



RELICI

IMAGENS SONORAS: UMA PROPOSTA DE LEITURA DE *A CANÇÃO DE LISBOA*¹

Hugo Barreira²

RESUMO

Este artigo tem como objetivo propor uma nova leitura do filme *A Canção de Lisboa* (1933) realizado por Cottinelli Telmo a partir da análise do papel da música e do som no filme. O estudo do filme teve por base um levantamento documental e um conjunto de visionamentos de uma cópia digital de acordo e do qual resultaram alguns instrumentos descritivos. Tendo em conta que se trata do primeiro filme sonoro inteiramente produzido em Portugal, a análise do filme de 1933 será precedida de uma primeira parte, de contextualização, em que são apresentadas algumas das possibilidades exploradas na transição do mudo para o sonoro em contexto nacional.

Palavras-chave: Cultura Visual; Imagem em movimento; Cinema português; Musical

ABSTRACT

This article aims to propose a new understanding of the film *A Canção de Lisboa* (1933) by Cottinelli Telmo based on the analysis of the role of music and sound in the film. The study of the film was grounded on a documentary survey and a set of views of a digital copy of agreement and which resulted in some descriptive instruments. Considering that this is the first sound film entirely produced in Portugal, the analysis of the 1933 film will be preceded by a first part, a contextualization, which presents some of the possibilities explored in the transition from mute to sound in a national context.

Keywords: Visual culture; Moving image; Portuguese cinema; Musical

INTRODUÇÃO

Com exceção de algumas referências por parte de Luís de Pina e, sobretudo, de João Bénard da Costa, o enquadramento das primeiras produções da cinematografia sonora portuguesa no âmbito das questões relacionadas com o filme musical encontra-se ainda pouco desenvolvido. Seria a ligação com o teatro de

¹ Recebido em 17/12/2017.

² Universidade do Porto. hbarreira@letras.up.pt.



RELICI

95

revista e a decorrente formação de uma categoria cinematográfica, a “comédia à portuguesa”, bem como a ligação destas produções com o contexto do Estado Novo português, que ocupariam uma grande parte das obras que integram o *corpus* da historiografia do cinema até à atualidade.

Não dispondo ainda de dados que nos permitam desenvolver o tema com a profundidade que desejaríamos, optámos por lançar um convite à reflexão sobre este caminho de investigação através de uma proposta de leitura do filme *A Canção de Lisboa* (1933), realizado por Cottinelli Telmo, tendo por base uma análise do papel do som e da música, a qual foi já apontada por Luís de Pina como um elemento fundamental do filme³.

Tratando-se da primeira produção sonora inteiramente rodada e sonorizada em Portugal, o filme beneficiou dos entraves e possibilidades dessa situação, sendo marcado, e criticado, quer pela experimentação, quer pela cedência a recursos que permitisse, através da conquista do público, justificar o elevado investimento. Contudo, o filme de 1933 não deve ser visto de forma isolada das problemáticas inerentes à implementação do sonoro em Portugal e das possíveis matrizes técnicas e estéticas que, desde os finais da década de 20, foram alvo do debate cinéfilo no meio nacional. Faremos alusão a alguns destes caminhos na primeira parte deste artigo. Nesse sentido, a leitura de *A Canção de Lisboa* que apresentámos neste artigo deriva essencialmente de um estudo mais alargado do filme, tendo por base um levantamento documental, e convocando diversas óticas de análise e de contextualização, que desenvolvemos no âmbito da nossa Tese de Doutoramento⁴.

³ Veja-se, a este respeito: PINA, Luís (1986). *A Canção de Lisboa continua nova*. In ROSA, Vasco. **Beatriz Costa 100 anos. A Canção de Lisboa**. Lisboa: Tugaland, 2007, pp. 54-56. Pina, Luís (1988). *Espontaneidade do conjunto*. In ROSA, Vasco. **Beatriz Costa 100 anos. A Aldeia da Roupa Branca**. Lisboa: Tugaland, 2007, p. 40.

⁴ BARREIRA, Hugo. **Imagens na Imagem em Movimento. Documentos e Expressões**. Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017.



RELICI

A presente análise assentou em repetidos visionamentos de uma cópia digital e restaurada do filme⁵. Para nos auxiliar na estruturação dos elementos recolhidos socorremo-nos de quatro conceitos operativos, que funcionaram como parâmetros para o estudo da imagem em movimento. Assim, agrupámos os elementos recolhidos de acordo com aquilo que designámos por quatro componentes da imagem em movimento: componente pro-filmica (espaço físico e elementos presentes diante da câmara); componente fotográfica (aspetos da fotografia estática); componente cinematográfica (questões relacionadas com o movimento); componente sonora (a sonoplastia e a relação entre a imagem e o som)⁶. No decorrer do estudo do filme foram ainda criados dois instrumentos descritivos dos quais nos socorremos para esta análise: uma proposta de segmentação do filme (Tabela 1) e uma decomposição plano-a-plano de dois segmentos (Tabela 2), que incluímos como anexos deste texto. Nesse sentido, remetemos o leitor para a Tabela 1 sempre que citamos um segmento ou para a Tabela 2 sempre que identificarmos um plano por um número. Mencionaremos ao longo do texto alguns filmes que poderão ter servido de referência para as produções nacionais, contudo, optámos por nomear apenas filmes que comprovámos terem sido exibidos nos circuitos de exibição comercial portugueses.

⁵ TELMO, Cottinelli (realiz.). (1933). **A Canção de Lisboa**. [DVD] Lisboa: Tugaland, 2007.

⁶ Para um enquadramento teórico destas questões veja-se: BARREIRA, 2017, pp. 49-73.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 94-136, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

ALGUNS CAMINHOS NA TRANSIÇÃO PARA O SONORO EM PORTUGAL

A *Canção de Lisboa* é considerado o filme fundador e matricial da “comédia à portuguesa” ou “comédia de Lisboa”⁷, chegando Bénard da Costa a afirmar que não há «uma só, depois dela, que dela não dependa»⁸. Como assinala Tiago Baptista, muitas das características destas comédias estariam já presentes, com as devidas distâncias, em *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) de Leitão de Barros⁹, filme ainda do período da cinematografia muda. Estas características derivariam, segundo o mesmo autor, da estrita relação com a “revista à portuguesa”, presente na estrutura em “quadros”, no humor, na tipificação social e nos atores do teatro de revista ou mesmo na utilização de estratégias próprias do palco enquanto espaço da ação. Contudo, trata-se de um filme que se aproxima igualmente das sinfonias urbanas, caracterizando-se pela ausência de interiores, o que permite colocar os “quadros” da revista nos ambientes da cidade para os quais aquela remeteria, facilitando, desse modo, a criação de uma unidade espaço-tempo-ação e consolidando a alusão à situação real tipificada.

No mesmo ano, no seio das tertúlias cinéfilas do São Luiz, onde se pugnava pela implementação da produção sonora em Portugal, Chianca de Garcia, exploraria também as ligações com o musical de palco num outro filme mudo: *Ver e Amar!*. A partir dos dados de Félix Ribeiro, que colaborou na produção¹⁰, percebemos que a equipa responsável pelo filme era, essencialmente, a das tertúlias, tratando-se da

⁷ Designação alternativa proposta por autores como Tiago Baptista. Veja-se: BAPTISTA, Tiago. Na minha cidade não acontece nada. Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo) In **Ler História**, n.º 48, Lisboa, 2015..

⁸ COSTA, João Bénard da. **Histórias do Cinema**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 54.

⁹ Veja-se: BAPTISTA, Tiago. Documentário, modernismo e revista em Lisboa, *Crónica Anedótica*. **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, n.º. 6, Agosto 2009, pp. 109-127. Disponível em https://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/01/documento3a1rio-modernismo-e-revista_doonline.pdf. Acesso em: 10.12.2017.

¹⁰ RIBEIRO, M. Félix. **Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 259.



RELICI

primeira longa-metragem do realizador e de um filme marcado por alguma experimentação.

O filme foi rodado no estúdio improvisado do jardim de inverno do teatro e no próprio palco¹¹ e o seu argumento tinha por base as aspirações ao teatro de revista de uma costureirinha. Dado que praticamente nada restou do filme, dispomos apenas de algumas fotografias de cena e de alguns testemunhos coevos, pelo que pouco mais conseguimos, até ser encontrada nova documentação, que intuir a vontade de colocar em diálogo o teatro e o cinema que, como veremos estará presente em *A Canção de Lisboa* e que irá ser uma recorrência na futura “comédia à portuguesa”, género que o filme parece ensaiar¹². O título de trabalho era, contudo, demonstrativo de um outro influxo estético, «São Luiz Melody», um aportuguesamento da série *Broadway Melody*¹³, demonstrando que o musical americano era uma das matrizes de referência. O maestro René Bohet, que sincronizara exhibições mudas do famoso *O Cantor de Jazz* (1927), de Alan Crosland, com discos de Al Johnson nesse mesmo ano¹⁴, seria o responsável pelo comentário musical¹⁵.

A partir da documentação que conhecemos e dos dados de Félix Ribeiro, percebemos que o filme continha uma paródia “revisteira” de uma das sumptuosas, e tecnicamente inovadoras, produções de Hollywood, o filme *Ben-Hur* (1925) de Fred Niblo. Note-se que, à semelhança das modalidades francesas e germânicas do *cabaret*, ou do *vaudeville* americano, o teatro ligeiro, livre das restrições do palco académico, era particularmente permeável a inovações técnicas e estéticas, bem

¹¹ Cf. RIBEIRO, 1983, p. 257.

¹² Cf. *Ibid.*, p. 260.

¹³ *The Broadway Melody*, de 1929, realizado por Harry Beaumont, foi o primeiro ensaio nos caminhos do musical da Metro-Goldwyn-Mayer, tendo ainda como completo referente, quer nos números, quer na equipa, o palco da *Broadway*. Veja-se: American Film Institute. **The Broadway Melody**. Disponível em: <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=3068>. Acesso em: 10.12.2017.

¹⁴ Cf. BARREIRA, 2017, p. 177.

¹⁵ CINEPT – Cinema Português. **Ver e Amar!**. Disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/4131/Ver+e+Amar%21>. Acesso em: 10.12.2017.



RELICI

99

como à colaboração das vanguardas artísticas, como se veria por muitas das modalidades iniciais das práticas performativas, *avant la lettre* entendidas. Nesse sentido, não estranharia que, em Portugal, fosse o “teatro de revista” a cumprir semelhantes propósitos, o que é igualmente atestado pela presença de artistas plásticos ligados ao modernismo em muitos destes filmes¹⁶.

Entre 1930 e 1931, ainda sem os equipamentos ou os estúdios necessários para a rodagem de um filme sonoro em Portugal, Leitão de Barros dirigiria *A Severa*, a partir da peça homónima de Júlio Dantas, dando origem, deste modo, ao primeiro filme sonoro português. O projeto representava, antes de mais, uma complexa operação logística, de elevado risco financeiro, que acarretaria um período de rodagens de exteriores, em Portugal e um outro, de interiores, bem como de pós-sonorização, em Paris¹⁷, nos estúdios da “Tobis francesa” onde René Clair que reencontraremos a propósito de *A Canção de Lisboa*, trabalhava nas suas comédias musicais. Martin Barnier, no seu estudo sobre os aspetos sonoros do filme¹⁸, salienta justamente o mérito do planeamento e dos resultados traduzidos através de uma montagem coerente e bem conseguida de planos filmados em condições tão díspares. O autor saúda ainda o esforço técnico de Leitão de Barros considerando que *A Severa* nada deve à produção sonora coeva da europa¹⁹.

O filme constituiu uma importante etapa formativa para Leitão de Barros e para a sua equipa, podendo, deste modo, contactar com condições técnicas e profissionais semelhantes às que se desejava implementar em Portugal. No que diz respeito à montagem, o pioneirismo técnico e as circunstâncias de produção fazem

¹⁶ Veja-se: BARREIRA, 2017.

¹⁷ Cf. BARNIER, Martin. *A Severa*. In FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). *O Cinema Português Através dos seus Filmes*. Lisboa: Edições 70, 2014, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 21-31. O mesmo estudo, um pouco mais desenvolvido e completado com um pequeno estudo de *A Canção de Lisboa* pode ser consultado em: BARNIER, Martin. *Les deux premiers films parlants produits au Portugal*. In Dominique Nasta & Didier Huvelle (eds.) **Le son en perspective : nouvelles recherches**. Bruxelles : Peter Lang, 2004, pp. 169-184.

¹⁹ Cf. BARNIER, 2014, p. 30.



RELICI

100

com que o realizador recorra, naturalmente, à organização em partes do mudo, articulados já não por entretítulos, mas por diálogos e pela música de fundo, aproximando-o, como salienta Bénard da Costa, de *Lisboa, Crónica Anedótica*²⁰. Tirando partido dos avanços que a indústria conheceu entre 1930 e 1931²¹, o filme desenvolve a sonoplastia de modo a criar ambientes com recurso quer à partitura de Frederico de Freitas quer aos efeitos sonoros. Deste modo, é justamente em *A Severa* que podemos encontrar as primeiras experiências, que sobreviveram, da exploração das possibilidades do musical na cinematografia portuguesa, tirando partido, porém, de um outro universo musical que, em paralelo com o teatro de revista marcará os filmes posteriores: o fado²².

Note-se que a música, precedendo a imagem, inicia verdadeiramente o filme, com o ecrã negro que dá lugar a um primeiro cartão somente na segunda exposição do tema musical. Estamos, deste modo, numa clara demonstração do novo paradigma tecnológico e num dispositivo, que à semelhança da música de fosso na sala, mergulha o espectador numa atmosfera por aquela sugerida. Ao longo do filme a música será praticamente contínua, com os diálogos em sobreposição²³ e, em alguns casos, seja ou não acompanhada de letra, presta-se a comentário atmosférico, acentuando o carácter onírico das imagens, como no caso dos planos iniciais junto da casa de pobres camponeses²⁴. Em outros casos faz avançar a narrativa, com recurso à montagem, como acontece quando Severa começa a cantar junto a Romão, transformando-se a cena, através de uma elipse visual, na interpretação de *Ó Rua do Capelão*, pela já fadista de sucesso. O mesmo artifício será posteriormente utilizado em *A Canção de Lisboa*, no segmento 18b, em

²⁰ Cf. COSTA, 1991, p. 51.

²¹ Cf. BARNIER, 2014, p. 28.

²² Para uma análise do papel do fado no cinema português das décadas de 30 e 40 veja-se: COLVIN, Michael. **Fado and the Urban Poor in Portuguese Cinema of the 1930s and 1940s**. Woodbridge: Tamesis, 2016.

²³ Cf. BARNIER, 2014, p. 27.

²⁴ Veja-se: BARNIER, 2014, p. 26.



RELICI

101

que Vasco canta o *Fado do Estudante*. Contudo, no filme de 1931 ainda se recorre uma legenda por sobreimpressão, «E o seu fado levou-a ao coração da Mouraria», coincidindo com um esbatido em fundo negro de ambos os planos e com um *crossfade* de ambas as músicas.

Uma das mais famosas músicas do filme, o *Sol-e-dó do Timpanas Boleiro*, com música de Frederico de Freitas e versos de Júlio Dantas, cantada por Silvestre Alegirim, constitui um excelente exemplo da complexa articulação, e anulação, através da montagem, dos diferentes tempos e espaços das imagens, coordenadas ritmicamente pela componente sonora (AS02). Apresentado o tema na cena anterior, lugar de mais uma disputa pela fadista, o *Sol-e-dó* regressa em pleno através de um plano do cartaz da «Grande Corrida Real», que a câmara acompanha, anunciando a espera dos touros que se seguirá. Entre as duas cenas principais, a figura do Boleiro vem com o seu “séquito”, estrada fora, interpretando o início da música, numa tomada de vista de exteriores com câmara móvel, constituindo um *travelling* que explora as dinâmicas das oblíquas.

Quando Timpanas começa a cantar, um grande plano, a $\frac{3}{4}$, mostra o ator, com o violinista em segundo plano e o braço da guitarra entre os dois, em aparente continuação da marcha. Uma nova exposição do refrão, com a melodia assobiada, faz alternar os dois planos, repetindo-se como música de fundo para um plano de carruagens que passam ao longo da estrada, alternado com um plano de cavaleiros que percorrem a diagonal de campo. Nova estrofe, com novo plano a $\frac{3}{4}$, seguida de nova exposição do refrão em assobio, através de um plano de conjunto, mais aproximado, alternado com o grande plano. Na repetição vemos uma panorâmica de um enorme grupo de figurantes que esperam a chegada dos touros. Nova estrofe, segundo o modo anterior, é seguida da exposição do refrão assobiada, com *travelling* do grupo visto de costas. A partitura marca o término da canção e recupera a melodia, expandindo as forças orquestrais e servindo agora de música de fundo a



RELICI

102

um longo *travelling* do grupo de figurantes que espera os touros, permitindo a transição para um novo fado da Severa através de um conjunto de planos de cavaleiros.

Recorrendo ao que sabemos das circunstâncias técnicas de produção, percebemos que a interpretação da canção do Timpanas é composta por planos mudos, rodados nos exteriores portugueses, e planos rodados nos estúdios franceses. Em momentos em que a sincronização não é relevante, como nos planos dos figurantes, ou é menos importante, como nos entrecos musicais ou assobiados, a câmara, mantendo-se a uma distância segura, filma os exteriores, sonorizadas em pós-produção, combinando-se estes, através da montagem, com os grandes planos de Silvestre Alegirim, avançando fingidamente em frente a um fundo desenhado em movimento²⁵.

Animado pelo ritmo da música, o resultado é bem conseguido, embora com alguns lapsos, transparecendo uma talvez não intencional estilização que parece, em todo o caso, dominar um filme que procura, em experiência pioneira, um lugar para o sonoro português e que se tornaria recurso expressivo e recorrente no musical. Em *A Severa*, seria ainda utilizado nas filmagens das marchas, no final do filme, numa articulação mais dinâmica e complexa com outros planos.

No duelo, maioritariamente filmado mudo, é a música que confere o dinamismo, tendo por base uma montagem rápida que explora igualmente a relação de campo e contra campo. Semelhante tratamento fora já utilizado em *D. Juan* (1926), realizado por Alan Crosland, e que fora o primeiro filme a utilizar música e alguns efeitos sonoros no processo *Vitaphone*. Na possível apropriação do duelo de *D. Juan*, além de se constatar uma “construção” do sonoro por acumulação de experiências, Leitão de Barros denota, nos ângulos em contrapicado e nos expressivos planos de pormenor do rosto de Silvestre Alegirim uma eclética

²⁵ Este tipo de solução seria utilizada, no mesmo ano, por René Clair em *Viva a Liberdade!* (1931).
Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 94-136, jan-abr, 2018
ISSN: 2357-8807



RELICI

capacidade de visitar e combinar os procedimentos técnicos americanos com uma estética mais próxima das vanguardas germânica e russa.

A CANÇÃO DE LISBOA

À semelhança de qualquer outra obra cinematográfica, *A Canção de Lisboa* pode ser analisada de diversas perspectivas. Um estudo completo do filme de Cottinelli Telmo deverá ter em conta diversos aspetos, muitos dos quais também não têm merecido a atenção devida por parte dos investigadores, tal como as circunstâncias de produção ou a equipa técnica, a qual congrega elementos portugueses e estrangeiros, responsáveis pela preparação dos profissionais para a mudança para o cinema sonoro. Além da nacionalidade, também a formação dos diversos elementos é extremamente relevante para o entendimento do resultado final. Em *A Canção de Lisboa* destaca-se, desde já, a formação em arquitetura do realizador e a formação em pintura do seu assistente, Carlos Botelho, reforçando-se a necessidade de aprofundar a análise destes filmes no contexto de uma cultura visual, e audiovisual, transversal a vários meios.

Para explorarmos o papel do som e da música na construção da narrativa do filme, começaremos por analisar brevemente os espaços de rodagem de modo a contextualizar algumas das características que o separam da maioria das produções sonoras e musicais coevas. Analisaremos depois as características da sonoplastia e a presença e a importância da música na estrutura narrativa do filme na sua totalidade para, em seguida, analisarmos as principais sequências musicais.

OS ESPAÇOS DO FILME

A Canção de Lisboa demarca-se da maioria dos filmes musicais do primeiro sonoro, e podemos até dizer da maioria dos filmes do primeiro sonoro e de muitos dos musicais das décadas seguintes, pela grande quantidade de cenas rodadas em



RELICI

exteriores. Do mesmo modo, e ao contrário das restantes comédias portuguesas que se lhe seguiriam, com a possível exceção de *O Pai Tirano* (1941) de António Lopes Ribeiro, é a própria cidade de Lisboa que aparece abundantemente nas suas imagens.

A formação de Cottinelli Telmo poderá ter desempenhado um papel relevante na vontade de mostrar a cidade, mas não podemos esquecer que os estúdios da chamada Tobis Portuguesa ainda não estavam prontos, pelo que as cenas de interiores tiveram de ser filmadas em *plateau* improvisado na abegoaria da Quinta das Conchas²⁶. Partes das suas estruturas foram também aproveitadas para os cenários de exteriores, tal como o Largo das Conchas que funciona como o espaço central da ação, nele residindo e trabalhando Vasco, Alice e o seu pai, o Alfaiate Caetano, em torno dos quais giram as principais peripécias do enredo. Um outro cenário de exteriores permitiu criar a casa de fados “O Retiro do Alexandrino”. Uma comparação do espaço do pátio da escadaria com o pátio da Casa do José das Dornas em *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), de Leitão de Barros, rodado na Tobis no ano seguinte, permite perceber que se trata do mesmo local. Os anúncios à Cervejaria Portugália poderão ter servido como estratégia comercial, à semelhança da presença dos Vinhos Borges no banquete do segmento 20²⁷. Aqui encontramos o *travelling* associado à panorâmica como um dispositivo que nos apresenta a assistência e serve de comentário visual à música diegética. Note-se que este tipo de planos parece ter sido utilizado, pela primeira vez, em *A Canção de Lisboa*, não estando presente em *A Severa*, que apresenta a assistência de forma mais fragmentada, recorrendo à montagem como suporte da expressão, e sendo

²⁶ Cf. RIBEIRO, 1983, p. 317.

²⁷ Referência estabelecida também no programa de estreia. Veja-se: ESTRELA, Rui. **A Publicidade no Estado Novo 1932-1959**. Vol. 1. Coleção Comunicando. Lisboa: Simplesmente Comunicando, 2004.



RELICI

105

recuperado e desenvolvido, no sentido da sua estilização, ainda na década de 30 em *Aldeia da Roupa Branca*.

Os interiores, construídos na abegoaria da quinta, formam um total de seis espaços. Três deles dão corpo às salas da Alfaiataria Académica (sala de provas, com a montra, sala das costureiras e cozinha) as quais, no filme, comunicam entre si diretamente em clara transposição para a ficção da partilha de funções do edificado da pequena burguesia comercial. No segmento 09 é possível ver a cuidada preparação do espaço da sala de provas, recheado de adereços que caracterizam a pretensa elegância *a la mode* do estabelecimento. O espaço da sala das costureiras, decorado com fotografias de atores e atrizes de cinema, suporta as ambições de Alice, patentes no segmento 12. Os três restantes interiores são o anfiteatro da Escola Médica, que funciona como o seu vestíbulo, sumariamente caracterizado, e no qual a tribuna eleva, teatralmente, os examinadores, a sala da casa das Tias de Vasco, que recebe um meticuloso tratamento nos adereços reforçado pelo comentário musical, e a sala da Academia Recreativa Dr. Barbosa Girão na qual tem lugar uma das mais famosas canções do filme: «A Agulha e o Dedal».

Lisboa aparece logo nos segmentos 02a e 02b, através de diversos locais, que nos permitem, como veremos, a reconstituição cinematográfica de um percurso pela cidade. Os segmentos 07 e 08 são filmados no Rossio, incluindo os ruidosos planos do exterior do edifício de passageiros da estação e do interior da gare. No segmento 12 vemos os planos do casamento e de Sintra, rodados *in loco* e sem som, com uma clara intenção poética e, no segmento 13c, vemos alguns planos, não contextualizados, mas que se destinariam a expandir o espaço de estúdio do arraial.

No segmento 15 Cottinelli Telmo transforma o espaço do Jardim Zoológico, o qual, segundo Vasco, «é muito superior aos famosos Jardins Suspensos da Babilónia», em espaço para uma das mais famosas cenas com o episódio do



RELICI

106

chapéu. Note-se que é tirado pleno partido da organização do Jardim e das suas diferentes áreas, que é, afinal de contas, uma pequena cidade dentro da cidade e que contém também os seus pequenos bairros. A lógica de tratamento do espaço como um pequeno palco, em que Vasco é observado e desmascarado por Quincas e pelas Tias, funciona como corolário de semelhante transformação metafórica do Largo das Conchas no momento em que Vasco vira assegurado o seu engodo.

Assim, e à semelhança do Jardim Zoológico, também o Largo funcionava como uma sinédoque da cidade, reduzida a uma parcela do espaço urbano²⁸, propiciando um reforçar da unidade espaço-ação à semelhança da rua de Paris, em *Sob os Telhados de Paris* e em *14 de Julho* (1933), ou do complexo industrial, com as suas diversas dependências, em *Viva a Liberdade*, três filmes realizados por René Clair, que foi considerado uma das principais influências em Cottinelli Telmo²⁹ e representava um dos pioneiros do cinema sonoro europeu. Esta contenção de espaços, que é também a sua potenciação, poder-se-ia igualmente relacionar com as tendências mais intimistas e de comentário social das vanguardas germânicas de meados da década anterior, marcando igualmente o primeiro sonoro alemão. Do mesmo modo, o espaço definido do Largo presta-se também a funcionar como palco de “quadro de revista”, referida já como elemento definidor do género, situação perfeitamente explorada no segmento 11b, a sequência da «cegada», como veremos.

Contudo, de um ponto de vista técnico, não nos podemos esquecer que a rodagem do filme sonoro acarretava limitações que o espaço controlado dos exteriores de estúdio e do Jardim Zoológico permite mitigar. Essas limitações estão bem patentes na captação dos planos no Rossio, em que os ruídos sobrecarregam a

²⁸ Para uma interpretação da importância do pátio e do bairro, veja-se: GRANJA, Paulo Jorge. A comédia à portuguesa ou a máquina de sonhos do Estado Novo. In Torgal, Luís Reis (coord.). **O Cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Círculo de Leitores – Temas e Debates, 2001, pp. 194-234.

²⁹ Veja-se, a título de exemplo: FERREIRA, José Gomes (1933). Reportagem da estreia no São Luiz. In ROSA, Vasco. **Beatriz Costa 100 anos. A Canção de Lisboa**. Lisboa: Tugaland, 2007, pp. 48-49.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 94-136, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

107

banda sonora³⁰, em efeito que poderá ter sido propositado, mas que, em todo o caso, demonstra bem as características dos equipamentos.

A opção pela filmagem *in loco* ou em estúdio acarreta necessariamente diferenças, pois, no primeiro caso, a equipa dispõe das plenas potencialidades da escala, dinamismo e realismo do espaço real, sem conseguir um controlo estrito das circunstâncias, enquanto no segundo dispõe do controlo absoluto sobre os elementos que nele existem podendo materializar, com recurso à trucagem, os seus universos de fantasia. Se esta última circunstância permitiu explorar amplamente as possibilidades do estúdio para a criação de um universo audiovisual especificamente cinematográfico no filme musical, aspeto comum às produções americanas e europeias do primeiro sonoro, o recurso aos exteriores no filme português confere-lhe um sentido de dinamismo e de inserção na tessitura urbana de uma cidade real que o aproxima das tendências do cinema documental.

Contudo, e como veremos, todas as cenas musicais com exceção da «cegada» e do «arraial»³¹ foram rodadas em interiores ou são constituídas por música montada em pós-produção sobre filmagens mudas. Acreditamos que tal deverá ter resultado das possibilidades técnicas dos equipamentos da época e que poderá ter contribuído para a ausência de música de fundo extradiegética ou para a quantidade relativamente reduzida de números musicais.

O SOM E A MÚSICA COMO ELEMENTOS ESTRUTURAIS DA NARRATIVA

Compreender a montagem de *A Canção de Lisboa* passará, naturalmente, por tomar em conta a técnica de captação sonora. Não temos muitos dados que permitam ir além de uma análise empírica, pelo que remetemos essencialmente para a análise mais técnica de Martin Barnier. Contudo, uma das fotografias de rodagem que conhecemos permite perceber que, em alguns segmentos, como o segmento

³⁰ Veja-se: BARNIER, 2004, pp. 169-184.

³¹ Rodadas em exteriores mas dentro do espaço da Quinta das Conchas.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 94-136, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

108

05, foram utilizadas duas câmaras a rodar simultaneamente. O resultado é uma transição natural na banda imagem, com a sobreposição, ou *overlapping* do diálogo de um plano para o outro. A chegada de Alice pertence já a uma nova tomada, em que a configuração das câmaras se teria alterado, mas em que, presumivelmente, pelo tipo de montagem, se mantém a utilização das duas. Este documento é assim extremamente útil para perceber alguns aspetos técnicos da rodagem nos primeiros anos do sonoro, quando os equipamentos de mistura ainda estavam em desenvolvimento.

Como seria de esperar num primeiro filme sonoro, a utilização do som adquire qualidades que oscilam entre a demonstração técnica e o ensaio estético. Um exemplo da primeira são os planos do segmento 07 em que os sons ambientes, na gare do Rossio, formam uma intrincada paleta sonora que se espraia entre o vigor da máquina e a textura do fumo, em clara associação sinestésica com os planos de pormenor da locomotiva. No segundo podemos considerar a maneira como são introduzidos no Largo das Conchas os sons da própria cidade, através de pregões ou outros sons de ambiente, como o elétrico, numa descoberta ensaística das possibilidades sonoplásticas de criação de uma imagem da cidade, a que não será estranha a formação em arquitetura de Cottinelli Telmo. Assim, a componente sonora é utilizada para conferir sentido e potenciar as componentes visuais, permitindo, com os sons fora de campo, aludir ao que não vemos, mas existe na imagem percecionada sinestésicamente à semelhança da utilização expressiva dos sons da cidade em *O Anjo Azul* de Josef von Sternberg (1930).

Um outro exemplo é à utilização do som para potenciar a narrativa, através da interposição de um objeto no espaço que bloqueia o percurso de uma personagem como no segmento 10, em que, apanhado com Maria da Graça, Vasco aproveita um conjunto de camiões que se atravessam na frente de Alice e que, na confusão audiovisual criada lhes permitem a fuga. Esta utilização recorda a



RELICI

109

expressiva, e autorreferencial, utilização das possibilidades do sonoro em René Clair, através do constante abrir e fechar de portas no café em *14 de Julho* (1933), com as repercussões naquilo que é ouvido, ou utilizações semelhantes em *Sob os Telhados de Paris* (1930).

As referências ao realizador francês chegaram a tomar a forma de acusações de plágio, sobretudo no que diz respeito ao filme de 1933³². Contudo, e independentemente das estratégias comuns na utilização dos elementos sonoros, o enredo é nitidamente diferente, tal como o é a utilização da música de fundo, sendo nesse sentido que *A Canção de Lisboa* mais se afasta dos possíveis modelos franceses.

Assim, e ao contrário do que acontece com os filmes de René Clair, e com o que havíamos visto em *A Severa*, com o final do segmento 02b, desaparece a música de fundo, retomando, como comentário discreto em sequências pontuais, no lugar de efeitos sonoros e, geralmente, como música diegética³³. O filme português aproxima-se, deste modo, muito mais de algumas das experiências do primeiro sonoro alemão, notoriamente de *M – Matou* (1931), o primeiro filme sonoro realizado por Fritz Lang, em que a única música da banda sonora é assobiada como tema recorrente e anúncio do autor dos crimes. Em *A Canção de Lisboa*, o tema principal torna-se a música recorrente, sendo várias vezes assobiado pelas diversas personagens. Do mesmo modo, também as marcas do cinema americano podem ser encontradas, quer na sequência de sonho musicada no segmento 12, quer, especialmente, no final feliz que contraria os finais desconcertantes e em aberto de muitos dos filmes europeus³⁴.

³² Cf. RIBEIRO, 1983, pp. 322-323.

³³ Note-se que partimos do princípio que a degradação do material restaurado não era tal que tenha inviabilizado a recuperação de parte da banda sonora pois tal não é mencionado nas informações do restauro que aludem, por sua vez, a ausências totais da banda sonora que são facilmente perceptíveis.

³⁴ Note-se que *14 de Julho* é o único filme realizado por René Clair, dos que foram por nós referidos, que possui um “final feliz”.



RELICI

Em *A Canção de Lisboa*, o som é maioritariamente utilizado como veículo por excelência para o humor e como um mecanismo para a transposição dos diálogos e *gags* recorrentes no “teatro de revista”³⁵, os quais beneficiam, na sua duplicação verbal e visual, da ausência do entretítulo e consequente imediatismo do efeito provocado pela valorização das componentes visuais através da componente sonora. Encontramo-lo em segmentos como o 06, com a célebre piada da «prova», ou no comentário da toada de metais, em jeito de tourada, quando as Tias são assaltadas à porta da estação, no segmento seguinte. Prosseguindo o caminho anunciado por *Lisboa, Crónica Anedótica* e, como vimos, talvez por *Ver e Amar!*, o cinema sonoro permite o desenvolvimento e experimentação de modalidades de comédia que se refletirão nas comédias seguintes, sobretudo através da construção dos diálogos.

Contudo, o filme de Cottinelli Telmo, mercê talvez do seu pioneirismo e das suas referências europeias próximas das vanguardas, parece incorrer em caminhos exploratórios que não terão continuidade. Assim, e além da quase total ausência de música extradiegética, na transição entre os segmentos 13d e 14, o plano dos bonecos que ardem é totalmente mudo, retomando a música, gradualmente, em pequeno comentário extradiegético no início do plano da cozinha para rapidamente desaparecer. Sem excluirmos uma eventual degradação da banda sonora, não podemos deixar de salientar o valor metafórico da destruição dos elementos visuais duplicada pela ausência de som e o contraste expressivo com a música do plano seguinte que aparece a partir do negro. Note-se que o próprio realizador era também

³⁵ Cf. VASCONCELOS, António-Pedro. Cottinelli Telmo um génio brincalhão. In CARVALHO, Margarida Kol de; cameira, Maria Cecília; MARTINS, João Paulo (coord.). **Cottinelli Telmo. Os architectos são poetas também**. Lisboa: EGEAC, EM, 2015, p. 75.



RELICI

músico e possuía um grande interesse pelos meios de reprodução musical, escrevendo alguns artigos sobre reproduções discográficas³⁶.

Por fim, a presença do surdo, interpretado por Silvestre Alegrim, pode ser vista como uma alusão à especificidade do novo meio. A possível alusão não difere do humor autorreferencial que Cottinelli Telmo e Carlos Botelho revelam como autores de banda-desenhada e ilustradores³⁷. No segmento 18a, tal associação aparece reforçada pela fala «Aguardente? Ouvi perfeitamente!» que desencadeia, na amálgama de ruídos de fundo, sendo alguns pedidos bem audíveis, tais como «Três cervejas!», que ativam imediatamente o criado, originando uma identificação da sua cura milagrosa com o próprio meio mecânico de reprodução sonora do filme. Podemos ver aqui igualmente uma recuperação das constantes intromissões de pedidos sobre a canção inicial de Lola em *O Anjo Azul*, que se constitui, como vimos, como possível referência.

A partir da segmentação do filme é possível perceber que a primeira música que ouvimos nos créditos iniciais, em jeito de abertura, funciona como um tema principal, e recorrente. Este será retomado através da «Canção de Lisboa»³⁸, cantada pela voz feminina, e vai sofrendo algumas mutações ao longo do filme, sendo a primeira, desde logo, aquela que anuncia o insucesso de Vasco e funcionando a última, no final, como tema de conclusão, com a letra «Enfim, Doutor!» cantada pelo Doutor Vasco Leitão na boda do seu próprio casamento enquanto se dirige ao público diegético e ao espectador. Ainda nos créditos, com o tema principal dialoga uma breve alusão à valsa «Castelos no Ar... », tema inicial de

³⁶ ROSA, Vasco (2015). Coisas sérias a brincar: os escritos de Cottinelli Telmo. In CARVALHO, Margarida Kol de; cameira, Maria Cecília; MARTINS, João Paulo (coord.). **Cottinelli Telmo. Os arquitectos são poetas também**. Lisboa: EGEAC, EM, 2015, pp. 98-115.

³⁷ Note-se que, tal como Carlos Botelho nos seus *Ecoss da Semana*, Cottinelli Telmo no *ABCzinho* tem vários exemplos de autorreferências e comentários ao próprio meio bem como ao cinema, aproximando as suas vinhetas de *storyboards*.

³⁸ A lista das músicas que acompanham os vários segmentos do filme encontra-se na Tabela 1.



RELICI

112

Alice, que ilustra, como veremos a sua fantasia, bem afastada da realidade até à conclusão do filme.

Salientamos os dois temas, não só pela sua associação às personagens principais, mas também porque assistimos à sua incorporação na realidade diegética do filme, vendo alterada a sua natureza de música de fundo. A primeira incorporação é logo no segmento 05, em que Carlos assobia o refrão do tema principal, seguido por Vasco. No arraial, no segmento 13a, o tema que ouvimos interpretado pela banda é precisamente este, enquanto vemos uma realidade ainda favorável a Vasco. No segmento seguinte, depois de alertados para a zanga de Vasco e Alice e o subsequente confronto com Quincas, a banda interpreta a valsa que serve de música de fundo para o desenvolvimento do confronto e consequente destruição dos sonhos de Alice quando confrontados com a crueza da realidade.

Tal como acontece com o espectador na sala de cinema, também no filme um mesmo som, ou tema, pode suportar uma tese e a sua antítese, reforçando uma noção de duplicidade na leitura das situações que a narrativa instaurara na primeira mutação do tema principal e que estará, como veremos, na origem do engodo de Vasco perante as Tias, no segmento 11b, e subsequente desfazer do mesmo no segmento 15. No segmento 16, Alice trauteia o tema principal, enquanto se percebe que sofre com saudades, numa excelente utilização do humor verbal que só o sonoro permitia.

Convocando agora os restantes temas, que nunca são repetidos, reforça-se a noção da música que suporta a estrutura básica da narrativa. Assim, a «*cegada*», no segmento 11b, permite uma resolução momentânea que se constitui, afinal, como catalisador do colapso. Nos segmentos do arraial, após o conflito e apaziguamento, no segmento 13c, a marcha *aux flambeau* «O Balãozinho!» confirma a zanga e o desenrolar das consequências para Vasco da perda do apoio de Caetano e do



RELICI

Sapateiro, que já se preparara no início do arraial e que se exporia no segmento seguinte.

O papel da música na narrativa reforça igualmente a sua simetria³⁹, pois será com o arrufo na cozinha, no segmento 14, que se precipita o desmascarar, e posterior reabilitar, de Vasco. Este segmento decorre, *grosso modo*, a meio do filme, e reporta ao conflito no arraial, funcionando, assim, como corolário da marcha. Será também graças à música que se construirá a pouco credível apoteose de Alice na Academia, nos segmentos 17a e 17b, bem como, e em paralelo⁴⁰, a reabilitação de Vasco nos segmentos 18a e 18b. A dialética entre o teatro de revista e o fado é, de algum modo, colocada em evidência, dado que Alice apresenta um número de uma revista e Vasco se revela um «cultivador de primeira ordem», reforçando a ideia da duplicidade de situações e da construção em paralelo.

No caso da atrapalhada execução do *one-step* «A Agulha e o Dedal», no segmento 17b, estamos perante uma estrela dos palcos que interpreta, como amadora, e de forma desastrosa, um número de uma pretensa revista: «O pastel de bacalhau». O mesmo sentido de caricatura preside ao tratamento do fado nos segmentos 18a e 18b⁴¹. O segmento conta com a presença de uma fadista real, Maria Albertina, que canta num espaço em que a direção artística desempenha um papel fundamental na caracterização de um ambiente que funciona como sinédoque visual do próprio fado, completada pelos comentários de Alexandrino, o proprietário do Retiro.

Os adereços, que tornavam credível o Retiro, com os seus cartazes e a suas guitarras, são apropriados pela narrativa. Vasco pega na guitarra e, após sua invetiva contra o fado, utiliza-a para se defender dos ataques dos fregueses, sendo, porém, o som da guitarra que o salva, ao revelar o seu talento cantando a sua

³⁹ Note-se, porém, que o filme, devido às deteriorações sofridas, poderá não estar completo.

⁴⁰ Cf. BARNIER, 2004, pp. 182-183.

⁴¹ Cf. PINA, 1986, p. 54.



RELICI

própria desgraça, à semelhança do que víamos com a marcha. A dualidade do fado, «que pode ser em tom alegre ou triste»⁴², através da mutação que ocorre na montagem sonora da música, é, uma vez mais, utilizada na construção do enredo. Será assim, como salienta Barnier⁴³, através da montagem da sequência de imagens que acompanham a execução da música, que assistimos à elipse que ilustra a reabilitação do estudante, numa recuperação da elipse de *A Severa*⁴⁴ e que acaba por, em certa medida, equiparar Vasco à figura tutelar do fado. Nestas imagens são convocados os cartazes, com dimensão suficiente para que se possam ler as frases que, uma vez mais, caricaturam o ambiente das casas de fado, culminando, já no final do segmento, com a fotografia de Vasco como um fadista estereotipado⁴⁵.

UM BAILADO VISUAL

As primeiras imagens do filme, depois dos cartões dos créditos, iniciam-se com um bailado visual ao som da música homónima do filme nos segmentos 02a e 02b. Interpretando o título, Lisboa revela-se na sua *canção*, sem porém ser ainda uma Lisboa sonora, dado que todos os planos são mudos com música de fundo extradiegética.

A montagem final do filme começa com um conjunto de imagens da cidade (planos 01 a 14) que, pela ausência de atores ou elementos alusivos à narrativa, poderiam ter saído de um “documentário”. Para tal poderá ter contribuído não só a experiência como documentarista do operador José César de Sá, mas também os diversos exemplos das “sinfonias urbanas” que, no final do mudo, constituíram um dos setores da vanguarda cinematográfica. Os reflexos desta e de outras

⁴² Ibid., p. 54.

⁴³ BARNIER, 2004, p. 183.

⁴⁴ Embora, na nossa opinião, o resultado em *A Canção de Lisboa* é francamente mais orgânico.

⁴⁵ Que, tal como interpreta Michael Colvin, a propósito também do cartaz do filme, pode ser uma alusão ao filme de Leitão de Barros. Veja-se: COLVIN, 2016.



RELICI

115

vanguardas internacionais estão presentes na imagem em movimento coeva em Portugal pelo que não seria de estranhar que as imagens de filmes como *Berlim*, *Sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, ecoassem no filme de Cottinelli Telmo, estabelecendo uma clara tensão entre a ficção e a não ficção, e entre os géneros fílmicos, na linha do que havia sido explorado por Leitão de Barros em *Lisboa, Crónica Anedótica*. Do mesmo modo, também René Clair inicia *Sob os Telhados de Paris* com alguns planos estáticos de telhados da cidade seguidos de um longo *travelling*, já em estúdio, a partir dos telhados das habitações, até chegar a uma rua onde encontramos as suas personagens a cantar a melodia que animara todo plano.

O *travelling* sob a arcada do corpo lateral esquerdo da Praça do Comércio (plano 01), com o constante efeito de persuasão criado pelo Arco da Rua Augusta em plano de fundo, é uma experiência sensorial do espaço urbano e arquitetónico pombalino. A imagem é animada pelo ritmo constante dos pilares, tal como nos planos iniciais de *Berlim*... com os postes de telefone que marginam a linha de caminho-de-ferro. Contudo, o plano dura apenas cerca de dez segundos, fundindo-se no plano seguinte (02), em que chegamos ao arco a partir da esquerda e o contemplamos na sua imponência, em três quartos, fazendo a sua leitura impulsionada pelos elementos verticais da ordem jónica e deixando que o olhar repose sobre os grupos escultóricos do entablamento. Nos dez segundos que dura este plano temos ainda tempo para perceber o dinamismo interno da imagem, com a deslocação do elétrico e dos transeuntes em continuidade com o plano anterior. Dois breves planos (03 e 04) constituem vistas laterais do grupo escultórico principal, tomadas a partir da sua base.

Em quatro planos, Cottinelli Telmo conduziu-nos até ao arco, fez-nos atentar nele e permitiu-nos subir para apreciar melhor o grupo escultórico. Em seguida, e nas costas de uma das alegorias do corpo lateral, o “Rio Tejo”, permite-nos ver



RELICI

116

aspectos menos conhecidos da cidade, como as coberturas (plano 05), ou uma vista panorâmica da cidade a partir do entablamento do arco (plano 06), à semelhança de um bilhete-postal em movimento. A câmara, sem parar, nas costas do grupo escultórico, demora-se nas massas de pedra, indiferenciadas devido à curta distância focal, até descobrir, por entre os recortes das esculturas, a estátua equestre de D. José e o Cais das Colunas com o rio ao fundo, explorando agora a profundidade do campo. Através da montagem foi criada uma relação dinâmica entre os elementos escultóricos e arquitetónicos da praça que nos permitiu igualmente experienciar o seu espaço. Note-se que foram privilegiados os enquadramentos a três quartos, explorando as linhas oblíquas que permitem um maior dinamismo entre os diversos planos dentro do campo. Se René Clair parece levar-nos a explorar a própria imagem em movimento, tendo por base uma apropriação das características de Paris, sintetizadas em estúdio para aquele efeito, já Cottinelli Telmo tira partido da imagem em movimento para criar uma relação dinâmica entre os elementos que coexistem no espaço profílmico de planos criados a partir dos espaços reais, apropriados pela seleção de fragmentos pré-existentes da cidade.

A partir do plano 07, encadeado com o anterior, sucedem-se planos de curta duração (cerca de dois segundos) que duram até ao plano 14. A cidade parece revelar-se ao observador dialogando consigo mesma através do dinamismo da sua malha urbana e dos elementos arquitetónicos. No plano 07 acentua-se o ziguezaguear das linhas para nos determos num vão (plano 08), com guarda em ferro, onde é visível um elemento ornamental tornado maciço pela proximidade à câmara. A partir deste plano começa a ser evidente uma tensão entre a força do enquadramento e o movimento perceptível nos transeuntes do fundo do campo, potenciado pela sucessão de elementos dominantes da composição que criam continuidades ou dissonâncias. Assim, a força plástica do elemento ornamental do



RELICI

117

plano 08 é ecoada pela força da empena branca e lisa do plano 09, passando paulatinamente, a partir do plano 10, as linhas oblíquas a serem os elementos dominantes da composição. A partir do mote dado por este plano, com um forte picado e ligeiramente inclinado, o formalismo da fotografia parece acentuar-se.

O olhar atento às características plásticas das formas arquitetónicas, oscilando entre um formalismo que se detém em linhas e planos, ou que as povoa com a matéria das texturas, para o que muito contribuí a utilização da luz, embora reporte ao filme documental, revela sobretudo a formação de Telmo e, possivelmente, de Botelho. A tensão entre os elementos estáticos e dinâmicos é acentuada pela montagem, ao povoar o olhar com uma sucessão rápida de imagens em jeito de voo de pássaro fragmentado. A experiência da cidade, sobretudo a sua reconstituição mental, é também uma sucessão de vislumbres, o que reforça ainda mais a atitude arquitetónica que interpreta o motivo do voo sobre a cidade que René Clair havia interpretado cinematograficamente como um *travelling* através de um cenário.

No plano 15, entramos no estúdio e o picado dá lugar a um ligeiro contrapicado. O plano 15 pode também ser interpretado como uma forma de plano de estabelecimento para as restantes aparições do Largo no filme, indicando a relação do mesmo com a cidade.

A identificação com a cidade estendia-se aos seus habitantes, que inspiravam os “tipos” que, do “teatro de revista”, transitavam para os filmes. Partilhando fórmulas e atores, a relação deste cinema com o “teatro de revista” coevo é muito importante não só na definição de um género, a “comédia à portuguesa”, do qual *A Canção de Lisboa* é visto como filme matricial, mas também para perceber a sua receção coeva.

A câmara demora-se em panorâmicas no cenário, permitindo-nos ver os números de polícia, ler o nome dos estabelecimentos, conhecer os seus



RELICI

118

proprietários e até as suas publicidades, trabalhadas com letras de forma diferenciadas. Um brevíssimo plano (18) mostra-nos a identificação da porta 45, da qual vemos sair, no plano seguinte (19), a rotunda figura de um estudante de capa e batina, Vasco Leitão, que após fechar a porta recebe uma carta. Em três planos, ficamos a conhecer a personagem principal, em torno do qual girará o enredo, e dois dos seus antagonistas, que literalmente o ladeiam no Largo das Conchas. Ainda antes do plano 19 terminar, percebemos que o estudante está atrapalhado e, com o movimento para ir buscar algo ao bolso, deixa perceber claramente uma vergonhosa corda a segurar-lhe as calças.

No plano 20 constatamos que Vasco está, na realidade, atrasado, apressando-se a sair do Largo das Conchas pela esquerda, acompanhado pela câmara em panorâmica. Neste plano, faz-se uma segunda articulação entre os espaços construídos para o filme e a própria cidade, graças a uma escala de enquadramento, em oblíqua com o plano da frente de rua, que permite povoar o campo com alguns dos transeuntes do Largo, ecoando o que víamos nos planos anteriores. O movimento dos transeuntes que entram no campo a partir de diversas direções, além de produzir um efeito dinâmico e natural, bem como conferir um pendor documental à imagem, permite introduzir o motivo recorrente dos próximos planos: o choque entre a personagem de Vasco e a cidade.

Assim, no plano 21, inicia-se o dispositivo recorrente até ao plano 26, com uma tomada de vista de um espaço da cidade na sua pacatez e a subsequente invasão do mesmo pela figura de Vasco em ritmos alternadamente ascendentes e descendentes.

O plano 26, funcionando como plano subjetivo, permite a Vasco concluir a corrida e ao observador conhecer o que a motivou. Por fim, no plano 27, sentimos o abrandar da cadência do percurso, com Vasco a chegar à escadaria, já a passo, a partir do canto inferior esquerdo do campo.



RELICI

Estamos perante imagens em que a cidade real se funde com a tessitura da narrativa, fusão esta que é conseguida através de uma cuidadosa articulação entre as três componentes visuais da imagem. Assim, as variantes do percurso de Vasco pelo espaço físico estabelecem, como vimos, uma relação dinâmica com os valores compositivos do plano, conferindo um sentido quase metafórico à linha de fuga, num *crescendo* de subidas e descidas e alterações dinâmicas da escala da figura de Vasco, cada vez mais irregulares e intempestivas, suportadas pela articulação dos planos através da montagem. O brevíssimo tempo em que vemos a imagem sem a personagem, alongado no plano 24, reforça a ideia de invasão do espaço da cidade pela narrativa, consolidada pelo choque físico com a cidade, que com a sua topografia, bem como com os seus transeuntes, oferece obstáculos à apressada marcha do rotundo e desleixado estudante. Através desta análise foi possível demonstrar a existência de valores plásticos que, norteando a construção da imagem em movimento, deram origem a uma das cenas mais elogiadas do filme, permitindo-nos perceber o porquê do seu impacto francamente positivo.

A criação de uma forte unidade entre a componente formal da imagem e a ação interna que nela decorre aproxima-se das propriedades de construção do espaço que Eric Rohmer identifica em *Fausto* (1926) de F. W. Murnau⁴⁶. Contudo, uma grande maioria dos espaços do filme alemão são construídos em estúdio, permitindo, à semelhança do que víamos com René Clair, uma componente profílmica que existe em função da imagem filmada. No caso de *A Canção de Lisboa*, e com exceção das cenas de estúdio, a construção da componente pro-fílmica é conseguida pela seleção de fragmentos da Lisboa real através da criação de enquadramentos. Contudo, nos planos 01 a 14, a construção da imagem está muito mais próxima da imagem documental, sendo o controlo da sua dinâmica interna

⁴⁶ Veja-se: ROHMER, Erich. **L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau**. Paris: Cahiers du Cinema Livres, 2000. Note-se que neste filme o realizador alemão interpretara já o voo sobre a cidade, embora de uma forma diferente.



RELICI

120

muito mais reduzido. No caso dos planos nitidamente encenados, a escolha do enquadramento articula-se com os propósitos narrativos e é coadjuvada pela disposição das figuras no espaço da composição, estando muito mais próxima da construção de um ambiente e podendo recorrer a diversas fontes. Em ambos os casos, os valores plásticos da fotografia, traduzíveis na profundidade de campo e na utilização da luz e da sombra, reforçam aquilo que a imagem pretende expressar e inferem necessariamente no resultado final.

A invasão de Vasco das ruas da cidade estende-se também à sua imagem construída, contribuindo para reforçar a união entre a ação e o espaço, a vários níveis entendido, onde esta decorre. A estrita união entre Lisboa e o filme é um dos principais aspetos do seu carácter matricial. A imagem coeva da cidade dita, como vimos, a escolha dos locais e a sua transformação em ambientes ou motivos, pelo que importa atentar neste mecanismo para compreendermos a complexa relação de um filme com o espaço onde a ação decorre. Contudo, e à semelhança do que acontece nos filmes de René Clair, Lisboa é também personagem do filme de Cottinelli Telmo e de muitos dos filmes que com esta matriz se relacionam⁴⁷.

Lisboa apresenta-se *per se*, com a sua luz, os seus ritmos e texturas plásticas, num passeio pela Praça do Comércio que se torna um voo fragmentado e progressivamente abstratizante, em jeito de bailado visual. Contudo, a perda de referente nunca é suficiente para que nos esqueçamos que sobrevoamos uma cidade e que este voo serviu igualmente para chegarmos a um local, o Largo das Conchas, no âmago de Lisboa, escondido nos recantos dos seus bairros, onde a vida decorre como em todos os outros dias, com as suas lojas e os seus comerciantes, que nos são agora familiares e nos quais atentamos. Percebemos que a ação vai girar à volta do estudante que sai do número 45, o qual se apressa a

⁴⁷ Sobre este assunto veja-se: CORTEZ-PINTO, Afonso. Onde Está Lisboa no Cinema Português? In **Avanca Cinema – Conferência Internacional Arte Tecnologia Comunicação 2011**. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2011.



RELICI

121

sair do Largo para atravessar a cidade numa caótica corrida em que contamina aquela com a sua presença, perturbando os seus ritmos próprios e fazendo com que as suas características topográficas se tornem parte da ação. Com a sua chegada ao destino, no Campo de Santana, percebemos que Lisboa deixou de ser a cidade prévia para passar a ser um ambiente, e personagem, de uma narrativa.

Revisitando agora os segmentos com a sua música de fundo, conseguimos perceber a forma como as componentes visuais e sonora se complementam. O plano 01 inicia-se com as primeiras notas de *A Canção de Lisboa*, cantada por uma voz feminina acompanhada por orquestra. O ritmo musical parece ser ecoado visualmente pelo ritmo dos pilares da Praça do Comércio. Um momento de mudança no ritmo coincide com os planos curtos (03 e 04), preparando o início da melodia principal, que coincide com o desenvolvimento da panorâmica no plano 05. Neste plano, a relação imagem-som é reforçada através da associação entre os dois primeiros versos da estrofe («*Cidade-jardim | Que o Tejo azul vem beijar*»⁴⁸) e a presença da alegoria do Rio Tejo no plano. Em seguida, o ritmo da música parece articular-se com o das imagens até ao plano 15. Na transição para o plano 18, a melodia principal é retomada por um assobiar acompanhado de um delicado acompanhamento no piano que, a partir do momento em que a atrapalhação de Vasco, ao ver as horas, se torna evidente no plano 19, se decompõe numa cascata de notas que permite a transição para uma *reprise* da música com uma nova letra⁴⁹ cantada, com laivos de *scat*, por um animado trio masculino e um turbulento acompanhamento de piano. O ritmo, mais acelerado, parece mimetizar a caótica corrida de Vasco e coincide, *grosso modo*, com o ritmo visual, inclusivamente no

⁴⁸ A letra pode ser consultada em: ROSA, Vasco. *Beatriz Costa 100 anos. A Canção de Lisboa*. Lisboa: Tugaland, 2007, p. 66.

⁴⁹ A nova letra é adaptada à melodia principal, repetida em quatro estrofes. A transcrição da letra foi realizada por nós: *Tu vais | ficar mal! Vais ficar mal mandrião | No teu exame final | Vais ver Leitão. || Vais ver | oh Leitão! No teu exame final | vais ficar mal! || Vais ficar mal | Vais ficar mal mandrião... | Vais ver oh Leitão | Tu vais ficar mal... || Vais ver | oh Leitão! No teu exame final | Vais ficar mal mandrião | Vais ficar mal!*



RELICI

122

abrandamento do passo da personagem no plano 25. O segmento termina, na transição do plano 27, com dois acordes no piano aos quais se sobrepõe a campainha da sala de exames, anunciando um novo momento. Note-se que, neste caso, a articulação entre a imagem e o som é própria de um filme mudo, dado que a banda sonora contém apenas a música.

Na sequência dos créditos, o filme começara já com a melodia principal da *Canção de Lisboa*, integrada na abertura do filme a qual é interpretada pela orquestra. Como referimos, esta música funcionará como um *leitmotiv* ao longo de todo o filme, sofrendo diversas transformações. A primeira destas acontece no segmento que analisámos, com a sua passagem de uma agradável canção, em jeito de elegia à cidade, para um tumultuoso hino de condenação das opções de um estudante estroina que inicia uma corrida em direção ao cadafalso.

Esta passagem não foi agressiva, sendo feita por um primeiro momento em que a melodia é assobiada, num efeito divertido, que acompanha as imagens de um estudante que ainda não havia revelado a sua verdadeira natureza. A articulação cuidada entre a transição musical e a transição de planos reforça a estrutura da narrativa visual. Nesse sentido, a melodia da cidade, que víamos acompanhada por um equivalente visual, é também tomada de assalto pela personagem de Vasco, tornando-se o seu tema musical e profetizando os seus destinos, reforçando, deste modo, e uma vez mais, a coesão entre o espaço da cidade e a ação.

O ARRAIAL DE SÃO JOÃO

A sequência da marcha é preparada pelo início do arraial, que é filmado com recurso a diferentes escalas de planos, preparando o conflito através do acumular de situações que se entrecruzam num mesmo espaço e num mesmo intervalo de tempo, numa hábil articulação conseguida pela montagem que é ritmada pela própria música. O público é, deste modo, confidente, participante e observador



RELICI

123

distante do conflito entre Vasco e Alice que, quando contamina todo o arraial, numa zaragata generalizada, é filmado com uma muito maior proximidade, nunca atingindo, porém, a espetacularidade de *O Pátio das Cantigas* (1942), de Francisco Ribeiro, potenciada pela música de fundo, ou o formalismo de *Aldeia da Roupa Branca* (1938) de Chianca de Garcia. Será através dos gritos de «Olha o fogo! Olha o balão!», intercalados com os planos dos mesmos, que a multidão começa, progressivamente, a transformar a zaragata em partilha, transformando-se os planos do fogo em planos subjetivos, seguindo-se a marcha, que se prepara com o final do fogo e o recomeço da música pela banda. Esta organização de figurantes em movimento num espaço exterior de mais dimensões, que Luís de Pina caracterizou como tendo uma «dimensão quase balética»⁵⁰, atua como uma estilização de uma situação quotidiana que servirá de base às suas revisitações posteriores e que encontra eco nos segmentos da Academia.

O fogo-de-artifício, o lançamento de balões e as marchas populares são apropriadas pelo filme e servem de suporte à narrativa do conflito. A presença das efígies das personagens principais permite que estas funcionem como seu duplo, numa alusão veiculada pela letra da marcha:

«E tenho um gaiato/Aqui dependurado,/Que é mesmo o retrato/Do meu namorado!» e «Tenho uma gaiata,/Aqui dependurada,/Que tem mesmo a «lata»/Lá da namorada!»⁵¹

Constrói-se uma pequena narrativa dentro da narrativa, descrevendo aquilo que víamos sob a música de fundo e em que o filme como que se olha ao espelho. Note-se que a ideia do “duplo” é transversal a todo o filme, desde Vasco que assume o papel de manequim para se esconder de Caetano, artifício comentado na humanização do seu “duplo” manequim quando aquele é abandonado por Caetano e pelo Sapateiro, até à confusão originada pelas parecenças com o Veterinário. No

⁵⁰ PINA, 1986, p. 55.

⁵¹ Cf. ROSA, 2007, p.69.



RELICI

nosso entender, tal poderá estar relacionado com um enredo construído na duplicidade de interpretações de uma realidade, constantemente utilizada por Vasco para se esquivar das consequências da sua conduta.

A SEQUÊNCIA DE SONHO

No segmento 12 Alice sonha com a sua viagem de lua-de-mel nas «imagens-bilhete postal» de Sintra⁵² e que bem podiam ser as que do meio do bilhete-postal ilustrado passam para o meio do cinema de «vistas» das primeiras décadas do século⁵³. Cottinelli Telmo apropria-se, uma vez mais, da estética fotográfica do documentário para dar forma aos sonhos de Alice através de um conjunto de planos subjetivos. Contudo, a montagem adquire aqui um valor estrutural que introduz, uma vez mais, momentos de tensão entre a ficção e a não-ficção e alude a uma cadeia complexa de referências. Assim, depois do casamento, o plano do carro na estrada recorda imagens das comédias românticas de *Hollywood*, reforçando, pela referência, o pendor “cinematográfico”⁵⁴ e convencional das imagens mentais de Alice. Em seguida, começamos por ver dois planos do par em Sintra, que nos convidam a contemplar a paisagem. Seguem-se três planos, com escalas diferenciadas, do Palácio da Pena, emoldurado pela vegetação, seguidos de dois planos de um cisne no lago. Novo plano do par romântico permite-nos entrar numa nova sequência, através de um conjunto de planos rodados no “Castelo dos Mouros”, progressivamente mais ridículos no seu romantismo e que recorrem à aceleração da imagem para efeito cómico e que se presta a excelente comentário do título da música. Intercalados com novas vistas, parecem comentar-se mutuamente

⁵² Cf. COSTA, Alves (1933). Não façam outra! In ROSA, Vasco. **Beatriz Costa 100 anos. A Canção de Lisboa**. Lisboa: Tugaland, 2007, p. 52.

⁵³ Veja-se: BAPTISTA, Tiago. Das “vistas” ao documentário: a não-ficção muda em Portugal. **Panorama 2012**. Lisboa: CML/Videoteca e Apordoc, 2012, pp. 37-42. Disponível em: <https://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/09/das-vistas-ao-documentario-panorama-2012.pdf>.

Acesso em: 10.12.2017.

⁵⁴ Aludido já em: VASCONCELOS, 2015, pp. 68-75.



RELICI

125

no seu convencionalismo, fazendo com que o par as invada, através da montagem ou através da sua presença no plano.

Dois novos planos do cisne, semelhantes aos anteriores, introduzem um dos planos mais curiosos do conjunto. Vasco e Alice, diante da câmara, apontam para as muralhas e contam-nas, dando origem a uma sequência que adquire uma interessante dimensão e especificidade cinematográfica, pois estamos perante um primeiro plano, mais longo, que é montado com nítida alteração da velocidade o que torna muito expressiva a inversão da direção do braço de Vasco, sendo depois, com um corte, reposta a velocidade através de um plano final da contagem numa só direção permitindo a Alice o regresso à “realidade”, saindo do mesmo dispositivo medial por onde tinha entrado na fantasia, os planos “emoldurados” do Palácio da Pena.

A exploração algo formalista de toda a sequência é assegurada pela rodagem muda dos planos, sonorizados com recurso à música extradiegética, o que permite a aceleração e conseqüente citação do cinema mudo. Por outro lado, a forma como a canção é introduzida, numa fuga do realismo da música diegética através da introdução de uma convenção cinematográfica, a música de fundo, é justificada por se tratar de uma “sequência de sonho”, uma outra marca de *Hollywood*. Aquando do regresso à realidade, a montagem tira partido da componente sonora ao interromper a música extradiegética, e o sonho que esta suporta, pelo alerta da colega, «Oh rapariga! Olha as calças do Vasco!», servindo o “acidente” de nova moldura para que Alice possa «passar a vida a sonhar».

A ACADEMIA RECREATIVA DOUTOR BARBOSA GIRÃO

No segmento 17a, com a eleição da «Rainha das Costureiras», as várias componentes da imagem em movimento são também convocadas e originam um dos vários momentos de autorreferenciação presentes ao longo do filme. A



RELICI

126

construção da cena baseia-se na repetição e acumulação de efeitos tendo por base o Hino da Academia Recreativa Doutor Barbosa Girão, demonstrando-se, uma vez mais, o valor estrutural da música ao longo de todo o filme. Os dois primeiros planos lançam o mote, quando, a partir do negro, vemos a banda executar o tema do hino, inicialmente festivo e pomposo, transformando-se, com a mudança para um plano de um dos retratos solenes dos Corpos Gerentes, em jocoso comentário do trombone com surdina, iniciando uma sequência de retratos, um por plano, que culmina no de Caetano.

A transformação da música diegética em comentário sonoro acarreta um reforçar da caricatura fazendo com que a pomposa solenidade dos planos que acompanham a restante execução se revele em todo o seu ridículo. Caetano reforça a situação, quebrando a pose de retrato que domina a mesa para chamar a atenção do público para a importância do momento enquanto aprecia a música. Assim, e mercê da cuidada colocação da câmara de modo a potenciar a leitura do espaço engalanado, através de planos gerais, o público entra novamente no salão da Academia para assistir à discussão do júri. Além de uma paródia ao poder, como já foi referido por vários autores, o diálogo reforça o ridículo ao designar as candidatas pelas cores, algo que origina nova tensão medial por se tratar de um filme a preto e branco. Caetano apressa-se a «resolver» a situação, após um pomposo discurso, elegendo a sua filha e, perante a contestação de parte do público manda tocar o hino.

A primeira parte da música repete-se, recuperando os três planos dos retratos e deixando perceber cada vez mais, pela mistura com os planos da sala, o caráter dúbio da seriedade e solenidade de todo o ato. Com a cerimónia do «coroamento», a repetição tem também o seu ápice, quando a música é convocada novamente por Caetano enquanto se tira o retrato fotográfico: «Então um bocado de hino?». O hino é novamente tocado servindo agora de música de fundo para a



RELICI

127

sequência muda do retrato em que se presta a onomatopeia da explosão do *flash* quebrando assim, e uma vez mais, o seu caráter de música diegética, com a recuperação das estratégias dos primórdios do sonoro e dos acompanhamentos musicais do mudo.

A «CEGADA»

Nos segmentos 11a e 11b Vasco é despejado e os seus móveis são colocados no centro do Largo. Finda a mudança, começam a chover comentários dos transeuntes, através de planos gerais que permitem enquadrar os diversos elementos do espaço e potenciam a sua leitura. Os trocadilhos animam gradualmente a situação que é agora vista em plano picado, filmado a partir da janela de Vasco, seguido de um contrapicado em que o Sapateiro coloca um papel dizendo que o quarto está livre. A introdução dos planos picado e contrapicado prepara um acumular de *gags* em que Vasco ironiza com a sua nova “casa”, intercalados por um plano da sacada de uma das casas do Largo na qual duas vizinhas vêm assistir. Com a chegada, *ex machina*, de Caetano e das Tias, que prontamente se indignam com a situação, o Sapateiro expõe a Caetano os seus protestos e Vasco começa a ser filmado em contrapicado. No plano do confronto com as Tias, é bem visível um conjunto de vizinhos a assistir, à medida que o diálogo se torna mais amaneirado com as inversões das frases. Estabelecido o trato, e preparando-se Vasco para «dizer toda a verdade», o Sapateiro intervém, secundado inicialmente por Caetano, salvando o seu inquilino com um engodo sobre as suas façanhas como médico.

Perante uma assistência atenta e divertida com a situação, o engodo desenvolve-se através de um diálogo ritmando e em verso que, gradualmente, se transforma em canção, convocando nomes de médicos reais como Sousa Martins ou Câmara Pestana, primeiramente *acapela* sendo, em seguida, acompanhado por



RELICI

uma guitarra extra diegética mas visível no espaço. A introdução gradual do número musical, que é rapidamente acompanhado pela vizinhança⁵⁵, consegue-se através de uma câmara que se desloca rapidamente entre as personagens, de modo igualmente ritmado e salientando a própria natureza fabricada do número musical. A música é interrompida por um polícia que pede a licença da «cegada», aludindo aos múltiplos significados possíveis da palavra e reforçando o caráter de encenação da situação. Sem licença, «está tudo preso» e, ao som da mesma música, marcham para esquadra.

Ao longo de toda a sequência, assistimos a uma mutação progressiva que, através das diversas componentes da imagem em movimento, se afasta de um registo mais realista para salientar o seu caráter de encenação. No nosso entender, a mudança de registo é potenciada pela paulatina presença do público que assiste, como os espectadores, ao logro, transformando-se o Largo em palco para uma representação dentro do filme, confirmada pelo comentário do polícia. A ficção introduzida pela cegada é, na realidade diegética, a salvação de Vasco, equiparando-o elementos do mundo real e jogando-se com a onisciência do público de uma forma que seria retomada e desenvolvida em *O Pai Tirano*.

A premissa para o engano está na fala de Caetano, dizendo que Vasco «sacrificou a opulência às descobertas científicas», numa interpretação alternativa da realidade que serve para enganar as Tias, em novo jogo com a duplicidade de interpretações.

Será também através de um “duplo” que Vasco é desmascarado, e o engano desfeito, no Jardim Zoológico, no segmento 15. Beneficiando da dobragem, própria do sonoro, o efeito do veterinário como “duplo” de Vasco condu-lo, em novo estratagema, até à aldeia dos macacos. Aqui, e aproveitando as características do espaço, Cottinelli Telmo coloca novamente a situação num espaço de

⁵⁵ Cf. PINA, 1986, p.55.



RELICI

representação, transformando a aldeia em palco. Separados pela grade Quincas, outros colegas de Vasco e as Tias assistem à cena, preparando-se o terreno para nova cegada. Contudo, as Tias já não estão em palco e alertadas por Quincas, apercebem-se da verdadeira situação de Vasco, saindo da farsa e abandonando-o. Dá-se, deste modo, a inversão da cegada e reforça-se a coesão estrutural do filme e dos seus dispositivos.

Este tipo de posicionamento autorreferencial, relacionável com o novo meio tecnológico e com as questões de corporalidade, é, segundo Malte Hagener, uma característica de muito do primeiro sonoro⁵⁶, o que também conduziria a nova reflexão sobre a relação com o teatro. Sem revelar motivações, mas salientando a importância da cena, José Gomes Ferreira referia na sua crónica da estreia, aludindo a uma frase da equipa: «Vamos a ver se eles percebem toda a intenção da cegada!»⁵⁷

O tipo de estratégias adotadas salienta igualmente um reforço da unidade espaço-tempo-ação, característica das convenções do palco e que se poderá relacionar com a contaminação pelo teatro de revista. A marca mais evidente é, pese embora a boa articulação deste filme, uma segmentação da narrativa em “cenas” que são, por vezes, muito diferenciadas entre si e que associamos facilmente aos “quadros” da “revista”. Esta sucessão de situações dramáticas articuladas com *gags* constituirá uma marca reconhecível em muitas das chamadas comédias de Lisboa⁵⁸ mas tal não pode ser igualmente dissociado do contexto de transição da cinematografia muda para a sonora, a qual se encontrava, entre 1930 e 1933, em clara experimentação de caminhos.

⁵⁶ Cf. HAGENER, Malte. Gado Bravo. In FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **O Cinema Português Através dos seus Filmes**. Lisboa: Edições 70, 2014, p. 38.

⁵⁷ Cf. FERREIRA, 1993, p. 46.

⁵⁸ Cf. BAPTISTA, 2009, pp. 122-123.



RELICI

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquadrando-se nas problemáticas inerentes ao primeiro sonoro e no recurso à música na transição para o novo paradigma técnico, *A Canção de Lisboa* apresenta quer características que nos permitem aproximá-la das convenções do musical americano ou francês, quer outras que daquelas o afastam.

Mercê talvez das condições técnicas, estamos perante um filme em que a música extradiegética está praticamente ausente, aproximando-se, desta forma, de filmes do primeiro sonoro alemão como *M – Matou!* ou *O Anjo Azul*, este último relacionável com o filme musical. Quando a encontramos, aparece-nos numa “sequência de sonho”, em que são voluntariamente suspensas as características de aproximação da narrativa com o real e potenciadas as possibilidades fantásticas das imagens, ou em jeito de bailado visual na abertura do filme, funcionando quase como uma transição da música do mudo, em jeito de comentário da ação, para o paradigma do sonoro pleno.

Tal como acontecia com os primeiros filmes musicais americanos, a começar por *O Cantor de Jazz*, será o contexto do palco que suportará grande parte dos números musicais de *A Canção de Lisboa*. Não tirando partido das possibilidades de estilização que são desenvolvidas em *Hollywood*, ao contrário do que, presumivelmente, aconteceria em *Ver e Amar!*, ainda do período mudo, o filme de Cottinelli Telmo garante, com o assumir do lugar da música no palco, um aproximar do real e do universo diegético.

Contudo, ao recorrer a mecanismos autorreferenciais que René Clair explorava no mesmo período, Cottinelli Telmo e a sua equipa expõem as características do meio criando situações disruptivas em que separação entre a realidade e a ficção é quebrada. Pela ausência de música extradiegética e outras características atrás apontadas, o filme português leva mais longe estes recursos, acentuando a estilização e, com ela, a “mentira”, tal como no caso da «cegada».



RELICI

131

Por fim, graças à abundante presença de exteriores, *A Canção de Lisboa* aproxima-se das características da sinfonia urbana ou das várias modalidades associadas ao documentário, reforçando-se as características da cinematografia sonora como um registo de realidade pro-fílmica. Em contrapartida, a presença da música extradiegética sobre as suas imagens de uma Lisboa documentada, bem como a estilização da fotografia e da montagem, afastam-nas do real e fazem com que seja a própria cidade a primeira a descrever na tela do filme uma coreografia.

BIBLIOGRAFIA

American Film Institute. **The Broadway Melody**. Disponível em: <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=3068>. Acesso em: 10.12.2017.

BAPTISTA, Tiago. Das “vistas” ao documentário: a não-ficção muda em Portugal. **Panorama 2012**. Lisboa: CML/Videoteca e Apordoc, 2012, pp. 37-42. Disponível em: <https://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/09/das-vistas-ao-documentario-panorama-2012.pdf>. Acesso em: 10.12.2017.

BAPTISTA, Tiago. Documentário, modernismo e revista em Lisboa, Crónica Anedótica. **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**, nº. 6, Agosto 2009, pp. 109-127. Disponível em https://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/01/documentc3a1rio-modernismo-e-revista_doconline.pdf. Acesso em: 10.12.2017.

BAPTISTA, Tiago. Na minha cidade não acontece nada. Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo) In **Ler História**, n.º 48, Lisboa, 2015.

BARNIER, Martin. A Severa. In FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). *O Cinema Português Através dos seus Filmes*. Lisboa: Edições 70, 2014.

BARNIER, Martin. Les deux premiers films parlants produits au Portugal. In Dominique Nasta & Didier Huvelle (eds.) **Le son en perspective : nouvelles recherches**. Bruxelles : Peter Lang, 2004, pp. 169-184.



RELICI

132

BARREIRA, Hugo. **Imagens na Imagem em Movimento. Documentos e Expressões**. Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017.

CINEPT – Cinema Português. **Ver e Amar!**. Disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/4131/Ver+e+Amar%21>. Acesso em: 10.12.2017.

COLVIN, Michael. **Fado and the Urban Poor in Portuguese Cinema of the 1930s and 1940s**. Woodbridge: Tamesis, 2016.

CORTEZ-PINTO, Afonso. Onde Está Lisboa no Cinema Português? In **Avanca Cinema – Conferência Internacional Arte Tecnologia Comunicação 2011**. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2011.

COSTA, Alves (1933). Não façam outra! In ROSA, Vasco. **Beatriz Costa 100 anos. A Canção de Lisboa**. Lisboa: Tugaland, 2007.

COSTA, João Bénard da. **Histórias do Cinema**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

ESTRELA, Rui. **A Publicidade no Estado Novo 1932-1959**. Vol. 1. Coleção Comunicando. Lisboa: Simplesmente Comunicando, 2004.

FERREIRA, José Gomes (1933). Reportagem da estreia no São Luiz. In ROSA, Vasco. **Beatriz Costa 100 anos. A Canção de Lisboa**. Lisboa: Tugaland, 2007, pp. 48-49.

GRANJA, Paulo Jorge. A comédia à portuguesa ou a máquina de sonhos do Estado Novo. In Torgal, Luís Reis (coord.). **O Cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Círculo de Leitores – Temas e Debates, 2001, pp. 194-234

HAGENER, Malte. Gado Bravo. In FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **O Cinema Português Através dos seus Filmes**. Lisboa: Edições 70, 2014.

PINA, Luís (1986). A Canção de Lisboa continua nova. In ROSA, Vasco. **Beatriz Costa 100 anos. A Canção de Lisboa**. Lisboa: Tugaland, 2007, pp. 54-56.

PINA, Luís (1988). Espontaneidade do conjunto. In ROSA, Vasco. **Beatriz Costa 100 anos. A Aldeia da Roupa Branca**. Lisboa: Tugaland, 2007.



RELICI

RIBEIRO, M. Félix. **Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.

ROHMER, Erich. **L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau**. Paris: Cahiers du Cinema Livres, 2000.

ROSA, Vasco (2015). Coisas sérias a brincar: os escritos de Cottinelli Telmo. In CARVALHO, Margarida Kol de; cameira, Maria Cecília; MARTINS, João Paulo (coord.). **Cottinelli Telmo. Os arquitectos são poetas também**. Lisboa: EGEAC, EM, 2015.

ROSA, Vasco. *Beatriz Costa 100 anos. A Canção de Lisboa*. Lisboa: Tugaland, 2007

VASCONCELOS, António-Pedro. Cottinelli Telmo um génio brincalhão. In CARVALHO, Margarida Kol de; cameira, Maria Cecília; MARTINS, João Paulo (coord.). **Cottinelli Telmo. Os arquitectos são poetas também**. Lisboa: EGEAC, EM, 2015.

TABELA 1 – SEGMENTAÇÃO DO FILME A CANÇÃO DE LISBOA

N. do segmento	Identificação do segmento	Tempo	Locais	Presença da música na banda sonora
01	Título e créditos	00:00:00	-	- [Abertura] - [Início de <i>Castelos no Ar...</i> valsa] - [<i>Canção de Lisboa</i>]
02a	Abertura	00:02:30	- Exterior: Lisboa [Vários locais]	<i>Canção de Lisboa</i>
02b	Entrada de Vasco Leitão	00:03:48	- Exterior (estúdio): "Largo das Conchas" Exterior: Lisboa [Percurso até à Escola Médica do Campo de Santana]	[Melodia de <i>Canção de Lisboa em assobio</i>] [<i>Canção de Lisboa</i> a partir da 3ª estrofe com nova letra]
03	-Exame de clínica médica	00:04:47	Interior (estúdio): Escola Médica; Anfiteatro	- Rufo de percussão (no plano da pauta)
04	- Leitura da carta das Tias	00:05:18	- Exterior (?): jardim	- Música delicada em percussão (na escrita da carta)



RELICI

134

			- Interior (estúdio): sala das Tias	
05	- Vasco namoradeiro apanhado por Alice	00:07:54	Exterior (estúdio): "Largo das Conchas"	- [<i>Canção de Lisboa</i>] (em assobio no diálogo)
06	- Alice conta a Caetano (pai) do dinheiro das Tias	00:10:55	Interior (estúdio): Alfaiataria Académica	-
07	- Chegada das Tias	00:12:42	Exterior: Estação do Rossio	- Toada de metais [da banda da tourada]
08	- Viagem até ao hotel na tipoia da tourada	00:15:22	Exterior: Lisboa (Rossio)	- Música interpretada pela banda da tourada
09	Caetano faz um trato com Vasco	00:17:35	Exterior (estúdio): "Largo das Conchas"	
			Interior (estúdio): "Alfaiataria Académica" (loja; sala das costureiras)	
10	Vasco foge com Maria da Graça	00:26:00	Exterior (estúdio): "Largo das Conchas"	
11a	- Vasco é despejado	00:27:44	Exterior (estúdio): "Largo das Conchas"	
11b	"Cegada"	00:31:00	Exterior (estúdio): "Largo das Conchas"	- Música (guitarra) acompanhando a cegada
12	Sonho de Alice	00:33:27	Interior (estúdio): "Alfaiataria Académica" (sala das costureiras)	<i>Castelos no Ar...</i> valsa
			Exterior: adro de igreja; Sintra	
13a	Início do arraial	00:37:02	Exterior (estúdio): [arraial]	<i>Canção de Lisboa</i> interpretada pela banda (a partir da 3ª estrofe)
13b	Vasco e Quincas defrontam-se	00:39:28	Exterior (estúdio): [arraial]	<i>Castelos no Ar...</i> valsa interpretada pela banda
13c	Rixa	00:40:23	Exterior (estúdio): [arraial]	
			Exterior: outras vistas com o fogo preso	



RELICI

135

13d	Marcha	00:42:22	Exterior (estúdio): [arraial]	<i>O Balãozinho!</i> Marcha aux flambeau
14	Vasco zanga-se com Alice e perde o apoio de Caetano	00:44:30	Interior (estúdio): "Alfaiataria Académica" (cozinha; sala das costureiras; loja) Exterior (estúdio): "Largo das Conchas"	Breve momento musical na transição
15	Vasco é desmascarado no Jardim Zoológico	00:50:06	Exterior: Jardim Zoológico	
16	Vasco é encontrado por Carlos	00:59:24	Exterior (?): jardim Interior (estúdio): "Alfaiataria Académica" (sala das costureiras) Exterior (estúdio): "Largo das Conchas"	<i>Canção de Lisboa</i> trauteada por Alice na máquina de costura
17a	Eleição da Rainha das Costureiras	01:02:58	Interior (estúdio): "Academia Recreativa Doutor Barbosa Girão"	[Hino da Academia Recreativa Doutor Barbosa Girão] repetido três vezes
18a	Vasco no Retiro	01:08:37	Exterior (estúdio): "Retiro do Alexandrino"	Música na guitarra e na viola <i>Fado dos Beijos</i> por Maria Albertina
17b	Momento musical na Academia	01:12:18	Interior (estúdio): "Academia Recreativa Doutor Barbosa Girão"	<i>A Agulha e o Dedal</i> one-step
18b	Vasco canta o fado	01:15:10	Exterior (estúdio): "Retiro do Alexandrino"	<i>Fado do Estudante</i>
19	O segundo exame	01:24:06	Interior (estúdio): Escola Médica; Anfiteatro Exterior (estúdio?): cabine telefónica Interior (estúdio): "Alfaiataria Académica"	
20	A festa do	01:27:10	Exterior (estúdio): "Retiro do	<i>Enfim, Doutor!</i> [sobre a



RELICI

	casamento	Alexandrino"	melodia integral de <i>Canção de Lisboa</i>
21	Título de fim	01:30:00 -	[refrão de <i>Canção de Lisboa</i> desenvolvido]

TABELA 2 – DECOMPOSIÇÃO PLANO-A-PLANO DOS SEGMENTOS 02a e 02b

Número do plano	Tempo (início – aproximado)	Transição (início)	Movimento de câmara
01	00:02:32	Esbatido de abertura (a partir do negro)	<i>Travelling</i>
02	00:02:43	Esbatido encadeado	Panorâmica (de baixo para cima)
03	00:02:53	Corte	
04	00:02:54	Corte	
05	00:02:56	Corte	Panorâmica da esquerda para a direita (e de baixo para cima)
06	00:03:04	Esbatido encadeado	Panorâmica da esquerda para a direita (e de cima para baixo)
07	00:03:15	Esbatido encadeado	
08	00:03:17	Corte	
09	00:03:19	Corte	
10	00:03:20	Corte	
11	00:03:21	Corte	
12	00:03:23	Corte	
13	00:03:24	Corte	
14	00:03:26	Corte	
15	00:03:27	Corte	
16	00:03:28	Corte	Panorâmica (vertical e horizontal)
17	00:03:39	Corte	Panorâmica (vertical e horizontal)
18	00:03:49	Corte	
19	00:03:50	Corte	Panorâmica (da direita para a esquerda)
20	00:04:00	Corte	Panorâmica (da direita para a esquerda)
21	00:04:04	Corte	
22	00:04:08	Corte	
23	00:04:16	Corte	
24	00:04:22	Corte	
25	00:04:29	Corte	
26	00:04:43	Corte	
27	00:04:44 (até 00:04:47)	Corte (termina com esbatido encadeado)	