

Cinema Português/Cinema Literário?

Ana Isabel Soares¹

Preâmbulos

Antes de refletir sobre o carácter adjetival presente no segundo termo do título, sugiro que se pense em como os nomes “literatura” e “cinema” frequentemente integram expressões mediadas por uma conjunção ou por locuções preposicionais: Literatura e Cinema, Cinema na Literatura, O Cinema da Literatura, enfim, a série de possíveis combinações e as adjetivações possíveis que, pela proximidade dos termos, delas deriva. Qualificar “cinema” como “literário” implica, desde logo, um entendimento (em separado) daquilo que é fílmico e daquilo que é literário. Só então se torna possível teorizar uma eventual relação entre ambos, uma expressão que sugira, do começo, a perspetiva a partir da qual se pensaria a contiguidade que instituem. Ora, é precisamente da dificuldade de imaginar um ponto de partida que, muitas vezes, se parte. À complexidade descrita junta-se um novo óbice conceptual, familiar do que questiona o que seja fílmico ou o que seja literário: numa expressão como “cinema português” o que se pode entender por “português”? Pode começar por sugerir-se que “cinema português” designa um país contado através do cinema – um país cuja narrativa histórica, logo, identitária, já vinha sendo contada pela literatura (a matriz de contar as histórias de um país é, antes de mais, uma matriz literária – sobretudo se não for esquecido o traço e a inclusão literária de narrativas historiográficas, como as crónicas, mas não só, numa definição de literatura). Afinal, quando o cinema narra tais histórias, ajuda a construir, “pela sua dimensão simbólica”, a “realidade nacional” (Monteiro 2010, 25).

Mas, voltando um pouco atrás, e “cinema”? Deverá limitar-se o conceito de “cinema” a uma ideia clássica, que o remeta à sua etimologia e, logo, ao movimento das (imagens) e aos mecanismos de captação, fixação e reprodução (fingimento, aliás) desse movimento? Tal tarefa revela-se de igual modo complexa: propor uma restrição etimológica conduz a uma amplitude conceptual que talvez adense a dificuldade, em vez de ajudar a superá-la. Se não for definidora, uma definição não cumpre a sua função – por necessidade, deixa de o ser. Pelo menos, por si só não servirá e terá de vir sustentada por extensões ensaísticas que proponham vertentes, amplificações da fronteira do campo de que se fala.

¹ Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, 8005-139 Faro, Portugal.

Percebe-se, então, a dificuldade de fixar qualquer um dos conceitos. Entenda-se, para efeitos de teorização, que me interessa compreender por cinema a arte de criar e exhibir filmes (implícita nas expressões “o cinema que está em cartaz”, ou “fazer cinema”), assim como o conjunto de filmes, de modo mais ou menos organizado por cânones representativos das diferenças filmográficas, de nacionalidades, épocas e estéticas, expresso em enunciados como “o cinema de Godard” ou “o cinema asiático”. Sirvam estes tópicos para indiciar princípios ou eixos de reflexão, para explicitar o que se poderá comunicar com “cinema português”, e prossiga-se na sua complexificação.

Em 1926, no ensaio “Possibilities of the Cinema in Education”, Ernest Crandall comparava o cinema à literatura e sublinhava como ambos constituíam formas de linguagem. Interessava-lhe sobretudo o papel que o cinema poderia ter na educação – interessa-me, agora, recordar a sugestão de Crandall de que o cinema deve assumir-se com a dupla função de objeto e de instrumento de pensamento, de educação, para refletir também sobre um certo pragmatismo que salva e infeta as ideias que apresento. Também Stanley Cavell afirmaria o cinema como sujeito e objeto de pensamento; nisso, o cinema equivale àquilo que a literatura já histórica, crítica e academicamente assumira. Cinema e literatura simultaneamente organizam o pensamento crítico e consubstanciam eventos narrativos que se prestam à análise – são ambos constituídos por elementos veiculadores de sentido e são, no mesmo modo e movimento, a matéria de que se faz o pensamento sobre esse ser veículo.

Cinema Português

Um cinema configurador de narrativas históricas e/ou nacionais, relativo a determinado país ou nacionalidade, pode começar por ser identificado com *cinema documental*. Não me preocupa, aqui, aprofundar a problematização do género: o entendimento que tenho do que seja documentário, assim como o que entendo como ficção, resulta de critérios pragmáticos muito específicos e já tive oportunidade de o desenvolver (Soares 2013).

Mas, porque associo a presença do género a uma ou a várias narrativas literárias da identidade nacional, interessa-me passar em revista alguma da historiografia do documentário em Portugal (historiografia, aliás, que tem sistematicamente lidado com as questões ontológicas do género²). Em 1999, José Manuel Costa punha em cau-

² Jorge Campos refere uma “crise de identidade” no documentário português que aponta para um “problema de memória”, isto é, para a inexistência, ou incipiência no nosso país, de uma História do Documentário (Campos 2006, 53), assim como de uma História Crítica do género, que permita uma “visão de conjunto dos seus principais episódios, protagonistas, implicações políticas, filiações artísticas e vínculos comunicacionais” e que não poderá ser desenvolvida “à margem da produção e da criação” (*Idem*, 54).

sa a existência de um “Novo Documentário”, por questionar que antes tivesse existido um “‘velho’ Documentário”³. Defendia a ausência de uma tradição de documentário em Portugal, que avançava como “hipótese de natureza histórica”, decorrente da “análise concreta da evolução comparada” (Costa 1999, s.p.). Estabelecer o percurso do documentário em Portugal relaciona-se, então, com aspetos históricos e com situações específicas, localizáveis no contexto dos três primeiros quartéis do século XX. Costa associa um primeiro fôlego do documentário português às décadas de 1920 e 1930, que seria concomitante com a autonomização do género por todo o mundo ocidental. A partir daí, portanto, torna-se possível compreender a estagnação e a infertilidade do género neste país, se se tiver em conta o fechamento político e social em que mergulhou a partir do final dos anos 30 do século XX. O documentário viu-se numa espécie de bifurcação: em Portugal, definhou ainda no período de gestação (excetuando casos pontuais, que Costa identifica e que, de acordo com o autor, confirmam a sua teoria); pelo resto do mundo, em geral terá seguido o percurso que o levaria ao auge dos “inícios dos 60, quando, através da exploração do som síncrono e do plano-sequência, [...] voltou a ser decisivo para a evolução de todo o cinema” (Costa 1999, s.p.). No texto citado sugere-se ainda duas razões para o distanciamento entre o documentário em Portugal e fora das suas fronteiras: a inexistência, no país, de “organismos financiadores” e os mecanismos da censura na “difusão de filmes politicamente independentes”, s.p.)⁴. A partir de 1974, terminado o período de isolamento político e cultural de Portugal, o género não só não se consolidou e continuou em dissonância com o que se ia fazendo no resto do mundo, como “começou a sofrer com a invasão, ou a contaminação, da reportagem televisiva” (Costa 1999, s.p.). A historiografia de um género narra, também – e dá-lhe, por isso, forma literária –, a história de um país.

Sem assumir a radicalidade de José Manuel Costa quanto à tradição do documentário em Portugal, António Loja Neves identifica

³ Cf. Costa 1999. Em 2001, o autor reafirmará a posição de que não houve em Portugal “um movimento ou uma ‘componente’ minimamente associáveis ao que, na história do cinema, foi entendido como ‘género documental’” (*Idem*, 16). Neste artigo mais recente, retoma as formulações, por vezes *verbatim*, do anterior e completa-o com dados históricos e uma mais aprofundada reflexão sobre o assunto – nomeadamente ao referir as “únicas correntes documentais portuguesas entre os anos 30 e 60” (*Idem*, 23).

⁴ Tome-se, como exemplo, o filme *Catembe* (1965), de Faria de Almeida, a que a censura impôs 103 cortes e a destruição da película excisada: “Dos 2400 metros de película, restou apenas metade. A duração de *Catembe* passou de 1h20 para 47 minutos” (Piçarra 2009, 241-242). Por ironia, a secção de *Catembe* que mais sofreu com os cortes da censura foi a história ficcional que corria paralela à narrativa documental sobre Lourenço Marques. Em março de 2010, o projeto “Chão” organizou no cinema Nimas, em Lisboa, uma exibição de *Catembe*, com a presença do realizador, em que se mostraram excertos de alguns cortes que escaparam à destruição e hoje se encontram depositados no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento – no total, porém, essas imagens não montam mais do que 10 minutos.

três razões que considera essenciais para o entendimento do caráter ímpar que o cinema documental português viveu na década de 90 do século passado: o “novo posicionamento português no mundo e a consolidação da sua experiência democrática”, o fim da censura e a “nova condição de leccionamento das Humanidades”, gerada pela “marcha democrática da nossa sociedade” e, por fim, a criação dos Encontros de Cinema Documental (Neves 2001, 6).

Quer um quer o outro autor procuram diagnosticar constrangimentos definidores da relação de Portugal com o documentário até 1999 e sublinham que o ponto de viragem começou a vislumbrar-se na década de 1990⁵. Para José Manuel Costa, essa terá sido a década em que se pode falar plenamente de uma “primeira geração de novos cineastas para quem o género seria ... a aposta central” (2001, 21).

⁵ Sobre esta matéria, eis uma cronologia breve de acontecimentos relevantes para a história do documentarismo em Portugal: em 1990, é criado o Secretariado Nacional para o Audiovisual. Nesse mesmo ano, o Departamento de Cinema da Amascultura, encabeçado por Manuel Costa e Silva, foi responsável pela edição inaugural do Festival Internacional de Cinema Documental no Centro Cultural da Malaposta (FICDA), cujo programa acolheu, dada a escassez de candidaturas, todos os documentários portugueses enviados. A programação foi constante até 2001, ano em que ocorreu a última edição do festival da Malaposta na sua configuração original. Em 1992, foi criado o Núcleo de Antropologia Visual do Centro de Estudos de Antropologia Social, no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), que organizou várias mostras de cinema documental. Em 1994, a Cinemateca Portuguesa exibiu um ciclo de cinema documental, apresentado por Frederick Wiseman. Em 1996, o Instituto Português de Arte Cinematográfica e Audiovisual (atual Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia) criou o primeiro concurso de apoio à produção de filmes documentais. Em 1998 foi oficialmente criada a AporDOC – Associação pelo Documentário, com existência informal desde 1996 e que, a partir da sua oficialização, veio a apadrinhar o FICDA. (Para uma contagem, mesmo se incompleta, dos filmes portugueses exibidos no FICDA, cf. Areal 2005 e Martins 2006.). Em 2000, arranca o Festival Doc’s Kingdom, em Serpa. Em 2002, o Festival Internacional DocLisboa substituiu o da Malaposta e passou a limitar o número de filmes a concurso. A edição de 2003 do DocLisboa não se concretizou, por cortes do financiamento autárquico, mas o festival regressou em 2004 e tem mantido, de então para cá, o ritmo anual. A AporDOC organiza, desde 2006 e em conjunto com a Videoteca Municipal de Lisboa, a Panorama – Mostra do Documentário Português, um evento não competitivo e centrado na produção nacional. 2006 é também o ano em que tem início a Mostra DOC TAGV, organizada pelo Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica da Universidade de Coimbra (responsável pelo festival Caminhos do Cinema Português desde 1994). As mostras e os concursos de documentários nos vários festivais foram e são acompanhados por seminários, oficinas e debates dedicados ao género, orientados por documentaristas nacionais e internacionais. Além disso, também alguns cineclubes nacionais têm exibido, ao longo dos anos, extensões dos diferentes festivais e mostras, que levam os filmes a outras salas além das da capital. Desde 2014, quando foi criado enquanto associação, o Porto/Post/Doc organiza um festival de documentários, com mostra de filmes nacionais e estrangeiros, numa competição entre obras contemporâneas, que se afirma ser a “marca identitária” do festival, e com um fórum de reflexão sobre o género, o Fórum do Real. O festival começou por se cingir à cidade do Porto, mas, já no ano de 2016, desenvolveu extensões noutros locais do país.

Os cineastas que hoje se encontram a trabalhar sobretudo em filmes documentais vêm desta geração – frequentaram escolas e cursos de cinema, conheceram a prática fílmica através de experiências partilhadas em festivais e em projetos de colaboração, têm à disposição instrumentos técnicos, conceptuais e históricos, que não estavam ao alcance das gerações anteriores. A dinâmica do documentário português da primeira década do século XXI⁶ só é comparável, observadas as devidas diferenças históricas, em número de filmes produzidos, com os anos que se seguiram à revolução de 25 de Abril de 1974. No período pós-revolucionário, as circunstâncias responsáveis pela vitalidade do cinema documental português estavam relacionadas com o momento histórico particular e com o interesse que suscitou em realizadores, não só portugueses como estrangeiros⁷. É possível perceber diferenças fundamentais entre os documentários produzidos logo após e a propósito do contexto nacional que constituiu a mudança de regime, e grande parte das obras documentais saídas desde 2000 até ao presente. Os filmes documentais surgidos no imediato pós-25 de Abril tiveram, por assim dizer, uma geração espontaneamente ligada ao momento histórico vivido – mas, como sublinha José Manuel Costa, “a força desses momentos não foi a força dos filmes” (2001, 21; itálicos no original). Será talvez fútil atribuir um denominador comum aos documentários feitos em Portugal na década inaugural do século XXI – porém, a maioria destes filmes foi feita por realizadores que, à altura do 25 de Abril, eram demasiado jovens ou não eram sequer nascidos. A visão que têm do passado do país (e das ex-colónias) é tão nostálgica quanto indiferente. O *engagement* e o didatismo que se encontra, por exemplo, em Rui Simões (mesmo nessa obra maior, em que já se revela um exigente distanciamento crítico do momento revolucionário, como é *Bom Povo Português*, de 1980), estão ausentes na repescagem dos temas para os documentários mais recentes: multiplicam-se trabalhos sobre escritores ou artistas plásticos portugueses, sobre a vida do interior do país ou de zonas menos conspícuas, que se observam mais enquanto paisagens não comentadas (por exemplo, em *Da Pele À Pedra*, de Pedro Sena Nunes) do que como comentário político. Filmes como *Floripes, ou a Morte de um Mito*, de Miguel Gonçalves Mendes, *Ilha da Cova da Moura*, de Rui Simões, ou os seis capítulos de *O Nosso Caso*, de Regina Guimarães e Saguenail, constituem avaliações nostálgicas do passado e do presente – mas de uma nostalgia que se assume responsável por encontrar a imagem de um país que já se formou,

⁶ Cf. a “Listagem de documentários produzidos entre 2000 e 2010”, anexa ao ensaio de Soares 2010, no final da publicação de Mendes 2010, na versão disponível *online*.

⁷ Entre outras obras emblemáticas, são exemplos disso o extraordinário documento *As Armas e o Povo*, de 1975, uma realização do “Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica”, que, além do trabalho de profissionais portugueses, integrou imagens e entrevistas feitas aos populares entre 25 de abril de 1974 e 1 de maio desse ano, pelo realizador brasileiro Glauber Rocha, e o filme de Thomas Harlan, *Torre Bela*, de 1977.

independentemente da vontade dos que hoje a observam. Não são os cineastas que, a 29 de Abril de 1974, se constituíram em novo sindicato e concordaram “fazer do cinema em Portugal um instrumento dinâmico popular de cultura e consciencialização política” (Costa 2001, 1) – aqueles que hoje dirigem filmes documentais em Portugal, sejam de gerações mais novas ou venham já de décadas anteriores, trabalham nas suas obras recentes distanciados das suas relações com o país, mas muito mais em família com o resto do mundo e dos conhecimentos (até técnicos) do género em que trabalham. Para José Manuel Costa (2006), é também uma ideia de “liberdade” o que caracteriza o surto documental do início do século XXI. Referindo-se a Catarina Mourão e a Catarina Alves Costa como “casos sintomáticos”, designa-as “autoras livres dos bloqueios anteriores” (2006, 23) – se, no artigo citado, esses “bloqueios” têm um referente muito concreto na dificuldade de os documentaristas do período anterior lidarem com o seu lugar entre o documentário como opção e desafio assumido no cinema, tal liberdade relaciono-a não apenas com a identidade criativa própria a cada cineasta, mas também com o olhar que cada lança ao país. A sua relação com o passado e com a história do país é a mesma que mantêm com um país literário, ficcional, contado pelas gerações anteriores⁸.

Num aparente paradoxo – já que, como ficou dito, os documentários recentes partem de uma geração de cineastas mais atentos e conhecedores do mundo para além das fronteiras do país –, os filmes aqui referidos parecem ter como tema destacado o próprio país. Talvez esse traço não surpreenda, dada a proximidade dos realizadores aos temas explorados nos filmes – mas pode parecer surpreendente que um corpo tão vasto de filmes documentais concentre a sua atenção sobre uma mesma realidade estruturante e basilar. Existem, na história contemporânea de Portugal, dois momentos marcantes que ajudam a esclarecer esta confluência temática – a mudança de regime em 25 de abril de 1974 e a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia, firmada em 12 de junho de 1985. Não me refiro apenas ao facto de ter passado a haver, entre um tempo antes e um tempo depois do 25 de Abril, maior abertura à criação no cinema; nem sequer à óbvia consequência da gradual democratização do ensino (também do ensino das técnicas e da arte fílmicas); nem apenas à evolução técnica que em Portugal, como em todo o mundo, se sentiu nas décadas finais do século XX, e que permitiu um acesso mais económico, mais direto e mais universal a instrumentos e materiais de realização e de produção de filmes. São fatores que devem ser considerados quando se reflete acerca do percurso do documentário português das últimas décadas, como já se viu que notaram José Manuel Costa e Leonor Areal. Creio, no entan-

⁸ Jamais afirmarei que uma tal relação seja menos empenhada, ou menos política do que aquela em que se filiam as testemunhas e os protagonistas coevos da revolução de 1974 (de qualquer momento histórico, aliás).

to, que a convergência temática que identifico revela, para além disso, uma vontade de inventar uma imagem do país (em linha, aliás, com o que afirma Paulo Filipe Monteiro a propósito da ficção; cf. Monteiro 2004): seja procurando narrar episódios históricos anteriormente quase ausentes das narrativas históricas, como a guerra colonial ou o próprio processo de mudança de regime; seja por celebração de tradições identificadas como especificidades nacionais, por oposição e receio de um nivelamento ou uniformização cultural que viria agregada à União Económica; seja, enfim, por necessidade de pensar a importância, as consequências, os protagonistas e os tempos de um Portugal traumatizado, renovado, despertado e agitado por alterações tão profundas, tão estruturantes e de origens tão diversas como as que se vivem de 1974 para cá.

Algumas das reflexões que me trouxeram até aqui começaram a ganhar diante de mim contornos mais específicos a partir de interrogações suscitadas pelo estudo de dois filmes em particular, que, de algum modo, partilham traços de documentarismo, mesmo se, ou precisamente porque questionam a pertença a essa categoria (e, no gesto, a categoria ela mesma). Falo de *Jaime* (1974), de António Reis, e de *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro (a que poderia acrescentar *Ana* [1982] e *Rosa de Areia* [1989], dos mesmo realizadores), assim como da poesia, dos escritos críticos e das fotografias do primeiro⁹. Não será casual que da análise deste conjunto de obras continuem a surgir propostas de aproximação entre o *cinematográfico* e o *literário*.

Cinema Literário

Num ensaio sobre apreciação e interpretação literária, o filósofo Peter Lamarque afirma que “diferentes objetos de interpretação exigem diferentes modos de interpretação, que, por sua vez, têm objetivos diferentes” (1996, 290). O enunciado sintetiza a ideia que o autor formulara em 1996, segundo a qual as “obras filosóficas convidam a um ponto de vista filosófico” e o “ponto de vista literário é o adequado para trabalhar com obras literárias” (1996, 208). O que propõe é que a definição daquilo que seja literário (a sua definição *estética*) passe por uma relação entre obras e leitores, que implica a inclusão das obras em categorias específicas e juízos interpretativos, comandados e determinados por tal categorização. Lamarque resume assim a teoria sobre a especificidade da literatura: “uma certa componente de interpretação literária propriamente dita [...] tem menos que ver com o sentido enquanto tal, ou com a compreensão, do que com a apreciação de um tipo particular” (1996, 290).

⁹ Refiro-me, no caso dos poemas, às edições de *Poemas Quotidianos* (Porto, 1957) e *Novos Poemas Quotidianos* (Porto, 1960); no caso de outros registos, as referências mais completas encontram-se na monografia que o Cineclube de Faro editou em 1997.

É sobre este conceito de apreciação que pretendo centrar-me, e sobre a sua utilidade para resolver um problema frequente: o de nem sempre conseguir produzir uma interpretação satisfatória para cada um dos objetos que constituem a obra de Reis/Cordeiro, ou o de intuir que a interpretação poderá não ser a operação mais interessante nem necessariamente a mais produtiva a que os seus filmes convidam¹⁰. Ao descrever a experiência do contato com os filmes de Reis/Cordeiro como uma experiência de apreciação estética, antes de ser um labor interpretativo (ou de produção de sentidos) creio resolver algumas encruzilhadas interpretativas (secundarizando-as); posso, a partir daí, tecer considerações acerca do processo da minha relação com as obras, e chegar a um sentido (meta que, afinal, nunca desaparece do horizonte) fundamentado.

Para um outro pensador (este diretamente ligado aos estudos de cinema), “o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer das suas modalidades; sempre um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (Xavier 2008, 14). Sendo ambas as artes de que aqui trato – literatura e cinema – artes narrativas, podemos aceitar também, por agora, que ambas sejam, de um modo preponderante, ficcionais. Mesmo que no cinema se esteja perante um documentário, se for entendido como criação ou invenção, no extremo da ficcionalidade ele é equiparável a qualquer obra de literatura ou mesmo de cinema fantástico. Considerando o tópico da ficcionalidade como uma questão semântica, Gregory Currie (1990, 4) afirma que “um texto é verdadeiro ou falso consoante as frases que o compõem sejam verdadeiras ou falsas (i.e., tenham valor de verdade)”. Neste sentido, um plano num filme documental, do mesmo modo que um capítulo num romance ou uma estrofe num poema, é uma abordagem de um assunto que não se coloca em termos da distinção de verdade ou falsidade, mas sim da característica relacional que é a ficcionalidade de uma obra fílmica.

O argumento de Currie acerca da ficcionalidade conduz ainda a outro elemento importante: o da distinção entre o que compõe a ficção e a realidade. Se tomarmos como exemplo um romance ou um poema, verificamos que “as palavras tal como ocorrem na ficção podem ter o mesmo sentido que têm na não ficção” (1990, 7) – ora, o mesmo se passa com um filme. As imagens num filme, em termos absolutos, podem ter o mesmo sentido que têm fora do filme, num registo de não-ficcionalidade. Conclui-se então que a literacia fílmica, tal como a literacia das obras literárias, passa por uma capacidade

¹⁰ Poderia tratar-se de uma questão ociosa, resultante apenas da experiência individual e particular de um espectador; porém, adensou-se entre um grupo díspar de pessoas no contexto específico do seminário de Tópicos de Teoria Literária que lecionei em 2008 (no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), e a que chamei “António Reis, a invenção de modelos e a presença no cinema”.

elementar de literacia dos elementos que compõem obras ficcionais – narrativas –, a saber, palavras, sons, imagens. Esta conclusão, contudo, levanta o interessante problema do espectador de cinema que não é alfabetizado. Existem elementos preponderantemente literários que são dispensáveis na literacia dos filmes.

Segundo Preâmbulo

Consideradas estas questões aqui tidas como elementares do cinema e da literatura, poderá passar-se a outras, mais específicas de cada uma das artes e condicionadas pelas especificidades dos contextos artísticos do cinema e da literatura. Pense-se no cânone e no domínio da História de cada uma das duas artes em causa: conhecer o percurso da literatura ao longo dos séculos (mesmo aceitando que se limite a uma determinada língua ou expressão cultural e não seja mundial) serve para melhor conhecer e dominar processos interpretativos no cinema? A pergunta é reversível nos seus termos, mesmo tendo em conta que a História do cinema e a História da literatura têm durações, variantes, causas e agentes muito diversos entre si e dentro de cada um dos sistemas artísticos. A História do Cinema está equipada com materiais e instrumentos distintos dos da História da Literatura, e pode ser menos especulativa do que aquela; porém, compreender a evolução de uma e de outra implica aceitar que se compreende a própria noção de percurso histórico, de relação entre elementos que são cumulativos no tempo sem que essa cumulatividade se projete em cada um dos objetos interpretados ou a interpretar (isto é, sem que essa cumulatividade seja condição *sine qua non* para a literacia de qualquer uma das artes em causa); por outras palavras, interpretar um filme ou um livro pode ser um processo que beneficie da ideia de que tal livro ou tal filme estão integrados num percurso histórico particular; no entanto, enquanto processo autónomo, a interpretação pode ser realizada sem a articulação histórica das obras entre si – ou sem a articulação histórica de todas as obras alguma vez existentes.

Talvez o importante neste ponto não seja tanto a capacidade de conhecer (de distinguir) os elementos constitutivos de um filme ou de um livro, mas a possibilidade de estabelecer panorâmicas cronológicas, temáticas e estéticas em cada uma das duas formas de arte. Então, o nosso olhar sobre este tema terá de se distanciar e tornar-se sintagmático, em vez de paradigmático. Porém, essa distanciação deverá ser feita tendo em conta que o conhecimento histórico não é condição necessária mas condição ótima para se interpretar uma obra em particular. É relativamente simples concordar que, em momentos-chaves do percurso da literatura, o cinema se cruzou de forma definitiva com aquela arte, e que, como tal, é importante ter uma visão global e de conjunto que integre as duas artes. Trata-se de um tópico não apenas teórico.

Enumerarei em seguida alguns tópicos que considero importantes para começar a entender possibilidades da relação entre o que é literário e o que é fílmico, no clássico binómio “Literatura/Cinema”.

Em primeiro lugar, além do pressuposto de que é uma área que congrega obras de artes distintas e que operam com elementos constitutivos igualmente diferenciados, a Literatura e Cinema parte ainda do princípio de que existe uma relação produtiva, operativa e interpretável entre as obras fílmicas e as obras literárias. (A esta altura do debate, torna-se difícil separar literacia de pedagogia, mas é crucial que a distinção e mantenha.) Definir os termos e as possibilidades de tal relação é o passo inicial para se compreender cada obra tratada no seu âmbito disciplinar. Proponho que se considerem os seguintes tipos de relação: a) a que se estabelece entre um livro que seja adaptado ao cinema (i.e., em que o cinema parte da literatura e se constitui com base nela); b) a que determina uma estética fílmica com traços oriundos de tradições literárias evidentemente reconhecíveis (i.e., exemplos de filmes e de obras literárias que partilhem elementos estéticos e mesmo programáticos definidos, como no caso dos Modernismos do início do século XX); c) a relação entre filmes e literatura que estabelece que determinada obra literária tenha a sua génese – essencialmente temática, mas podendo ser formal, ou apenas histórica – no cinema ou no mundo dos filmes (i.e., exemplos de estéticas ou de objetos literários em que seja óbvia a tematização de elementos fílmicos; existem casos de poemas ou de romances “inspirados” por temas, modos e características eminentemente fílmicos). Em qualquer das três categorias é possível oferecer exemplos de obras específicas que ao mesmo tempo concretizem e problematizem a relação profícua entre cinema e literatura. Mas acima de tudo, que revelem, nessa relação, a possibilidade de aprofundar as questões interpretativas de cada uma das artes e aquilo em que podem contribuir para o entendimento do que, em cada uma delas, é a literacia e de como se consegue, compreendendo-a e dominando-a, ensiná-la.

Três Problemas

Pretendo agora fixar a atenção sobre três filmes que, sendo documentários integráveis na categoria “cinema português”, se constituem, também, pelo que têm de “literário”. Em todos eles é possível perceber aquilo a que chamarei uma “predisposição poética e meta-documental”. O primeiro é *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira; o segundo, do mesmo realizador, é *Acto da Primavera* (1962). O terceiro, *Jaime*, de António Reis (1974).

No primeiro filme de Manoel de Oliveira, além do título, que localiza uma geografia e um trabalho relacionado com essa localização (a “faina do rio”), o tema dominante nas suas imagens é a cidade do Porto e a sua relação com o Douro. Mas, precisamente desde o seu

título, é óbvio o posicionamento de uma criação autoral que refaz¹¹ a disposição dos elementos “documentáveis” – não se chamou “A Faina Fluvial no Douro”, o que poderia indicar um filme descritivo de como se operam os trabalhos no rio; antes houve lugar a uma transposição dos elementos no título que, além de destacar a figura do rio, sublinha um ritmo particular associado à nova sequência de palavras: trata-se de uma intervenção poética, mais do que o nome de um programa documental. Todo o filme, então, se constrói a partir desta assunção de que, nele, mais importante do que o tema documentado (o rio e os trabalhos das gentes a ele associados) é o modo como é mostrado – isto é, o avançar do realizador para a frente daquilo que observa. A particularidade de se tratar de um filme “mudo” (sem palavras, sem diálogos, sem falas dos intervenientes, a que não hesitaria qualificar como personagens), ainda que resulte de constrangimentos muito localizáveis na história do cinema, destaca mais ainda o seu teor poético e a distância do que poderia ser entendido como documental, dado que assume a partitura musical como forma de disposição dos elementos e conjuga de modo absolutamente constitutivo a sucessão das imagens e o ritmo da música¹² e porque nele não existem marcas da descrição, como a *voz-off* ou outros modos de acompanhamento do registo.

No segundo filme que referi, *Acto da Primavera*, Oliveira partiu da intenção inicial de registar um evento particular, a encenação e a levada à cena de uma peça dramática associada ao quadro medieval da Paixão de Cristo, tal como acontecia na aldeia transmontana de Curalha. Porém, também neste filme, ao impulso documental sobrevém a instituição de movimentos poéticos, naquilo em que “poético” pode designar “impulso narrativo ou de invenção”, ou ainda “sensibilidade”¹³ e, portanto, alterar o modo fílmico, do documento (fixação) de uma realidade pré-existente para a construção de uma obra esteticamente apreciável que poderia, em última análise, sobreviver, nos seus principais aspetos, à dispensa do “documentado”. A imposição

¹¹ A troca dos elementos da frase sugere esse refazer, mas será essa troca dos elementos uma “intervenção poética” ou, por outras palavras, não estará presente também no trabalho de autores tipicamente “documentais”? Cf. *Muzykanci/The Musicians*, de Kazimiers Karabasz (Polónia, 1960), sobre o trabalho numa fábrica, os ruídos que lá se ouvem e um grupo de músicos amadores que lá trabalham e ensaiam a sua banda; ou *The Quiet One*, de Sidney Meyers (EUA, 1948), que, por razões orçamentais, mistura ficção e documentário. Ou seja, o terreno fica pantanoso quando se usa a palavra “poético”. Sabemos que faz sentido, mas sabemos também da ausência de uma definição mais clara.

¹² Em rigor, a versão de origem não é musicada. O filme recebeu duas partituras em diferentes épocas: uma composta em 1934 por Luís de Freitas Branco e outra por Emmanuel Nunes em 2001.

¹³ Tomo a expressão de Pedro Costa, referindo-se ao seu *Juventude em Marcha*: “É o encontro da minha sensibilidade com a deles; é uma espécie de ficção, de documentário poético sobre uma certa memória. É um documentário sobre a sensibilidade, um documentário sobre sensibilidades – a minha, a deles. E tenho a impressão de que um documentário sobre sensibilidades também é uma ficção.” (Costa 2014, 4).

deste narrativo modo inventivo – e, por isso, o surgimento da figura do próprio inventor, o autor (ou o narrador, quando a ênfase estiver na voz da narrativa –, é evidente em *Acto da Primavera* mais até do que em *Douro, Faina Fluvial*. E, se se tomar à letra o momento em que a ficção irrompe, definitiva, pelo filme, não só através do texto medieval dito pelas personagens, mas através de quadros breves para os quais o realizador criou personagens tipificadas (os turistas que vêm da cidade), entende-se o que pretendo afirmar com a possibilidade da sua sobrevivência à anulação do tema documentado.

Um dos assistentes de realização de *Acto da Primavera* foi António Reis. À altura, era um cinéfilo interessado e curioso por explorar as potencialidades do cinema naquilo que mais evidentemente o instigava, a saber a procura de registar, de fixar, de dar forma visível e definitiva ao que observara em visitas às regiões interiores do país. No final da década de 1950, Reis viajara pelo Alentejo numa demanda romântica pela “voz do povo”. O material (fotográfico, mas também sonoro) que reuniu haveria de ser entregue, nas suas palavras, “a quem amar os homens e a beleza, para meditação, fruição e dor” (Moutinho & Lobo, 1997, 33). À altura, planeava editar um livro que resultasse daquela aproximação amorosa às pessoas e à região; além do livro, contava emitir na rádio a música desse povo e até gravá-la, seguindo depois pelo país a divulgar o que testemunhara. Chegou a participar, além disso, no estudo sobre a “Arquitetura Popular Portuguesa”, um projeto com contornos antropológicos semelhantes aos que o seduziram a perseguir a voz popular e a captar em fotografia e registo áudio as “imagens do povo”. Se daqui se depreende um intuito marcadamente documental, em que o objeto a fixar não só pré-existe como faz esperar que domine todo o objeto criado (as fotografias, o registo para rádio ou o filme), o facto é que, no momento em que se dispõe a trabalhar no sentido desse objetivo de fixar em documentário, António Reis já estava, por assim dizer, consciente da dificuldade – senão mesmo da impossibilidade – de o fazer. Isso é claro num dos textos que escreveu na sua breve “carreira literária”: publicou dois livros de poesia, que intitulou *Poemas Quotidianos* e *Novos Poemas Quotidianos*. No poema “Trás-os-Montes” (1969)¹⁴, o poeta revela essa consciência: “Vejo, outra vez, as fotografias que tirei em Trás-os-Montes. Quase / todas mentem. Nenhuma dor intolerável delas ficou. Nenhuma esperança. / Qualquer raiz. [...] contemplei fragas e a amplidão deixei. / Vi queimar florestas e as razões oculto. / Ouvi cantar as aves e o cristal perdi. [...] Como quem parte de uma sombra para um poema, e de uma folha / guardada para a memória, parto de imagens fluídas para uma província perdida”. A sua experiência como assistente de Oliveira em *Acto da Primavera*, tal como antes num outro filme de temática semelhante, *Auto de Floripes* (1959, Cineclube do Porto), ter-lhe-á revelado que a impossibilidade de respeitar e de preservar aquilo de

¹⁴ In Boletim da Casa Guérin de 1969, fac-similado em Moutinho e Lobo 1997, 37-43.

que, no poema “Trás-os-Montes” lamenta a perda não é necessariamente um ponto final nem uma sentença de impossibilidade de criação estética. É com a consciência disso que Reis acaba por realizar um dos mais interessantes “documentários” do cinema português, *Jaime*, e esse sim, será o ponto de partida num percurso fílmico que, apesar de também breve, marca de modo indelével a tradição do cinema em Portugal (e não só num suposto género documental).

Gradualmente, a obra de António Reis (que a partir do seu segundo filme, como disse atrás, credita a coautoria de Margarida Cordeiro) desvia-se do impulso documental para assumir o interesse pela absoluta invenção estética, sublinhada na criação de cenários e de personagens, assim como, ainda, no recurso frequente à literatura como meio de expressão fílmica. O seu último filme, *Rosa de Areia*, é o coroar desse percurso; e também nele, por mais secundarizado que esteja, o intuito documental está presente e é assumido. O recurso à literatura, aliás, é sublinhado neste filme pela leitura encenada de textos judiciais do século XV e pela encenação, também, de um julgamento medieval. De modo mais incisivo, porque mais irónico, a um dado momento do filme *Trás-os-Montes* é lido, em língua mirandesa, um excerto de *O Castelo* de Franz Kafka (1922), cujo conteúdo literário se ajusta na perfeição à cena transmontana que se pretende “documentar” no filme.

Literatura Portuguesa no Cinema Português

Regresse-se ao exemplo de *Douro, Faina Fluvial* (1931). Poderá dizer-se que é um filme *literário*? Talvez que, tendo em vista a carreira do seu realizador, não destoe de quase nenhuma das restantes obras: no apreço que mostra pelo literário, no entendimento nele revelado do que é a prosódia das imagens, na atenção poética ao ritmo da narrativa, que afirma que o filme *está a ser pensado*. Será, pelo menos, poético. E quanto ao seu carácter nacional: haverá filme mais português, mesmo entendido na aliança que assume com correntes ou constelações artísticas alemãs e norte-americanas do tempo? Aquilo que nele se mostra é Douro, a Ribeira, os homens e as mulheres e os gatos portuenses – como são nova-iorquinas as silhuetas de *Manhattan* (1979, Woody Allen) e berlinenses os habitantes de *Sinfonia de uma Cidade* (1927, Walter Ruttmann). *Douro...* será, então, um filme literário no cinema português. Mas haverá um cinema literário nacional? Sugiro que seja afirmativa a resposta a esta pergunta – e que um tal cinema se configura em tipos de obras bem distintas entre si. Enunciarei três desses tipos: os filmes, como *Douro...*, que consideraria poéticos, num sentido etimológico, por se reclamarem de uma determinada forma de *fabricar*, de *criar*; aqueles que declaram fazer-se de histórias previamente publicadas como obras de literatura (seja de intrigas de outro tempo, como o camiliano *Amor de Perdição* (1978), que resulta praticamente numa adaptação por década desde o

começo do cinema; seja de narrativas que se geram quase simultaneamente aos filmes, como *Fanny Owen/Francisca* (1981), que Manoel de Oliveira fez a partir do texto que encomendou a Agustina Bessa-Luís), adaptações *propriamente ditas*; e aqueles outros que, sem necessariamente adaptarem obra ou obras literárias específicas, se constroem de palavra literária (caso da maioria dos filmes de João César Monteiro, de muitos Oliveiras ou de alguma obra de José Álvaro de Moraes). Há ainda filmes portugueses que tomam o escritor como figura maior e motor da obra fílmica – documentários, como *Autografia* (2004, Miguel Gonçalves Mendes) sobre Mário Cesariny, *U Omãï Q Dava Pulus* (2008, João Pinto Nogueira), sobre Nuno Brançã, ou *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1968, João César Monteiro); ou exercícios de grande estilo, como *O Dia do Desespero* (1992, Manoel de Oliveira), sobre Camilo, ou *Conversa Acabada* (1981, João Botelho), sobre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.

O pendor literário que já identifiquei no cinema documental português e no seu *modo poético*¹⁵ pode ser, portanto, também visto em filmes não documentais – a ficção, em longa ou em curta-metragem, talvez porque busque enredos que adaptar, tende para a prosa literária, mesmo quando se infeta de textos em verso. Se olharmos para as obras literárias que mais atraem os realizadores portugueses, e contando para cima de 250 filmes (portugueses e não só) adaptados de obras literárias portuguesas, a estatística revelada com o rigor de uma aproximação põe lado a lado Camilo e Eça, com 11 adaptações cada e em tempos dilatados de um século. Agustina, por força do par criativo que forma com Manoel de Oliveira, foi adaptada nove vezes (seis, então, por Oliveira). Pessoa, o poeta e a obra, inspirou oito filmes, entre os quais seis portugueses. Cardoso Pires foi sete vezes ao ecrã e Fernando Namora teve seis adaptações, como seis teve José Régio (beneficiado, tal como Agustina, do olhar de Oliveira). Júlio Dinis e Vergílio Ferreira foram adaptados cinco vezes cada. Quatro filmes houve para Almeida Garrett, Ferreira de Castro, Jorge de Sena, José Gomes Ferreira, José Rodrigues Miguéis, Manuel Pinheiro Chagas, e Miguel Torga. Três vezes foram adaptados Herberto Helder e José Saramago, como Júlio Dantas, Luísa Costa Gomes, Manuel da Fonseca e Mário de Carvalho.

Porém, desta contabilidade não resultará um cânone literário do cinema português; logo, não vejo que se possa, apenas a partir dela, descrever o *cinema literário* que acima sugeri. Deverá somar-se à lista do contável aquilo que não chegou a existir. Deveria poder integrar essa amplitude, por exemplo, a adaptação que António Reis

¹⁵ Em “Algunhas consideracións sobre o Documental portugués no inicio do século XXI”, in *A Cuarta Parede – Revista Dixital em Galego de Critica Cinematográfica*, Janeiro de 2011; e em “Documentário e Poesia: contributos para uma problematização”, in *Filosofia e Literatura 1, Actas do 1º Colóquio de Filosofia e Literatura*, 2010, org. Humberto Brito, IFL – Universidade Nova de Lisboa, 2010, 119-127.

planeou fazer de *Pedro Páramo*, novela de Juan Rulfo. Ainda que incompleto, o projeto denuncia a ligação de Reis a um mundo de ficção fantástica e de raízes antropológicas que explica o modo como o seu filme derradeiro, *Rosa de Areia*, pode caber num cânone fílmico. A hipótese é que, a ter sido realizado por Reis, *Pedro Páramo* – o filme – poderia transformar-se numa obra-prima da literatura portuguesa, principalmente se fosse considerado à luz dos versos deste Reis – poeta – nas duas obras que deixou publicadas (*Poemas do Quotidiano* e *Novos Poemas do Quotidiano*), livros que, escapando – por ausência de reedições – à possibilidade de canonização, formam inegável parte daquilo a que Eduardo Lourenço (1966; 1994) chamou “a desenvoltura dos filhos de Álvaro de Campos”.

São realizadores ainda leitores, no sentido clássico, quem transpõe esta literatura: Oliveira, Botelho, César Monteiro. Mas a idade deles esvai-se com rapidez. Oliveira e César Monteiro não voltarão a ler, não mais adaptarão ao cinema a palavra literária, não mais a reinventarão. Botelho, que ocupará sem dificuldade o assento do decano, entrou já na *idade da reforma*. Facilmente os imaginamos sentados a ler um livro impresso em papel. Talvez um filme como *O Barão* (2011, Edgar Pêra), funcione como ponte para uma outra relação do cinema português com a literatura. Talvez o que lhe dê essa diferença seja uma espécie de vontade de distanciamento da obra literária por afirmação do artifício fílmico, o resultado de uma maioridade finalmente conquistada, à custa de profundos processos introspectivos que, no cinema, se exibem na prevalência de um experimentalismo (identificável noutras obras de Pêra, por exemplo), que deixa o texto literário em fundo. Mês mesmo a obra de João Botelho suscita um apelo à prudência destas considerações, quando aposta no artifício¹⁶, e o reafirma, ao adaptar *Os Maias* (2015), ou já em *Conversa Acabada* – para conseguir transportar o que do livro lhe interessa; Pêra afasta-se do plasma literário apenas o suficiente para exaltar o filme enquanto modo de criação. É *O Barão* – filme – que se vinca na tradição portuguesa do cinema, mais do que o conto de Branquinho da Fonseca no cânone da sua literatura; por seu lado, o romance queirosiano ganha nova atenção dos espectadores do filme de Botelho (sem que este se minorize).

Se a questão colocada inquirir sobre o cinema português de 2014, conclui-se que a literatura sustenta o filão dos enredos no cinema português: *Os Maias* (em poucas semanas de exibição atingiu dezenas de milhares de espectadores), Fernando Pessoa pela mão de

¹⁶ “A chave do filme está no genérico; a partir do momento em que mostro os desenhos, as maquetas, o guarda-roupa e ponho o (...) cantor de ópera, a fazer de narrador, instalei o artifício. A partir do momento em que há uma instalação do artifício, os dados estão lançados e o que me interessa é o texto ou os gestos que as personagens fazem a dizer aquele texto. (...) Joguei muito com a ideia de *levar o artifício ao limite para ficar verdade*.” (João Botelho, “O Portugal dos *Maias* é igual ao Portugal de hoje”, entrevista a Jorge Mourinha, *Público*, 11 de Setembro de 2014; sublinhados meus.)

Edgar Pêra (*Lisbon Revisited 3D*, 2015), ou Teixeira de Pascoaes, Camilo e Camões por Manoel de Oliveira (*O Velho do Restelo*, 2014). Porém, não só os resultados tingem de literário o cinema português. Pedro Costa, efluente confesso do poeta e realizador António Reis, afirma: “A minha entrada na escola de cinema, a razão da minha permanência na escola (...) foi o António Reis. A segunda razão foi o João Bénard [da Costa], e a terceira, um outro professor, o poeta João Miguel Fernandes Jorge” (Costa 2014, 13).

A remissão a Fernandes Jorge recorda-me precisamente que faltaria, agora, voltar ao início – para, repensando categorias, supor e propor um olhar sobre o cinema (português, mas não só) que transparece da e na poesia portuguesa. Uma parte significativa deste olhar tem sido descoberta, desmontada e atentamente analisada por Rosa Maria Martelo – num movimento que, centrando-se na literatura, se afasta do tópico deste ensaio. Mas a citação de Pedro Costa lembra que é de centramentos e de afastamentos assim que se pode gerar um entendimento do que, afinal, se passa no cinema, na literatura, no cinema, e de novo na literatura feitos em Portugal.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. “Ainda Não Chegámos Lá”, Mesa Redonda, *Docs.pt: Revista de Cinema Documental*, 03, Junho 2006, 32-38.
- Areal, Leonor 2005, “O Novo Surto do Documentário”, blogue *Doc-Log*. (Acedido em maio de 2015.) <http://doc-log.blogspot.pt/2005/10/o-novo-surto-do-documentario.html>.
- Campos, Jorge 2006, “Da Urgência do Presente à Memória do Futuro”, *Docs.pt: Revista de Cinema Documental*, 03, Junho 2006, 52-56.
- Cavell, Stanley 1983. “The Thought of Movies”, *The Yale Review*, 72, 181-200.
- Cesar, Ana Cristina 1979. “Cromos do país”, in *Crítica e Tradução*, Instituto Moreira Salles e Editora Ática, São Paulo, 1999, 15-22.
- Costa, José Filipe 2001, “A revolução de 74 pela imagem: entre o cinema e a televisão – Princípios para a compreensão do cruzamento dos dispositivos televisivo e cinematográfico entre 1974 e 1976”. (Acedido em maio de 2015). <http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=651>.
- Costa, José Filipe 2002, *O Cinema ao Poder! – A Revolução do 25 de Abril e as Políticas de Cinema Entre 1974- 76: Os Grupos, Instituições, Experiências e Projectos*, Editora Hugin, Lisboa.

- Costa, José Manuel 1999, “Novo Documentário em Portugal”, *Documentário em Portugal*, dossiê de folhas não numeradas, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Março de 1999 (ISBN: 972-619-131-9).
- Costa, José Manuel 2001, “Questões do Documentário em Portugal”, *Uma Clareira no Caminho das Estrelas: Olhar Sobre Uma Década de Documentário em Portugal*, XII Encontros Internacionais de Cinema Documental, Centro Cultural Malaposta – Amascultura, 16-23.
- Costa, Pedro 2014a. “Juventude em Marcha” in *O Lugar dos Ricos e dos Pobres na Arquitectura e no Cinema em Portugal*, fascículo 2. Porto, Dafne Editora. (Acedido em dezembro de 2015).
http://dafne.pt/conteudos/livros/juventude-em-marcha/Lugar_Dafne_Fasciculo_02.pdf.
- Costa, Pedro 2014b. “Trás-os-Montes” in *O Lugar dos Ricos e dos Pobres na Arquitectura e no Cinema em Portugal*, fascículo 4. Porto, Dafne Editora. (Acedido em dezembro de 2015).
http://dafne.pt/conteudos/livros/tras-os-montes/Lugar_Dafne_Fasciculo_05.pdf.pdf
- Crandall, Ernest L. 1926. “Possibilities of the Cinema in Education”, *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, November 1926, 128, 109-115.
- Currie, Gregory 1990. *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge (2008).
- Graça, André Rui, Baggio, Eduardo Tulio, Penafria, Manuela 2015, “Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”, *Revista Científica / FAP* Vol. 12, jan./jun. 2015
<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=330>
- Lamarque, Peter 1996. *Fictional Points of View*. Ithaca and New York, Cornell University Press.
- Lamarque, Peter 2002. “Appreciation and Literary Interpretation”, in Krausz (ed.). *Is There a Single Right Interpretation?* Greater Philadelphia Philosophy Consortium.
- Lourenço, Eduardo 1966. “Uma literatura desenvolvida ou os filhos de Álvaro de Campos”, in *O Tempo e o Modo*, nº 42, Outubro de 1966; republicado em *O Canto do Signo*, Lisboa, editorial Presença, 1994, 255-267.
- Martelo, Rosa Maria 2012. *O cinema da poesia*, Lisboa, Sistema Solar.
- Martins, Susana Ribeiro 2006. “Balanço – Um Crescimento Desigual”, *Docs.pt: Revista de Cinema Documental*, 03, junho 2006, 22-27.
- Mendes, João Maria (org.) 2013. *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Coleção Artes e Medias,

Lisboa, Gradiva, CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

Monteiro, Paulo Filipe. “O Fardo de uma Nação”, in Figueiredo, Nuno e Guarda, Dinis 2010. *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. Lisboa, Número – Arte e Cultura, 25.

Moutinho, Anabela e Lobo, Maria da Graça (org.) 1997. *António Reis e Margarida Cordeiro – A Poesia da Terra*, Faro, Cineclube de Faro.

Neves, António Loja 2001. “A Clareira”, in *Uma Clareira no Caminho das Estrelas: Olhar Sobre Uma Década de Documentário em Portugal*, XII Encontros Internacionais de Cinema Documental, Centro Cultural Malaposta – Amascultura, 6-7.

Piçarra, Maria do Carmo 2009. “Catembe ou queixa da jovem alma censurada, Entrevista a Faria de Almeida”, in *Doc On-line*, no 06 (www.doc.ubi.pt), 240-249 (acessível em maio de 2015).

Reia-Baptista, Vítor e Moeda, José 2013. “Algumas Notas Sobre o Cinema Português Depois de 25/4/1974”, in *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

Soares, Ana Isabel 2013. “Nem Velho nem Novo: Outro Documentário (Abordagem das Tendências do Documentarismo Português no Início do Século XXI)”, in *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, 431-439.

Santos, Marcelo Moreira, “Poética do cinema: sobre complementaridade, direção e método no processo de criação”. *Revista Científica / FAP* Vol. 12, jan./jun. 2015
<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=330>

Xavier, Ismail 2008. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*, Paz e Terra, São Paulo.

Recebido em 2015-06-30. Aceite para publicação em 2016-02-01.