deste trabalho tenho a consciência que muito falta fazer e investigar, mas o âmbito deste trabalho e o tempo disponível não permitiu outras abordagens. Porém, é meu propósito continuar a trabalhar nesta personagem do cinema e do cineclubismo. Tenho a plena consciência que existe um largo manancial de informações e um espólio enorme por investigar, quer seja no ANIM e em outros locais. Para já, o meu propósito foi tentar retirar da penumbra uma personalidade fundamental da cultura do século XX e abrir caminho para outras abordagens e leituras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Manuel Faria (1982) Cinema Documental/História, Estética e Técnica Cinematográfica, Edições Afrontamento, coleção Imagem/Som.
- António, Lauro, Cinema e Censura em Portugal, 1926- 1974, Ed. Arcádia, Lisboa.
- Azevedo, Manuel (1948), O Movimento dos Cineclubes, cadernos da Seara Nova, Estudos de Arte.
- Beirão, Solange (2022), blog Letras, Verso e Reverso, Literatura e Entretenimento.
- Bezerra, Cláudio (2015) Personagem do Documentário, Universidade Católica de Pernambuco, Brasil.
- Bogdan, Ariuna (2020), A Memória na obra de Manoel de Oliveira, Trabalho de Projeto em Mestrado em Ciências da Comunicação-Realização Cinematográfica, Faculdade Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Buisel, Júlia, 2002, Manoel de Oliveira, Fotobiografia, ed. Figueirinhas.
- CEPESE, Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade/UP. InEd, Centro de Investigação e Inovação em Educação/ESEP
- Cinematográfica, Faculdade Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Costa, Henrique Alves (1937) Cinema, Arte Submetida, nº2, revista Sol Nascente, Lisboa
- Costa, Henrique Alves (1961) O Comércio do Porto.
- Costa, Henrique Alves, (1978) Breve História do Cinema Português (1896-1962) ed. Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Investigação Científica.
- Costa, Alves (1982), Introdução à obra de Manoel de Oliveira, Instituto das Novas Profissões, Plátano Editora
- Costa, Henrique Alves (1992) revista comemorativa dos 50 anos de Aniki-Bóbo, SEC, CMP, Cinemateca Portuguesa, Cineclube do Porto.
- Dória, Raul, 1982, carta deixada por Oliveira e lida no Teatro Rivoli, no Porto, durante a apresentação do filme autobiográfico “Visita, ou Memórias e Confissões”. Por vontade do cineasta, o filme só pode ser visto após a sua morte.
- Gomes, Adelino, jornal Público (1990) reportagem/entrevista a Michael Giacometti.
- Lopes, Cristina Batista (2020) A censura ao cinema em Portugal. Filmes proibidos e cortados pela Comissão de Censura (1945-1952), CEIS Universidade de Coimbra.

- Morais, Ana Bela Ramos Conceição (2021) *Nas Vésperas da Revolução de Abril e logo Após a Censura ao Cinema em Portugal*, Universidade de Lisboa.
- Morin, Edgar (1970) *O Cinema ou o Homem Imaginário/Ensaio de Antropologia*, coleção *Temas e Problemas*, Moraes Editores, 1970.
- Nichols, Bill (2010) *Introdução ao Documentário*, Papirius Editora, Brasil.
- Oliveira, M. Costa, JB (2008), *Manoel de Oliveira, Cem Anos-Por Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa*, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema.
- Pina, Luís, (1982) *Introdução à obra de Manoel de Oliveira*, ed. Instituto de Novas Profissões, prefácio de José-Augusto França.
- Preto, António, *Manoel de Oliveira, O Cinema Inventado à Letra*, coleção de arte contemporânea, Fundação de Serralves.
- Ramos, Jorge Leitão (2008), *jornal Expresso, Anos da Brasa [Manoel de Oliveira parte III]* 11 de dezembro.
- Ricoeur, Paul (2003) conferência internacional em Budapeste, intitulada “*Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism, Memory, history, oblivion.*”
- Santo, Moisés Espírito (1990) *A Religião Popular Portuguesa*, Assírio & Alvim.
- Santos, Alberto Seixas (2019) *A construção do personagem biográfico no cinema documental. O caso da biografia fílmica de Luís Neves Real*, Trabalho de Mestrado em Comunicação Audiovisual, ESMAD.
- Seixas, Alberto e Baptista, Adriana (2018) *O documentário biográfico e a sequencialização dos testemunhos*, *Encontros de Cinema/7ª Conferência Internacional de Cinema de Viana; Ao Norte/Associação de Produção e Animação Audiovisual.*
- Silva, Rodrigues (2008), *Um Homem de Fé*, *JL-jornal de Letras e Ideias*, p, 10.
- Sousa, André Oliveira (1987), *Cineclube*, nº33
- Varda, Agnès (2022): *Alteridade, Marginalidade, Exclusão*, Claude Murcia, catálogo *Luz e Sombra*, Fundação de Serralves.
- Varda, Agnès (2022) *Se me abrissem, encontravam praias: conversas com Hans Ulrich Obrist*, catálogo *Luz e Sombra*, ed. Fundação de Serralves.

ANEXOS

Anexo A – Pesquisa e referências visuais

Filmografia de Manoel de Oliveira

Fonte: Casa do Cinema Manoel de Oliveira/Fundação de Serralves.

Disponível em: <https://www.serralves.pt/institucional-serralves/4.4-casa-do-cinema---mo-biografia/>

Fotografias: Casa do Cinema Manoel de Oliveira/Fundação de Serralves

Programa Comemorativo do Centenário das Primeiras Sessões de Cinema em Portugal

De Oliveira, M. (Director). (1931). *Douro, Faina Fluvial* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nalsjm8lwlncjls2ram6.pdf

De Oliveira, M. (Director). (1932). *Hulha Branca* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/ndl5ctz1denp0iac33cku.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1938). *Já Se Fabricam Automóveis Em Portugal* [Film].
https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/ncragd6tkpnrnmfgzmryu7.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1938). *Miramar, Praia das Rosas* [Film].



De Oliveira, M. (Director). (1940). *Famalicão* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/ndvnvarumbnkg3ejyuhdp.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1942). *Aniki-Bóbó* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/ng5qfxghqjn3mtpplmuvy.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1956). *O Pintor e a Cidade* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nwjqox9b3jns0zlkjyapt.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1959-1963). *O Pão* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nnl3juedrynm8ydtllok.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1963). *Acto da Primavera* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nzzy1mpo47n8lj4gehgd.pdf



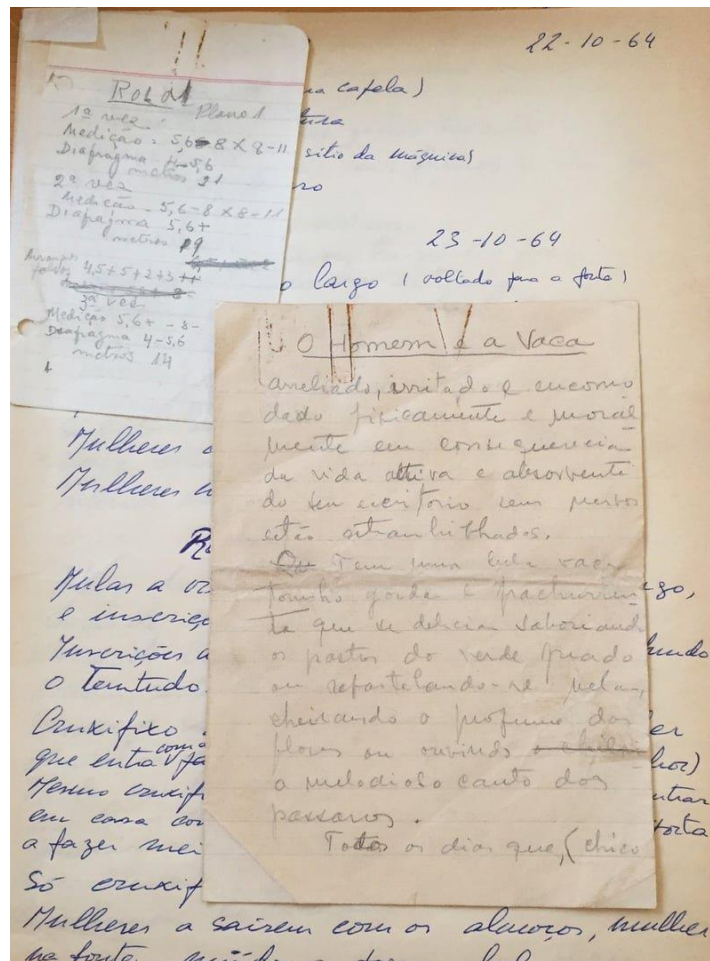
De Oliveira, M. (Director). (1964). *A Caça* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nkoxffwjnnnyptm9wjxxl.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1964). *Vilaverdinho* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/n5vssuohownmydxcxi8yl.pdf



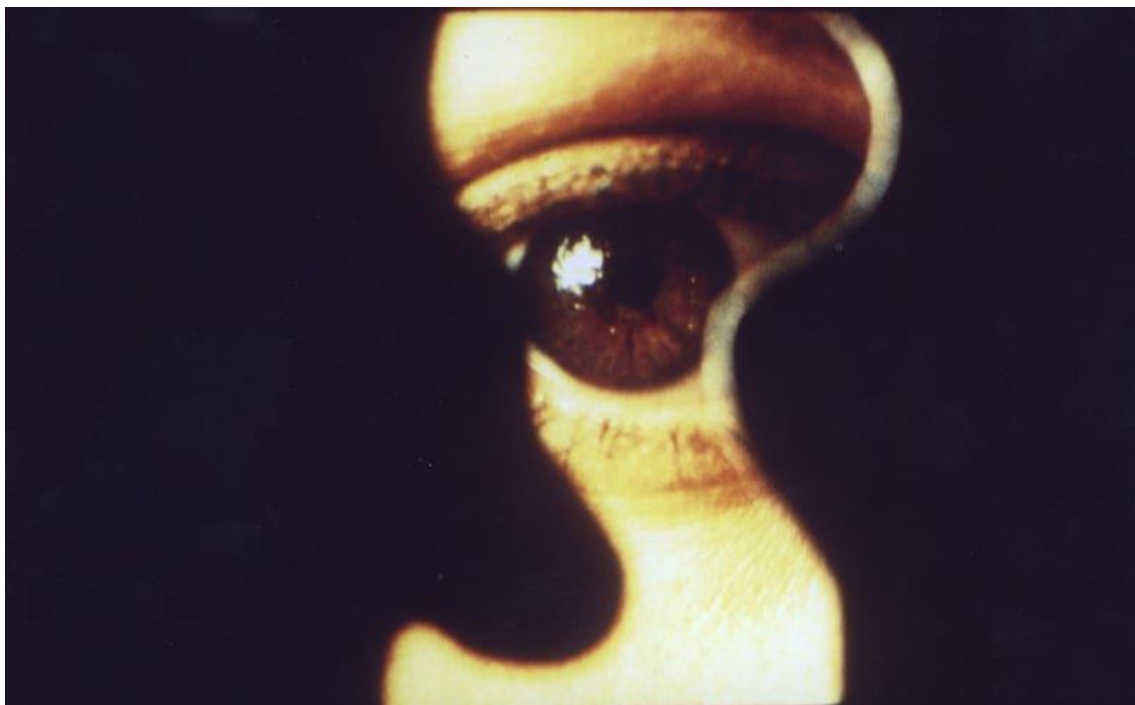
De Oliveira, M. (Director). (1965). *As Pinturas do meu Irmão Júlio* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nwgjxuludunr3ftcchbwy.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1972). *O Passado e o Presente* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nineoydccqndpg7mi4mfy.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1975). *Benilde ou a Virgem Mãe* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/n2nnyftusenihchcn7zys.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1978). *Amor de Perdição* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nqsjm5cf2cnucutq9togh.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1982). *Visita ou Memórias e Confissões* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/ne7smxczlon41chqehkdd.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1983). *Lisboa Cultural* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nfjy6wwwmlnvhflqq9sr7.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1983). *Nice... À Propos De Jean Vigo* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/n2dyopudcsnbjklus8vod.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1985). *Le Soulier De Satin* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nsfccxejdnngzftivisx.pdf



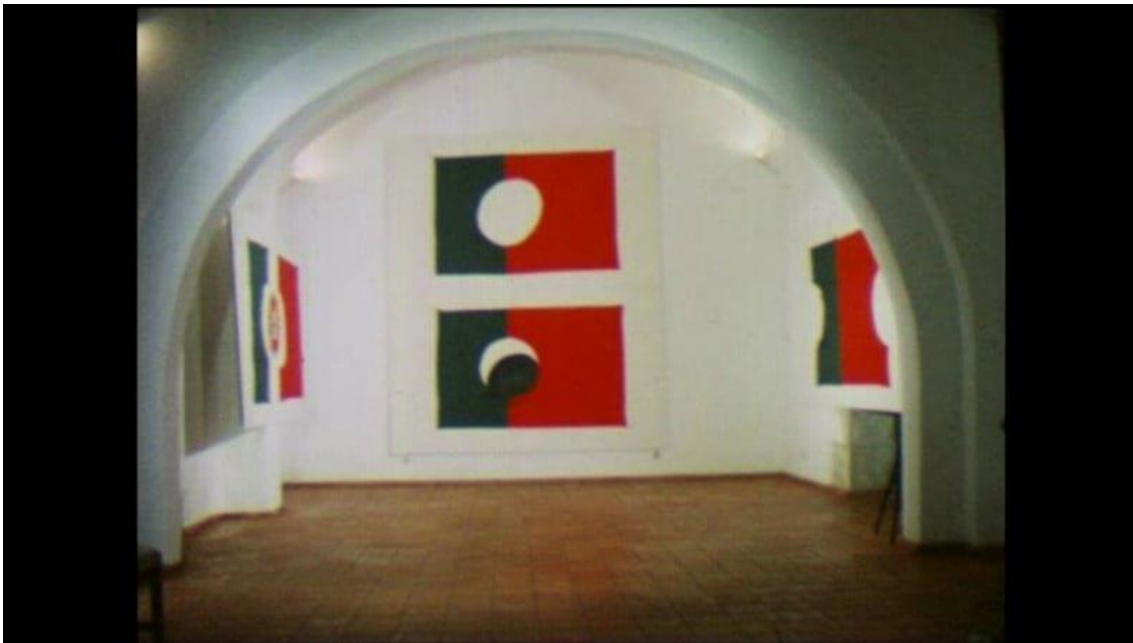
De Oliveira, M. (Director). (1985). *Mon Cas/O meu Caso* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nviwpjq9xvnhjyhs6e4z.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1988). *A Propósito da Bandeira Nacional* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/ntdxgd9gn6nzmpnt8akax.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1988). *Os Canibais* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nukadasodjnyvzwr3guu.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1990). *Non Ou A Vã Glória De Mandar* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/n1dayxupiinukferxnrnk.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1991). *A Divina Comédia* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nzc9dcm7zpnvuasoj0pbp.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1992). *O Dia do Desespero* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nobwchlkmknjtcojhloft.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1993). *Vale Abraão* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/ns2t9ghpu8ni0gk92s4hk.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1994). *A Caixa* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nlnjdcgkm1n1pwcig8fos.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1995). *O Convento* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nhlklq9wkznuqplh1seld.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1996). *Party* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nrdovpdclcnd8nuat3cix.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1996). *En Une Poignée De Mains Amies* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nmdh8z8pdynd8vta1pcfw.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1997). *A Viagem ao Princípio do Mundo* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/noudizsamhnlent0nhw1.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1998). *Inquietude* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/neadfn0frenz2dvbtklvl.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1999). *La Lettre/ A Carta* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nlkkcrg15mnerdurbmo94.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2000). *Palavra e Utopia* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nov7crqesxnek8esoqcih.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2001). *Je Rentre À La Maison / Vou Para Casa* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nue9c8abyxn2dboprogux.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2001). *Porto da Minha Infância* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/ndug6kcthsnqo8uium4tm.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2002). *O Princípio da Incerteza* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nq6v0dzqounloui5myevq.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2002). *Momento* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nnx1acxfoontd8zhmbzyu.pdf



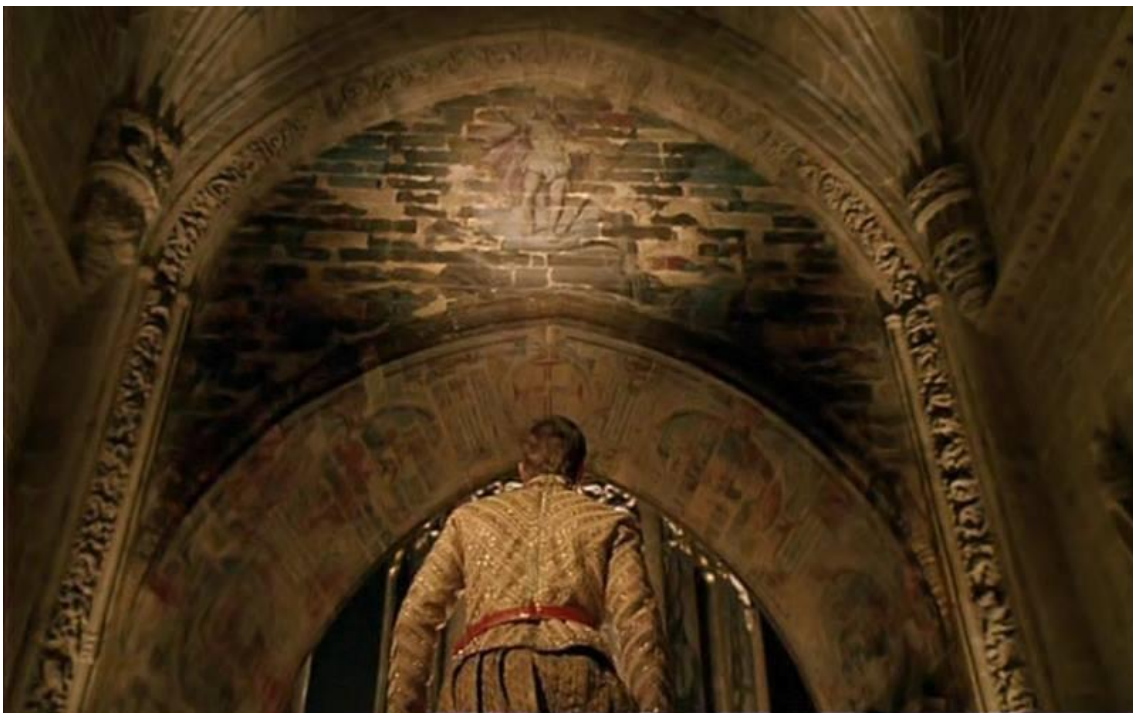
De Oliveira, M. (Director). (2002). *Um Filme Falado* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/n6vgodu5hznirusrbmjhb.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2004). *O Quinto Império – Ontem como hoje* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/ne1nasbcwjny4khr93dgg.pdf



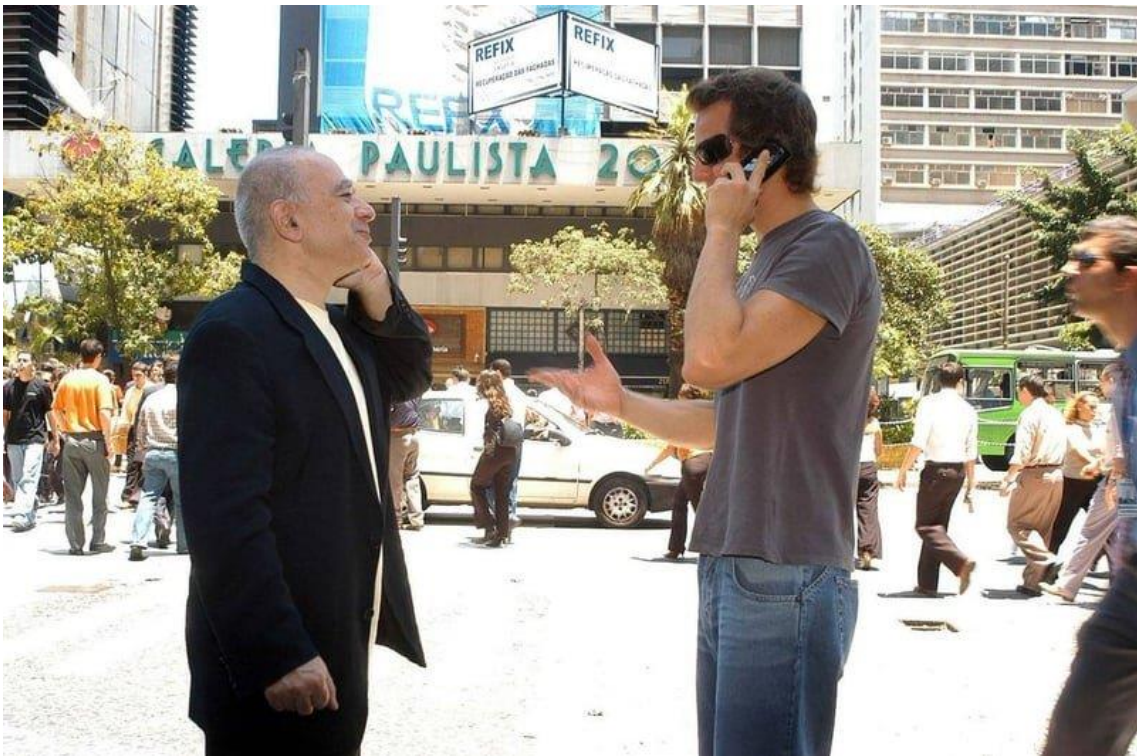
De Oliveira, M. (Director). (2005). *Espelho Mágico* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/n88e8trrxzn6nbktvcpza.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2005). *Do Visível ao Invisível* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nx9xkj1fcunscmr8vtbj.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2006). *Belle Toujours* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nri71jj4mynph2ygau4iw.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2006). *Belle Toujours* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nri71jj4mynph2ygau4iw.pdf

De Oliveira, M. (Director). (2006). *O Improvável não é Impossível* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nnl4k9lkhn4lhwoyws.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2007). *Recontre Unique* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nzo1kb1a7ondgbr72vqt2.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2007). *Cristóvão Colombo – O Enigma* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/npgjywlwgjnydq1plwdzg.pdf



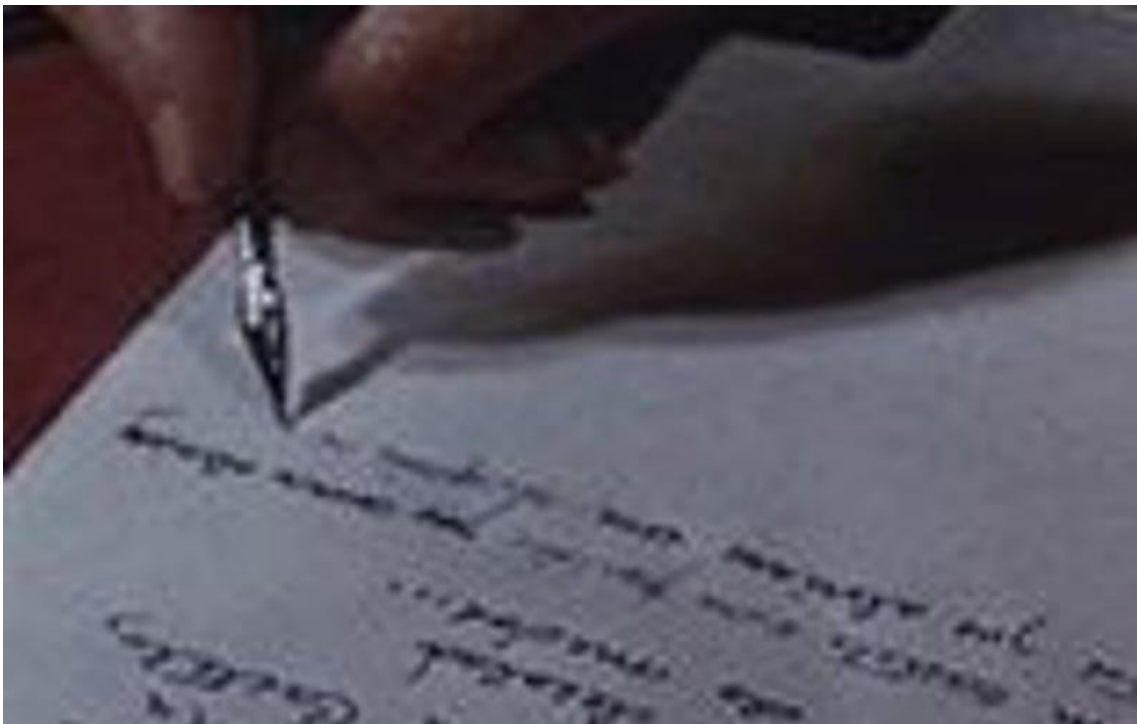
De Oliveira, M. (Director). (1958-2008). *O Poeta Doido, O Vitral E A Santa Morta* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/ndqbubgqrcnhyd0wuh6zf.pdf



De Oliveira, M. (Director). (1957-2008). *Romance de Vila do Conde* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/ndqbubgqrcnhyd0wuh6zf.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2009). *Singularidades de uma Rapariga Loira* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nkmpu8gxntn4ethu28lsq.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2009). *Painéis De São Vicente De Fora - Visão Poética* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/neswuume6invyzsh7crku.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2010). *O Estranho Caso de Angélica* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nvfa7o7hplnwsugcxdkay.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2012). *O Conquistador Conquistado* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nuut8lvsknmlsmo4vd5w.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2012). *O Gebo e a Sombra* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nucovm3xcxndpaordn83p.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2014). *O Velho do Restelo* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nihk7gby9unh2wceauamm.pdf



De Oliveira, M. (Director). (2015). *Um Século de Energia* [Film].

https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/_assets/nattbso7janah9tceca0y.pdf

Anexo B - Textos/argumento do filme

Abertura do filme

Caro Henrique Alves Costa: há muito tempo que ansiava escrever-te, mas só agora liberto imagens e palavras sobre ti, porque o filme acabou, as luzes acenderam-se e ofuscaram de novo o essencial. Queria dizer-te que foste a pessoa mais fantástica que conheci nos tempos heroicos do cineclubismo. Talvez te recordes, um dia encontrei-te na Alfândega do Porto, onde ficamos várias horas a despachar conversa. Eu mais a ouvir, tu a contar histórias do cinema e da vida. Foi empolgante ter sido teu amigo. As memórias que guardo de ti fazem parte do meu património.

O salto na piscina

Durante vários anos, a minha peregrinação cinéfila teve como destino o Festival da Figueira da Foz. Ver filmes de manhã à noite, debates no Casino com prolongamento nos cafés e bares. A receção acontece nos jardins de um hotel e o ruído das conversas mistura-se com o tilintar dos copos. Um dos convidados decide quebrar o formalismo. Deixa a mesa e diz aos amigos mais próximos: “Esperem um pouquinho que eu já volto”. Subiu ao quarto, enfiou o calção de banho e lançou-se à piscina. Todos os convidados bateram uma estrondosa salva de palmas. A cena digna de um filme de Fellini ilustra bem a irreverência e inquietude de Henrique Alves Costa.

Ponto de encontro

Foi uma espécie de “embaixada cultural” a casa onde vivias na Rua do Padre Alexandre, ponto de encontro com muitos cineastas portugueses e estrangeiros, como Jean Rouch, Volker Scholondorff, ou o crítico André Bazin. Na memória, retenho as paredes cheias de pinturas, fotografias, estantes cheias de livros e revistas, dossiês com centenas de textos batidos na tua velhinha máquina AZERT. E várias peças da barrista Rosa Ramalho por quem mantinhas uma longa amizade, muito antes de ser admirada pela nossa contemporaneidade.



A biblioteca de Henrique Alves Costa (Desenho de Acácio de Carvalho)

Cumplicidades

Uma das ideias brilhantes que tiveste foi o “Auto de Floripes”, um documento visual e antropológico filmado em 1959, na aldeia das Neves, em Viana do Castelo. O filme foi feito pela secção de cinema experimental do Cineclube do Porto e objeto de restauro pela Cinemateca Portuguesa. Ainda hoje, é considerado um registo ímpar na história do cinema. Na altura da sua exibição, Manoel de Oliveira escreveu: “São amadores”?. São sim senhor. Mas são-no no melhor sentido”. Não é por acaso que o maior cineasta português de todos os tempos fez parte da tua família afetiva.

”Foste tu que nos inventaste a todos”

Conheci-te nos tempos em que os filmes iam à Censura e facilmente fui contagiado pela maneira desempoeirada de contares6/ histórias. Foste uma personagem inspiradora para a nossa geração de cinéfilos. Até cheguei a pensar: “Quando eu envelhecer, quero copiar a tua jovialidade e alegria”. Alguns anos antes, tinhas organizado o maior acontecimento em defesa do cinema português. José Fonseca e Costa, autor do filme “O Recado” resumiu tudo numa frase: “Foste tu que nos inventaste a todos”. E eu digo: “Sim, foste tu que nos inventaste a todos”.

Do sonho à utopia

Foram noites mágicas aquelas que eu vivi no Museu Soares dos Reis, onde o convívio e a troca de ideias faziam parte do menu dos ciclos de cinema. As sessões tinham sempre um público fiel, com a sala apinhada de jovens, muitos deles sentados no chão. Só a diretora do museu ficava inquieta ao ver tanta gente junto das pinturas de Aurélia de Sousa. A boa disposição reinou sempre e para quem teve o privilégio de assistir, foram autênticas aulas de cinema e pedagogia, onde vários convidados faziam a ligação entre a sétima arte e a música, a dança e a pintura. A Fimoteca que tanto imaginavas dava os primeiros passos. Só o teu último desejo, a Cinemateca no Porto ficou por cumprir. Foi a tua grande utopia.



Henrique Alves Costa no Museu Soares dos Reis (Desenho de Acácio de Carvalho)

Histórias de encantar

Guardo de ti muitas histórias de encantar, por vezes, episódios surreais passados nas viagens de comboio para Moledo, onde tinhas moradia desenhada por Álvaro Siza Vieira. Encontrei-te muitas vezes nos festivais de cinema, nas ruas do Porto, nas tertúlias feitas

de amizade e cumplicidade. Cheguei a imaginar-te a sair de um filme de Tati, tu e o Sr. Hulot imbuídos de grande sentido de humor a descer uma rua do Porto em amena cavaqueira. Sim, tu viveste sempre apaixonado pela magia do cinema e foste um farol para os jovens da minha geração. Quando a tua luz se apagou todos nós ficamos mais



perto da penumbra.

O historiador e o cineasta Tati/ Hulot numa rua do Porto (Desenho de Acácio de Carvalho)

Anexo C - Ficha técnica

Produção e realização: Manuel Vitorino

Montagem: Alberto Seixas

Direção de Fotografia: Pedro Jobling

Assistente de Imagem: Renato Valdoleiros

Direção de Som: Beatriz Maria Silva

Anotação: Joana Teixeira

Banda sonora: José Valente

Gravação: Filipe Lopes

Voz-of- Júlio Montenegro

Página Web: Carla Gonçalves

Cartaz e desenhos: Acácio de Carvalho

Anexo D - Equipamento técnico

Sony A7 IV /1 Sony A7 III

Lentes 24-70mm f2.8 / 135mm f2.8 / 50mm f1.4 / 12mm f2.8 / 35mm f2.8 / 85(2-
Sony mm f1.8 / 18mm f1.8)

Tripés de vídeo) (gimbal dji rs3 pro)

(luz soft box 135w / luz soft umbrella 135w)

(Zoom fs6, x2 kit de lapelas

Microfone Schoeps CMIT 5 U (2 unidades)

Cabo XLR (3 unidades)

Perche (2 unidades)

Rycote Zepellin (2 unidades)

RECONHECIMENTOS ESPECIAIS

Corpo docente da ESMAD/IPP

António Pedro Negrão Martins

Filipe Martins

Filipe Cunha Monteiro Lopes

José Alberto Pinheiro

José Manuel Quinta Ferreira

Maria Adriana da Costa Baptista

Cinemateca Portuguesa/ Museu do Cinema

José Manuel Costa

ANIM- Arquivo Nacional de Imagens em Movimento

Teresa Borges

Vítor Jeans

Pedro Casquinha

Instituto Público do Património Cultural

Casa das Artes/Sala Henrique Alves Costa

Laura Castro

Casa do Infante

Biblioteca dos Assuntos Portuenses/Biblioteca de Cinema do Cineclube do Porto

Casa do Cinema Manoel de Oliveira/Fundação de Serralves

António Preto

Francisco Oliveira: fotos de making-of de filmes de Manoel de Oliveira

RTP

Imagens de Arquivos/Semana do Cinema Português

Batalha Centro de Cinema

Guilherme Blanc

Cinema Passos Manuel

António Guimarães

Álvaro Siza 2 Arquitetos SA

Álvaro Siza Vieira

Aos autores do filme “Memórias” (1987) Adriana Rocha, José Alberto Pinto e Luís Vieira Campos, pela cedência de imagens.

Jornal Público

Aos fotojornalistas Manuel Roberto/ Miguel Silva / Fernando Veludo / Daniel Rocha pela cedência de imagens.