

Notas para a Respiração de um Novo Futuro: Uma Leitura de *Cinema Português: Um Guia Essencial* Adriana Martins¹

Paulo Cunha & Michelle Sales (Eds.). 2013. *Cinema Português: Um Guia Essencial*. São Paulo: SESI-SP. 324 pp. ISBN 978-85-65025-60-7.

Cinema Português: Um Guia Essencial, organizado por Paulo Cunha e Michelle Sales, e publicado pela SESI-SP, é um volume que resulta da cooperação entre jovens investigadores com créditos firmados na investigação sobre o cinema português. Num período contraditório para o cinema nacional, marcado pela consistente projeção internacional e pela escassez de recursos governamentais a nível interno, é de saudar uma publicação que se assume como uma ferramenta de trabalho para quem queira aprofundar conhecimentos sobre a história e estética do cinema português.

Apresentando ensaios de um leque de investigadores dos dois lados do Atlântico, com distintos interesses disciplinares, o volume é composto por onze capítulos que traçam o percurso evolutivo do cinema português em 110 anos de história. O critério de organização por décadas não implica uma divisão em compartimentos estanques, já que os autores identificam o que compreendem por uma determinada época, explicitando critérios de categorização e classificação na tentativa didática de dar a conhecer os principais traços, temas, realizadores e filmes de cada época retratada.

Após uma breve introdução dos organizadores, Manuela Penafria abre o primeiro capítulo, dando a conhecer a magia dos primeiros anos de cinema em Portugal. Partindo de referências a Edwin Rousby e à apresentação das primeiras imagens em movimento em Lisboa, a autora sublinha a importância do papel pioneiro desempenhado por Aurélio da Paz dos Reis e por outros curiosos encantados com os desenvolvimentos tecnológicos. Estes homens lançaram-se na divulgação de imagens em movimento de motivos estrangeiros, cedo compreendendo a necessidade de responder a um público que ansiava pela representação de motivos portugueses. Penafria chama igualmente a atenção para a "extrema fragilidade da atividade cinematográfica" (44), relacionada com condicionalismos de vária ordem, e ilustrada pela não preservação das imagens em

¹ Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Ciências Humanas/CECC, 1649-023 Lisboa, Portugal.

movimento, o que atualmente nos impede de conhecer o trabalho desenvolvido.

Maria do Carmo Piçarra reflete sobre a década de 1910, fazendo inicialmente referência à primeira longa-metragem de ficção, *Os Crimes de Diogo Alves*, e ao primeiro filme de reconstituição histórica, a curta *Rainha depois de Morta*. Inventaria os difíceis anos de crise da produção de cinema, concentrando, posteriormente, a sua atenção na figura de Leitão de Barros, cuja sensibilidade estética foi consagrada com *Nazaré*. A década foi marcada pela guerra entre os estúdios e por uma atividade cinematográfica ora concentrada no Porto, ora em Lisboa.

Os anos de 1920-1929 são examinados por Tiago Baptista que relaciona a história do cinema mudo em Portugal com o apelo à produção de filmes "portugueses", o que faz com que o cinema se transforme numa ferramenta de construção identitária, refletindo a opção por uma produção nacionalista, sob influência da etnografia. O autor evidencia o paradoxo de os filmes considerados como "tipicamente portugueses" serem feitos por estrangeiros que partiriam no fim da década, período em que se observou uma revolução do campo cinematográfico, com a realização de filmes que representaram experiências formais variando entre um registo ficcional e outro tendencialmente documental numa reflexão sobre a tradição e a modernidade.

Wagner Pereira dedica a sua atenção à década de 1930, estabelecendo como balizas temporais os anos de 1926 e 1949. Esta época é marcada pela vitalidade do cinema mudo e pela implementação das preocupações nacionalistas e moralistas do Estado Novo na sua aposta de internacionalização. Especial relevo é concedido à obra de Leitão de Barros e às suas influências. Na fase final do cinema mudo em Portugal, destacam-se os nomes de Jorge Brum do Canto e de Manoel de Oliveira. No que diz respeito à transição do mudo para o sonoro, o ensaísta recorda o sucesso do primeiro filme português, A Severa, e, posteriormente, de A Canção de Lisboa. Para problematizar o cinema salazarista, o autor evoca a "Política do Espírito" de António Ferro, as atividades do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) e as políticas de "proteção ao cinema", chamando a atenção para o papel das comédias "à portuguesa", para os documentários como instrumentos privilegiados de transmissão dos valores do regime e para os filmes "encomendados" pela máquina de propaganda salazarista, A Revolução de Maio e O Feitiço do Império, de António Lopes Ribeiro.

Leandro Mendonça é o responsável pela análise da década de 1940, encarada como uma tentativa de consolidação de uma cinematografia portuguesa. Esta traduziu-se num momento de viragem que se deveu ao advento do sonoro e às diretivas do Secretariado de Propaganda Nacional, para dar cumprimento à "Política do Espírito" de

António Ferro. A década caracteriza-se por um controlo progressivo do Estado Novo em relação ao cinema, traduzido no "espírito de missão" (154) de realizadores como António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, Chianca de Garcia e Arthur Duarte. A proteção do Estado não impediu, porém, a emergência em força do movimento cineclubista nem a resistência deste à política cultural do Estado Novo, que se tornaria particularmente vincada na década de 50.

Michelle Sales caracteriza os anos de 1950 a 1959 como "anos de cinefilia e formação", tal como indica o título do capítulo. Contrariamente à caracterização que é feita da década de 50 como anos de estagnação, Sales considera-a uma época de fermentação e amadurecimento de ideias na busca de um novo cinema. A autora destaca o relevante papel dos cineclubes como espaços culturais alternativos de formação e de discussão cinematográfica, chamando atenção para o fato de as subvenções estatais transformarem a comédia portuguesa num "gênero pálido e amorfo" (163) que contribuiu para o panorama estagnado da produção cinematográfica dominante. Exceções foram Manoel de Oliveira, Manuel Guimarães e António Campos, cujos filmes antecipavam o desejo de "reformar" o cinema português. A produção de Manuel Guimarães merece uma referência especial pelo fato de ter sido alvo de frequentes cortes e mutilações da censura. A caracterização da década como um período de transformação e passagem deve-se também ao aparecimento da televisão e ao domínio das curtas-metragens.

Paulo Cunha problematiza o período de renovação do cinema português na década de 60. Para questionar os limites temporais desta renovação, utiliza como critério diferenciador o grau de "modernidade" das produções no processo de rutura com o passado, sendo exceções Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães, que se constituem em "dois exemplos de uma ética singular e de um percurso marginal" (175). A década marca a ascensão de uma nova geração de aspirantes a cineastas, que beneficiou de subvenções concedidas pelo Estado e pela Fundação Calouste Gulbenkian para a realização de cursos no estrangeiro, o que proporcionou o contacto com outras cinematografias e comparações com o panorama limitado do cinema português de então. Para a atmosfera de renovação, contribuíram, dentre outros, a publicação de legislação em 1959-60, que dava impulso à Cinemateca Nacional e à produção de curtas-metragens que serviram como laboratórios de renovação ética, estética e técnica. Os anos 60 seriam marcados também pelo papel das Produções António da Cunha Telles que vieram "alterar a conjuntura decadentista do cinema velho e anunciar um 'outro cinema'" (180). O esmorecimento do movimento cineclubista e a falência das Produções Cunha Telles informam a reflexão coletiva "O Ofício do Cinema em Portugal" (1968), documento que foi apresentado à Fundação Calouste Gulbenkian, visando a criação do Centro Português de Cinema (CPC). A

internacionalização do cinema torna-se num imperativo, o que se consubstancia na seleção de filmes para festivais internacionais e na aproximação estética ao cinema moderno europeu, inaugurando um novo paradigma para o cinema português.

Jorge Luiz Cruz discute a cinematografia portuguesa nos anos de 1970, período de relevantes mudanças. O corpus do autor é circunscrito às longas-metragens de ficção, revelando-se o período como uma época fundamental para a consolidação das bases estéticas e de produção cinematográfica lançadas pelo Novo Cinema, para a qual muito contribuiu a criação do Centro Português de Cinema (CPC) em 1969, apoiada com fundos da Fundação Calouste Gulbenkian. A década é marcada pelo início de atividade do Instituto Português de Cinema (IPC) e pela criação da Escola Superior de Cinema, em 1972. Ao fazer um inventário das principais longas, Cruz revela a atmosfera de desalento com o não cumprimento das promessas de abertura que a primavera marcelista inicialmente trouxera. No período pós-revolucionário, Cruz sublinha o reforço do movimento cooperativo e a tendência para a coletivização do cinema que transformaram o cinema num instrumento da luta de classes até ao fim do Processo Revolucionário em Curso (PREC). Por fim, Cruz aborda a falência do modo cooperativo e sublinha a importância da internacionalização do cinema nacional, o que abriu caminho para coproduções internacionais que aumentariam a visibilidade do cinema português.

Paulo Cunha assina a análise da década de 1980, período de rutura e de continuidade com os anos precedentes. O cinema voltou à ficção, despertando o interesse não só de um público cinéfilo, como também do mais popular. Na primeira metade da década, parte significativa do cinema estreado comercialmente era subsidiário do cinema de intervenção política, verificando-se um confronto aberto entre a tentativa de reconciliação com o público e o desejo de desenvolver um "cinema de autor", que desse resposta às exigências estéticas dos realizadores. Os anos 80 seriam também anos de presenca nos festivais internacionais, o que não impediu que realizadores mais preocupados com o sucesso comercial tivessem evidência. Apesar da aparente pujança do cinema nacional, o mercado continuava a ser dominado pelos filmes de produção norteamericana, sendo os apoios financeiros estatais manifestamente insuficientes para todos os projetos a concurso. No campo das curtas, a década fica marcada pelo espírito empreendedor de uma nova geração (denominada "esquecida" ou "perdida") que lançou as bases de uma nova ordem que se viria a concretizar na década seguinte. Cunha conclui o seu ensaio a discutir as obras de cinco cineastas no fim da década: João Botelho, Jorge Silva Melo, Manoel de Oliveira, João Mário Grilo e João César Monteiro, cujo trabalho, segundo a crítica estrangeira, fez de Portugal uma das últimas escolas de cinema do mundo.

Carolin Ferreira analisa a década de 90, caracterizando-a como um período de maior estabilidade para o cinema português, em função de uma nova situação política e da criação do Ministério da Cultura. Este foi responsável, dentre outros, pelo incremento dado ao Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), pelo aumento do financiamento para a realização de filmes, pela elaboração de uma nova Lei do Cinema, e pelos protocolos com a RTP. O cinema dirigido ao grande público e o cinema de arte passam a coexistir, destacando-se as coproduções com a televisão (incluindo os canais privados), as coproduções transnacionais e fontes de financiamento público e privado. Ferreira destaca a produtividade de alguns realizadores, como Manoel de Oliveira e Joaquim Leitão, sendo a década fecunda na produção de filmes que foram bem acolhidos pelo público, como atestam as películas de António-Pedro Vasconcelos, Joaquim Leitão, Leonel Vieira e Fernando Fragata. Apesar da evidente melhoria, o setor do audiovisual continua a ser subdesenvolvido. sendo os nomes de maior projeção internacional os de Manoel de Oliveira e de João César Monteiro, despontando igualmente jovens realizadores como Pedro Costa, Teresa Villaverde, Margarida Gil, Manuela Viegas e João Botelho. Os filmes são dominados por uma busca identitária que releva do conflito entre o legado colonial e o presente europeu com a adesão de Portugal à então Comunidade Económica Europeia (CEE), não se observando nenhum horizonte utópico, mas sim a constatação de um Portugal que está afastado da Europa. Após abordar as principais temáticas problematizadas pelos realizadores da época, a autora afirma que o diálogo com a herança do passado não implica o afastamento dos mitos antigos sobre a lusofonia, o luso-tropicalismo, a excecionalidade de Portugal, o que não a impede de reconhecer o caráter diferenciador desta década em relação às anteriores.

O último ensaio do volume é de Daniel Ribas e versa sobre a primeira década do século XXI. O seu ponto de partida é o "Manifesto pelo Cinema Português" (2010), que reflete a insatisfação dos realizadores perante a situação do audiovisual e da sua dependência em relação às subvenções concedidas pelo Estado. Para Ribas, o cinema português conhece mais um episódio na crónica da sua morte anunciada, em função do conflito entre o cinema de autor e o cinema comercial e dos questionáveis métodos de financiamento por parte do governo. Esta tensão não impediu que os métodos de produção do período conhecessem uma razoável maturidade. Para além de identificar as temáticas preferenciais e os autores mais representativos, Ribas chama a atenção para as alterações legislativas e de funcionamento do cinema, com a criação do Fundo de Investimento do Cinema e Audiovisual (FICA), o crescimento da produção audiovisual e a progressiva pressão das televisões privadas, o que não impediu que se acentuasse a indefinição das políticas do cinema e do audiovisual. Ainda assim, a década foi fértil quanto ao aparecimento de novas obras realizadas por figuras representativas do Novo Cinema, tais como Fernando Lopes e Paulo Rocha. As particularidades observadas na filmografia de Manoel de Oliveira são referidas, destacando-se o cariz pedagógico dos filmes históricos no comentário que o realizador faz sobre a posição de Portugal no mundo. Outros realizadores - João César Monteiro, Fernando Lopes, Paulo Rocha, José Fonseca e Costa, António da Cunha Telles, João Botelho e João Mário Grilo - merecem a atenção de Ribas, que reconhece o amadurecimento de cineastas que surgiram no final dos anos 80 e início dos anos 90 (Pedro Costa, João Canijo e Teresa Villaverde). Dentre os realizadores que despontaram na década de 90, são recordados os nomes de Manuel Mozos, Joaquim Sapinho e Edgar Pêra. Ribas dedica especial atenção ao campo das curtas-metragens, referindo o trabalho de João Pedro Rodrigues, Marco Martins, Tiago Guedes, Frederico Serra, António Ferreira, Miguel Gomes e Sandro Aguilar, e a institucionalização das curtas como um género autónomo. De maneira algo jocosa, o autor retorna ao início do seu texto e ao episódio da crónica da morte anunciada do cinema português para demonstrar que, apesar das várias crises, o "cinema português respira um novo futuro" (299).

Peço emprestada a Daniel Ribas a ideia de respiração de um novo futuro, já que considero que o volume organizado por Paulo Cunha e Michelle Sales contribui decisivamente para a reflexão sobre o cinema português. O livro é uma fonte séria de dados sobre a evolução do cinema em Portugal desde os seus primórdios e ilustra o interesse que o mesmo tem despertado nos meios académicos em Portugal e no Brasil. Uma nota final para as referências bibliográficas que atualizam trabalhos de vária natureza e que se constituem em fonte indispensável para os investigadores e docentes da área. O volume é, pois, um guia essencial para a compreensão do cinema português, definitivamente a não perder.