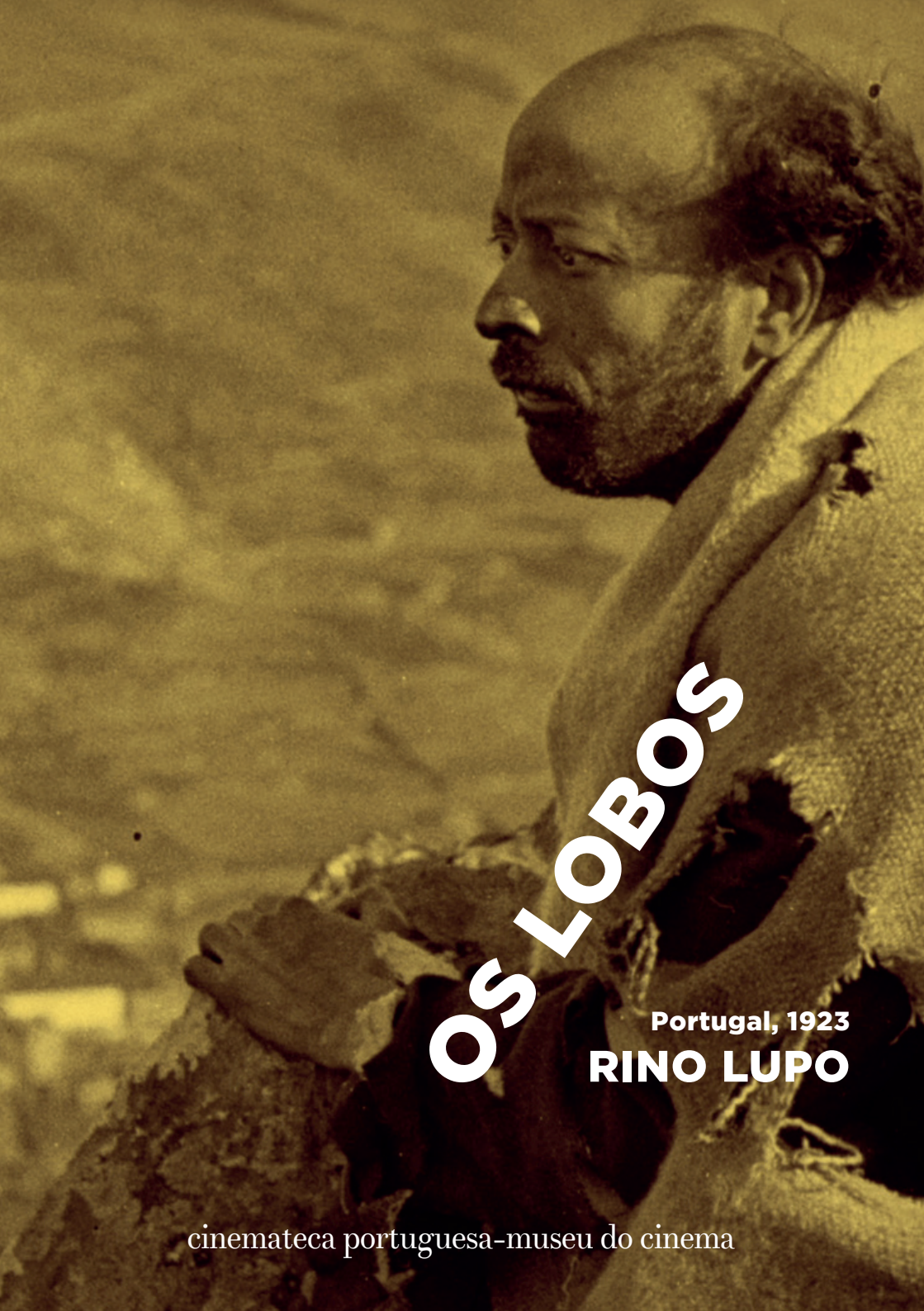


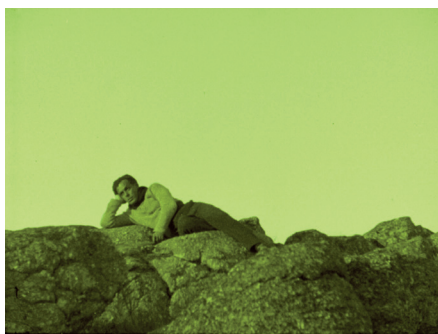


OS LOBOS

Portugal, 1923

RINO LUPO

cinemateca portuguesa-museu do cinema



OS LOBOS

1923 | preto e branco (com tintagens e viragens) | 80 min
black and white (with tinting and toning)

Realização/Director: Rino Lupo

Serra da Cabreira. Uma aldeia dominada pela tradição patriarcal: a mulher ocupa-se das lidas do lar ou recolhe lenha; o homem vela pelos rebanhos ou abate árvores de que fará carvão. Após cumprir pena por crime passionai, um marítimo chega àquelas paragens, convertendo-se em elemento de fascínio e desagregação da estrutura arcaica...

Cabreira Mountain. A village dominated by patriarchal tradition: the woman looks after the household or collects firewood; the man watches over the flocks or cuts down trees from which he will make charcoal. After serving time for a crime of passion, a seafarer arrives at those stops, becoming an element of fascination and disintegration of the archaic structure...

Esta cópia parte do restauro fotoquímico mais recente do filme. O master fílmico utilizado foi o internegativo 35mm, digitalizado em resolução Ultra HD na Cinemateca. As cores das tintagens e viragens foram recriadas digitalmente usando como referência cópias de distribuição da década de 1920. A partitura original escrita por António Tomás de Lima, composta c.1925 e depositada na Biblioteca Nacional de Portugal, foi transcrita e editada por Manuel Deniz Silva e interpretada ao piano por Nicholas McNair.

The source of this print is the most recent photochemical restorations of the film. The 35mm intermediate negative of the film was scanned in Ultra HD in Cinemateca. Tinted and toning colours were recreated digitally using the 1920s distribution nitrate prints as a reference. The original musical score written by António Tomás de Lima c. 1925 and deposited in the Biblioteca Nacional de Portugal was transcribed and edited by Manuel Deniz Silva and interpreted on the piano by Nicholas McNair.

cinemateca portuguesa-museu do cinema

SOBRE O REALIZADOR | ABOUT THE DIRECTOR



Cesare Lupo nasceu em Roma em 15 de fevereiro de 1884, filho de David Lupo e de Giuseppa Paradisi. Em 1911, iniciou carreira na casa Gaumont, em França, contratado por Louis Feuillade. Trabalhou na Dinamarca, na Rússia e na Polónia. Em Varsóvia, criou a Academia Cinematográfica e a revista *Kinema*. Contactado por António da Silveira, chega em 1921 ao Porto, por conta da Invicta Film, graças a Georges Pallu. Nesse mesmo ano fundou em Lisboa a Escola de Arte Cinematográfica, depois transferida para o Porto. Em 1923, casou com a atriz Aida de Oliveira. Em 1928, funda a revista *Arte Muda*. Em 1930, volta a Paris e a Roma. Em 1932, fixa-se em Berlim, onde a última referência conhecida à

sua atividade profissional é a participação como ator na versão italiana de um filme alemão. Regressou depois a Roma, onde faleceu no início de janeiro de 1936, vítima de uma pneumonia



Cesare Lupo was born in Rome on 15 February 1884, the son of David Lupo and Giuseppa Paradisi. In 1911 he began his career at Gaumont, in France, hired by Louis Feuillade. He worked in Denmark, Russia and Poland. In Warsaw, he created the Film Academy and the magazine *Kinema*. Contacted by António da Silveira, he arrived in Porto in 1921 on behalf of Invicta Film, thanks to Georges Pallu. In the same year he founded the Escola de Arte Cinematográfica, in Lisbon, then transferred to Porto. In 1923, he married the actress Aida de Oliveira. In 1928, he founded the magazine *Arte Muda*. In 1930, he returns to Paris and Rome. In 1932, he settled in Berlin, where the last known reference to his professional activity is his participation as an actor in the Italian version of a German film. He then returned to Rome, where he died in early January 1936, victim of pneumonia.



FILMOGRAFIA/FILMOGRAPHY

1912 - TOTO CONTRÔLEUR DES WAGONS-LITS; LE PORTRAIT VIVANT; L'OTAGE; LE TESTAMENT; LA VILLA DES BAISERS: UNE FANTASIE DE MISS EDITH; **1915** - WENN VÖLKER STREITEN: DRAMA AUS DEM JETZIGEN KRIEG/"QUANDO OS POVOS LUTAM"; SLØR-DANSERINDE/"A BAILARINA DOS VÉUS"; **1916** - DVA GRADUSA NIZHE NULYA/"DOIS GRAUS ABAIXO DE ZERO"; DVA DON-ZHUANA/"DOIS DON JUANS"; DVE KVARTIRY, DVE LYUBVI/"DOIS APARTAMENTOS, DOIS AMORES"; ON, ONA I... GORNICHNAYA: SLUCHAI S GORNICHNOI/ELE, ELA E... A CRIADA: O CASO DA EMPREGADA"; RINO V ROSSII/"RINO NA RÚSSIA"; RINO, PARIKMAKHERSHA/"RINO, BARBEIRO"; RINO KHOCHET ZAKURIT/"RINO QUER FUMAR"; CHEM CHYORT NE SHUTIT/"COM O QUE O DIABO NÃO BRINCA"; **1917** - ARKADIY: KONTROLYOR SPALNYKH VAGONOV/"ARKADIY: REVISOR DAS CARRUAGENS-CAMA"; BEDA OT SERDTSIA I NOGTEY/"A MISÉRIA DO CORAÇÃO E DAS UNHAS"; ZHULIK DURAK/"O LADRÃO PATETA"; KONKURS KRASOTY/"CONCURSO DE BELEZA"; SAIDE: DOCH'KRYMA/"SAIDE: A FILHA DA CRIMEIA"; SCHASTLIVY REBYONOK/"CRIANÇA FELIZ"; PROKLJATIE LYUBVI: TAMARA/"MALDITO AMOR: TAMARA"; **1919** - BLANC ET NOIR; LOKAJ/"O CRIADO"; **1921** - DWIE URNY/"DUAS URNAS"; PRZEZ PIEKLO/"ATRAVÉS DO INFERNO"; **1922** - MULHERES DA BEIRA; **1923** - OS LOBOS; **1926** - CARMÍÑA, FLOR DE GALICIA; O DESCONHECIDO; **1927** - AVENTURAS DO TENOR ROMÃO/O DÓ DE PEITO/DÓ DE PEITO FORMIDÁVEL/ROMANINI MILIONÁRIO; **1928** - O DIABO EM LISBOA; FÁTIMA MILAGROSA; **1929** - JOSÉ DO TELHADO; **1930** - A ELEIÇÃO DA RAINHA DOS ATELIERS; OS AUTO-CHENILLES CITROEN SOBRE A NEVE; REGATAS ORGANIZADAS PELO CLUB 11 DE PORTUGAL/REGATAS DO CLUB NÁUTICO DE PORTUGAL EM LEIXÕES E NO NORTE/REGATAS ORGANIZADAS PELO CLUB NAVAL PORTUGUÊS.

Apesar da sua estranha e insólita beleza, MULHERES DA BEIRA, o primeiro filme realizado por Rino Lupo em Portugal, para a Invicta Film, foi mal recebido. Nunes de Mattos não ficou nada contente com as demoras de Rino Lupo nem com as improvisações e, parece, não gostou nada do filme que achou “ordinário” e pouco comercial. Henrique Alegria, mais sensível a Lupo, saiu da Invicta em Setembro de 1922. Sem protector, com uma obra que ninguém queria distribuir (o filme só saiu em Junho de 23, quase ao mesmo tempo do que OS LOBOS) não é de espantar que a Invicta tenha “prescindido dos seus serviços” logo no início de 1922, como prescindiu também do excepcional operador que esse filme revelara: Artur Costa de Macedo. Lupo – parece – não se ralou muito. Os caminhos anunciados pela Invicta em 22, sob a égide de António Pinheiro, com a tentativa de trazer até à tela os grandes nomes dos nossos palcos (O DESTINO, O PRIMO BASÍLIO) não o seduziam nada. Para ele, que formara uma escola de actores em Varsóvia e que, anos mais tarde, a formou em Portugal, o cinema devia divorciar-se completamente do teatro. O que era preciso era continuar na senda aberta pelas MULHERES DA BEIRA. Fazer filmes no “Portugal desconhecido”, filmar as paisagens portuguesas mais ignoradas, remotas e primitivas e descobrir rostos fotogénicos, sem vícios de representação adquiridos no teatro.

E procurou uma história fiel ao naturalismo e ao ruralismo de MULHERES DA BEIRA. Desta vez, não foi Abel Botelho o adaptado mas dois autores de teatro chamados Francisco Lage e João Correia de Oliveira. Em 1920, tinham-se eles estreado no Nacional com a peça **Os Lobos**, ambientada em Castro Laboreiro e caracterizada por uma linguagem castiça (um português arcano e aquilínico) e um naturalismo realista que alguns aproximaram de Alfredo Cortês. Nunca li a peça, mas na altura ela foi considerada representativa de “novos rumos da dramaturgia portuguesa contemporânea”.

Ignoro se Rino Lupo viu a peça, que já não estava em cartaz quando ele chegou a Portugal. Mas, seja como for que a conheceria, convenceu-se que estava ali a base de um óptimo filme. Partiu para a Serra da Estrela e a sua “alma de pintor”, como ele disse ao tempo de MULHERES DA BEIRA, extasiou-se com a paisagem. Adaptou a peça (aumentou-lhe três personagens) e decidiu fundar uma casa produtora própria, a juntar à Invicta, à Caldevilla, ou à Pátria Film, todas activas nesse ano de 1922.

E se é misterioso como convenceu Pallu e a Invicta a deixarem-no filmar MULHERES DA BEIRA, mais misterioso é que tenha convencido o Banco Pinto da Fonseca e Irmão, do Porto, a abrir-lhe o crédito suficiente para formar uma nova produtora que baptizou de Iberia Film. Um tal Carlos Cudell Goetz, bancário, ficou director comercial, ele como director artístico. Nos princípios de 1923, a firma estava constituída.

E, de novo, Rino Lupo se multiplica em declarações à imprensa: *“Venho encantado”* – dizia em Março de 1923 – *“com a extraordinária beleza dos rincões da Serra da Estrela, onde trabalhamos consecutivamente durante dois meses e meio. Admirei bastante a gentileza daquela gente de Seia e de Valezim, desde as pessoas mais categorizadas aos mais humildes camponeses e pastores da serra (...) Refundi (a peça) sem lhe alterar o espírito, de modo a tornar a acção cinematográfica”*.

E, sem dar água vai aos seus financiadores (só os bombardeando com telegramas a pedir dinheiro e película) rodou os LOBOS na primavera de 1923 em Valezim, Seia e São Romão. Os actores eram quase todos inexperientes e principiantes. As únicas excepções (são os que têm direito a relevo no genérico) foram Joaquim Almada (Tónio, o “marido enganado” e vingador) e Sarah Cunha (a Águeda, sua mulher, tão tentada como tentável). Já tinham entrado na peça, embora em papéis diferentes e mais secundários dos que no filme lhe couberam.

Mas, com tanta inexperiência, tanto amadorismo e tanta improvisação, o “milagre” já acontecido nas MULHERES DA BEIRA, repetiu-se e ampliou-se mesmo, pois que os LOBOS é um filme ainda mais fascinante do que esse. Tiveram razão os nossos críticos mais perspicazes, como Roberto Nobre ou Félix Ribeiro, que sempre defenderam que os LOBOS era *“a mais bela*

jóia que a cinematografia portuguesa do período mudo tem para mostrar” (Félix Ribeiro). Se, num critério absoluto o não é (o DOURO de Oliveira ou o MARIA DO MAR de Leitão de Barros são obras mais importantes), é, inegavelmente, uma obra bela, surpreendente e radical.

O que a mim mais me espanta (e a cada nova visão do filme me deixa mais perplexo) é como Rino Lupo o conseguiu sem uma orientação estética segura e sem sequer um argumento sólido a que se agarrar. Se pensarmos friamente na estrutura do filme, ele é uma bizarria, com aquele prólogo marítimo que nada tem a ver com o resto da acção e com personagens e situações que nunca se definem dramaticamente. A construção do filme é inteiramente anárquica (e muitas vezes assaz primária) mas tal não impede que, quase a cada plano, aconteça cinema. É da sua errância (errância em vários sentidos) que os LOBOS retira a sua singularidade paradoxal. Filme feito à deriva, é nessa deriva que se afirma, servido plasticamente, como acontecera em MULHERES DA BEIRA, pela fabulosa fotografia de Artur Costa de Macedo, que nesta boa cópia podemos apreciar melhor.

“As ondas caminham sempre. E quando voltam nunca nos lembram quem nelas foi”. Mais ou menos, esse é o programa da primeira legenda, antes do belo plano do mar. E, embora a história da luta entre “Ruivo” e Sílvio, já por causa de uma mulher, seja excêntrica a quase toda a acção, uma metáfora está dada que, depois, volta ritmicamente ao longo do filme. *“As mulheres são como as ondas”* ou *“as ondas quebram-se nas rochas”*. *“Lobo do mar, lobo do mar, porque vieste desafiar os lobos da serra?”*. “O Ruivo” que roubou a mulher a Sílvio e facilmente o venceu (no tal mar e nas tais ondas) perde-se, depois, nas montanhas, quando tenta “roubar” a mulher de Tónio, essa estranhíssima Águeda. E o auge dos conflitos passionais – depois – é sempre ou quase sempre sublinhado por esses estranhos planos em que as ondas se quebram contra as rochas cujas carga poética é muito mais elíptica do que a carga metafórica.

“O Ruivo” é preso por ter morto Sílvio e é, depois, que vem para a Serra, menos à procura de trabalho do que à procura de mulheres. Logo começa por essa estranha figura de Luzia em que há um desejo e uma raiva tão intensos como os dele. E, sobre o pretenso naturalismo do casamento na aldeia, o que prevalece são apontamentos insólitos: o velho breugheliano, arrastando os carneiros, uma das figuras mais fortes e enigmáticas do filme; o simbolismo do fogo (*“fogo que se apaga é mau agouro”*); o miúdo que deixa tresmalhar uma ovelha, comida por esses lobos sempre nomeados e nunca vistos. O filme não progride dramaticamente, mas acumula cargas, sinais, todos eles inquietantes e “demoníacos”. Rezam-se estranhas rezas (*“São Mamede te levede, São Vicente te acrescente”*) as mulheres fixam demoradamente os corpos dos homens e em tudo parece haver sinais de mau presságio. E há um movimento ondulatório naqueles montes e vales que ecoa sempre as imagens iniciais do mar. *“As ondas do mar são brancas / No centro são amarelas / Coitado de quem nasceu / Para morrer entre elas”*. Uma erótica quase criptográfica, a que se junta o “quebranto da voz” de “O Ruivo” e o plano (brevíssimo) das “sereias” nuas nas rochas.

E as imagens são cada vez mais singulares: aquela igreja do casamento, isolada no alto de um monte, longe de tudo e de todos; a jovem Iria tão singularmente perversa (Aida de Oliveira, futura mulher de Rino Lupo, fez esse papel aos 16 anos); os grandes planos quase obscenos, como aquele do primeiro contacto físico (as mãos) entre Luzia e “O Ruivo”. E, sempre, pontuando, o velho que “parece raçado de lobo” (ou de raposa) à espreita, como se adivinhasse ou soubesse que o sangue e a morte virão. *“No luzido dos olhos, a mordedura por esta ou por aquela”*. O português é tão estranho como a imagética e a “mordedura” parece atingir todos. E é na sombra dos olhos (de Águeda) que “O Ruivo” vê “o sinal da mal casada”, *“Onde fica a mulher nasce a maldade do homem”*.

No final, com a morte do “Ruivo”, tudo se pode converter a um melodrama, mas o filme insinua muito mais do que isso, na teia que estabelece entre a água e o fogo, a terra e os grandes espaços, os penhascos e as casas escavadas no granito.

Por isso, eu acho que os LOBOS, eventualmente um filme influenciado pela escola nórdica, é a obra onde se desenham as matrizes do que, no futuro, seriam as constantes do melhor cinema português: a criação de uma poética à margem de um argumento ou até contra ele;

a fundamentação de uma figuração plástica como contorno de uma figuração dramática; a colagem de citações - ou memórias - dispersas, aglutinando um imaginário que não se reconhece no que é mas no que flui. Se há uma “escola portuguesa”, como alguns defendem, no nosso cinema, os fundamentos dela estão neste filme esdrúxulo, com lugar seguro em qualquer antologia do insólito que se preze ou se queira organizar. Obra “flamejante”, como se diz do gótico final, situada entre o hiper-realismo e o surrealismo, no vértice de uma estética do insólito que raras vezes, no nosso imaginário, terá tido tanta força e tanta singularidade.

João Bénard da Costa, “Folha” da Cinemateca, 25 de novembro de 1996



Despite its strange and outlandish beauty, *MULHERES DA BEIRA*, the first film directed by Rino Lupo for Invicta Film in Portugal was unfavourably received. Nunes de Mattos was not at all happy with the delays of Rino Lupo, or with his improvisations and, it seems, he did not much care for the film either – he thought it “vulgar” and not commercial enough. Henrique Alegria, more sympathetic to Lupo, left Invicta in September 1922. Having lost his protector, and with a work that no one wanted to distribute (the film was only released on June 1923, almost at the same time as *OS LOBOS*) it comes as no surprise that Invicta decided to “dispense with his services” in early 1922, just as it dispensed with the exceptional cameraman that this film had revealed: Artur Costa de Macedo. Lupo – one gathers – was not too bothered. The path announced by Invicta in 1922, under the steerage of António Pinheiro, bent on bringing onto the screen some of the big stage productions (*O DESTINO*, *O PRIMO BASÍLIO*) did not seduce him in the least. For him, who had founded an acting school in Warsaw and who, years later, would found another one in Portugal, cinema should part ways with the theatre. What it needed was to follow the trail opened by *MULHERES DA BEIRA*. To make films in the “unknown Portugal”, to film the most overlooked, remote and primeval Portuguese landscapes, and to unearth photogenic faces, free from the acting vices acquired in the theatre.

And so he tried to find a story that remained faithful to the naturalism and ruralism of *MULHERES DA BEIRA*. This time, it was not an adaptation of Abel Botelho but of two playwrights, Francisco Lage and João Correia de Oliveira. In 1920, they had had their première at the National Theatre with the play *Os Lobos*, set in Castro Laboreiro, and marked by a picturesque language (an archaic-sounding Portuguese, reminiscent of the writer Aquilino Ribeiro) and a realist naturalism in which some saw an affinity with the playwright Alfredo Cortês. I have never read the play, but in its time it was considered representative of “a new trajectory for contemporary Portuguese dramaturgy”.

I don't know whether Rino Lupo saw any performance of the play: it was no longer being staged when he arrived in Portugal. However it was he became aware of it, and thought it

had the makings of a great film. He left for Serra da Estrela and his “painter’s soul”, as he put it at the time of *MULHERES DA BEIRA*, was stunned by the landscape. He adapted the play (adding three characters) and decided to found a production company of his own, that would now coexist with Invicta, Caldevilla, and Pátria Film, all active in 1922.

And if it is something of a mystery how he convinced Pallu and Invicta to let him direct *MULHERES DA BEIRA*, it is even more of a mystery that he managed to persuade the Porto-based Banco Pinto da Fonseca e Irmão to extend him enough credit to form a new production company, which he named Iberia Film. A certain Carlos Cudell Goetz, a banker, was appointed commercial director, while he took on the role of artistic director. In the beginning of 1923, the company was formed. As before, Rino Lupo makes more statements to the press than you can count: *“I am delighted”* – he said in March 1923 – *“with the extraordinary beauty of the nooks and corners of Serra da Estrela, where we worked for two and half months straight. I was quite impressed by the kindness of the people from Seia and Valezim, from the most eminent to the humblest of peasants and shepherds up in the mountains (...) I refashioned (the play) without tampering with its spirit, so as to make the action more cinematic”*.

And so, not offering any kind of explanation to his financial backers (simply bombarding them with telegrams asking for more money and more film) he shot *OS LOBOS* in the spring of 1923 in Valezim, Seia and São Romão. The actors were for the most part either inexperienced or absolute beginners. The only exceptions (highlighted in the film’s credits) were Joaquim Almada (Tónio, the vengeful “cuckold”) and Sarah Cunha (Águeda, his wife, tempted as much as tempting). They had taken part in the play, even though in different and more secondary roles than those they were given in the film.

Yet, despite all the inexperience, the amateurishness and improvisation, the “miracle” that had already taken place in *MULHERES DA BEIRA* not only repeated itself but was in fact amplified, for *OS LOBOS* is an even more enthralling film than the previous one. They were in the right, our most prescient critics, Roberto Nobre or Félix Ribeiro, who always defended *OS LOBOS* as *“the brightest jewel Portuguese cinema of the silent period has to show”* (Félix Ribeiro). While this may not be quite true using an absolute criteria (Oliveira’s *DOURO* or Leitão de Barros’s *MARIA DO MAR* are more important works), it is, undeniably, a beautiful, surprising and radical piece of work.

What leaves me dumbfounded (more and more so each time I watch the film) is how Rino Lupo managed to pull it off without any firm aesthetic framework and in the absence, even, of a solid script to hold on to. If we look at the film’s structure with a clinical eye, it becomes clear how bizarre it is, with a maritime preface that is completely disconnected from the remaining action, and with characters and scenes that never come into dramatic focus. The film’s construction is utterly anarchic (and often quite simplistic), and yet this does not prevent cinema from shining through, almost in each single shot. It is from its erratic nature (in all its senses) that *OS LOBOS* draws its paradoxical uniqueness. A film made adrift, it is through this very drifting that it finds its footing, aided visually, as previously in *MULHERES DA BEIRA*, by the amazing cinematography of Artur Costa de Macedo, that we can fully appreciate in this wonderful print.

“Waves go on and on. And when they return they do not care to remind us whom they took away”. This is more or less the program announced by the first intertitle, before the beautiful shot of the ocean. And while the story of the fight between “Ruivo” and Sílvio, over a woman, is eccentric to most of the film’s action, a metaphor has been put into play, one that will keep coming back, rhythmically, in the course of the whole film. *“Women are like waves”* or *“waves break against the rocks”*. *“Sea wolf, sea wolf, why did you come to defy the mountain wolves?”*. “Ruivo”, who seduced Sílvio’s wife and beat him without breaking a sweat (in the said sea and on the said waves), will later lose his way in the mountains, when he tries to “steal” Tónio’s wife, the weird and wonderful Águeda. And the climax of these passionate conflicts – later on – is invariably, or nearly, underlined by these mystifying shots of waves breaking against the rocks, the poetic content of which is more elliptical than metaphoric in nature.

“Ruivo” is arrested for murdering Sílvio and it is only later that he comes to the Serra, not so much looking for work as looking for women. And he soon encounters this strange figure,

Luzia, whose desire and rage are as intense as his own. And, a-propos the supposed naturalism of the village wedding, what stands out are a few odd notations: the Breughelesque old man dragging his rams behind him, one of the most striking and enigmatic characters in the film; the symbolism of fire (*"a fire that dies down is a bad omen"*); the boy who lets a sheep go astray, eaten by the wolves, invoked again and again yet never seen. The film does not progress dramatically, but instead accumulates charges, signals, all of them disturbing and "diabolic". Strange prayers are uttered (*"May you rise with São Mamede / May you swell with São Vicente"*), women stare at men's bodies for a long time, and in everything there seems to be signs of ill omen. And then there's a wavering movement in those mountains and valleys that echoes the opening images of the sea. *"The sea waves are white / Their centre is yellow / Woe to him that was born / Only to die among them"*. It is an eroticism of an almost cryptographic kind, which chimes with the "quavering voice" of "Ruivo" and the (brief) shot of the naked "sirens" on the rocks.

And the film's images become more and more peculiar along the way: the wedding church, isolated at the top of a hill, a long way from everything and everyone; the young Iria, so uniquely perverse (Aida de Oliveira, Rino Lupo's future wife, playing the role at 16); the almost obscene close-up shots, such as the one showing the first physical contact between Luzia and "Ruivo" (their hands). And, again and again, as a kind of refrain, that old man that "seems the wolves' kin" (or perhaps the foxes'), always lurking about, as if he somehow guessed or indeed knew that blood and death would soon follow. *"In the glint of their eyes, the bite gets her hither and gets her yonder"*. The Portuguese used in the film is as unusual as the imagery and the "bite" does seem to get all of them. It is in the shadow of the eyes (of Águeda) that "O Ruivo" reads "the sign of the unhappy wife", *"Where the woman lies, there springs the wickedness of men"*.

In the end, with the death of "Ruivo", it all seems about to turn into a melodrama, but the film hints at much more than that, through the web that it weaves between water and fire, land and the vast open spaces, the cliffs and the houses carved in the granite rock.

Bearing all this in mind, I think OS LOBOS is perhaps influenced by the Nordic school. It is the work where the foundations are laid for what in the future would be the persistent elements of the best Portuguese cinema: the creation of a poetics on the margins of the script, even against it; plastic figuration as an anchor, bypassing a dramatic figuration; the collage of scattered quotations – or memories –, tying together an imaginary that does not see itself in what is, but rather in what flows. If there is such a thing as a "Portuguese school", as some claim, in our cinema, its foundations lie in this outlandish film, a shoe-in for any anthology of the bizarre worthy of its name, if anyone would care to organize it. A "flamboyant" work, to borrow the words from the late Gothic style, mid-way between hyper-realism and surrealism, the apex of an aesthetic of the uncanny that, in our imaginary, was seldom as fierce and as unique.

João Bénard da Costa, *Cinemateca program sheet*, November 25, 1996



António Tomás de Lima e a música portuguesa no período da I República

Quando foi convidado para escrever uma partitura original para o filme OS LOBOS, António Tomás de Lima tinha 38 anos e uma já longa experiência no acompanhamento musical de cinema mudo. Integrara, ao longo da década de 1910, diversos conjuntos musicais ativos em animatógrafos, em particular no Cinema Condes, em Lisboa, e no Teatro Sousa Bastos, em Coimbra, onde trabalhou num quarteto com Armando Leça. Não era, também, um desconhecido no Brasil, tendo aí realizado uma tournée com a cantora Cacilda Ortigão em 1921. Nascido em Lisboa, António Tomás de Lima iniciara a sua formação musical na Sé Patriarcal, prosseguindo depois os seus estudos no Conservatório Nacional. Aos vinte anos, em 1907, compôs a música para A Moabita, “cena bíblica” para canto, coro e orquestra, com texto do poeta, jornalista e musicógrafo Alfredo Pinto Sacavém, obra que foi

estreada no Salão do Conservatório Nacional a 21 de junho desse ano, e repetida no mesmo local no ano seguinte, alcançando um êxito assinalável. Depois deste primeiro sucesso, Tomás de Lima esboçou diversas óperas, entre as quais A Abandonada, de novo com libreto de Pinto Sacavém, que não chegou, no entanto, a terminar. Dedicou-se à atividade concertística enquanto violinista, tendo assumido o lugar de concertino na orquestra dirigida por David de Sousa no Teatro Politeama, em Lisboa, entre 1914 e 1916, e organizado no final da década concertos sinfónicos no Palácio Foz. Em 1919, foi nomeado professor de violino e direção de orquestra no Conservatório Nacional, por iniciativa do novo diretor da instituição, Viana da Mota. As obras de Tomás de Lima durante esse período são maioritariamente destinadas ao piano ou a pequenos conjuntos instrumentais, mesmo se tentou igualmente a escrita orquestral, em particular em Cantos do meu país, onde recorreu a temas musicais populares de diferentes regiões (Algarve, Alentejo, Minho, Beira Alta, o fado da Severa, entre outros), associando-se assim às tentativas da época de construir um nacionalismo musical português a partir de referências folclóricas. O seu catálogo contém igualmente um bom número de peças de repertório mais ligeiro, e em particular inúmeros fados em versões para piano, tendo o compositor explorado os novos formatos então impulsionados pelas emergentes indústrias do disco, da rádio ou do cinema. Um percurso, de certa forma, representativo da vida musical portuguesa nos anos da I República, marcada pela expansão das pequenas formações instrumentais (quartetos, quintetos e sextetos), que se multiplicaram nos diversos espaços de lazer do início do século XX (cafés, night-clubs, hotéis, casinos, termas ou animatógrafos), e pela experimentação de novas articulações entre os universos da cultura erudita e popular.

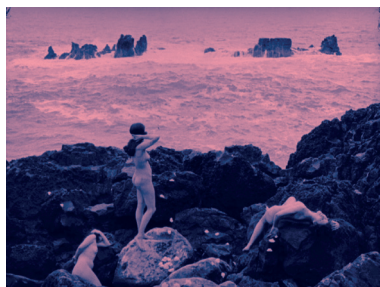
Manuel Deniz Silva



António Tomás de Lima and Portuguese music at the time of the I Republic

When he was invited to write an original score for the film *OS LOBOS*, António Tomás de Lima was 38 years old and already had a long experience in musical accompaniment to silent cinema. Throughout the 1910s, he had been part of various musical ensembles working in animatographs, in particular at Cinema Condes, in Lisbon, and at the Teatro Sousa Bastos, in Coimbra, where he integrated a quartet with Armando Leça. Furthermore, he was not a stranger in Brazil, having previously toured there with the singer Cacilda Ortigão in 1921. Born in Lisbon, António Tomás de Lima had begun his musical training at Sé Patriarcal, then furthering his education at the Conservatório Nacional. At the age of twenty, in 1907, he composed the music for *A Moabitá*, a “biblical scene” for solo voice, choir and orchestra, with text by the poet, journalist and musicographer Alfredo Pinto Sacavém, a work that premiered at the Salão do Conservatório Nacional on 21 June that year and was performed once again in the same venue the following year, with remarkable success. After this early acclaim, Tomás de Lima sketched various operas, among which *A Abandonada*, again with a libretto by Pinto Sacavém, which he never finished. He devoted himself to concert performances as a violinist, was concertino in the orchestra conducted by David de Sousa at the Politeama Theatre, in Lisbon, between 1914 e 1916, and, towards the end of the decade, organized symphonic concerts at Palácio Foz. In 1919, he was appointed teacher of violin and orchestra conducting at Conservatório Nacional (National Conservatory of Music) on the initiative of the institution’s new director, Viana da Mota. The works of Tomás de Lima in that period are mostly for the piano or small instrumental ensembles, even if he also tried his hand at writing for orchestra, in particular in *Cantos do meu país* (“Songs of my country”), where he drew on folk music motifs from various regions of Portugal (Algarve, Alentejo, Minho, Beira Alta, the fado of Severa, among others), thus associating himself with the contemporary effort to erect a Portuguese musical nationalism grounded on folk references. His catalogue also includes a significant number of pieces for a lighter repertoire, especially a countless series of fados in versions for the piano, taking advantage of the new formats then put forward by the emergent record, radio or cinema industries. A trajectory that is, to a certain extent, representative of Portuguese musical life in the time of I Republic, defined by the multiplication of small instrumental ensembles (quartets, quintets and sextets) that spread across the various leisure venues in the early twentieth century (cafés, night-clubs, hotels, casinos, spas or animatographs), and by the pursuit of new articulations between the worlds of erudite and popular culture.

Manuel Deniz Silva



OS LOBOS (1923)

preto e branco (com tintagens e viragens)
black and white (with tinting and toning) | 80 min

Realização/Director: **Rino Lupo**

Argumento/Screenplay: **Rino Lupo, segundo a peça “Os Lobos”, de Francisco Lage e João Correia de Oliveira (1921)**

Diretor Artístico/Artistic Director: **Henrique Alegria**

Fotografia/Cinematography: **Artur Costa de Macedo**

Música original/Original music: **Tomás de Lima**

Produtor/Producer: **Carlos Cudell Goetz**

Produção/Production: **Iberia Film**

Laboratório/Lab: **Invicta Film (1923), Gaumont (1924)**

Rodagem/Shooting: **Foz do Douro, Leixões, Nelas, Seia, S. Romão, Valezim, Serra da Estrela (11-1921/3-1923)**

Distribuição/Distributor: **Raúl Lopes Freire**

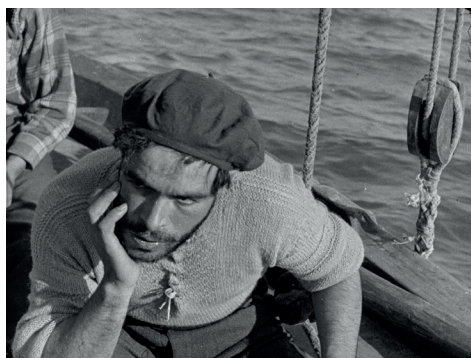
Estreia/Premiere: **Jardim Passos Manuel (Porto), 7 de maio de 1923**

Estreia (versão de 1924)/Premiere (1924 version): **Salão Foz, Chiado Terrasse (Lisboa), 12 de maio de 1924**

Intérpretes/Cast: **José Soveral** (Ruivo, um marítimo), **Branca de Oliveira** (Luzia), **Joaquim Almada** (Tónio, um Montanhês), **Sarah Cunha** (Águeda, noiva de Tónio), **Joaquim Avelar** (Gardunho), **Eduardo Rios** (Sam Gens), **Flora Frizzo** (Andreza, mãe de Tónio), **Manuel Batista** (Tio Gemil), **Aida de Oliveira** (Iria), **Francisco Amores** (Sílvio, um pescador), **Ricardina Maria** (Rita), **Santos Castro** (Tobias), **Jeanne Nancray** (Silvana), **Carmencita Díaz** (Celeste), **Palmira de Avelar** (Cotovia), **José Moreira** (Simão do Anho, pai de Tónio), **Carmen Alves, Alexandre Amorim**

Disponível em DCP (pedidos: acesso@cinemateca.pt) e editado em DVD pela Cinemateca, à venda nas lojas FNAC e na Livraria Linha de Sombra/Cinemateca: www.linhadesombra.com

Available in DCP (loans: acesso@cinemateca.pt) and published in DVD by Cinemateca, on sale in FNAC stores and Livraria Linha de Sombra/Cinemateca: www.linhadesombra.com



CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA

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 fílmicas, 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.



OS LOBOS

Portugal, 1923
RINO LUPO

cinemateca
portuguesa
MUSEU DO CINEMA, IP