

MANUEL ANTÓNIO PINA

ANIKI-BÓBÓ

ASSÍRIO & ALVIM

AGRADECIMENTO

A A. Roma Torres por toda a colaboração que generosamente prestou ao autor para a realização deste livro, quer discutindo pontos de vista quer facultando-lhe documentação e bibliografia imprescindíveis.

O presente ensaio foi escrito por encomenda do British Film Institute para a colecção BFI Film Classics e segue o modelo dessa colecção.

INTRODUÇÃO

Que é a história do cinema senão uma longa lista de exceções?

ANTONIONI, *La revue du cinema/Image et son/Écran* n.º 351, Junho de 1980

O rapaz do trapézio voador

Menos de um ano após a primeira apresentação pública do «cinematógrafo Lumière» no Grand Café, Aurélio da Paz dos Reis, um floricultor e fotógrafo amador do Porto, mostrava já, em 12 de Novembro de 1896, no Teatro Príncipe Real do Porto (e depois noutros pontos do país e no Brasil) os primeiros filmes portugueses, filmados com o seu «kinetographo portuguez», um «aperfeiçoamento dos aparelhos denominados animatographo, cinematographo, vitagrapho, etc., que há perto de um ano teem obtido o maior dos sucessos em todas as capitais onde se teem exibido»¹.

Três anos depois, outro pioneiro, Manuel da Costa Veiga, fundava em Lisboa a primeira produtora e distribuidora portuguesa, a Portugal-Film, produzindo grande número de documentários e reportagens. E, em 1908, o fotógrafo João Freire Correia fundava outra, a Portugalia Film, à qual, além igualmente de documentários e reportagens, se devem as primeiras tentativas de realização de filmes portugueses de ficção. Paralelamente, a partir de 1904, começavam a multiplicar-se, em Lisboa e no Porto, as salas de cinema, os «animatógrafos», passando principalmente filmes

dos estúdios de Vincennes e da Gaumont, da Nordisk ou produções italianas e americanas que rapidamente conquistaram o grande público português para o cinema. A entrada de Portugal na Grande Guerra, em 1914, serviria, por sua vez, de pretexto para a chegada, também, da inevitável censura cinematográfica...

Eram tempos de entusiasmo e aventura. Sucediãam-se as empresas cinematográficas, os filmes, os sucessos (e os insucessos).

Mas só em 1918 surgiria a primeira tentativa séria de montar em Portugal uma grande indústria cinematográfica, com a criação, no Porto, da Invicta Film. A empresa foi fundada em estreita colaboração com a produtora francesa Pathé, e construiu então no Porto um enorme complexo de estúdios, laboratórios e serviços, contratando no estrangeiro, sobretudo em França, cineastas e técnicos de prestígio. A Invicta Film produziu ininterruptamente — até 1931, data da sua extinção — dezenas de obras, o que, no entanto, não foi suficiente para a impedir de soçobrar à concorrência torrencial das cinematografias de outros países.

Outras empresas, criadas tanto na mesma época como posteriormente, viriam a ter todas, mais cedo ou mais tarde, idêntico e inglório fim. E, apesar de uma ou outra experiência desgarrada e de um ou outro título mais interessante, o cinema português encontrava-se em finais dos anos 20 — quando vanguardas de sinal contrário, modernismo e realismo, idealismo e materialismo, se desafiavam em confronto aberto, e tal confronto gerava por todo o lado, e em Portugal também, um tempo fértil e contraditório no pensamento e nas artes — em quase absoluto declínio.

Sob esse declínio, no entanto, forjava-se inquietamente, alimentada de todas as dispersas vanguardas europeias, uma nova geração de poetas, escritores, pintores, jornalistas e homens do cinema que iria protagonizar uma etapa do cinema português em que este, para o bem e para o mal (a mais das vezes, convenhamos, para o mal...), assume finalmente uma identidade.

Foi por essa altura que António Lopes Ribeiro, crítico de cinema do jornal *Diário de Lisboa* (e que viria a ser, se bem que incoerente e desigual, um dos mais férteis produtores e realizadores que o cinema português teve), descobriu por acaso, num laboratório de Lisboa, parte de um filme realizado por um jovem desconhecido do Porto, de seu nome Manoel de Oliveira. A novidade e a qualidade daqueles escassos metros de película entusiasmaram-no de tal maneira que, em alvoroço, Lopes Ribeiro se pôs na pegada do seu autor.

Estávamos em 1931. O encontro entre os dois deu-se pouco tempo depois, durante... um Campeonato Nacional de Atletismo realizado em Lisboa. O jovem Oliveira era campeão nacional de salto à vara (além de piloto de aviões e de corredor de automóveis — e também de ginasta e artista de circo amador, com reputação feita no Porto com um arriscado número de trapézio voador que, com um irmão, executava nos saraus de beneficência do Sport Club do Porto...). Lopes Ribeiro conseguiu então convencê-lo a apressar a conclusão do filme de modo a poder levá-lo ao V Congresso Internacional da Crítica que se iria realizar em Lisboa nesse ano. O filme era *Douro, Faina Fluvial*.

Manoel de Oliveira, terceiro filho de um rico industrial, educado num colégio de jesuítas, sempre fora um apaixonado do cinema. No Porto, nas salas do Trindade, do Olímpia, do Salão High Life, vira os filmes dos expressionistas alemães, dos vanguardistas franceses, de Pabst e Lupu Pick, de Griffith e de Chaplin, de Dreyer, Eisenstein, Pudovkin, Von Stroheim, Stiller, Sjöström... Aos 18 anos decidiu ser actor. Entrou como figurante num filme obscuro de Rino Lupo, *Fátima Milagrosa* e, mais tarde, chegou mesmo a galã do primeiro filme sonoro feito em Portugal, *A Canção de Lisboa*, de Cotinelli Telmo (1933), e a ser considerado uma «promessa do cinema português»².

Em 1929 — tinha então 21 anos — convencera o pai a comprar-lhe uma «Kinamo» de 35 mm, portátil, com corda para 30 me-

tros de fita. Além de um projecto de curta-metragem sobre a participação militar portuguesa na I Guerra Mundial (que teria o pintor Carlos Carneiro como intérprete) e de vários projectos de desenhos animados com os desenhadores Ventura Porfírio e Sampaio, tinha na cabeça uma ambiciosa ideia: um filme inspirado no *Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, de Walther Ruttmann (1927), sobre o trabalho dos homens e a dura vida quotidiana das gentes ribeirinhas das margens do Douro.

Planificou cuidadosa e pormenorizadamente o filme. Para operador convidou um amigo, António Mendes, guarda-livros num banco e amador de fotografia, e ambos, nas horas vagas, depois de Mendes terminar o trabalho no banco, deitaram apaixonadamente mãos à obra, sem outros recursos que não a vontade de fazer cinema. O próprio António Mendes (que pegava pela primeira vez numa máquina de filmar!) se encarregava da revelação da película num laboratório improvisado numa dependência da fábrica do pai de Oliveira, com uma velha bacia de zinco a servir de tina. Até que, em tais condições, a tarefa acabou por se mostrar impossível, e o filme passou então a ser mandado para Lisboa para revelação. Foi aí que António Lopes Ribeiro deu com ele.

O sonoro estava a chegar, mas *Douro, Faina Fluvial*, rodado pouco a pouco e terminado em 1931, era ainda um filme mudo³. (E, sob muitos aspectos, é talvez ainda alguma da poética do cinema mudo o que torna *Aniki-Bóbó*, realizado uma década depois, um filme absolutamente único, mesmo no contexto da restante obra de Oliveira). Em *Douro, Faina Fluvial* conjugam-se, em liberdade absoluta, realismo e expressionismo, futurismo e abstracção lírica, documentário e ficção. Mais próximo das escolas inglesa e russa do que da alemã, *Douro, Faina Fluvial* é um filme de montagem e, nessa medida, também um filme sobre o próprio cinema, que nele deslumbradamente se descobre e experimenta a sua força e as suas potencialidades expressivas. Mais próximo de

Eisenstein e de Pudovkin do que de Dziga Vertov ou do próprio Ruttman, *Douro, Faina Fluvial* antecipa — desde o início que Oliveira foi sempre, mais por instinto que por opção, um cineasta de vanguarda — muito daquilo que viria, mais tarde, a caracterizar as estéticas de Joris Ivens ou de Grierson.

Exibido no Cinema Central (depois chamado Salão Foz), em Lisboa, pela mão de António Lopes Ribeiro, durante o V Congresso Internacional da Crítica, *Douro, Faina Fluvial* foi ruidosamente apupado pelos selectos congressistas portugueses presentes, irritados pelo tema, tratado crua e sensualmente, sem preocupações de «fazer bonito», pelo ritmo inquieto do filme, pela sua montagem rápida e agressiva. A exibição foi permanentemente asobiada e terminou com uma imensa pateada. Diz-se que Pirandello, que participava no congresso, chegou a julgar que aquela seria alguma estranha forma portuguesa de aplaudir...

Ao intervalo, os indignados comentários dos críticos portugueses eram do género: «Um disparate aquelas imagens vertiginosas...»; «Uma vergonha mostrar aos estrangeiros aquelas mulheres esfarrapadas, com carretos de carvão à cabeça, de pé descalço... aquelas nojentas vielas do Porto... aqueles prédios leprosos do Barredo...»⁴ Em contrapartida, o crítico Emile Vuillermoz, entusiasmado, festejava o filme no *Temps*: «Nunca o patético novo da arquitectura do ferro e a poesia eterna da água foram traduzidos com tanta força e inteligência». A obra de Oliveira começava, desde logo, sob o signo da controvérsia. E assim continuou. Até hoje.

De *Douro, Faina Fluvial* a *Aniki-Bóbó*

Portugal vivia sob ditadura militar. Em 1926, um golpe de Estado derrubara o regime republicano liberal que, convulsamente, vigorava no país desde a queda da Monarquia, dezasseis