

ENTRADA LIVRE
SEGUNDAS-FEIRAS, 20H30

CINEMA PORTUGUÊS / VOL.III

SELEÇÃO DE FREDERICO CORADO

FORUM MUNICIPAL LUÍSA TODI - SETÚBAL, SEGUNDA-FEIRA, 20 DE FEVEREIRO, DE 2025 - 20H30



“Aldeia da Roupas Brancas” (1938), de Chianca de Garcia

Realização: Chianca de Garcia; Assistente de Realização: Fernando Garcia; Argumento e Diálogos: Ramada Curto, Chianca de Garcia; Planificação: José Gomes Ferreira; Direção de Fotografia (preto e branco): Aquilino Mendes; Música: Raul Portela; Música das Canções: Raul Ferrão; Letras das Canções: Ramada Curto, Chianca de Garcia; Partitura e Direção Musical: Jaime Silva Filho; Montagem: Vieira de Sousa;

Com: Beatriz Costa (Gracinda), Manuel Santos Carvalho (tio Jacinto), José Amaro (Chico), Óscar de Lemos (Luís), Elvira Velez (viúva Quitéria), Armando Machado (Zé da Iria), Octávio de Matos (Simão), Jorge Gentil (Chitas), Mário Santos (Borges), Hermínia Silva (Maria da Luz), Maria Salomé, Aida Ultz, Aurora Celeste, Sofia Santos, João Silva, Joaquim Manique, Milú (Gertrudes) Produção: Tóbis Portuguesa;

Duração: 80 minutos; Estreia: Teatro Tivoli, Lisboa - 2 de janeiro de 1939

Quando a máquina de lavar roupa ainda não tinha sido inventada ou, pelo menos, era pouco comum o seu uso, algumas povoações dos arredores de Lisboa viviam, por assim dizer, da indústria da lavagem da roupa da população da capital portuguesa.

As mulheres lavavam roupa nos rios, secavam-na sobre a vegetação que crescia nas margens e, semanalmente, vinham entregá-la às suas freguesas em Lisboa.

“Aldeia da Roupas Brancas” decorre numa dessas típicas povoações, e relata as pitorescas lutas dos dois industriais que se encarregam do transporte, em carroças, das roupas e das lavadeiras de Lisboa - o tio Jacinto com a sua azougada afilhada Gracinda de um lado, e a viúva Quitéria com seu filho Luís, na concorrência...



O QUE TENTEI FAZER

Durante seis anos (depois da produção da Tobis Portuguesa), o cinema português teve a sua época experimental. Tentaram-se várias escolas e vários processos. Fizeram-se, como é lógico, filmes inúteis e esboçaram-se duas correntes. Uma, um pouco à margem das possibilidades da indústria cinematográfica, defende o cinema-arte, profundo, repleto de intenções psicológicas. Outra, mais dentro da realidade, defende a criação de um cinema com características nacionais, que se destine ao público natural do cinema, que é a gente nova, e que conte histórias com sabor português, onde haja alegria, pitoresco, vibração, e motivos que sejam familiares a esse público. Foi o que tentei fazer na *Aldeia da Roupa Branca*

Não se deve procurar no cinema nacional aquilo que existe no cinema estrangeiro, isto é, os seus problemas, os seus recursos, a sua expressão. No cinema nacional procure-se aquilo que tiver carácter e realidade nacional.

Só isso interessa. O cinema português deve contar-nos histórias que o povo sinta, compreenda e viva.

Chianca de Garcia

RÚSTICO E PORTUGUÊS

“*Aldeia da Roupa Branca*” é o que se chama uma obra certa dum artista. Sente-se, através do filme, Chianca de Garcia, sempre irónico, observador, atento ao mais pequeno pormenor da vida que o rodeia. Toda a beleza e o pitoresco do ambiente saloio agitam, enchem de contraste e de alegria castiça o filme inteiro. A sua cultura e o seu bom gosto estão naquelas imagens que, como operador, soube surpreender na sua máxima expressão cinematográfica e no seu melhor enquadramento fotográfico.

Os seus apontamentos pitorescos nunca roçam pelo sórdido e, dando-lhes o «movimento que satisfaz à larga as exigências cinegráficas, conseguiu ainda, pelo seu maior humanismo e sentido popular, tocar mais de perto a alma sensível do povo. Os seus heróis são nossos conhecidos de todos os dias. O conflito tem assim um carácter rústico portuguesíssimo, que decorre num sugestivo ambiente de comédia, a que os diálogos de Ramada Curto, arrumados numa inteligente planificação por José Gomes Ferreira, dão aspecto do documento de atraente e encantadora sinceridade desenvolve-se em perfeita harmonia com o ambiente e suas respectivas condições, em nada se adivinhando que aquela aldeia foi construída, ali, no estúdio do Lumiar... O filme tem um princípio, um meio e um final justos. As personagens estão certíssimas psicologicamente, vivendo apenas de si.

Augusto Fraga

O FILME QUE NÃO SE FEZ

É pena que o realizador Chianca de Garcia e os elementos técnicos que com ele intervêm na produção de “*Aldeia da Roupa Branca*” não tenham um pouco mais de “ofício”. E digo isto, não porque creia que o “ofício” seja um unguento mágico que transforme o mau em bom o “ofício”, por vezes, é um lastro na trajectória artística, mas porque vi, em “*Aldeia da Roupa Branca*”, o apontamento, o esboço de uma divertida e amável película que não chegou a ser definitivamente conseguida, por uma falta de aptidão manifesta.

Em resumo, apercebi-me do que poderia ter sido “*Aldeia da Roupa Branca*” com uma boa câmara que tivesse sabido captar a beleza da paisagem lusitana quase todo o filme se desenvolve em exteriores campesinos, com uma clara e brilhante fotografia de estúdio, com uma melhor decoração, com um galã e uma vampira menos imóveis, com um sentido da delicadeza e do ritmo quanto ao director e, se querem... com a mesma música. E, sobretudo, com a base fundamental do tema, que é aí, precisamente, que vemos o filme que poderia ter sido feito, mas não se fez.

J. G. de Ubieta

SENTIMENTAL E CÓMICO

“*Aldeia da Roupa Branca*” insere-se numa linha correcta, ainda que sem profundidade, do cinema popular, com uma trama facilmente apreensível, pela simplicidade, pelo imediatismo de uma história em forma de comédia e que só é dramática em aflorações que não passam de deixas para momentos de humor e de felicidade ingénua.

No filme de Chianca de Garcia, todo ele vivaz. saltitante, sublinhado por um diálogo sem artificialismo, popular sem “requintes” de popularucho, não podemos deixar de sentir um certo entusiasmo com sequências como as das carroças à desfilada (alternância de grandes e primeiros planos, rostos e rodas, estrada e sombras, cabeças ou patas dos cavalos, enfim, o grito, o despiste, os corpos rolando pelo valado, tudo digno de um “western”, da época e não só) e a do combate das bandas de música, na romaria transformada em guerra, se não do alecrim e da manjerona, certamente do bombo e do trombone.

A palavra ingenuidade acode-me, toma-se quase imperativa a sua presença, e sublinhada, neste apontamento sobre “Aldeia da Roupa Branca”. Será, no entanto, justo utilizá-la a propósito do filme de Chianca de Garcia? Um realizador que faz tal filme, dominando técnicas, dirigindo actores com uma segurança que só muito raramente vimos em filme português de qualquer época, recorrendo, em contraponto hábil, ao humor (o pormenor do falso ceguinho, por exemplo, na cena da refrega das bandas) poderemos acoimar de ingénuo este cineasta dos anos trinta? Por sim, evito-o, recuso-o. Aldeia da Roupa Branca terá sido, exactamente, o que Chianca de Garcia quis que fosse, um filme de carácter vincadamente popular, utilizando uma história simples de amor rústico, de relações típicas, com arrufos e reconciliações, da gente da província (no caso, a gente da região saloia). Levemente critica, a obra pretendia, essencialmente, ser sentimental e cómica.

Manuel Dias



Longas Metragens de Chianca de Garcia

“Ver e Amar” (1930);

“O Trevo de Quatro Folhas” (1936);

“A Rosa do Adro” (1938);

“Aldeia da Roupa Branca” (1939);

“Pureza” (1940);

“24 Horas de Sonho” (1941).



“João Ratão”, de Jorge Brum do Canto

Realização: Jorge Brum do Canto; Assistente de Realização: Fernando Garcia; A partir de: “João Ratão”, de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes, João Bastos; Sequência: Fernando Frago, Jorge Brum do Canto; Diálogos e Poemas: João Bastos; Direcção de Fotografia (preto e branco): Aquilino Mendes; Construções: Raul Faria da Fonseca; Caracterização: Fernando de Barros, António Vilar; Som: Luís Sousa Santos; Música: António Melo, Jaime Silva Filho; Canções: António Melo (“Chamava-se Mariette” - Manuel Figueiredo); Assistentes Gerais: Antero de Tovar Faro, Perdigão Queiroga; Anotação: Estácio de Sarros; Fotografo de Cena: João Martins; Director de Cena: Arthur Duarte; Assistente de Cena: Óscar Acúrcio; Com: Óscar de Lemos (João Ratão), Maria Domingas (Vitória), António Silva (Teotónio), Manuel Santos Carvalho (Manuel da Loja), Teresa Casal (Manuela), Augusto Costa/Costinha (Bonifácio), Álvaro de Almeida (Diogo), Filomena Lima (D. Carolina), Aida Ultz (Mille Frou-Frou), António Maia (Tenente Resende), Maria Emília Vilas/Marimília (Mãe Rosa), Silva Araújo (Senhor António), Artur Rodrigues (Zé Maria), José Malveira (Só Pixa), Fernanda de Sousa (Helena), Jorge Gentil (Folião), Rafael Marques (Ensaaiador da Banda), José Alves (Cabo), Fernando Garcia (Madeireiro), Perdigão Queiroga (Zé Pinheiro).

Produção, Estúdios: Tóbis Portuguesa; Distribuição: Sonoro Filme, Imperial Filmes; Duração: 106 minutos; Estreia: São Luiz, a 29 de Abril de 1940



João Ratão, filme adaptado da opereta homônima dos anos vinte, pede, a julgar pelas aparências, uma leitura tão displicente, tão ligeira e despreocupada, quanto o gênero onde buscou origem é menor em nobreza, a Mozart merecendo o tratamento pejorativo que a epígrafe regista. Há, no entanto, boas razões para se levar a sério a primeira longa metragem feita, dois anos depois, a seguir a um filme, *A Canção da Terra*, que muitos consideram memorável e alguns poucos chegam mesmo a dizer genial. Porque, por um lado, *João Ratão* evidencia as tão apreciadas qualidades de Brum do Canto, porque, por outro lado, traz a lume os tão depreciados limites da inspiração cinematográfica dos anos quarenta. O cinema de Brum do Canto teria como mérito seguro a disponibilidade narrativa do seu autor, em que está implícito um correcto controlo dos meios cinematográficos, achando-se, no caso de *João Ratão*, demonstração cabal na metodologia seguida na adaptação da opereta. Repare-se que Brum do Canto, preocupado com uma verosimilhança a que as obrigações narrativas o vinculavam, soube acrescentar novos personagens secundários como o Matias da Filarmónica, o carteiro, ou mesmo os pais do João Ratão, estes mais prosaicamente explicados pela necessidade de incluir António Silva no “cast”. Quis também contornar o estatismo versus “teatralidade” que poderia advir do seu material de origem, substituindo os “quadros” de opereta por sequências, com uma lógica acentuadamente cinematográfica, caso da sequência da Primavera, sinal de um bucólico erotismo, um ponto acima do pudor dominante do filme, ou a sequência dos madeireiros, marcada pelo “esteticismo” a que Brum do Canto verga, por vezes, o regionalismo convencional das imagens. Este esteticismo constitui, aliás, outra das qualidades de uso apontadas a Brum do Canto. Qualidade porventura discutível, acrescento eu. É sabido que Brum do Canto nunca se eximiu a declarar a sua admiração pelo cinema de vanguarda dos anos vinte, em particular pela “escola francesa” e sobretudo por Marcel L’Herbier, admiração que se convertia em imagem na Dança dos Paroxismos média metragem de 1929, que mais tarde viria sintomaticamente a renegar. Se é verdade que nunca mais repetiu incursões tão “experimentais”, ou com tantas “liberdades cinegráficas”, como ele mesmo ao tempo lhes chamava, não é menos verdade que cultivaria sempre, ainda que de modo mais mitigado, a noção de “artista puro”, o que em *João Ratão* é visível principalmente na “celebrada” sequência dos madeireiros, os contra-picados exaltando os corpos masculinos, a sua musculatura exemplar, o brilho do seu suor, o registo documentário dos troncos de árvores descendo a corrente do rio servindo-lhe como “excedente” visual, simbolizando na sua “inutilidade” o que se convencionou chamar sentimento estético ou “artístico”. O problema e talvez valha a pena escavar neste passo, o dilema de Brum do Canto está, justamente, na inadequação - que decerto não lhe terá passado despercebida - entre essa vocação artística e o imaginário ruralista de que *João Ratão* dá provas e de que se encontrarão anterior e posteriores exemplos em *Canção da Terra*, *Lobos da Serra*, *Chaimite* ou *Cruz de Ferro*. Lembremos que o próprio António Ferro, mentor da “política de espírito”, ao abandonar o cargo de responsável da Propaganda Nacional, iria vituperar tudo aquilo que, mesmo se em versão melhorada, *João Ratão* representa, a saber, “os bailaricos e canções metidos a martelo”, o regionalismo e a comédia ligeira e moralizante que lhe dão o tom. Quase que respondendo a esta visão pessimista de Ferro, o cineasta viria, em declarações à revista *Filme*, em 1959, penitenciar-se dos erros cometidos: “Misturei o convencional, o espontâneo e o fabricado. Não se pode meter o Rossio na Betesga”. Tudo se passa como se o cineasta, recalcado admirador dos vanguardistas de outras décadas, se obrigasse, e ao seu gosto cosmopolita, a um tributo a sentimentos telúricos, ao “apelo da terra e do povo”, que deveras não sentia e que, por isso, tão mal fingia. Neste aspecto, porque já nem sequer tinha a escusa de opereta que *João Ratão* usava como um chapéu-de-chuva, *Cruz de Ferro* é o mais desmedido, e por isso o mais falhado, dos seus projectos. É certo que *João Ratão* conquistou o público - estreado a 29 de Abril de 1940, ficaria dez semanas em exibição, pulverizando os “recordes” nacionais ou estrangeiros registados até então - mas a que preço? Um cineasta de quem se chegaria a dizer que fazia um cinema de inspiração neo-realista (*Paisagem*, *Canção da Terra*, *Lobos de Serra*), teve para isso de se acomodar a um imaginário de pacotilha e quedar-se pela mediocridade de estilo que algumas “flores de retórica” mal esboçam sacudir. Com ou sem razão, Manuel de Azevedo escrevia que Brum do Canto estava muito mais próximo de um Júlio Diniz do que de um Alves Redol ou de um Ferreira de Castro, assim parecendo negar qualquer fundamento à tentativa de classificar o cinema do autor de *João Ratão* no quadro do neo-realismo. Pela minha parte, penso que as carências de estilo e de imaginário do cinema de Brum do Canto são ainda mais evidentes se escolhermos no campo literário outro termo de comparação. O meu exemplo é Aquilino. No autor de *Andam Faunos pelo Bosque* pode verificar-se como o regionalismo se transfigura em visão íntima das coisas, como a vida ela mesma só lá está para enobrecer a pessoalíssima manifestação de si, como afinal o discurso popular se converte em elaborado trabalho e “fome” de linguagem. Os méritos de Aquilino são a própria “personificação” daquilo de que Brum do Canto é carente: o cinema deste é apenas e só regionalista, folclórico, as suas visões rurais são exteriores e, como um dia aprendi no que Renoir escreveu sobre Carl Th. Dreyer, “o culto da verdade exterior conduz ao academismo”. Bem vistas as coisas, académico ainda é o termo mais simpático que se pode arranjar para designar os cenários rurais, de que são exemplo o palheiro do ensaio da filarmónica, e adega da canção “Chamava-se Mariette” - adega e canção que são o mais “cristalino” exemplo da brejeirice nacional - ou os interiores da casa dos pais de *João Ratão*. Se a isto “acrescentarmos” a intenção “pedagógica” do filme, expressa numa exemplar separação das classes sociais, que dissolve sem proveito nem glória a ambiguidade, apenas timidamente esboçada, de uma personagem como a loira e “aristocrática” Manuela (Teresa Casal), cujo “entusiasmo” por



João Ratão se forja apenas num pretexto vacilante e pudico, o dos seus “dotes literários”, traduzidos no comércio epistolar que se estabelece durante a guerra, assim se mostrando que mais do que corpos gémeos o que se procura são almas gémeas, então teremos definido o quadro de um resignado angelismo a que o cinema de Brum do Canto, em particular João Ratão que pode muito bem ser julgado seu denominador comum, se poderá reduzir. Quando João Ratão foi lançado, elogiaram-lhe a “apoteose primaveril” que era, escrevendo-se que nele “as ervas, as folhas, as flores e as fontes sorriem e cantam louvores, ao génio da criação, agradecidas, fazendo coro à alma que exulta. Instante cheio de graça e poesia, em que parece celebrar-se um rito mágico e solene sem nada de pagã”. Mal terá ficado um admirador do “vanguardismo” dos anos vinte por ter provocado tão bovina exaltação. Numa coisa tem razão o escriba, na falta de paganismo. Algum houvesse e também a contenção que resulta de mais viris visões e este idílico rural talvez surgisse mais desanuviado. Noutros lugares e na mesma década outras visões houve cuja imortalidade não me parece arriscado proclamar. Cito o que tenho como o maior dos exemplos, John Ford, e duas das suas incursões rurais, Vinhas da Ira e Tobacco Road. Longuíssima é a estrada que separa Brum do Canto da genialidade do “irlandês”. Um passo que fosse e poderia pelo menos olhá-lo, à distância, com dignidade. Bastava-lhe despir a sórdida e medíocre capa que, mesmo à boca pequena, o faz repetir no filme que les portugais sont toujours gais. É mentira, pois claro.

Manuel S. Fonseca



Longas Metragens de Jorge Brum do Canto

“A Canção da Terra” (1938);
“João Ratão” (1940);
“Lobos da Serra” (1942);
“Fátima Terra de Fé!” (1943);
“Um Homem às Direitas” (1944);
“Ladrão, Precisa-se...” (1946);
“Chaimite” (1953);
“Retalhos da Vida dum Médico” (1962);
“Fado Corrido” (1964);
“A Cruz de Ferro” (1967);
“O Crime de Simão Bolandas” (1984).

FORUM MUNICIPAL LUÍSA TODI-SETÚBAL | SEGUNDA-FEIRA, 27 DE OUTUBRO DE 2025

CINEMA PORTUGUÊS Vol.III - Sessão Dupla, 20H30 (entrada livre)

“O TRIGO E O JOIO” de Manuel Guimarães (1965)

“CERROMAIOR” de Luís Filipe Rocha (1980)