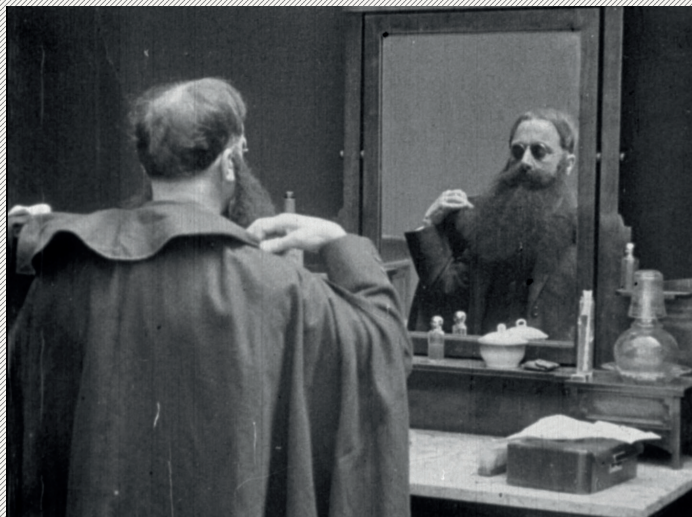


cinemateca portuguesa-museu do cinema



BARBANEGRA

Portugal, 1920

Georges Pallu



BARBANEGRA

1920 | pb/b&w | 57 min

Realização/Director: **Georges Pallu**

Entre as zonas elegantes de Cascais e Lisboa, Barbanegra – um perigoso delinquente – actua, sob a identidade do insinuante Marquês de Serpa. Assim, logra assediar a romântica D. Rita, que escapa às maquinações do biltre, enfim desmascarado...

The charming areas of Cascais and Lisbon are home to the activities of Barbanegra, a dangerous thug. Passing himself off as the seductive Marquês de Serpa, he manages to harass the romantic D. Rita, who in turn escapes the scoundrel's intrigue, whose real identity is finally revealed...

Este DCP teve origem na digitalização Ultra HD de um internegativo preto e branco tirado pela Cinemateca em 1959. A correção de cor foi feita usando uma cópia tirada naquele ano do mesmo internegativo como referência.

O acompanhamento musical foi composto e interpretado ao piano por Filipe Raposo. A gravação e mistura tiveram lugar em janeiro de 2020, nos Atlântico Blue Studios, sob a direção de André Tavares.

]

This DVD results from the Ultra HD digitisation of a black and white internegative struck by Cinemateca in 1959. Digital grading was made using a print struck in that year from the same internegative as a reference.

The music was composed and performed on the piano by Filipe Raposo. The recording and mixing sessions took place in January 2020 at the Atlântico Blue Studios, under the supervision of André Tavares.

O ano de 1920 foi classificado de “ano decisivo” para a Invicta Film pelo Dr. Félix Ribeiro.

Se as duas produções estreadas em 1920 – AMOR FATAL (de que hoje não se conhece o paradeiro de qualquer cópia) e BARBANEGRA – não justificam o adjectivo, ele é plenamente pertinente por três ordens de razões:

1. Foi em 1920 que ficaram finalmente prontos os estúdios do Carvalhido – o primeiro grande estúdio cinematográfico português – com “laboratório, respectivos equipamentos e outros sectores técnicos: os escritórios da empresa, os armazéns para construção e guarda de cenários e objectos de contra-regra e depósito de novos materiais, bem como as dependências adjuntas ao quadro eléctrico, pois a Invicta passava a possuir fornecimento de energia eléctrica próprio” (Félix Ribeiro).
2. Foi em 1920 que a Invicta lançou no mercado externo A ROSA DO ADRO (filme de 1919) e recebeu apreciáveis lucros da sua exibição.
3. Foi em 1920 que a Invicta produziu OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA (estreado em Janeiro de 1921), a mais ambiciosa e a mais cara das suas produções até à data, “a grande aposta” em que se pensava desde 1918. Todas as atenções, em 1920, se centraram nesse filme. AMOR FATAL e BARBANEGRA foram apenas “aperitivos” para ele (filmes, respectivamente de 2000 e 1500 metros, ou seja mais “pequenos” do que A ROSA DO ADRO) mais destinados a assegurar continuidade do que a visar grandes sucessos.

A génese das duas obras é, aliás, curiosa. Resultou de um convénio assinado com o *Diário de Notícias*, à época, como em muitas outras épocas, dirigido por Augusto de Castro, segundo o qual o jornal publicava folhetins que a Invicta, depois, adaptaria ao cinema.

A escolha dos autores (ou seja dos escritores) era da exclusiva responsabilidade do *Diário de Notícias*. Este pagava os textos, a Invicta os filmes. O *Diário de Notícias* nada tinha a ver com os ganhos ou perdas de “reprodução cinematográfica”. A Invicta nada tinha a ver com a produção literária e seus custos. Era obrigatório que a exibição cinematográfica se fizesse “imediatamente” após a publicação dos folhetins e que a estreia dos filmes tivesse lugar em Lisboa. O contrato era válido por mais seis meses, podendo ser prorrogado (não o foi). Ambas as partes se obrigavam ao exclusivo, quer dizer o jornal não podia dar folhetins a qualquer outra empresa e a Invicta não podia adaptar folhetins de qualquer outro jornal.

Assinado pouco depois da estreia de A ROSA DO ADRO (ainda em 1919) este contrato, envolvendo o mais prestigioso jornal português, mostra até que ponto a “aventura” da Invicta era tomada a sério e até que ponto se tomou a sério o sucesso de A ROSA DO ADRO.

O desaparecido AMOR FATAL foi o primeiro a estrear, a 4 de Outubro de 1920. Dezassete dias depois, estreava BABANEGRA. Ambos com estreia simultânea em dois cinemas (Olímpia e Chiado-Terrasse).

Autor de qualquer das histórias “um prestigioso jornalista do quadro redactorial do *Diário de Notícias*” oculto sob o pseudónimo de Sérgio de Miranda (tem-se aventado a hipótese de se tratar do próprio Augusto de Castro). AMOR FATAL era um melodrama para fazer chorar as pedras da calçada e, no “cast”, avultavam Pato Moniz, actor do Nacional, que, no mesmo ano, reencontraremos como D. Luís de Negrão, o velho fidalgo da Casa Mourisca, no filme de Júlio Dinis e Gastão Polónio, filho de Cinira Polónio, aquela que dançava a dança da serpentina no filme de Paz dos Reis.

Em BARBANEGRA foi óbvia a preocupação de diversificar. Se AMOR FATAL era um dramalhão, BARBANEGRA baptizado de “tragi-comédia cinematográfica” nada tem de trágico e oscila entre a comédia (a história da gorda D. Rita e as suas aspirações a um título) e o filme de polícias e ladrões. Maria Campos, – actriz de revista, faz de D. Rita e, como boa revisteira, consegue ser bem divertida e, no final, bem “filosófica”. Teodoro Santos, um actor de teatro então muito conhecido, teve a sua única criação cinematográfica como “Marquês”. E a excelente Maria Oliveira (A ROSA DO ADRO) volta a marcar pontos na clarividente Clara. E, claro, não podia faltar Duarte Silva, agora como taberneiro, no episódio mais “metido a martelo” deste filme.

Pallu – novamente realizador, como de todos os outros o fora – não está no seu elemento numa “história” que, evidentemente, pouco tem a ver com o seu estilo. E tudo o que rodeia as cenas da taberna parece gratuito ou só ter como justificação o castigo final para o Barbanegra que D. Rita, por razões bem compreensíveis, resolveu não lhe dar.

Mas, embora não tenha bases para o afirmar, julgo que não me engano se creditar a Pallu a melhor ideia do filme: o passeio do leão pela casa e pelo quarto de D. Rita. Dei comigo a pensar no seguinte: imaginem que todo o resto do filme tinha desaparecido e só restava essa sequência. Não figuraria ela com lugar obrigatório, em qualquer antologia do insólito no cinema, senão mesmo do surreal no cinema? Objectar-me-ão que Pallu não explorou todas as possibilidades da cena. Precisamente por isso. É tão insólito o cruzamento daquele leão ultra-domado (ou, plausivelmente e para a cena, ultra-drunfado) com a gordíssima e sonolenta D. Rita que a carga onírica ainda é mais acentuada e ainda melhor funciona.

E se essa sequência é a que melhor ficaremos a recordar em BARBANEGRA, o princípio também não é nada mau com o contraste entre a “viúva, ainda nova, elegante, carinhosa e rica” e a aparição de Rita ou, depois, sobretudo com os seus exercícios de emagrecimento, em pijama e a suar muito. As cenas com os criados prenunciam uma saudável loucura que culmina no episódio dos espartilhos. Infelizmente, a justificação para o Barbanegra não é tão boa e o filme não cumpre (excepto na história do leão) a delirante proposta inicial.

E, depois do leão, o “Marquês” como fantasma (à Ku-Klux-Klan) é menos boa ideia. “Expio cruelmente as minhas aspirações ridículas” diz Rita no final quando admite falstaffianamente que “já tinha idade para ter juízo”. Mas não se desprende do seu ar prazenteiro nem parece que ninguém vá ficar zangado com ela. É naquela casa – e em torno daquele personagem – que se passam as melhores coisas. O resto, mesmo em 1920, já tinha mais barbas do que o próprio Barbanegra.

João Bénard da Costa, “Folha” da Cinemateca, 9 de maio de 2003

]

1920 was considered by Dr Félix Ribeiro as the «decisive year» for Invicta Film.

If for two film productions from the same year – AMOR FATAL (of which there are no known prints) and BARBANEGRA – the adjective may seem too far-fetched, it is nonetheless highly pertinent for three main reasons:

1. It was in 1920 that the film studio in Carvalhido – the first major Portuguese film studio – was finally functioning, with «a lab, its respective equipment and other technical sectors: the company's offices, the warehouses used for construction, to keep the scenarios, the stagehand's material, and other new material, as well as the adjacent dependencies to the distribution board, for now Invicta had its own electricity supply» (Félix Ribeiro);
2. In 1920 Invicta commercialised A ROSA DO ADRO (from 1919), receiving a fair amount of profit for its exhibition;
3. In 1920, Invicta produced OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA (which premiered in January 1921), then its most ambitious and expensive film productions. Being prepared since 1918, it was considered the «great bet», so that in 1920, all attention fell upon that film. AMOR FATAL and BARBANEGRA – 6500ft and 4900ft long films, respectively, i.e., shorter than A ROSA DO ADRO – were not only a sort of “appetiser” but they were also made to ensure a certain continuity rather than a huge success.

The history of both films is indeed curious. It all began with a contract with the *Diário de Notícias*, which, at the time but also for a longer period, had as director Augusto de Castro. According to him, the newspaper would publish feuilletons that would then be adapted to film by Invicta.

The *Diário de Notícias* was responsible for choosing the authors (i.e., the writers). The latter would pay for the articles, Invicta would pay the films. The *Diário de Notícias* had nothing to do with the gains or

losses of the adaptation into film; and *Invicta* had nothing to do with literary production and its costs. But the film's exhibitions had to be done immediately after the feuilletons had been published and the premiere had to take place in Lisbon. The contract was valid for another six months, and it could be extended (it was not). Both parties had an exclusivity agreement, i.e., the newspaper could not hand feuilletons to other companies and *Invicta* could not adapt feuilletons from any other newspaper.

This contract, which was signed right after the premier of *A ROSA DO ADRO* (still in 1919) and involved the most prestigious Portuguese newspaper, shows how seriously this "adventure" by *Invicta* was taken and how important the success of *A ROSA DO ADRO* was.

The now lost *AMOR FATAL* was the first to go into exhibition on October 4th, 1920. Seventeen days later, it was *BARBANEGRA*'s turn. Both films premiered on the same day in two movie theaters (Olímpia and Chiado-Terrasse).

Author of both stories, «a famous journalist at the *Diário de Notícias*», under the pseudonym Sérgio de Miranda (some have suggested that it might have been Augusto de Castro himself). *AMOR FATAL* was a melodrama meant to make everybody cry. The cast had Pato Moniz, an actor from the Nacional Theater who, in that same year, we would see as D. Luís de Negrão, the old nobleman from the *Casa Mourisca* in the film by Júlio Dinis and Gastão Polónio, son of Cinira Polónio, the one who did the serpentine dance in the film by Paz dos Reis.

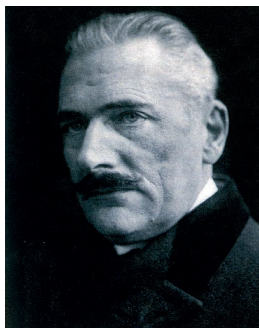
In *BARBANEGRA*, there was an obvious urge in making things differently. If *AMOR FATAL* was a huge melodrama, *BARBANEGRA*, which was baptised as a «cinematographic tragi-comedy», has nothing tragic to it – it shifts between a comedy (the story of the fat D. Rita and her entitlement aspirations) and a film of policemen and thieves. Maria Campos – the theatre actress – plays D. Rita and, with her acting experience, she manages to be quite funny and, at the end, quite "philosophical". Teodoro Santos, back then a very well-known theatre actor, played the "Marquês" (which was the only time he participated in a film). And the great Maria Oliveira (*A ROSA DO ADRO*) continues her successful career in a wonderful interpretation of Clara. Last but not least, there is also the participation of Duarte Silva, as a publican, in what one could define as the most "slapdash" episode in the film.

Pallu – once again the director, as he had been for all previous films – is not in his usual habitat in this "story", one which, evidently, has little to do with his style. Everything related to the scenes at the tavern seem gratuitous; or, if they have any *raison d'être*, it seems to be *Barbanegra*'s final punishment, which D. Rita, quite reasonably, decides not to go ahead with.

But, and even though I have no proper reasons to say this, I do think I am not mistaken to give Pallu the credit for the best idea in the film: the lion walking about the house and D. Rita's bedroom. This got me thinking: imagine if the whole film had disappeared and the only thing left was this sequence. Wouldn't this sequence have a central place in whatever anthology of bizarre or even surrealist cinema? One might object that Pallu did not explore all the possibilities of this scene. But that is exactly the point. This intertwining of that super-tamed (or perhaps super-drugged) lion with the obese and sleepy D. Rita is so bizarre that its dream-like power is even more present, and it works much better this way.

If this is the sequence one better recalls from *BARANEGRA*, the beginning of the film is not bad at all, with the contrast between the «young, sweet, rich, and elegant widow» and Rita's apparition, or even her doing fitness exercises wearing a pyjama and sweating a lot. The scenes with the servants foreshadow a healthy madness whose climax takes place in the scene with the corsets. Unfortunately, the justification for *Barbanegra* is not that good and the film does not fulfil (except in the scene with the lion) its fantastic initial proposal.

After the scene with the lion, the "Marquês" appearing as a ghost (as a Ku-Klux-Klan member) is not a very bright idea. «I atone my most ridiculous aspirations in a cruel way», says Rita at the end when she admits, resembling Verdi's Falstaff, «she was old enough to know better». But she does not give up on her pleasant look nor does it seem that anyone will get mad at her. It is in that house – and around that character – where all the best scenes happen. The rest, even in 1920, was as old as the hills.



Ao contrário de Roger Lion e Maurice Mariaud, os outros dois realizadores franceses que trabalharam em Portugal no período do cinema mudo, Georges Pallu não tinha um currículo notável quando, em 1918, foi contratado pela Invicta Film. Formado em Direito (não se sabe se terá exercido ou não), dizem algumas fontes portuguesas que terá entrado para a produtora francesa Film d'Art, em 1909, graças ao seu cunhado, membro da direção. Ali terá trabalhado numa posição administrativa até começar a sua atividade como realizador.

Entre 1912 e 1918, ano da sua chegada a Portugal, Pallu realizou seis filmes para a Film d'Art, a Grands Films Populaires Lordier e para a Photo Radia. Embora a filmografia francesa deste realizador seja omissa em relação a isso, as fontes portuguesas da época afirmam que Pallu trabalhava para a Pathé no momento em que foi contratado pela Invicta Film.

A história é verosímil dados os contatos privilegiados, e de vários anos já, entre a Invicta e a Pathé, a principal fornecedora de película e de equipamento cinematográfico à produtora portuense, bem como um dos principais compradores das pequenas atualidades ali produzidas durante a década de dez. Em todo o caso, parece claro que foi em Portugal que Pallu desenvolveu e acumulou experiência profissional, uma vez que foi aqui que, continuamente, assinou várias longas-metragens de ficção. Pallu acumulou com as suas responsabilidades de realização o encargo de supervisionar a construção e funcionamento dos estúdios e laboratórios da Invicta. O grau de coordenação que se esperava de Pallu naquelas áreas é patente no facto de, no primeiro artigo do seu contrato de trabalho com a Invicta Film lhe serem atribuídas (quase) todas as competências do diferente pessoal que a produtora viria a contratar: “A Invicta-Film Lda, contrata pelo presente o Sr. Georges Pallu como ‘metteur-en-scène’, que se obrigará, de acordo com o Director Artístico, à escolha dos ‘cenários’ [argumentos] e sua adaptação ao cinematógrafo, assim como à construção e montagem de todas as decorações, indicando os mobiliários, acessórios, intérpretes, etc.; enfim fará tudo o que for necessário para assegurar a boa ‘mise-en-scène’ dos referidos ‘cenários’ confiada aos seus cuidados, fornecendo à Invicta-Film, Lda. todos os elementos que o referido Sr. Georges Pallu julgue indispensáveis para o bom funcionamento das suas funções.”

Esta função de coordenação era devedora de um entendimento do trabalho do realizador como algo eminentemente técnico e que se acreditava dever concentrar-se na adaptação de uma obra literária cuja escolha tinha sido previamente determinada pela direção da produtora. A adaptação cinematográfica, *subordinada* à divulgação da literatura portuguesa, foi considerada uma atividade tão importante que o próprio Estado Português decidiu recompensar por isso Georges Pallu conferindo-lhe, em 1919, o grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo. Sublinhe-se que as razões invocadas para a imposição daquelas insígnias prendiam-se com “os serviços prestados [pelo realizador] à literatura portuguesa”, e não ao cinema.

Até ao fim da atividade da Invicta Film, em 1924, a direção da produtora continuou a confiar-lhe, sistematicamente, a realização de todas as suas grandes produções: OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA (1920), AMOR DE PERDIÇÃO (1921), O DESTINO (1922), ou O PRIMO BASÍLIO (1923). Do mesmo modo, foi invariavelmente com o beneplácito de Pallu que outros realizadores foram contratados pela Invicta, como Rino Lupo, António Pinheiro e Augusto de Lacerda.

Ao contrário de Lion e Mariaud, a passagem por Portugal de Pallu parece ter deixado marcas nos seus filmes subsequentes, nos quais é notória uma grande recorrência de temas de inspiração católica, como por exemplo, os milagres, as aparições, a piedade em relação aos mais desfavorecidos, ou as crianças órfãs e injustiçadas. Vários dos filmes mudos e sonoros que Pallu realizou em França, depois de deixar a Invicta, repetiram o tema da conversão moral das personagens mais desagradáveis, cujos atos mal intencionados, aliás, desencadearam toda a ação. Não são raros leitos de morte ou

de doença, junto dos quais se dão os reencontros ou as confissões que permitirão, como perfeito desenlace final, o casamento dos protagonistas.

Marcando o arranque do cinema mudo em Portugal, Pallu seria depois a “besta negra” da nova geração de realizadores como Manoel de Oliveira, Leitão de Barros, ou António Lopes Ribeiro, que defenderam e praticaram no final dos anos vinte um cinema alinhado com as vanguardas cinematográficas europeias e nos antípodas das adaptações literárias da Invicta.

Tiago Baptista



Unlike Roger Lion and Maurice Mariaud, the other two French directors who worked in Portugal during the silent era, Georges Pallu did not have an outstanding curriculum when he was hired by Invicta Film in 1918. Holding a degree in Law (it is not known whether he ever practised), some portuguese sources claim he joined the French production company Film d'Art in 1909, through his brother-in-law, who was a member of the board of directors. He probably held an administrative position there until he began working as a filmmaker.

Between 1912 and 1918, the year he arrived in Portugal, Pallu directed six films for Film d'Art, Grands Films Populaires Lordier and Photo Radia. Although his French films say nothing in that respect, the Portuguese sources of the time state that Pallu worked for Pathé when he was hired by Invicta Film.

The story is plausible given the contacts favoured, for a number of years, between Invicta and Pathé, the main supplier of film stock and film equipment for the Porto production company, as well as one of the main buyers of short newsreels produced in that city during the 1910s. In any case, it seems clear that it was in Portugal that Pallu developed and accumulated professional experience, since it was here that he directed several fiction features on a regular basis.

Together with his directing responsibilities, Pallu also became responsible for supervising the building and running of Invicta's studios and laboratories. The level of coordination expected from Pallu in those areas is evident in the first article of his employment contract with Invicta Film, where (nearly) all the responsibilities of the different staff that the company would hire were assigned to him: “Invicta Film Lda hereby hires Mr. Georges Pallu as ‘metteur-en-scène’, who agrees, according to the Art Director, to choose the ‘scenarios’ [scripts] and adapt them to the cinematograph, and to make and display all the decorations, indicating the furniture, props, actors, etc.; in short, he will do all that is necessary to ensure the proper ‘mise-en-scène’ of the mentioned ‘scenarios’ entrusted to his care, providing Invicta-Film, Lda. with all the elements that Mr. Georges Pallu deems indispensable to the smooth running of his functions.” This coordinating role was rooted in an understanding of the work of the director as something eminently technical, which should concentrate on the adaptation of a literary work that had been previously chosen by the company's board. The adaptation to film, *subordinated* to the dissemination of Portuguese literature, was considered so important that in 1919 the Portuguese State decided to reward Georges Pallu for his work in this area, granting him the title of Knight of the Order of Christ. It is important to note that the reasons invoked for the bestowal of those insignia were tied to “the services rendered [by the director] to Portuguese literature”, *not to Portuguese cinema*.

While Invicta Film was running, up until 1924, the company's board continued to entrust him, on a regular basis, with directing all of its major productions: OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA (1920), AMOR DE PERDIÇÃO (1921), O DESTINO (1922) or O PRIMO BASÍLIO (1923). Likewise, the hiring of other directors, such as Rino Lupo, António Pinheiro and Augusto de Lacerda, always required Pallu's consent.

Unlike Lion and Mariaud, Pallu's passage through Portugal seems to have left its mark on his subsequent films, where the recurrence of themes of Catholic inspiration is striking. For example: miracles, apparitions, pity for the most disadvantaged or children who were orphans and victims

of injustice. Many of the silent and sound films that Pallu directed in France, after he left Invicta, repeated the theme of the moral conversion of the most despicable characters, whose malicious acts actually set the whole plot in motion. Deathbeds or beds for the sick are not uncommon. Reunions or confessions take place by them and will allow, as a perfect ending, the marriage of the protagonists.

Marking the start of silent cinema in Portugal, Pallu would later become the “black beast” of the new generation of filmmakers such as Manoel de Oliveira, Leitão de Barros or António Lopes Ribeiro, who at the end of the 1920s were defending and practising a type of cinema aligned with the European film avant-gardes and diametrically opposed to Invicta’s literary adaptations.

Tiago Baptista



FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY

- 1912 – *Alerte!* (com Eugène Berny, cm)
- 1916 – *Les Deux Perles* (cm)
- 1917 – *L'Étrangère*; *Lune Jolie* (cm); *Vous Prenez Quelque Chose* (com Roger Lion, cm);
La Confiance Règne (cm)
- 1918 – *Frei Bonifácio* (cm)
- 1919 – *A Rosa do Adro*; *O Comissário de Polícia*; *O Mais Forte*
- 1920 – *O Amor Fatal*; *Barbanegra*; *Os Fidalgos da Casa Mourisca*
- 1921 – *Amor de Perdição*; *Quando o Amor Fala...* (cm)
- 1922 – *O Destino*
- 1923 – *O Primo Basílio*; *Cláudia*; *Lucros...Ilícitos*
- 1924 – *A Tormenta*
- 1926 – *Phi-Phi*; *La Rose Effeuillée*; *Le Secret d'une Mère*; *La Vie Merveilleuse de Bernadette*
- 1927 – *Le Train de 8 H 47*; *Les Coeurs Héroïques*
- 1928 – *Le Permis d'Aimer*; *La Petite Soeur des Pauvres*
- 1930 – *L'Étrange Fiancée*
- 1931 – *Anatole* (cm); *La Demoiselle du Métro* (cm); *Le Gaz* (cm); *Monsieur le Contrôleur* (cm)
- 1933 – *Les Deux «Monsieur» de Madame*; *La Vierge du Rocher*
- 1935 – *Son Frère de Lait* – *Le Tampon du Colonel* (com Max Lerel).



O cinema e a música acompanham-me desde que tenho memória da minha existência.

O fascínio que a música provocava nos dias de ensaio do coro que a minha mãe frequentava, prendia-se também com o facto de haver um piano no qual podia brincar no final do ensaio.

Mais tarde, depois da minha formação académica, percebi quanto do cinema habitava a música que escrevia ou improvisava, formalmente, através das complexas harmonizações, condução das vozes, nas texturas, conceitos que estavam embebidos de imagens, fotografias, argumentos, actores, realizadores.

O convite da Cinemateca Portuguesa aos 24 anos para começar a acompanhar filmes do período mudo da história do cinema, foi uma formação e experiência que me iria estruturar definitivamente ao longo destes últimos 16 anos.

Escrever e gravar a banda sonora dos filmes BARBANEGRA e FREI BONIFÁCIO é em primeiro lugar ter a oportunidade de estar em contacto íntimo com os intervenientes dos filmes – como se de uma viagem no tempo se tratasse. Não é raro ter a sensação, durante o processo de composição ou gravação ao piano, que o Georges Pallu (realizador) está ali comigo a discutir as suas intenções e ideias para o filme ou que um actor tem um olhar cúmplice em determinada cena.

Deixar no objecto fílmico uma marca tão importante, como é o caso da banda sonora, é também deixar uma visão contemporânea da nossa existência, da forma como a obra é passível de ser analisada ou simplesmente fruída.

Uso no processo de escrita musical duas técnicas herdadas directamente da fotografia em cinema e do movimento da câmara:

1. Perspectiva pessoal (point of view) que é a visão singular de um determinado personagem ao longo da narrativa.
2. Perspectiva onisciente (plano geral) relacionando personagens no contexto global do filme.

Desta forma a música acompanha a narrativa de forma contrapontística, ou seja, ora criando ênfase no detalhe e no desenvolvimento do personagem, ora criando momentos de oposição, havendo uma consciência onisciente do todo.

Por fim, menciono o silêncio, não menos importante. Poderá parecer um contra-senso falar em silêncio no processo de escrita musical para um filme mudo, contudo é necessário criar momentos de abismo. Gosto de escutar esse silêncio, que também é uma forma de nos escutarmos, fazendo com que cada espectador crie naquele momento a sua leitura – musical ou não — de um dado momento da obra.

Filipe Raposo

Cinema and music are a part of me since I remember myself.

The power music had on me on those days when my mom was at her choir rehearsals had also to do with the piano which I could play at the end of the rehearsals.

Later, after graduation, I realised how cinema was very much present in the music I wrote or improvised, formally, through complex harmonisations, voice conductions, in the textures, the concepts filled with images, photographs, screenplays, actors, and film directors.

When I was 24 years old, The Cinemateca Portuguesa invited me to play films from the silent era of film history. This experience was central to me in these past 16 years.

Writing and recording the soundtrack for films like *BARBANEGRA* and *FREI BONIFÁCIO* is, first and foremost, to embrace the opportunity of being in close contact with the participants of those films – a time travel as it were. While composing or recording the music at the piano, it was not uncommon to feel that Georges Pallu (the film director) was there with me, discussing his intentions and ideas for the film, or that an actor has an intriguing look in a particular scene.

To leave a mark on a film as important as a soundtrack is also to leave a contemporary vision of our own lives, of the way the work might be analysed or simply enjoyed.

While writing music, I use two techniques borrowed directly from cinema: photography and the movements of the camera:

1. Personal perspective (point of view): the singular vision of a particular character throughout the narrative;
2. Omniscient perspective (long shot): it has to do with the characters within the whole context of the film.

This is how music follows the narrative in a counterpoint-like manner, that is, sometimes giving greater emphasis on a character's development and its details, others creating moments of opposition, providing an omniscient conscience of the whole.

Last but not least, there is silence. It might seem a paradox to talk about silence during the process of composing music for a silent film, but it is nonetheless necessary to create moments of greater depth. I enjoy listening to that silence. It is also a way for one to listen to oneself, so that each spectator can create, in those moments, their (non-)musical reading of a given moment in the film.

Filipe Raposo





A Invicta Film foi fundada no Porto, em 1910, por Alfredo Nunes de Matos. Nunes de Matos contratou em Paris o realizador Georges Pallu — autor de quase toda a filmografia da produtora — e vários técnicos franceses. Os estúdios da Invicta, construídos nos arredores do Porto, foram a maior e mais completa infra-estrutura cinematográfica do período do cinema mudo em Portugal.

Depois da curta-metragem *FREI BONIFÁCIO* (1918), *A ROSA DO ADRO* (1919) foi a primeira longa-metragem do cinema português e definiu o que seria a imagem de marca da Invicta: cinema regionalista, apostado em mostrar aspectos pitorescos da ruralidade portuguesa,

adaptando os romances mais célebres da literatura nacional, e interpretado pelos atores teatrais mais populares do período.

Foi o caso das adaptações de *OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA* (1920), *AMOR DE PERDIÇÃO* (1921) ou *O PRIMO BASÍLIO* (1922). Além destes, a Invicta lançou ainda filmes de tema contemporâneo e produção mais económica. Foras as comédias e dramas mundanos como *O COMISSÁRIO DE POLÍCIA* (1919), *BARBANEIRA* (1920), *O AMOR FATAL* (1920) ou *QUANDO O AMOR FALA* (1921).

Em 1923, reagindo à popularidade dos filmes americanos e uma mudança no gosto dos espectadores, a Invicta desviou a sua produção inteiramente para comédias e melodramas mundanos. Ao mesmo tempo, contratou uma atriz francesa, Francine Mussey, protagonista de *CLÁUDIA* e de *LUCROS... ILÍCITOS* (1923), com o objetivo de melhorar a penetração nos mercados estrangeiros, nomeadamente o francês.

Simultaneamente, procurou diversificar o leque de realizadores, contratando os portugueses Antônio Pinheiro (*TINOCO EM BOLANDAS* e *TRAGÉDIA DE AMOR*, 1923) e Augusto de Lacerda (*TEMPESTADES DA VIDA*, 1922), oriundos do meio teatral, ou o italiano Rino Lupo (*MULHERES DA BEIRA*, 1922).

Apesar destes esforços de renovação, persistiram as dificuldades financeiras e, em 1924, o conselho de administração decidiu interromper a atividade da empresa, que seria dissolvida em agosto de 1928.

]

Invicta Film was founded in Porto, in 1910, by Alfredo Nunes de Matos. Nunes de Matos hired the director Georges Pallu – author of nearly all of the company's films – and several French technicians in Paris. Invicta's studios, built on the outskirts of Porto, were the largest and most complete film infrastructure during the silent era in Portugal.

Following the short film *FREI BONIFÁCIO* (1918), *A ROSA DO ADRO* (1919) was the first feature film of Portuguese cinema, which defined what Invicta's hallmark would become: regionalist cinema, committed to showing picturesque aspects of Portuguese rural life, adapting the most famous novels of national literature and played by the most popular stage actors of the time.

This was the case with the adaptations of *OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA* (1920), *AMOR DE PERDIÇÃO* (1921) or *O PRIMO BASÍLIO* (1922). Besides these, Invicta also released films on contemporary themes with lower budgets. For example, the comedies and mundane dramas: *O COMISSÁRIO DE POLÍCIA* (1919), *BARBANEIRA* (1920), *O AMOR FATAL* (1920) or *QUANDO O AMOR FALA* (1921).

In 1923, reacting to the popularity of American films and a change in the taste of viewers, Invicta completely turned its production to comedies and mundane melodramas. At the same time, it hired a French actress, Francine Mussey, the main character in *CLÁUDIA* and *LUCROS... ILÍCITOS* (1923), with the aim of improving its presence in foreign markets, namely in France.

It also tried to diversify the range of filmmakers, hiring the Portuguese Antônio Pinheiro (*TINOCO EM BOLANDAS* and *TRAGÉDIA DE AMOR*, 1923) and Augusto de Lacerda (*TEMPESTADES DA VIDA*, 1922), who both worked in theatre, or the Italian Rino Lupo (*MULHERES DA BEIRA*, 1922).

In spite of these renewal efforts, financial difficulties continued and, in 1924, the administration council decided to suspend the activities of the company, which would be dissolved in August 1928.

Tiago Baptista

BARBANEGRA (1920)

pb/b&w | 57 min

Realização/Director: Georges Pallu

Argumento/Screenplay: Sérgio de Almeida (pseudónimo),
publicado em folhetim no *Diário de Notícias*

Fotografia/Cinematography: Maurice Laumann

Direção Artística/Art Director: Henrique Alegria

Décors/Set Designer: André Lecointe

Montagem/Editing: Georges Pallu, Valentine Coutable

Produtores/Producers: Alfredo Nunes de Matos, Henrique Alegria

Produção/Production: Invicta Film

Estreia/Premiere: Olimpia e Chiado-Terrasse (Lisboa), 21 de outubro de 1920

Com/Cast: Teodoro Santos (Barbanegra/Marquês de Serpa), Maria de Campos (D. Rita), Maria de Oliveira (Clara), Francisco Duarte Silva (Sanches, o taberneiro), Guido Fozzio (o domador), Josué Lopes, Adolfo Quaresma, Isilda Campos, Pinto de Mesquita, Adriano Guimarães



Disponível em DCP (pedidos: acesso@cinemateca.pt) e editado em DVD pela Cinemateca, como complemento de A ROSA DO ADRO, à venda nas lojas FNAC e na Livraria Linha de Sombra/Cinemateca: www.linhadesombra.com. Música composta e interpretada ao piano por Filipe Raposo.

Available in DCP (loans: acesso@cinemateca.pt) and published in DVD by Cinemateca as bonus feature of A ROSA DO ADRO, on sale in FNAC stores and Livraria Linha de Sombra/Cinemateca (www.linhadesombra.com). Music composed and performed on the piano by Filipe Raposo.

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema / www.cinemateca.pt



A Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema tem por missão a salvaguarda e a divulgação do património cinematográfico em Portugal. Foi fundada em 1948 por um dos pioneiros das cinematecas europeias, Manuel Félix Ribeiro, e tornou-se uma instituição autónoma em 1980. Desde 1956, a Cinemateca é membro da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), criada em 1938 com o objetivo de promover a conservação e o conhecimento do património cinematográfico, conjugando os esforços dos mais importantes arquivos do mundo e que conta atualmente com 172 afiliados de 75 países.

Em 1996, a Cinemateca abriu um moderno centro de conservação nos arredores de Lisboa, o departamento ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), que é atualmente a base de todas as atividades de conservação, investigação e acesso sobre as coleções filmicas, videográficas e digitais, assim como de aparelhos e objetos cinematográficos. Desde 1998, o ANIM possui um laboratório de restauro fotoquímico, que se tornou, entretanto, o último em atividade na Península Ibérica.

Como parte da sua estratégia de difusão cultural, a Cinemateca tem vindo a digitalizar várias obras da história do cinema português, as quais são disponibilizadas em formato de alta definição para projeção em sala, em edições DVD (próprias ou em parceria com entidades públicas e privadas), ou através da Cinemateca Digital, a sua plataforma de streaming que conta já com mais de 200 horas de imagens. A Cinemateca contribui igualmente para a literacia cinematográfica no sistema de ensino obrigatório português através da sua participação no Plano Nacional de Cinema.



Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema's mission is to preserve and promote Portugal's film heritage. Founded in 1948 by Manuel Felix Ribeiro, a pioneer of European cinematheques, it became an autonomous institution in 1980. The Cinemateca is a member of the International Federation of Film Archives (FIAF) since 1956, an organization created in 1938 with the goal to promote conservation and knowledge on film heritage, and that currently counts 172 affiliates in 75 countries.

In 1996, the Cinemateca opened a modern conservation centre in the outskirts of Lisbon – the ANIM, National Archive of Moving Images –, which is now the base for all its activities of conservation, research and access to its film collections, either in photochemical, video, or digital support, as well as to its collections of film apparatuses and objects. Its photochemical restoration lab, created in 1998, has since become the last in operation in Portugal and Spain.

As part of its strategy to promote Portuguese film heritage, Cinemateca started digitizing several titles from the history of Portuguese cinema. These digital copies have been made available in high definition copies for public screenings, in DVD editions (either on its own, or together with different public and private partners), or in Cinemateca Digital, its streaming platform that already counts more than 200 hours of moving images. Cinemateca also contributes to the film literacy in the national education system thanks to its participation in Plano Nacional de Cinema.



cinemateca
portuguesa
MUSEU DO CINEMA, IP