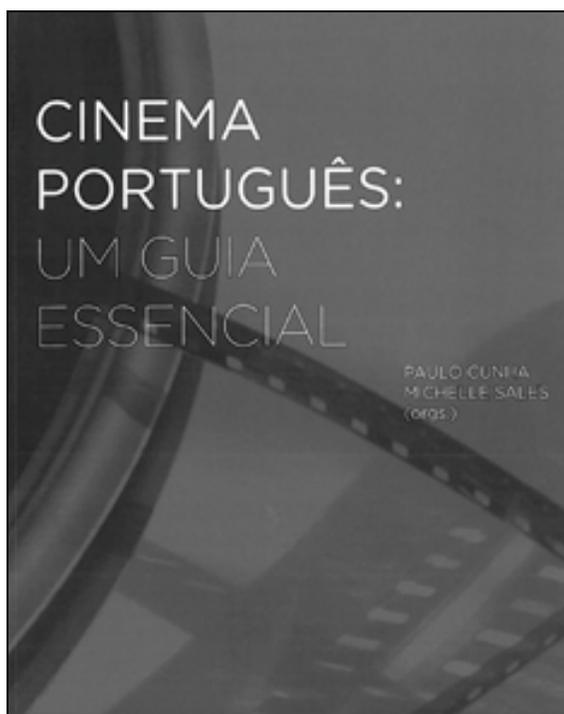


**Sobre Cunha, Paulo e Michelle Sales (orgs.). *Cinema português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013, 321 pp., ISBN: 978-85-65025-60-7.**

por Cristina de Branco\*



A editora paulistana SESI-SP lançou, em setembro de 2013, o livro *Cinema português: um guia essencial*, organizado pela parceria luso-brasileira e transdisciplinar de Paulo Cunha e Michelle Sales e composto por mais oito colaboradores, também eles, evidências desta preciosa colaboração transatlântica. Esta obra coletiva pretende tomar-se como um texto geral, conciso e referencial de introdução ao cinema português e de reflexão

sobre a sociedade portuguesa, sua produção e seus produtos culturais. Considerando, portanto, que o cinema português não se resume a uma listagem e posterior análise de filmes singulares, mas se estende aos vários filmes realizados e a tudo o que os envolve, a obra em resenha focaliza-se nos “principais aspectos da história e estética do cinema português: produção fílmica e escrita, contexto político e social, legislação e economia cinematográfica, aspectos culturais e artísticos, movimentos e correntes estéticas, relacionamento com o público e tentativas de internacionalização” (08). Abarcando, assim, uma perspectiva integrada entre a História, os Estudos Fílmicos e a Sociologia, o livro vem a ser denominado *Guia*, como obra escrita que encaminhará o leitor pelas questões cinematográficas e

extracinematográficas mais relevantes do cinema português desde o seu surgimento, destacando os filmes, autores, temas e fatos fundamentais.

Fá-lo-á através da estruturação em onze capítulos, cada um dedicado a uma década da história do cinema português, iniciada em 1896 e finda em 2009. Cronológica ou alternadamente, o leitor poderá percorrer cerca de 110 anos de produção cinematográfica portuguesa em não mais que 300 páginas escritas. Cada capítulo “não é mais do que meramente indicativo das balizas cronológicas em causa e não uma crença de que cada década compõe um corpo fechado e imutável” (08). Assim, este *Guia* prova a sua flexibilidade e densidade, podendo ser lido por capítulo, singularmente, ou podendo abarcar uma análise transversal a todos os capítulos que dá conta do que tem sido o cinema português através dos anos, das décadas, do século.

O *Guia* inicia-se com o ano da primeira sessão pública de cinema, ocorrida no dia 18 de junho de 1896, em Lisboa. Manuela Penafria fala-nos com grande pormenor documental sobre os primeiros filmes exibidos em território nacional, a sua recepção junto do público português e da nova crítica. Para além de várias referências a personalidades imprescindíveis ao surgimento do cinema em Portugal, a autora menciona, desde já, a predileção pela temática nacional, inaugurada em *A boca do inferno em Cascais*, no mesmo ano iniciático, e a “grande preocupação em agradar o espectador” (14) com paisagens e enredos que lhe fossem reconhecíveis e familiares.

Maria do Carmo Piçarra inicia o segundo capítulo introduzindo a década de 1910 a 1919. Sendo “menos de meia centena de filmes –escassos, alguns incompletos– realizados em Portugal” (45) durante este período, a autora centra-se principalmente no longa-metragem *Os crimes de Diogo Alves* (João Tavares, 1911), baseado em fatos reais e grande sucesso de bilheteira (esteve três anos em exibição em Lisboa), e o curta *Rainha depois de morta* (Carlos Santos, 1910), ficção histórica influenciada pelos filmes de arte francês e

italiano. Entre outros temas abordados, Piçarra fala-nos também sobre o estabelecimento de novas produtoras de cinema, como a Empresa Cinematográfica Ideal, Portugalia Film, Lusitania Film, Invicta Film, entre outras, e o aumento vertiginoso no número de salas de cinema na capital. Conclui na certeza de que “a grande descoberta desse período, porém, é a do talento e sensibilidade estética [...] do que viria a ser um dos mais importantes realizadores de cinema em Portugal, Leitão de Barros” (69).

No terceiro capítulo, Tiago Baptista descreve-nos ricamente o cinema “tipicamente português” da década de 1920. Segundo ele,

se considerava existir um conjunto de motivos cinematográficos, depurados a partir de uma visão essencialista da identidade nacional, que deviam, por isso, integrar obrigatoriamente todos os filmes portugueses: a saber, as paisagens, os monumentos e os costumes e tradições portuguesas. [...] Cumprir um duplo do objetivo: ir ao encontro do gosto específico do público português e tornar a cinematografia portuguesa única, inconfundível e reconhecível como “portuguesa” entre outras cinematografias nacionais (70-71).

Perante este foco intenso na questão nacional, Baptista faz emergir as relações do cinema português com os cinemas francês, italiano e estadunidense, seus produtores, realizadores, circuitos de exibição e mercados. Refere também o florescimento da imprensa especializada, a criação de novas salas de cinema dentro e fora do centro da cidade e o grande crescimento do mercado cinematográfico na transição para a década de 1930. Entre vários outros dados e relações sugeridas, o autor traz ainda a perspectiva legislativa e associativa, comprovando novamente a perspectiva integrada sob a qual o *Guia* foi escrito e organizado.

A década de 1930 é introduzida por Wagner Pinheiro Pereira, que começa por partilhar a sua reflexão sobre os vícios da historiografia clássica e a sua compreensão sobre a distinção por décadas, afirmando que “a nossa ‘década

de 1930' começa em 1926 e termina em 1949" (94). Contextualiza-nos perante o panorama político – “a produção cinematográfica deste período representa, de forma exemplar, a evolução do regime, sendo o espelho cultural, político e social de suas transformações” (95) – e legislativo, evidenciado pela criação da Comissão do Cinema Educativo em 1936 pelo Fundo Cinematográfico Nacional. Indica, novamente, Leitão de Barros, confirmando a imensa importância do diretor nestes inícios de século e de cinema português. Nomeia também Jorge Brum do Canto, António Lopes Ribeiro, a novidade sonora em *Severa* (José Leitão de Barros, 1930) e *Canção de Lisboa* (José Cottinelli Telmo, 1933) e a criação da Tobis Portuguesa. Destaca a circulação de alguns filmes portugueses através do projeto de *cinemas ambulantes*, realizado pela Secretaria de Propaganda Nacional (SPN), e dos cinejornais de atualidades. Finaliza sua reflexão assinalando a vontade em consolidar um “sistema de coproduções com a Espanha e o Brasil, tendo-se em vista internacionalizar o cinema português” (137).

Iniciando a década de 1940, Leandro Mendonça sinaliza a grande relevância da ideia de nação durante o mesmo período:

[a ideia de nação] lança um motor para a representação sobre praticamente tudo que se refere ao espaço geográfico, o qual cria identidade, move e constrange, inclusive, a produção de filmes. Em outras palavras, não se pode pensar em cinema português sem no mínimo inferir a ideia de nação portuguesa [...] Por trás deste trabalho de estabilizar uma produção que se não é pensada como capaz de ocupar o mercado “contra” o cinema hegemônico, deve, pelo menos, representar o ser português em sua plenitude, dentro e fora de Portugal. Isso significava histórias e paisagens portuguesas com qualidade técnica e valores condizentes com o Estado Novo salazarista (138-139).

Mendonça descreve uma conjuntura na qual o cinema português afirma-se como cinematografia periférica diante do quadro de cinematografias hegemônicas, como a estadunidense e algumas europeias, e da inexistência

de um cinema industrial no país. Assinala como nas chamadas “cinematografias centrais” existem vários gêneros, entre eles aqueles de maior circulação e como no caso português “a ideia mesmo de classificar um cinema nacional como gênero é fruto da naturalização de uma postura de subordinação com relação a um determinado centro produtor que dita o que é um gênero” (141). Prosseguindo pelos fatos determinantes para o cinema português durante a década explorada, o autor descreve os motivos que levam um amplo público a conhecer e se identificar com as “comédias à portuguesa”, problematiza a “Política de Espírito” do Estado Novo e sua relação com o cinema e ainda o advento das associações cinematográficas e do movimento cineclubista, formador da década seguinte. Mendonça conclui lançando a questão da ciclicidade e da iluminação histórica, talvez os maiores contributos deste livro, como veremos adiante.

Os anos 1950-59 serão, seguidamente, tomados por Michelle Sales, a também co-organizadora do *Guia*. Concentra-se, sobretudo, no tema da crescente cinefilia entre uma determinada elite intelectual urbana portuguesa e nas consequências dessa formação. Fala-nos da relação do cinema com o primeiro modernismo, seu “desejo moralizante e nacionalizador de engrandecer a alma do português e combater” (157) e sua “desvinculação entre criação estética e atuação política, pregando uma arte descompromissada dos fundamentos de uma vida material” (157). Em contracorrente, surge o neorrealismo e sua vontade em assumir-se social e ideologicamente, movimento mais influenciado pela literatura neorrealista portuguesa que pelo cinema neorrealista italiano. Refere-se também à contração do mercado cinematográfico português e à expansão comercial do cinema estrangeiro, à determinação da Comissão de Cinema e seu estreitamento, à tentativa de desmobilização dos recentes formados cineclubes. Após esta análise panorâmica, Sales prolonga sua reflexão ao analisar os realizadores basilares da década, entre eles, Manoel de Oliveira, Manuel Guimarães e António Campos, referindo vários filmes, entre

eles, *O pintor e a cidade* (Manoel de Oliveira, 1956) e *Vidas sem rumo* (Manuel Guimarães, 1956).

O sétimo capítulo de *Cinema Português: um guia essencial* é da autoria de Paulo Cunha, igualmente co-organizador da obra. Problematizando a divisão em décadas da história do cinema português, Cunha descreve quatro anos que, por diferentes motivos, foram determinantes para a década de 1960, sendo eles 1955, 1958, 1962 e 1963. Sendo provavelmente um dos períodos mais estudados do cinema português, a década em revisão “é também aquela onde subsiste um maior número de mitos instituídos e de considerações subjetivas que dificultam uma compreensão do fenómeno cinematográfico português na sua complexidade” (174). O autor acentua principalmente os impulsos determinantes na transformação do cinema português durante os anos 1960, relacionando a importância da renovada influência de cinematografias europeias, assumidas pela nova geração de cineastas através da formação em outros países europeus, apoiados pelo Estado Novo e pela Fundação Calouste Gulbenkian. Enquanto o curta-metragem define-se como meio privilegiado de experimentação, são os longas *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962), *O acto da primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), *Verdes anos* (Paulo Rocha, 1963), *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), entre outros, que marcam a década pela inovação estética e aproximação às vanguardas europeias. Relativamente à exibição, circulação e recepção das obras do Novo Cinema Português, Cunha alude ao crescimento da valorização positiva da crítica internacional, o reconhecimento da nova geração pelo Estado Novo, através da premiação de vários deles, e a sedimentação de um pequeno público português cinéfilo, fatos estes que contrariam os fracassos de bilheteira no país e o claro afastamento do grande público português da produção cinematográfica nacional. Por fim, a década determinante para a viragem do cinema português é colocada em debate durante a Semana de Estudos do Cinema Português, do qual resultou o Ofício do cinema em Portugal, e é

celebrada pela criação do I Festival Internacional de Arte Cinematográfica de Lisboa.

A década seguinte, intitulada “O Cinema na transição democrática”, dedicado à década de 1970, é apresentado por Jorge Luiz Cruz. Esta é a década marcada pelas as mudanças sociopolíticas mais profundas da segunda metade do século XX, em Portugal. Seguindo a pontuação dos vários acontecimentos que marcaram este período de transição, o autor refere à criação do Centro Português de Cinema (CPC), em 1969, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, entidade que produziu dezesseis filmes até o seu encerramento em 1976, entre eles vários de Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, entre outros mais jovens, como João César Monteiro e António Pedro Vasconcelos. Cruz fala-nos também de outras produtoras e do Instituto Português de Cinema que também surge nesta época, plurificando as vias de produção fílmica no país. Assinala ainda a implementação da Escola Superior de Teatro e Cinema a partir de 1972, dirigida primeiramente por Alberto Seixas Santos. Neste período, acentuam-se os problemas crescentes da não distribuição do cinema nacional no país e do profundo desencontro entre a cinematografia e a sociedades portuguesas, questões ainda hoje altamente problemáticas. Finalmente, Cruz relata a relação do cinema português com os últimos anos da ditadura, o renascimento do movimento cineclubista, a expansão da Rádio Televisão Portugal (RTP), a fragmentação do CPC após a Revolução de 25 de Abril de 1974, o surgimento de outras cooperativas parecidas logo parcialmente extintas no final da década, as mudanças levadas a cabo pelo advento tecnológico do 16mm e pela normalização da película colorida e a maior abertura às coproduções internacionais.

Seguidamente, voltamos a ler Paulo Cunha, desta vez, falando-nos sobre a década de 1980 e sobre

o confronto aberto entre duas formas antagónicas e irreconciliáveis de ver e fazer cinema: de um lado os defensores de um cinema português que voltasse a

ser de 'fácil percepção' e 'eminentemente comercial', um cinema 'não-chato', que tomasse em conta a dimensão espectáculo do cinema e a fidelização do grande público; do outro lado, os defensores da persistência num 'cinema de autor', marcado por uma 'intransigente radicalidade' e 'exigência estética', sem abdicar de um quadro de referências estéticas e cinéfilas pouco familiar à generalidade dos espectadores (216).

Entre os mais "comerciais", destaca José Fonseca e Costa, António de Macedo, António Pedro Vasconcelos e outros. Daqueles considerados pertencentes ao 'cinema de autor', Cunha refere principalmente Manoel de Oliveira, António Reis e Margarida Cordeiro, entre outros. Uma vez mais, é construída uma perspectiva integrada entre os paradigmas de produção e financiamento do cinema português, entre o IPC, Paulo Branco, a RTP e outros, a instabilidade do Conservatório de Cinema, a afirmação nos circuitos cinematográficos internacionais, principalmente, europeus, e as problemáticas da distribuição e exibição no país. Paulo Cunha destaca ainda a chamada geração "esquecida" de finais de 1980, salientando cineastas como João Botelho, Jorge Silva Melo, João Mário Grilo e João César Monteiro.

O décimo capítulo, escrito por Carolin Overhoff Ferreira, trata a década de 1990 e a "estabilidade, crescimento e diversificação" (238) do cinema português neste período. Sendo a década com maior número de produções de toda história da cinematografia portuguesa, os anos 1990 caracterizam-se fortemente pela multiplicidade de temáticas, entre elas o motivo colonial, a questão de gênero, os "adolescentes como alegorias", entre outras. A autora descreve as transformações do contexto político-cultural, administrativo e legislativo: a criação do Ministério da Cultura, em 1995, atualmente extinto e substituído por uma Secretaria da Cultura, a mudança de IPC para IPACA, Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual, hoje ICA, Instituto do Cinema e do Audiovisual; a consolidação da Convenção Europeia sobre Coprodução Cinematográfica; o aprofundamento das estratégias de

coprodução com países africanos de língua portuguesa, com França, Espanha, Brasil, Alemanha, entre outros. Ferreira retorna ao debate entre cinema autoral e comercial, declarando:

Parece-nos que o cinema português deixa para trás este tipo de oposição binária, embarcando em uma fase onde o cinema para o grande público convive com o cinema de arte, as coproduções de televisão com as coproduções transnacionais (sejam elas europeias ou de língua portuguesa), o financiamento privado com o financiamento público, e as temáticas nacionais ou regionais com as universais (240).

Neste mesmo sentido, Carolina Overhoff Ferreira conclui assinalando que “a produção cinematográfica de 1990 procura o diálogo, procura novas formas de produção, procura engajar-se mais com a história colonial, o Portugal contemporâneo e com uma redefinição de papéis masculino e feminino” (267).

O último capítulo de *Cinema Português: um guia essencial*, dedicado à primeira década do século XXI, é iniciado por Daniel Ribas ao referenciar o *Manifesto pelo Cinema Português*, escrito em 2010 e assinado por várias personalidades do cinema nacional, entre elas Manoel de Oliveira. Apesar da profunda crise no financiamento público e privado na qual se encontrava e se encontra o cinema português, “as estreias comerciais vão-se sucedendo, assim como a presença constante em grandes festivais internacionais” (270). Ribas irá descrever as “recorrências temáticas, modos de produção e particularizar os autores mais relevantes da década”. Para além de referir à criação do FICA, Fundo de Investimento do Cinema e Audiovisual, em 2002 (sendo que só começou a financiar projetos em 2008), e as crescentes indagações sobre o investimento público do cinema nacional, polemizadas fortemente perante o filme *Branca de Neve* (João César Monteiro, 2000), o autor prolonga-se num elenco de vários nomes e obras que preenchem a cinematografia portuguesa, sejam eles vindos de gerações muito anteriores, sejam eles novatos. Recordar-se, assim, de

Manoel de Oliveira, José César Monteiro, Paulo Rocha e José Fonseca e Costa e António da Cunha Telles, que permanecem desde meados do século passado. Evoca alguns daqueles que se mantiveram, como João Botelho e João Mário Grilo, e outros que afirmam a maturidade da geração de 1990, como Pedro Costa, João Canijo e Teresa Villaverde. Analizando a implantação instável do cinema comercial nacional, Ribas destaca diretores como Carlos Coelho da Silva, Leonel Vieira, António Pedro Vasconcelos, entre aqueles que mais se dedicaram à realização de filmes “aptos” ao consumo do grande público. Fala-nos ainda da ascensão do curta-metragem, perante a massificação do cinema digital e do surgimento de novas produtoras, e de seus exemplares, entre eles, Marco Martins, Miguel Gomes, Margarida Cardoso e João Pedro Rodrigues. Por fim, Daniel Ribas inclui uma breve reflexão sobre o fortalecimento do documentário em cineastas como Sérgio Tréfaut, Susana de Sousa Dias, Catarina Alves Costa, e na criação do festival DocLisboa, plataforma de exibição e de internacionalização dos documentaristas portugueses.

Em jeito de conclusão, torna-se relevante, diante da obra em resenha, assinalar a sua importância na contribuição que faz não só ao cinema português mas também à sociedade portuguesa que nele é revista e que nele poderá rever-se. Conforme Leandro Mendonça, “a história do cinema português nos anos 1940 ilumina questões hoje candentes para Portugal seja na discussão sobre sua identidade, seja na descrição dos labirintos enfrentados pelos cinemas periféricos” (155). Assim sendo, este *Guia* torna-se essencial na compreensão dos momentos cíclicos de “um cinema nacional que mantém a sua marca distintiva –pela originalidade e diversidade– no panorama internacional do cinema contemporâneo” (271).

---

\* Cristina de Branco é pós-graduanda em Antropologia: Culturas Visuais na Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) e atualmente em intercâmbio na Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Dedicar-se hoje a pensar o cinema latino-americano contemporâneo e sua recepção junto de povoados isolados no Peru. Entre os nove curta-metragens de sua autoria, realizou também *Sobre o Cinema Português em Ambulância* (2013), premiado pela Tela Brasil.