



Populares num carro de combate em 25/5/74

Algumas notas sobre o Cinema Português depois do 25 de Abril de 1974

Vítor Reia-Baptista & José Moeda*

PARA PERCEBER e contextualizar o cinema produzido na sequência e no rescaldo da Revolução de Abril de 1974, será preciso elaborar uma pequena retrospectiva do que foi o renascimento do cinema português durante a década de sessenta, que depois da «gloriosa era da comédia à portuguesa» dos anos trinta e quarenta, voltara a cair num quase total marasmo que o público e a crítica desprezavam.

1. Os Anos Cinquenta e a Crise do Cinema Português

No Portugal da segunda metade do século xx, embora o número de salas de cinema tenha praticamente duplicado ao longo dos anos cinquenta, como consequência de um certo desenvolvimento económico que o país então vivia, verifica-se já nesta década que os agentes predominantes de distribuição e exibição cinematográfica, salvo algumas excepções de vincado sucesso comercial da produção francesa e italiana, passavam principalmente as novidades norte americanas do cinema de Hollywood.

Entretanto, a produção nacional que tinha conhecido um certo apogeu populístico na década de quarenta, viveu durante os anos cinquenta uma irreversível decadência, sem novas ideias ou renovação estética, sem público e até mesmo sem produção. De facto, o ano de 1955 ficou mesmo conhecido como um «ano zero do cinema português» pois durante esse ano não se produziu qualquer longa-metragem de ficção.

Indo um pouco atrás, já em 1948 o regime dava alguns sinais de preocupação com o sector e tomou mesmo algumas medidas visando apoiar e coordenar a produção cinematográfica nacional, da ficção aos documentários. Assim, o governo do Estado Novo cria, através da Lei^o 2027, de 18 de Fevereiro desse mesmo ano, o primeiro troço de legislação que iria coordenar toda a actividade cinematográfica em Portugal, com a criação do «Conselho do Cinema», definindo ao mesmo tempo o regime de protecção ao cinema nacional, mais tarde regulamentada pelos Decretos-Leis n^{os} 35 369 e 37 370 de 11 de Abril de 1949.

Esta legislação então produzida irá enquadrar e marcar toda a produção cinematográfica nacional até à Lei n^o 7/71, do Governo de Marcelo Caetano. O Conselho do Cinema, de composição corporativa, era secretariado pelo chefe da Secção de Cinema do Secretariado Nacional da Informação (S.N.I.), com a função de dar parecer sobre a aplicação do Fundo do

Cinema, gerido por um conselho Administrativo organizado no mesmo S.N.I., pareceres esses relacionados com os pedidos de subsídios e empréstimos para a produção de filmes, tanto no campo da ficção como no documental. O Fundo do Cinema Nacional (F.C.N.) é criado igualmente através da Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948, substituindo o Fundo do Comissariado do Desemprego, a partir do qual era possível financiar parte da produção do cinema português, através de subsídios ou de empréstimos. Como explicar então o decréscimo da produção nacional que se irá seguir e estabelecer de forma quase endémica?

A par do «crescimento económico», onde foi sensível um aumento da taxa de industrialização e uma certa redução da taxa de analfabetismo, os anos cinquenta foram marcados também pela morte do velho presidente Carmona, em 1951, por algumas movimentações internas no seio do regime e pela reorganização das forças de oposição ao mesmo. Internamente, para além do difícil relacionamento que manteve com o novo presidente Craveiro Lopes, Salazar assistiu à divisão das hostes monárquicas e católicas no interior do seu regime, bem como ao aparecimento de facções à volta de proeminentes figuras do Estado, como Marcelo Caetano, ministro da presidência, e o general Santos Costa, ministro da defesa, ambos afastados depois da remodelação que se seguiu às eleições presidenciais de 1958.

Assim, se no início da década com a oposição então muito dividida devido ao desencadear da «Guerra-Fria», Salazar não teve qualquer dificuldade em fazer eleger o seu presidente, o general de cavalaria Craveiro Lopes, em 1958 a eleição do seu candidato, o contra-almirante Américo Thomaz mostrou-se muito mais complicada face à candidatura do general Humberto Delgado, que acabou por catalisar as forças da oposição ao regime. Este tomava assim uma certa consciência de que tinha perdido alguma base de apoio popular e que uma boa maioria da população pretendia, de facto, o fim do Estado Novo. Por outro lado, os anos seguintes foram marcados por acontecimentos externos que enfraqueceram alguns dos alicerces ultramarinos do regime, continuando a verificar-se uma acentuada oposição e contestação interna/externa por parte de Humberto Delgado, então exilado no estrangeiro, bem como por parte de outros elementos da oposição, alguns dos quais até anteriormente afectos a Salazar.

Destes acontecimentos, podem-se destacar uma tentativa de revolta militar em 11 de Março de 1959; o desvio do navio “Santa Maria” em 1960, bem como a fuga de Álvaro Cunhal que se evade neste ano do Forte de Peniche; uma tentativa de golpe de Estado chefiado pelo próprio ministro da defesa com a cumplicidade do anterior presidente Craveiro Lopes em 1961; nova revolta militar, o Golpe de Beja, em 1 de Janeiro de 1962, alastrando neste ano o movimento oposicionista à universidade com uma ampla greve geral, o que fez endurecer a repressão e a censura por parte do regime a quase todos os sectores da actividade cultural do país, levando mesmo ao encerramento da sociedade Portuguesa de Escritores em 1965. Externamente, em 1961 estala a guerra colonial em Angola, que alastrará pouco depois a quase todo o território ultramarino enquanto em 1962 a União Indiana anexa as colónias portuguesas de Diu, Damão e Goa.

A repressão só iria acalmar com a chegada de Marcelo Caetano à presidência do governo em Setembro de 1968, mas na década de 50 e parte da de 60, à excepção da actividade cineclubista que se constituiu em autêntico baluarte nacional de resistência e contestação ao marasmo cultural do regime, poucas outras marcas ficaram de actividade cinematográfica dignas de registo.

2. O Novo Cinema Português e o Plano Gulbenkian

«O novo cinema português», assim mesmo designado, nasceu neste contexto sociopolítico, atrás descrito, de repressão, resistência e contestação político-social, mas de pouca ou quase nula produção cinematográfica. É, no entanto, a partir de uma oposição socialmente cada vez mais diversificada, que se começam a defender novos e futuros caminhos para o cinema português, com estéticas enquadradas nas correntes oriundas do neo-realismo italiano e sobretudo da

«nouvelle vague» francesa que defendia o «cinema de autor» como caminho a seguir. Entretanto, a partir de 1958, César Moreira Baptista, um homem fiel ao regime, é colocado à frente do S.N.I. e reinicia uma nova política para o cinema nacional, começando por procurar novos nomes aparentemente fora do movimento oposicionista e investindo na formação de novos realizadores, através da atribuição de bolsas de estágio no estrangeiro e mais tarde, com a criação do primeiro Curso de Cinema no Estúdio Universitário de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa, presidido por António da Cunha Telles.

Por outro lado, é também dentro deste contexto sócio-político que José Ernesto de Sousa, oriundo do movimento cineclubista e director da revista «Imagem», contando com o apoio de alguns dos seus colaboradores, forma uma cooperativa que tem em vista ajudar a financiar o projecto de adaptar para o cinema um novo romance do próprio Ernesto de Sousa – *D. Roberto*. Este filme, estreado em 1961, foi integralmente produzido pelo movimento cineclubista sem qualquer apoio oficial. Paralelamente Cunha Telles fundou no ano seguinte a sua produtora contando com a colaboração de alguns dos alunos do curso mencionado, assim como de alguns cineclubistas e até mesmo de alguns elementos então ligados à RTP, como Fernando Lopes, Paulo Rocha e José Fonseca e Costa (1).

É daqui que nasce o realmente novo cinema português com o filme *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha. Mas, com a posterior ruptura económica das Produções Cunha Telles, que acabaram por abarcar autores não afectos ao regime, implicando algum recrudescimento da repressão e da censura, estes novos realizadores dirigiram-se então para a Fundação Calouste Gulbenkian que, assumindo nitidamente uma função de estado dentro do estado em relação às artes, acabou por aceitar em Novembro de 1968 financiar uma organização cooperativa que agrupasse todos os cineastas do «cinema novo», a qual se veio a chamar ecleticamente de Centro Português do Cinema (2), por um período de três anos. Por outro lado, a chegada de Marcelo Caetano à presidência do Governo em Setembro de 1968, marca igualmente a entrada de uma nova era na política cultural do regime (3) com a criação da Secretaria de Estado da Informação e Turismo (S.E.I.T), que veio substituir o antigo S.N.I. e a promulgação de uma nova lei para o sector, que deveria substituir a de 1948, a famosa lei 7/71. Esta pressupunha a criação de um imposto (mais tarde chamado de «imposto adicional») de 15 por cento sobre os lucros das bilheteiras do cinema, para a criação de um Instituto que, por esta via, pudesse financiar a produção fílmica nacional, o Instituto Português do Cinema criado em 1973 (4).

Sob este novo pano político assaz controverso, que pressupunha e de certo modo até deixava antever o final do próprio regime, o ano de 1972 foi com toda a certeza, um dos melhores anos do «cinema novo português», com a exibição dos filmes Gulbenkian, entre outros (5) e a criação da primeira escola oficial de cinema, a Escola Superior de Cinema, no âmbito de uma ampla reforma dos diferentes sectores de ensino incluindo o artístico, a qual viria a ser dirigida por esta nova geração de cineastas, os quais não nutriam grande simpatia pelo regime político do Estado Novo (6) enquanto o velho cinema português, populista e algo simplório caminhava para os seus últimos suspiros.

No entanto, a nova primavera cinéfila não se apresentou tão florida quanto se esperava e com efeito, ainda que sob um significativo «crescimento económico» mas que a crise petrolífera de 1973 iria deitar por terra, a própria «Primavera Marcelista» esmorecia sob os crescentes protestos de uma população que, das universidades às ruas e até mesmo às fábricas, mostrava o seu desalento, defraudada pela promessa de uma maior abertura política que se tinha esboroadado com as eleições de 1969 e com a escolha do velho e inapto presidente Américo Tomás, ao mesmo tempo que a repressão policial se faz sentir nas ruas e nas universidades e a Guerra Colonial continuava sem fim nem solução política ou militar à vista.

Por todos estes motivos, os filmes oriundos do II Plano do Centro Português do Cinema subsidiados pela Fundação Gulbenkian acabaram por sofrer, quer do ponto de vista da produção quer do ponto de vista da exibição, com as vicissitudes do contexto sócio político que então se

vivia, mergulhado num clima de maior repressão, mesmo à beira da Revolução de Abril (7). Na verdade a Revolução de Abril e o período pós revolucionário que se lhe seguiu, por incrível que pareça, acabou por pôr em causa a conclusão e a exibição de muitos dos filmes resultantes dos realizadores deste «segundo novo cinema português», os quais tinham sido contemplados financeiramente, de uma forma ou de outra, pela Gulbenkian e pelo I.P.C.

Mas valores mais altos se erguiam então. O cinema desceu à rua, até «ao povo», num «happening» constante que durou sensivelmente até ao 25 de Novembro de 1975, ao mesmo tempo que se estreavam muitas das películas, nacionais e estrangeiras até então proibidas (8).

3. O cinema português durante o período revolucionário

O Período Revolucionário (também conhecido por PREC, Processo Revolucionário em Curso) que se seguiu à «Revolução dos Cravos» e que durou até 25 de Novembro de 1975, foi marcado por uma quase revolução permanente, razoavelmente anárquica em vários sectores, incluindo as artes. Na euforia reinante, também os cineastas saíram dos estúdios e foram para a rua. Aí e principalmente entre o 25 de Abril e o primeiro de Maio de 1974, produziram-se inúmeros documentários (para o cinema e para a televisão), obras colectivas sobre as manifestações de apoio popular à revolução, à liberdade e ao Movimento das Forças Armadas (M.F.A.), dos quais se salienta a obra *As Armas e o Povo*, que juntou todos os fundadores do C.P.C. e o realizador brasileiro Glauber Rocha.

Por esta altura, um grande grupo de cineastas ocupou o Instituto Português de Cinema e preparou um documento que pretendia definir uma nova política cinematográfica que servisse os princípios enunciados pelo Programa do M.F.A. onde se pedia “a socialização dos meios de produção, distribuição e exibição”. No entanto, enquanto no verão de 1974 alguns produtores «entravam em greve», começavam também as divergências no seio do C.P.C. e até do próprio grupo de ocupantes do I.P.C.

A frágil unidade do «cinema novo», até então unida contra o anterior regime, desfez-se quando este desapareceu e os cineastas dividiram-se nas mais variadas facções e grupos. O Centro Português de Cinema atomizou-se em várias outras cooperativas: Cinequipa, Cinequanon, Viver, Grupo Zero, Paz dos Reis, reflectindo-se em diversas e até opostas famílias estéticas e políticas, enquanto o grupo de ocupantes do I.P.C., o chamado Núcleo de Produção, se debatia internamente com infindáveis discussões muito mais de ordem política do que de natureza cinematográfica ou cinéfila.

No entanto, é bom lembrar que o golpe revolucionário de 25 de Abril de 1974, perpetrado por militares dos três ramos das Forças Armadas e dirigido pelo Movimento das Forças Armadas (M.F.A.), pôs fim a 41 anos de Estado Novo e a 48 anos de ditadura e foi causador de um período revolucionário, de facto, embora de fluxo e refluxo, que em apenas alguns anos e em dois actos distintos mudou radicalmente o Estado e a sociedade portuguesa. O primeiro acto do processo revolucionário, que vai de 25 de Abril de 1974 a 25 de Novembro de 1975, para além do processo de descolonização e independência das antigas colónias portuguesas de África (entre Outubro de 1974 e Novembro de 1975), contemplou as mudanças que abarcaram tanto o sistema político, como as estruturas e as relações sociais, económicas e culturais do país. O período seguinte, designado por período de transição, inicia-se com a aprovação da constituição de 1976 e termina com a aprovação da sua Lei de Revisão em 1982, que levou à extinção do Conselho da Revolução.

No entanto, saltando aqui algumas das principais peripécias eminentemente político-partidárias deste primeiro acto, é com a ampla vitória alcançada pelo Partido Socialista nas eleições Legislativas de 25 de Abril de 1975 que se vai iniciar a trama legislativa que virá a marcar grande parte da actividade cultural, incluindo o cinema, até ao final do século xx, não só por pôr em causa a legitimidade da acção «revolucionária» anterior, supostamente mais dirigida, mas

também por condicionar significativamente os modos de financiamento, de regulação e de regeneração de uma grande parte das actividades de produção e divulgação cultural na forma como se irão desenvolver até aos dias de hoje. Assim, passado o ponto de viragem que foi o contra-golpe de 25 de Novembro de 1975, entra-se no ano de 1976 com um novo Presidente, um Governo presidido pelo Partido Socialista, uma nova Assembleia da República e as perspectivas abertas pela nova Constituição (1976), programaticamente socializante e formalmente liberal.

Todo o período de Setembro de 1974 a Novembro de 1975, tinha sido atravessado pelos sucessivos governos provisórios (onde se destacam, por diferentes razões, os de Vasco Gonçalves) marcados pelo controlo parcial do aparelho de Estado, com a nacionalização da banca, dos seguros e das principais estruturas produtivas do país e da reforma agrária, mas também com os salários e a inflação a dispararem em flecha, com o escudo a sofrer sucessivas desvalorizações e com tudo o que estes fenómenos implicam directamente nos processos de consumo e de produção culturais.

No cinema, “o Decreto-Lei 257-75, assinado pelo primeiro-ministro Vasco Gonçalves e pelo ministro da Comunicação Social, Correia Jesuino, revogou parte da Lei 7/71 e abriu formalmente as portas para a nacionalização da produção nacional. No Plano de Produção do I.P.C. para 1975 ficavam de fora alguns dos nomes mais marcantes do cinema novo, ao mesmo tempo que, para além dos cineastas mais abertamente ligados ao PREC, reapareciam outros que estiveram ligados ao cinema mais conectado com os modos de produção dependentes do regime deposto. Estas iniciativas do governo e de alguns sectores da actividade cinematográfica provocaram violentas reacções por parte de muitas cooperativas que reunidas na A.C.O.B.A.C. (Associação das Cooperativas e Organismos de Base da Actividade Cinematográfica), acusando o dirigismo do governo e recusando mesmo alguns dos subsídios atribuídos pelo I.P.C.

A complexa história deste período ainda está por fazer, pelo que ficam aqui apenas alguns apontamentos mais ou menos caracterizantes da produção diversificada, fragmentada e por vezes desconexa que foi tendo lugar durante este período: *Barrinhos – Quem tem medo do Poder Popular* de Luís Filipe Rocha; de António-Pedro Vasconcelos *Adeus, Até ao meu regresso*; *Que Farei Eu com Esta Espada* de João César Monteiro; *Deus, Pátria e Autoridade* de Rui Simões, todos estreados em 1976. No entanto, os sectores da distribuição e de exibição continuaram a ser privados e a maior parte dos filmes estreados continuam, tal como anteriormente, a ser norte-americanos, pelo que muitos dos filmes produzidos em Portugal tinham, como hoje ainda têm, grande dificuldade em serem exibidos.

Como já referimos, durante este período, todos os cineastas antifascistas encontravam-se mais ou menos divididos. De um lado, aqueles que, associados nas recém formadas Unidades de Produção, procuravam, através do cinema, contribuir para uma maior consciencialização política e cultural, segundo uma política de «emancipação socialista e revolucionária», mais ou menos rígida e/ou extremista, oscilando muito consoante as personalidades e os rápidos acontecimentos que marcaram esse período conturbado. Do outro lado, cineastas associados em cooperativas, igualmente «revolucionárias», tentavam que o público se confrontasse e revisse nas suas próprias imagens, nas imagens que o anterior regime sempre lhes ocultara, processo este onde se sentia uma grande influência política, cultural e cinematográfica francesa.

Se os primeiros defendiam um maior centralismo do Estado agora supostamente revolucionário, colocando a produção sob o controlo directo dos cineastas e dos trabalhadores de cinema, advogando utopicamente a colectivização de todo o cinema português a partir das Unidades de Produção e a criação de uma distribuidora pública capaz de fazer face ao monopólio das grandes empresas de distribuição e exibição, nomeadamente a Lusomundo e a Intercine – os segundos, embora seguindo uma via igualmente «socializante», defendiam uma estruturação mais autónoma (que os primeiros apelidavam de «pequeno-burguesa») em Cooperativas, com plena liberdade de decisão sobre a produção e a distribuição dos seus filmes, ou seja, defendiam, de

forma igualmente utópica porque inviável, uma estrutura completamente independente do Estado, mas subsidiada por este.

4. O cinema português durante os primeiros governos constitucionais

O Período de «normalização democrática» pós-revolução começa, nos termos da própria Constituição de 1976 e dos programas do primeiro e do segundo Governo Constitucional (1976-77), a recuperação económica da situação financeiramente degradada que se tinha gerado ao longo do PREC, registando-se uma certa «normalização» das condições de funcionamento dos sectores privados e da economia de mercado, a qual contou com o apoio económico da então C.E.E., dos Estados-Unidos e de alguns bancos centrais europeus. Através de uma nova política de recuperação capitalista, com a liberalização dos preços e a contenção salarial foi possível promover a rentabilidade das empresas privadas e cativar algum investimento estrangeiro. Foram igualmente aprovadas leis que previam os montantes das indemnizações sobre os activos nacionalizados, enquanto em Agosto de 1977, saía uma nova Lei da Reforma Agrária e uma nova lei do arrendamento rural, alargando alguns direitos dos antigos proprietários e, segundo vários autores, colocando definitivamente um ponto final nas poucas veleidades revolucionárias ainda em curso.

No cinema, depois de as Unidades de Produção terem recebido ordem de extinção em Junho de 1976, o C.P.C. cessa finalmente a sua produção em 1977, uma vez que se tinha mantido em funções apenas para «liquidação» do terceiro e último plano com a Gulbenkian, ao mesmo tempo que o I.P.C. retoma uma certa normalidade, com a presidência de Seixas Santos. No entanto, até 1982, ano em que saiu a sua Lei Orgânica, este instituto conheceu durante oito anos (76 a 82) onze comissões administrativas. De facto, os planos de financiamento à produção que se irão verificar até à década de 80 acabarão por dar alguns frutos e, de certo modo, irão marcar toda uma época considerada geralmente como «próspera» na cinematografia portuguesa, consagrando agora, algo tardiamente, muitos dos nomes do cinema novo da década de sessenta, e revelando/consagrando outros da de setenta, como por exemplo Luís Filipe Rocha, mas reconhecendo Manoel de Oliveira como o único que, vindo já da antiga geração de trinta, continuava, apesar das muitas polémicas internas, a ser reconhecido internacionalmente.

Por outro lado os êxitos comerciais de filmes como *Kilas, o Mau da Fita* (1980) de Fonseca e Costa ou a *Vida É Bela* (1982) de Luís Galvão Teles e o bom acolhimento que receberam por parte de algum público e de alguma crítica os filmes *Manhã Submersa* (1980) de Lauro António, *Cerromaior* (1980), *Oxalá* (1980) de António-Pedro Vasconcelos e *As Horas de Maria* (1979) de António de Macedo, a par de vários prémios e constantes presenças nos festivais internacionais como a do já vastamente galardoado Manoel Oliveira, que se prolongaram pelos anos oitenta e noventa, principalmente com Manoel de Oliveira, acabaram por colocar a «velha geração do «novo cinema português» de novo na ribalta, com algumas caras novas pelo meio, mas não deixando de marcar a sua indelével presença nas novas gerações do cinema português. Estas, só se libertarão dessa marca já no século XXI, mas essa é a história que se conta noutros capítulos. ■

* CIAC / Universidade do Algarve

Bibliografia

- COSTA, Filipe, 2002, *O Cinema ao Poder. A Revolução do 25 de Abril e as Políticas de Cinema entre 1974-76: Os Grupos, as Instituições Experiências e Projectos*, Lisboa: Hugin Editores.
- COSTA, João Bénard, 1991, *Histórias do Cinema*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- DUARTE, Maria João, 1981 «Luís Rocha sobre Cerromaior: “O Ponto de Chegada É que Conta”» in *Jornal de Letras*.
- FARIA, António, 2001, *A Idade da Consciência: Cinema e História*, Vila Nova de Gaia: Estratégias Criativas.

FRANÇA, José-Augusto, 1995 «A Cultura Cinematográfica Portuguesa», in *Senso. Revista de Estudos Fílmicos*, nº1, Coimbra: Fac. De Letras da Universidade de Coimbra.

GEADA, Eduardo, 1976, *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*, Lisboa: Moraes Editores.

----- 1985, *O Poder do Cinema*, Lisboa: Livros Horizonte.

MATOSO, José, 1988, *A Escrita da História*, Lisboa: Estampa.

MATOS-CRUZ, José, 1981, *O Cais do Olhar*, Lisboa: Instituto Português do Cinema.

----- 1982, *Anos de Abril*, Lisboa: Instituto Português do Cinema.

MENEZES, Salvado Teles de, 1985, 157-195 «Cinema» in *Dez Anos de Teatro e Cinema em Portugal, 1974-1984*, Carlos Porto e Salvado Teles de Menezes, colç. Nosso Mundo, Lisboa: Editorial Caminho.

PAULO, Heloísa, 2001 «Documentarismo e Propaganda. As Imagens e os Sons do Regime» 92-116, in *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, 13-39, Luís Reis Torgal (coord.), Lisboa: Temas e Debates.

PINA, Luís de, 1986, *História do Cinema Português*, col. Saber, nº 190, Mem-Martins: Publicações Europa América.

COELHO, Eduardo Prado, 1983, *Vinte Anos de Cinema Português. 1962-1982*, Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.

REIA-BAPTISTA, Vítor, 1995, *El Lenguaje Cinematográfico en la Pedagogía de la Comunicación* in *Comunicar*, nº 4, Leer los Medios en la Aula, Huelva: Grupo Comunicar, Março.

----- 1995, *Pedagogia da Comunicação, Cinema e Ensino*, em *Educación y Médios de Comunicación*, La Rabida: Univ. de Huelva Ed.

Notas do texto

1. Se Manoel de Oliveira com *O Acto da Primavera* e a *Caça* (1962) e Jorge Bum do Canto com *Retalhos de Vida de um Médico* (1962) a partir da obra homónima do escritor neo-realista Fernando Namora, continuaram a contar com o apoio do S.N.I., as produções Cunha Teles produziram por essa altura o melhor deste novo cinema português com *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, e *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, premiados em alguns dos principais festivais europeus. Para além do bom acolhimento da crítica que os filmes desta produtora continuaram a angariar além fronteiras, como o foram *As Ilhas Encantadas* (1965) de Carlos Villalardébó e *Mudar de Vida* (1967) de Paulo Rocha, estes filmes (entre outros) tiveram uma fraca adesão do público português, ainda pouco habituado às novas propostas estéticas das vanguardas europeias, proibidas ou grandemente mutiladas pela censura vigente e que ditou a sua derrocada (Bénard da Costa, 1991: 124-125).

2. O Centro Português do Cinema criado assim em 1969, constituía uma sociedade cooperativa cujos elementos manifestaram sempre uma capacidade artística e organizativa, sem paralelo, formando “um grupo heteróclito, de tendências estéticas diversas, mas com um núcleo sólido” (Bénard da Costa, 1991: 132) constituído por Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, Fonseca e Costa, Seixas Santos e António-Pedro Vasconcelos, estes dois oriundos da crítica cinematográfica dos anos sessenta e próximos dos «Cahaiers du Cinema» e do «Cinema de Auteurs» (*id*: 131-132). No entanto e segundo Luís de Pina, enquanto Paulo Rocha, António-Pedro Vasconcelos e Seixas Santos seguiam um cinema mais “personalista”, de incidências bazinianas, influenciado pelos «Cahaiers du Cinema», outros, como Fonseca e Costa, Artur Ramos, Henrique Espírito Santo, Manuel Ruas, seguiam um cinema «realista», “em que a componente social ou política determinava os temas e as formas” (1986: 168).

3. Com efeito, para além de uma nova política que tentasse revitalizar o cinema português a «Primavera Marcelista» deu igualmente mostras de uma maior abertura ao cinema estrangeiro autorizando a exibição de alguns filmes até então proibidos, entre os quais, Bénard da Costa salienta *Alexandre Nevsky* e *Ivan o Terrível* (1991: 130).

4. No entanto e fora de qualquer apoio, quer da Fundação Gulbenkian, quer do S.E.I.T., Cunha Teles realizou *O Cerco* (1970), o maior sucesso comercial até então e largamente premiado pelo S.E.I.T. nas categorias de melhor filme, melhor actriz e melhor fotografia (Bénard da Costa, 1991: 132-133).

5. Para além dos documentários *A Pousada das Chagas* de Paulo Rocha, *Vilarinho das Furnas* e da média metragem de ficção *Quem Espera por Sapatos de Defundo Morre Descalço* de João de César Monteiro encomendadas directamente pela Fundação Calouste Gulbenkian, esta Fundação subsidiou os seguintes filmes propostos pelo Centro Português de Cinema: *O Passado e o Presente* de Manoel de Oliveira, *Pedro Só* de Alfredo Tropa, *O Recado* de Fonseca e Costa e *Perdido Por Cem* de António-Pedro Vasconcelos, todos exibidos em 1972 à excepção deste último filme, estreado só em 1973. Fora de qualquer apoio quer por parte do S.E.I.T. ou da Fundação Gulbenkian, estreia também nesse ano *Uma Abelha na Chuva* de Fernando Lopes a partir do romance homónimo de Carlos de Oliveira (Bénard da Costa, 1991: 134).

6. A Escola Superior de Cinema no Conservatório Nacional foi criada em Janeiro de 1973, com a designação de Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema, ([v. <www.estc.ipl.pt>](http://www.estc.ipl.pt)), no âmbito de uma vasta reforma no ensino artístico, encetada pelo «mais reformista» dos ministros de Marcelo – Veiga Simão, Ministro da Educação

– reforma dirigida por Madalena Azevedo Perdigão (1924-1989), directora do Serviço de Música da Gulbenkian e mulher do Presidente da Fundação.

7. Do II Plano do Centro Português do Cinema subsidiados pela Fundação Gulbenkian, interrompido em grande medida pela Revolução do 25 de Abril de 1974 saíram os seguintes filmes: *A Promessa* de António de Macedo, *O Mal Amado* de Fernando Matos Silva, *Brandos Costumes* de Alberto Seixas Santos (concluídos antes da Revolução mas proibidos pela Censura foram estreados respectivamente em Maio de 1974 e finais de 1975), *Meus Amigos* de António Cunha Teles estreado em Março de 1974, *Jaime* (1973) de António Reis (igualmente proibido pela Censura e estreado em Maio de 1974) e *A Sagrada Família* de João César Monteiro substituíram o filme *A Ilha dos Amores* de Paulo Rocha, uma vez que esta película só foi concluída em 1982, com subsídios de I.P.C. (Bénard da Costa, 1991: 140-143). Deste Plano faziam igualmente parte, *Benilde ou a Virgem Mãe* de Manoel de Oliveira (igualmente contemplado pelo I.P.C. e estreado em 1975), *A Confederação* de Luís Galvão Teles (estreado em 1978), *Cartas na Mesa* de Rogério Ceitil (estreado em 1975), *Antes a Morte que Igual Sorte* de João Matos Silva só se concluiu em 1983 e nunca se estreou, e *Bonecos* de Luz de Faria de Almeida nunca foi concluído (id: 146) tendo sido substituído por *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro exibido em Junho de 1976 (Pina, 1986: 184). Dos filmes contemplados por este organismo no princípio de 74, apenas *Cântico Final* de Manuel Guimarães foi estreado pouco depois da sua conclusão, em 1976. Todos os outros ou não se fizeram ou foram concluídos muito mais tarde e destes, alguns nunca chegaram a ser estreados. *O Principio da Sabedoria* de António de Macedo só veio a estrear-se em 1977 e *Continuar a Viver* de Cunha Teles, concluído em 1976 nunca foi estreado. *Mefistófeles* e *Maria Antónia* de Fonseca e Costa, *Matai-Vos Uns aos Outros* e *Corpos Celestes* de Artur Ramos, nunca foram concluídos (Bénard da Costa, 1991: 146). Os dois filmes de Fonseca e Costa foram substituídos, já no decorrer do processo revolucionário pelo filme *Os Demónios de Alcácer Quibir* estreado em Abril de 1977 (Pina, 1986: 186).

8. Para além dos filmes atrás mencionados estrearam-se *Sofia e a Educação Sexual* de Eduardo Geadá, e da produção estrangeira, os filmes *O Couraçado Potemkine*, *Laranja Mecânica* e *A Grande Farra*, *O Último Tango em Paris*, entre outros.