

SOBRE A “ESCOLA PORTUGUESA” DE CINEMA

JOÃO MARIA MENDES



João Bénard da Costa. Manoel de Oliveira. Paulo Rocha. Alberto Seixas Santos. António Reis. João César Monteiro. João Botelho. João Mário Grilo. Pedro Costa. Teresa Villaverde. Manuel Mozos. Rita Azevedo Gomes. Joaquim Sapinho. Vítor Gonçalves. Manuela Viegas.

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

Quem somos

A **Escola Superior de Teatro e Cinema/ESTC** é uma instituição de Ensino Superior Artístico nas áreas das Artes Performativas de Teatro e de Cinema com origem na primeira **Escola de Teatro** portuguesa, a Escola de Arte Dramática, depois Escola de Arte de Representar, do Conservatório, fundado por Almeida Garrett em 1836. Desde 1971, que a instituição integra a **Escola de Cinema**, hoje Departamento de Cinema da ESTC. Em 1985, a ESTC foi integrada, com a Escola Superior de Música e a Escola Superior de Dança, no IPL – Instituto Politécnico de Lisboa.

A ESTC continua a desenvolver o seu ensino em Teatro e em Cinema, visando a **formação** de profissionais altamente qualificados, desenvolvendo **investigação** e pesquisa, fomentando a **experimentação** e a **criação** artísticas, realizando e/ou participando em projectos de **desenvolvimento** e prestando **serviços à comunidade**. Em 1998, a ESTC transferiu-se para o actual edifício, construído de raiz na Amadora, desenhado pelo arqº Manuel Salgado (que colaborou com o arqº Massimo Gregotti na autoria do Centro Cultural de Belém – CCB).

Os dois Departamentos da ESTC oferecem formações conducentes aos graus académicos de Licenciado e Mestre (1º e 2º ciclos do Ensino Superior). A **Licenciatura em Teatro** garante formação específica nas áreas de Actores, Design de Cena e Produção; o **Mestrado em Teatro** oferece especializações em Artes Performativas, Design de Cena, Encenação, Produção e Teatro e Comunidade. A **Licenciatura em Cinema** garante formação específica nas áreas de Argumento, Imagem, Montagem, Som, Produção e Realização. O **Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico** oferece especializações nas áreas de Narrativas Cinematográficas, Dramaturgia e Realização e Tecnologias de Pós-Produção.

No domínio da **investigação avançada**, a ESTC e a Universidade do Algarve associaram-se, por iniciativa de investigadores doutorados de ambas as instituições, e criaram o **Centro de Investigação em Artes e Comunicação** (CIAC), um Centro avaliado como Excelente e financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Com a Universidade de Lisboa/UL, a ESTC criou e faz parte do programa de 3º ciclo do Ensino Superior, o Doutoramento em Artes, que veio permitir aos seus estudantes e docentes e à comunidade em geral uma formação artística de alto nível, em parceria, transversal e multidisciplinar, com todas as Escolas Superiores artísticas do IPL e com outras instituições académicas da UL.

A Biblioteca da ESTC possui um acervo histórico valioso e uma actualizada bibliografia nas áreas científicas das Artes Performativas e do Cinema. Edita também publicações da especialidade disponíveis a toda a comunidade.

No âmbito da **mobilidade**, a ESTC integra o programa **Sócrates/Erasmus**, mantendo diversos acordos de mobilidade e cooperação, e facultando a alunos e professores experiências pedagógicas em escolas europeias congéneres, além de vir alargando parcerias com instituições congéneres latino-americanas, nomeadamente na **Argentina, México e Brasil**.

A ESTC é membro de **organizações internacionais** das suas áreas de ensino: International Theatre Institute (**ITI**) – UNESCO, Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision (**CILECT**) e Groupement Européen des Écoles de Cinéma et de Télévision (**GEECT**) e observador convidado na Associação de Escolas de Teatro Europeias – **Ecole des Écoles**, com financiamento do Programa de Aprendizagem Profissional Gruntvig.

Escola Superior de Teatro e Cinema: www.este.ipl.pt

Biblioteca da ESTC: <http://biblio.este.ipl.pt/>

Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC): www.ciac.pt

SOBRE A “ESCOLA PORTUGUESA” DE CINEMA

JOÃO MARIA MENDES

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLECCÃO TEXTOS FUNDAMENTAIS

Título	<i>Sobre a “escola portuguesa” de cinema</i>
Autor	João Maria Mendes
Editor	Escola Superior de Teatro e Cinema
1ª edição	50 exemplares
Amadora	outubro 2017
ISBN	978-972-9370-28-1

ÍNDICE

	pág.
O “novo cinema” e os anos Gulbenkian	5
Os filmes do PREC	21
O papel de Fernando Lopes	25
Um novo estado da arte	26
Escola portuguesa: génese do conceito	28
<i>Trás-os-Montes e Amor de Perdição</i>	32
Estreias e recepção de <i>Trás-os-Montes</i>	34
A “geração de 80”	40
A “geração de 90” e os “novíssimos”	42
Revisão e reescrita: a “ <i>School of Reis</i> ”	43
“Escola portuguesa” e Escola de Cinema	45
Três mestres: Seixas, Rocha e Reis	48
Identificação de uma fileira	59
O presente e o futuro	64
Notas	69
Anexo António Reis e Margarida Cordeiro uma entrevista de Maio de 1985	72
Bibliografia	80
autores e textos citados:	

O CINEMA PORTUGUÊS é um caso singular de quixotismo de realizadores e produtores. Não existe no país estrutura cinematográfica industrial (antes subsiste um considerável número de pequenas empresas produtoras e um mercado de aluguer de equipamentos, operativo à sua escala). Produzem-se poucos filmes deliberadamente destinados ao “grande público”: nunca a *Tobis* (criada em 1932), germe de uma modesta *Cinecittà* enquanto foi propriedade do Estado português, desempenhou o papel de uma sede de indústria ou se viabilizou enquanto tal. Os filmes portugueses são sobretudo obras de autor que visam o reconhecimento internacional a partir do sistema dos festivais, procurando a partir destes distribuição e exibição que os dê a ver ao público cinéfilo. Parte da crítica internacional percepciona-os como *modernos e artie*, fortemente interligados com a criação literária, por vezes tendendo para a teatralidade, correspondendo àquilo que Pasolini chamou “cinema de poesia”, sublinhando o *tempo* na duração e cultivando uma estética sobretudo picturalista, dependente do enquadramento e da composição, mais do que da movimentação da câmara ou da “acção”.

O conceito de “escola portuguesa”, frequentemente usado pela crítica internacional para definir o que caracteriza o *cinema de autor* feito em Portugal, é uma expressão heurística que alude a obras cinematográficas e aos modos de as realizar sem definir com rigor o que lhes dá características idiossincráticas. Está associado à simpatia ou empatia de uma fileira da recepção internacional com “um certo cinema português” e esboçou-se entre *scholars* e no discurso dos *media* a partir dos anos 80 do séc. XX, na sequência da consagração internacional de cineastas como Manoel de Oliveira e António Reis e de uma menorização “política” de outros que defendiam um cinema mais comercial e feito para o *entertainment* de públicos mais vastos. Em Portugal, a expressão socializou-se sobretudo a partir da publicação de *Histórias do Cinema*, de Bénard da Costa, em 1991.

Essa “escola” é caracterizada por uma tradição de baixos orçamentos, frágeis condições de produção e por uma metodologia de desenvolvimento de projectos onde se destaca o improvisado de soluções e a adaptabilidade a surpresas adversas resultantes desses factores, mais do que por uma comunidade de apostas estéticas ou estilísticas provenientes de uma formação partilhada. É esta tradição

que lhe oferece uma *continuidade* e que estabelece uma frágil ponte entre os filmes de Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha, João César Monteiro, António Reis, João Botelho, João Mário Grilo, José Álvaro Morais, Pedro Costa, Vítor Gonçalves, Joaquim Sapinho, Teresa Villaverde, Rita Azevedo Gomes, Manuela Viegas, João Pedro Rodrigues ou Miguel Gomes, entre outros — cineastas que nunca aceitaram ser definidos como um grupo ou um conjunto articulado. Na presente reflexão interessou-me sobretudo abordar o cinema português como expressão de uma postura hegemonicamente autoral e comparável, por essas razões, com outras cinematografias que não integram o *main stream* da produção mundial, antes geram cinefilias de nicho (em primeiro lugar internacionais) e por vezes produzem filmes de culto.



“Lenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.” Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, cap. I

“Encheu-se-lhe a fantasia de tudo o que lia. Acima: detalhe de uma das 377 águas-fortes de Gustave Doré (gravadas por H. Pisan) para a tradução francesa editada pela Librairie de L. Hachette et Cie., Paris, 1863. Escreveu Maria Fernanda de Abreu in *Ilustradores do Quixote na Biblioteca Nacional*, Lisboa, BN, 2005: “Desde que, naquele (...) ano de 1605, se fizeram em Lisboa três edições do livro, duas delas pouco depois da primeira publicação em Madrid, até aos nossos dias não deixaram o Dom Quixote, as suas personagens, as conversas e episódios que protagonizaram ou que nos contam, de impressionar as leitoras e os leitores portugueses. Ao longo destes 400 anos, incorporaram-no ao seu imaginário, escreveram outros livros em diálogo com ele, invocaram-no em múltiplas situações, mesmo sem o terem lido, ilustraram-no, traduziram-no, teatralizaram-no, recorreram a ele, além do mais, em situações de crise da história portuguesa.”

Escreveu a mesma autora no texto introdutório à tradução portuguesa de Miguel Serras Pereira (2005): “A apropriação político-messiânica da figura de Dom Quixote que encontramos em textos portugueses, isso a que chamei já de sebastianização de Dom Quixote e quixotização de Dom Sebastião, não poderá ser considerado um fenómeno de apropriação utópica da personagem cervantina?” Recorde-se que o *Quijote* saiu em plena dinastia filipina, ou dos “Áustrias” (1580-1640), com Portugal anexado pela Espanha na União Ibérica.

Em 1975, João César Monteiro, talvez o mais quixotesco dos realizadores portugueses, filmava *Que farei eu com esta espada?*, onde um indómito e medieval guerreiro lusitano (Margarida Gil) e os canhões do castelo de S. Jorge ameaçavam navios da NATO, entre eles o porta-aviões americano *Saratoga*, que, em visita ao Tejo, pressionavam o devir do “processo revolucionário em curso”: *Nosferatu* e o seu exército de ratos, portadores de peste, estavam prestes a desembarcar e a invadir Lisboa.

Dizia um comunicado do Partido Comunista português de 4 de Fevereiro desse ano: “Embora tivesse sido desejável que os marinheiros se mantivessem a bordo, o PCP entende que no caso de se verificar a sua saída a terra, desarmados e em passeio, a população deveria procurar não hostilizá-los, mas, sempre que possível, explicar-lhes a situação em Portugal, interessá-los no apoio ao povo português e dar-lhes mesmo recordações alusivas ao novo Portugal democrático”.

Também Paulo Rocha costumava dizer que existe um *partido filo-português* na crítica cinematográfica internacional, constituído por uma “elite” de cinéfilos atenta aos filmes de autor feitos em Portugal e que vê neles a persistência de uma “escola”. Os cineastas que a constituem privilegiam a diversidade dos caminhos trilhados por cada um, mas ao mesmo tempo percebem que a persistência da alusão a essa “escola” os beneficia, por criar uma atmosfera internacional difusamente favorável às suas criações. De que ideia de cinema é esse interesse sintoma? A que “procura” ou a que “falta” respondem, nas cinematografias actuais, os filmes portugueses valorizados por tais críticos? Tentaremos aqui esboçar uma resposta a estas questões.

Compreender-se-á que o termo “escola” não designa aqui uma organização que ministra um ensino colectivo. Designa, sim, uma constelação plurigeracional de cineastas que, na sua diversidade, criam um cinema de autor feito com baixos orçamentos e com meios de produção relativamente semelhantes, eventualmente identificável por traços de estilo ou pela recorrência parcial de temas nas suas obras. E entre estes cineastas, seus críticos e comentadores, há quem tenha desempenhado o papel de *mestre* (Manoel de Oliveira, António Reis, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos). Ou de *sacerdos escolastre*, como Bénard da Costa na Cinemateca (subdirector desde 1980, director entre 1991 e 2009), figura tutelar dessa “escola” desde bem antes: ele tinha sido responsável pela “Secção de Cinema” da Fundação Calouste Gulbenkian e tivera grande influência na gestão dos financiamentos do Centro Português de Cinema, criado, como veremos, em 1969. Eduardo Lourenço chamou-lhe “O Senhor Cinema Português” porque ele exerceu, sobre o *milieu* cinematográfico nacional, uma influência comparável à que Henri Langlois, fundador da Cinémathèque Française, exercera nos anos 50 e 60 sobre a primeira geração da *nouvelle vague*, ou que Naum Kleiman, fundador dos Arquivos Eisenstein e director do Museu do Cinema de Moscovo, exerceu sobre a cinefilia russa. No *etos* do cinema de autor, *mestre*, *sacerdos* e *scolastre* amiúde se confundiram no mesmo personagem.

Aqui, a ideia de “escola portuguesa” de cinema é abordada do ponto de vista da sua genealogia e inscrição histórica e da tentativa de definição da “autonomia” do *cinema de autor* português num contexto internacional inevitavelmente “heteronómico”. Partilhada por *scholars*

de estudos fílmicos como Jacques Lemière (da Universidade de Lille) ou Denis Bellemare (da Universidade do Québec), a expressão foi adoptada por parte da crítica cinematográfica internacional que cobre de modo sistemático festivais e mostras de cinema e que escreve, ora para publicações especializadas, ora nos espaços de cultura dos *media* de referência.

Quando observamos o cinema de autor feito em Portugal nos últimos 60 anos, identificamos três épocas que se sucedem embora com fronteiras pouco claras entre si: a do “novo cinema”, iniciada por *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa (1962), *Acto da Primavera* (mesmo ano), de Manoel de Oliveira, *Verdes anos* (1963) de Paulo Rocha e *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes e que se esbate a partir de finais dos anos 70; a da “escola portuguesa”, prenunciada por *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro e *Amor de perdição* (1978) do mesmo Oliveira, que marca os anos 80 e boa parte dos 90. E a recente revisão dessa ideia pela de “Escola de Reis”, que põe a tónica na influência que Reis exerceu em sucessivas gerações de alunos da Escola de Cinema (a do Conservatório, depois Departamento de Cinema da ESTC) e outros jovens cineastas. Esta última, porém, coexiste com outras num cenário fragmentado e rejuvenescido, onde se afirma uma nova geração de cineastas progressivamente menos ligada ao passado.

O “novo cinema” e os anos Gulbenkian

COMECEMOS PELA GENEALOGIA, abordando os anos do “novo cinema” — decisivos para a emergência dos primeiros filmes “modernos” portugueses na década de 60, e também o apoio da Fundação Gulbenkian, desde o final dessa década, ao Centro Português de Cinema (CPC, 1969-1978). Só entendendo o que se passou em Portugal entre finais dos anos 50 e 1974 perceberemos a relevância do “novo cinema” e da sua posteridade.

A primeira coisa a ter em conta é que, antes da criação do CPC, a Gulbenkian, instituída em 1956, já oferecia a cineastas portugueses, dada a inexistência de ensino do cinema em Portugal, bolsas de formação no estrangeiro — bolsas de que beneficiaram, por exemplo, António Campos e António-Pedro Vasconcelos (1961), Alberto Seixas Santos, Manuel Guimarães, João César Monteiro, José de Sá Caetano,

Alfredo Tropa, António Escudeiro (todos em 1963), Teixeira da Fonseca (1964), Manuel Costa e Silva (1966), Elso Roque (1967), João Matos Silva (1968). Também o Fundo do Cinema Nacional (criado por António Ferro em 1948 e relançado em 1959-1960), concedeu bolsas: a Cunha Telles e Manuel Costa e Silva no IDHEC de Paris, a Fernando Lopes e Faria de Almeida na London School of Film Technique (todos em 1959 e 1960). Outros, por conta própria, estudaram ou estagiaram fora: Sá Caetano (Londres, 1959, na BBC TV), Paulo Rocha (IDHEC, Paris, 1959-62), assistente de realização de Renoir em *Le caporal épingle*, Fonseca e Costa (Roma, 1961, assistente estagiário de Antonioni em *L'eclisse*).

Mas há que ter sobretudo em grande conta o cenário político-cultural onde o “novo cinema” emergiu, e que exige de nós um exercício de memória: o acentuar da crise provocada pela guerra colonial travada em três frentes (Angola desde 1961, Guiné Bissau desde 1963, Moçambique desde 1964) atravessou toda a década de 60 e foi depois (em Setembro de 1973) o motivo principal da criação do Movimento das Forças Armadas, que em Abril de 1974 derrubaria o regime. A guerra colonial isolou internacionalmente salazarismo e marcelismo e gerou um crescendo de oposições internas num contexto matizadamente frentista. Foram anos muito conturbados (dos finais da década de 50 até ao golpe militar de 1974), férteis em ininterrupta tensão política. Recordemo-los sinopticamente:

Nas eleições presidenciais de 1958, Humberto Delgado, apoiado pelas oposições, obtivera “oficialmente”, apesar de inúmeros relatos de fraude eleitoral, 23,58 % dos votos. Entre os seus apoiantes generalizou-se a convicção de que o regime perdera as eleições. O general viria a patrocinar em 1962 uma fracassada tentativa de golpe militar (o “golpe de Beja”), e seria assassinado pela PIDE, em Espanha, a 13 de Fevereiro de 1965. A 3 de Janeiro de 1960, Álvaro Cunhal e dez outros dirigentes comunistas evadiam-se do forte de Peniche, numa operação celebrada pela imprensa clandestina do PC e que teve eco internacional. E a 22 de Janeiro de 1961, Henrique Galvão e uma vintena de exilados políticos tomavam de assalto o paquete Santa Maria, com 600 passageiros e 350 tripulantes a bordo, operação que visibilizou internacionalmente a oposição ao regime de Salazar: o sequestro durou doze dias e só terminou a 2 de Fevereiro,

com a chegada do navio ao Recife. Jânio Quadros (presidente brasileiro que tomara posse três dias antes) concedeu asilo aos assaltantes. Meses depois, a 11 de Novembro, numa operação concebida por Henrique Galvão, Palma Inácio e mais cinco operacionais desviavam o voo da TAP Casablanca-Lisboa com 19 passageiros a bordo e, voando baixo, lançavam cem mil panfletos sobre Lisboa, Barreiro, Beja e Faro pelas escotilhas de emergência; caças da Força Aérea não conseguiram interceptar o *Super-Constellation* apesar das ordens para o abater e o aparelho pôde aterrar em Tânger sem problemas. Finalmente, a 17 de Dezembro do mesmo ano, tropas indianas anexavam Goa, Damão e Diu (e Gogolá, Simbor e a ilha de Anjediva), roubando ao regime de Salazar o que restava do “Estado da Índia Portuguesa”.

O 1º de Maio de 1962 levou às ruas cem mil manifestantes em Lisboa e muitos milhares em várias cidades do país. E a proibição, pelo regime, da celebração do Dia do Estudante, no mesmo ano, deu origem a uma crise académica sem precedentes, criando uma nova geração de opositores em meio estudantil, na altura muito elitista. Em Janeiro de 1963 surgia em Lisboa a revista *O Tempo e o Modo*, que, na *movida* do concílio Vaticano II convocado por João XXIII em 1961, reunia católicos progressistas (António Alçada Baptista, João Bénard da Costa, Pedro Tamen, Nuno de Bragança, Alberto Vaz da Silva, Mário Murteira) e ampliava o leque das oposições. Nas legislativas de 1965, a oposição democrática concorreu com listas em Lisboa, Porto, Leiria, Viseu e Braga mas a União Nacional, partido único do regime, “elegeu” todos os deputados, “ganhando” em Lisboa com 67,7 % dos votos e no Porto com 64% (números do regime). A 17 de Março de 1967, activistas da Liga Unida de Acção Revolucionária (LUAR), liderados por Palma Inácio, assaltaram o Banco de Portugal na Figueira da Foz, arrecadando 30 mil contos (149 mil €). Na noite de 25 de Novembro do mesmo ano, chuvas torrenciais provocaram enxurradas que mataram mais de 700 pessoas em Lisboa, Loures, Odivelas, Vila Franca de Xira e Alenquer, pondo em evidência a precaridade do parque habitacional e das condições de vida nos vales de cheia mais atingidos. O regime tentou, através da censura, minorizar a notoriedade da catástrofe, mas esta ultrapassou fronteiras e gerou-se uma vasta campanha de ajuda internacional.

Em Agosto de 1968, Salazar, em férias no forte de St.º António, no Estoril, sofre, numa queda, um hematoma intracraniano e no mês seguinte é substituído por Marcello Caetano na presidência do conselho de ministros. Iniciava-se a “primavera” marcelista, que pouco se concretizou, devido às contradições internas do regime e à persistência da guerra colonial. E de novo, nas eleições legislativas de 1969, a CEUD (reunida em torno da Acção Socialista Portuguesa) e a CDE (reunida em torno do PCP) não conseguiam, devido a fraudes eleitorais, eleger qualquer deputado. Porém, apesar da censura, das proibições legais, das perseguições da PIDE, das detenções e agressões a candidatos, a campanha mobilizou a opinião pública. E a imprensa clandestina do PCP continuava a mobilizar camponeses, operariado, estudantes e franjas da classe média urbana contra o regime.

Em 1970, os líderes dos movimentos independentistas africanos em guerra com Portugal foram recebidos no Vaticano pelo papa Paulo VI. Caetano tentou, sem sucesso, reduzir a importância do significativo gesto da diplomacia papal. No mesmo ano, o PCP criou a Acção Revolucionária Armada (ARA), responsável por sabotagens em objectivos militares, embora após o 25 de Abril tenha evitado ver-se associado à sua criatura, para não perder votos na nova democracia. Em 1971 surgiam as Brigadas Revolucionárias, criadas por dissidentes do PCP, que também se propunham desenvolver a luta armada contra o regime. Em 1972, 60 activistas católicos foram presos na capela do Rato, durante uma vigília de protesto contra a guerra colonial (feita para celebrar o Dia Mundial da Paz, proposto por Paulo VI). Os tidos como líderes da vigília transitaram do Governo Civil para a prisão de Caxias — Nuno e Miguel Teotónio Pereira, Luís Moita, Francisco Pereira de Moura, Francisco Louçã, Jorge Wemans, José Luís e Maria Benedita Galamba de Oliveira, Homero Cardoso, Manuel Coelho Carvalho, João Morais Camacho, João da Fonseca Quá, Hermenegildo Carmo Lavrador e João Pimentel — o que exacerbou o mal-estar entre católicos e em toda a opinião “progressista”.

A par do PCP, associações de estudantes e organizações políticas de diversa índole tinham entretanto, desde meados da década anterior, desenvolvido a sua *agit-prop* e imprensas clandestinas, maioritariamente policopiadas e que circulavam com maior ou menor regularidade, desempenhando o seu papel de *samizdat*. Mas os órgãos

de comunicação, o mundo dos livros nacionais e estrangeiros, do cinema e dos espectáculos, continuavam sujeitos à censura, que impedia a divulgação de informação, obras de cultura e de entretenimento consideradas pelo poder como “subversivas” ou meramente “perigosas”. Eis, *à vol d’oiseau*, os anos que viram surgir o “novo cinema” português.

Esses anos foram também de emigração maciça: entre 1958 e 1974, um milhão de portugueses partiu, muitos deles “a salto”, para França, à procura de trabalho e melhores salários ou fugindo à guerra colonial e à repressão. Paris tornou-se na “segunda maior cidade portuguesa” — uma rede de humilhantes *bidonvilles* na periferia da “cidade das luzes”. Outros destinos dessa emigração: Luxemburgo, Alemanha, Reino Unido, a América latina e as Áfricas. E no vasto cenário internacional foram anos de acentuação da guerra fria EUA/URSS, da revolução cubana em 1959, do embargo dos EUA a Cuba desde 1960, do assassinio de John Kennedy a 22 de Novembro de 1963, da guerra americana do Vietname desde 1965, da morte de Che Guevara na Bolívia em 9 de Outubro de 1967, do assassinio de Martin Luther King a 4 de Abril de 1968, de Robert Kennedy a 5 de Junho do mesmo ano, da explosão do Maio francês.

Tudo isto se comentava, ao longo dos anos, nas tertúlias do café *Vá-Vá*, que abriu em 1958, estado-maior informal e provisório do “novo cinema” e da *intelligentsia* artística nacional. Neste caldo de cultura em ebulição, os cineastas do “novo cinema” exprimiam a recusa de perpetuar o nacional-modernismo agonizante do cinema de Estado que António Ferro tentara promover no Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), depois Secretariado Nacional da Informação (SNI): em 1960, Perdigão Queiroga ainda realizaria *As Pupilas do Senhor Reitor* e em 1961 Augusto Fraga ainda faria *Raça*, primeiro filme a cores rodado em Portugal. A ruptura com este cinema de regime seria prenunciada por *Dom Roberto*, de Ernesto de Sousa (1962), financiado por uma Cooperativa do Espectador de base cineclubista, pela Imperial Filmes e a Ulisseia (orçamento: 900 contos = € 4.500). O filme foi premiado em Cannes mas o realizador, preso pela PIDE, não foi receber o prémio.

Os homens do “novo cinema” ora eram herdeiros do neorealismo italiano, ora se sentiam próximos do realismo documentarista britânico, ora acompanhavam os primeiros anos da *nouvelle vague* francesa e o surgimento do novo cinema europeu. Notável é que este heteróclito grupo de cineastas tenha conseguido, durante a “primavera” marcelista, o apoio da Gulbenkian à produção pluri-anual de filmes, o que lhes permitiu sobreviver até ao 25 de Abril de 1974; mas o frágil frentismo que os interligava implodiu no processo revolucionário que o golpe desencadeou, pondo em evidência a clivagem entre cineastas “autoristas” (Paulo Rocha, Manoel de Oliveira, António Reis) e outros que lutavam por um cinema gerador de públicos, considerados mais “comerciais” (António de Macedo, José Fonseca e Costa, mais tarde António-Pedro Vasconcelos). Parte deles, e outros, viriam, cada um a seu modo, depois do derrube do regime, a envolver-se temporariamente com um cinema militante ou de rua, que acompanhou, por um tempo, as mutações produzidas pelo PREC — o “processo revolucionário em curso”. Mas as rupturas políticas entre socialistas, comunistas, esquerdistas, independentes, substituíram, inevitavelmente, o precário frentismo anterior.

A confirmação do peso institucional do “novo cinema” já ocorrera a 25 de Fevereiro de 1972, em plena “primavera” marcelista, quando, no grande auditório da Gulbenkian, Fernando Lopes, então presidente do CPC, perante uma sala cheia e na presença da cúpula do regime, incluindo o presidente da República Américo Thomaz e o braço direito de Caetano, César Moreira Baptista, apresentou *O passado e o presente* de Manoel de Oliveira e *Pousada das Chagas* de Paulo Rocha, os primeiros filmes financiados pela Gulbenkian através do Centro. Fiel à *politique des auteurs*, Lopes comparou então os cineastas modernos a Picasso, Joyce ou Stravinsky e congratulou-se com o facto de, “portugueses e cineastas, começa[r]mos a ver, com mais clareza e confiança, o cinema como facto cultural, reconhecido pública e oficialmente”. A uma história do cinema português por refazer (apesar do rico acervo de textos de numerosos autores), competirá enquadrar os anos do “novo cinema” neste complexo contexto político-cultural que o tornou possível — uma história que já se esboça, com diversas expressões, desde os anos 90.

Sobre esse tempo, como sobre o *grant giving* e o posterior financiamento, pela Gulbenkian, da cooperativa de autores que viria a ser o CPC — que, face às dificuldades das produções Cunha Telles, deu um segundo e decisivo fôlego ao “novo cinema” — remetemos os leitores para bibliografia de referência, vasta mas dispersa: o *Cinema português: ano Gulbenkian*, de António Roma Torres (1974); *Cinema português: anos Gulbenkian*, de Bénard da Costa (2007) e *Histórias do Cinema* (1992) do mesmo autor; a *História do cinema português* de Luís de Pina (1987), director da Cinemateca a seguir à sua fundação por Manuel Félix Ribeiro; a entrevista de José Manuel Costa com Fernando Lopes em *Cinema Novo Português: 1960/1974*, editado pela Cinemateca (1985); *O cais do olhar*, de José de Matos Cruz, também editado pela Cinemateca (1999); o artigo de João Mário Grilo «Cinema português», no volume *Artes & Letras da Enciclopédia Temática Portugal Moderno* (1992) coordenado por José-Augusto França; «Síntese da história do cinema português», in *Expresso, Os anos do cinema*, de Jorge Leitão Ramos (Janeiro a Agosto de 1995); o *Dicionário do Cinema Português 1962-1988* (1989), e *Fernando Lopes, um rapaz de Lisboa*, do mesmo autor (2012); algumas páginas de Eduardo Prado Coelho (1944-2007) em *Os universos da crítica* (1987) e *Tudo o que não escrevi* (1994). Veja-se também «Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção», de Paulo Cunha (2013), além de numerosas folhas de sala da Cinemateca, só consultáveis no respectivo arquivo.

O seminal documento *O Ofício do Cinema em Portugal* (1), apresentado à Gulbenkian por 15 cineastas em finais de 1967, na sequência da “Semana do novo cinema português”, realizada no Porto com o apoio da Fundação, viria a ser o motor da criação do CPC e do apoio da Gulbenkian à produção de filmes. Paulo Filipe Monteiro recordou-o em «Uma margem no centro: a arte e o poder do ‘novo cinema’» (2000):

“Em «O Ofício do Cinema em Portugal», dirigido à Gulbenkian em 9 de Dezembro de 1967, (...) Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa, António de Macedo, António-Pedro Vasconcelos, Artur Ramos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Gérard Castello Lopes, Ernesto de Sousa, José Fonseca e Costa, Manuel Costa e Silva, Faria de Almeida, Manoel de Oliveira, Manuel Ruas e Paulo Rocha (nota-se a ausência de Cunha Telles), sugerem a criação de um centro de cinema dependente da Fundação.”

A proposta de criação do Centro Gulbenkian de Cinema não

foi aceite por Azeredo Perdigão, presidente da Fundação. Mas, com o acordo do seu conselho de administração e do então seu colaborador Bénard da Costa (que viria a dirigir, de 1969 a 1971, a sua “Secção de Cinema”), a Gulbenkian propôs aos cineastas signatários que criassem uma entidade autónoma, juridicamente reconhecida, que pudesse receber financiamentos à produção de filmes. A relevância do apoio posterior da Gulbenkian mede-se pela lista dos filmes produzidos pelo Centro Português de Cinema: entre eles *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1971); *Pousada das Chagas* (Paulo Rocha, 1971); *Pedro Só* (Alfredo Tropa, 1971); *O recado* (Fonseca e Costa, 1971); *Perdido por Cem* (António Pedro Vasconcelos, 1972); *A Promessa* (António de Macedo, 1972); *Fragmentos de um Filme Esmola* (João César Monteiro, 1973); *O Mal Amado* (Fernando Matos Silva, 1973); *Benilde ou a Virgem Mãe* (Manoel de Oliveira, 1974); *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1974); *Jaime* (António Reis, 1974); *Meus Amigos* (António da Cunha Telles, 1974); *Cantigamente*, série de seis episódios para a RTP (vários, 1975); *Ma Femme Chamada Bicho* (José Álvaro de Morais, 1976); *Máscaras* (Noémia Delgado, 1976); *Nós por cá todos bem* (Fernando Lopes, 1976); *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1976); *Antes do Adeus* (Rogério Ceitil, 1977); e *Amor de Perdição* (Manoel de Oliveira, 1978). Como viria a reconhecer Fernando Lopes (*in* José Manuel Costa, 1985: 69):

“...Sem a Gulbenkian, o esforço da primeira fase do Cinema Novo ter-se-ia gorado completamente, por pura falta de continuidade. A verdade é que não tínhamos condições para continuar a fazer filmes à maneira da *Abelha na Chuva* e do *Cerco*. A importância do CPC está na produção contínua que foi capaz de pôr de pé”.

O “esforço da primeira fase” a que se refere Lopes fora feito pelas Produções Cunha Telles, que tinham tornado possíveis *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha (1963), *Belarmino* de Fernando Lopes (1964), *O Crime da Aldeia Velha* de Manuel Guimarães (1964), *Catembe* de Faria de Almeida (1965), *O Trigo e o Joio* de Manuel Guimarães (1965), *Domingo à Tarde* de António de Macedo (1966) e *Mudar de Vida* de Paulo Rocha (1966). Já falido e sem apoios, Telles conseguiria, em 1969, filmar, com restos de película e quase sem orçamento, *O cerco*, que foi seleccionado para Cannes, esgotou a sala Estúdio do Império durante três meses e “teve mais receitas do que os anteriores doze filmes que tinha produzido”, lembra o seu autor. Mas Telles fora entretanto

ostracizado por César Monteiro, Lopes e A.-P. V. por ter iniciado a produção de *Sete balas para Selma*, de António de Macedo (1967), por eles tido como uma excessiva concessão ao cinema comercial e “popularucho” — por isso não foi convidado (mas Macedo foi) para o início do CPC (que em 1974 lhe financiaria *Meus amigos*). Recorde-se que, em finais dos anos 60, haveria três indicadores-padrão dos custos de longas-metragens: as “baratas”, 400 contos (€ 2.000), as “médias”, 700 contos (€ 3.500) e as mais “caras”, 1.000 contos (€ 5.000). A Gulbenkian comprometeu-se a financiar um mínimo de quatro filmes do CPC por ano; concedeu dois primeiros subsídios de 900 contos (€ 4.500) a título experimental, e, em média, 4.000 contos/ano (€ 20.000/ano) a seguir.

A 30 de Setembro de 1973 saía o nº 1 da nova série da revista *Cinéfilo*, da Sociedade Nacional de Tipografia (proprietária de *O Século*; a 1ª série publicara-se entre 1928 e 1939) com Fernando Lopes como director e António-Pedro Vasconcelos como chefe de redacção. A publicação, semanal, só editou 37 números mas tornou-se imeditamente referência na imprensa dedicada aos espectáculos e à cultura (cinema, teatro, televisão, música e rádio, circo, banda desenhada, fotografia...) pela qualidade, então excepcional, dos seus artigos, dossiers e colunas de opinião. A redacção era composta por Teresa Figueira, Fernando Cabral Martins, José Martins e Eduardo Guerra Carneiro, logo alargada a João César Monteiro e a Adelino Cardoso; foram seus colaboradores permanentes Francisco Mata, Manuel Jorge Veloso, José Ribeiro da Fonte, José Nuno Martins, Mário Contumélias, James Anhanguera, Eduardo Geda, Eduardo Prado Coelho, Paulo Trancoso, José Gil, e pouco depois Vasco Pulido Valente; Roby Amorim e Adelino Tavares da Silva eram seus colunistas. Mas a 22 de Junho de 1974 (menos de dois meses depois do 25 de Abril), a revista anunciava a sua inesperada extinção: a SNT comunicara-a pouco antes a Fernando Lopes e António-Pedro Vasconcelos, por não conseguir fazer face ao aumento de custos resultantes das reivindicações salariais dos trabalhadores e da subida do preço do papel.



Fernando Lopes, *Belarmino*, 1964.



Paulo Rocha, *Mudar de Vida*, 1966.



Alberto Seixas Santos, *Brandos Costumes*, 1975.



Jaime, de António Reis e Margarida Cordeiro, na *Cinéfilo*: entrevista de João César Monteiro, Abril de 1974.



Manoel de Oliveira, *Amor de Perdição*, 1979.



João César Monteiro, *Recordações da Casa Amarela*, 1989.

Relativamente marginalizado, o documentário etnográfico, herdeiro de Flaherty e Rouch, emergira lentamente com António Campos (*A Almadra da Atuneira*, 1961, *Vilarinho das Furnas*, 1971 e *Falamos de Rio de Onor*, 1974, os dois últimos financiados pelo CPC). Campos foi geralmente tido por amador e autodidata. Mas o Oliveira do *Acto da Primavera*, o Reis de *Trás-os-Montes* e a Noémia Delgado de *Máscaras* (1975), são vizinhos da sua “etnografia de salvaguarda” — o registo (aqui, fílmico) de culturas, patrimónios, saberes e modos de vida ameaçados de extinção.

Na sua “primavera”, o marcelismo tencionara entreabrir a porta a uma relativa tolerância face aos conteúdos dos filmes: num artigo de 2004 («25 de Abril 30 anos depois», col. Cine Clube, nº 16, Biblioteca do Museu República e Resistência), o realizador e crítico Lauro António escrevia que obras como *O mal-amado*, de Fernando Matos Silva (1973), *Sofia e a educação sexual*, de Eduardo Geda (mesmo ano) ou *Brandos costumes*, de Seixas Santos (rodado em 1972-1973 mas só estreado em 1975), teriam sido puramente “impensáveis” antes da morte política de Salazar. E, com a entrada em actividade do Instituto Português do Cinema, foi conhecido o primeiro grupo de realizadores que iriam filmar com dinheiro do Estado. Lembra Bénard da Costa (2007: 37):

“Em Março de 1974, coisa de um mês antes do 25 de Abril, o IPC anunciou os nomes dos felizes contemplados. E foram Manoel de Oliveira com *Benilde ou a virgem-mãe*, incluído no III Plano Gulbenkian; Paulo Rocha com *A Ilha dos Amores*, idem, idem, aspas; António de Macedo com *O princípio da sabedoria* (...); Cunha Telles com *Continuar a viver*; José Fonseca e Costa com *Mefistóteles e Maria Antónia*; Artur Ramos com *Matai-vos uns aos outros*; Sá Caetano com *Os Corpos Celestes*; e Manuel Guimarães com *Cântico Final*. (...) Salta à vista mais desarmada que os nomes são exactamente os mesmos que a Gulbenkian apoiara em 72 e 73 e que todos, com a excepção relevante do veterano Manuel Guimarães (...) eram sócios do CPC e homens dos *anos Gulbenkian*”.

Repitamo-lo: o 25 de Abril de 1974, e os 19 meses de “processo revolucionário em curso” a que ele deu origem, esboroaram o relativo frentismo que, durante uma larga dúzia de anos, interligara os cineastas do “novo cinema” numa plataforma comum anti-regime. As clivagens ideológicas também ecoaram nas posições pessoais e programáticas dos realizadores, ao mesmo tempo divididos entre o grupo “autorista” e o dos que pretendiam um cinema “para o povo”. Muitos dos iniciais

cooperantes do CPC afastaram-se dele para formar novas cooperativas que exprimiram a diversidade das afinidades electivas ou consórcios de circunstância: a *Cinequipa* (1974) de Fernando Matos Silva, João Matos Silva e José Nascimento; a *Cinequanon* (1974) de António de Macedo e Luís Galvão Teles (2); a *Grupo Zero* (1976) com Alberto Seixas Santos e Solveig Nordlund; a *VirVer* (1975) com Rui Simões; ou a *Paz dos Reis* (1977) com João Botelho. Ao CPC mantiveram-se féis Fernando Lopes, Paulo Rocha (seu presidente em 1974), Ernesto de Sousa, Manuel Costa e Silva, José Álvaro Morais, António Escudeiro, Rogério Ceitil, António-Pedro Vasconcelos. Este último juntar-se-ia mais tarde (1979) a Paulo Branco para criar a empresa *V.O. Filmes*.

Os filmes do PREC

CELEBRANDO os 40 anos da “revolução dos cravos”, em 2014, um colóquio de três dias na Gulbenkian de Paris, organizado por Teresa Castro, Suzana de Sousa Dias, Raquel Varela, José Filipe Costa, Mickaël Robert-Gonçalves e vários investigadores franceses, dedicou especial atenção aos filmes feitos em Portugal durante o PREC (mais de cem), entre Abril de 1974 e Novembro de 1975, e à sua relação com o “cinema novo” feito, nos anos 60, pelos cineastas que romperam com o conformismo dominante no salazarismo-marcelismo e que, ou militavam numa das oposições, ou eram, pelo menos, gente activamente envolvida na resistência cultural anti-regime. Os filmes do PREC, por exemplo *As armas e o povo* (colectivo, 1975) inspiraram, bem mais tarde, outros como *Torrebela*, de Thomas Harlan (1977), a montagem *Bom Povo Português*, só concluída por Rui Simões em 1980, *Gestos e Fragmentos: ensaio sobre os militares e o poder*, de Seixas Santos (1982), ou *La Nuit du Coup d'État*, só concluído em 2001 por Ginette Lavigne, que viveu em Portugal durante o PREC e reconstituiu a coordenação militar durante a noite e madrugada do golpe por Otelo Saraiva de Carvalho.

Os filmes do PREC, maioritariamente feitos pelas novas cooperativas, são sobretudo registos documentais de momentos das lutas sectoriais e de classe que atravessavam a sociedade portuguesa, por vezes muito próximos da reportagem televisiva, feitos “em cima do acontecimento”, sem tempo de preparação nem de pós-produção, participando da velocidade vertiginosa dos acontecimentos durante o

“processo revolucionário em curso”. O seu objectivo foi muitas vezes perpetuar instantes efémeros e inscrevê-los no que poderia ter vindo a ser uma história cinemática da *revolução*, o arquivo cinemático da “espuma dos dias” da *revolução*. Logo após o golpe vitorioso, o Instituto Português do Cinema fora ocupado e “saneado” por realizadores e técnicos e preparava-se a sua remodelação, começando também a nova luta pelo poder e pelo controlo dos dinheiros públicos destinados ao cinema — luta que poucos anos antes teria parecido fratricida, mas que agora revelava a relação de forças entre as organizações políticas legalizadas pela democracia, a disparidade das opções políticas e das ambições dos cineastas.

Entre os filmes do PREC, de durações muito diversificadas, uns assinados, outros feitos por colectivos, contam-se *Caminhos da Liberdade* (Cinequipa, 1974), *O Povo Unido Jamais Será Vencido*, de António Escudeiro (1974), *Cooperativa Cesteira de Gonçalo*, de António de Macedo (Cinequanon, 1975), *Herdade do Zambujal*, da *Unidade de Produção Cinematográfica N.º1* (1975), *Comunal, Uma Experiência Revolucionária*, de José de Sá Caetano (1975, Cinequanon), *Applied Magnetics – O Início de uma Luta*, (1975, Cinequipa), *Deus, Pátria, Autoridade*, de Rui Simões (1975) ou *Greve na Construção Civil* (1976, Cinequanon). Sobre eles escreveu Mickaël Robert-Gonçalves in «O cinema da revolução portuguesa: a ideia revolucionária frente às imagens» (2014, Actas do III Encontro Anual da AIM):

“Os conflitos entre os cineastas, as cooperativas e os indivíduos mostravam desde logo a complexidade do acontecimento e da sua inscrição na memória. O cinema do PREC, um cinema militante que tentava fazer coincidir o tempo da revolução com o tempo cinematográfico, oscilava entre respostas urgentes e a necessidade de recordar e de ver a história no processo de fazer-se. Se questões políticas separavam famílias inteiras, a prática artística e, no nosso caso particular, o cinema, revela as tensões e as experiências empreendidas. A coincidência entre o tempo do filme e o tempo histórico cria problemas na percepção dos filmes: pensados como objetos eficazes no quadro de uma temporalidade definida, passam a tornar-se documentos pertinentes mas sem qualidades artísticas”.

Também não pode dizer-se que tais filmes tenham tido uma especial eficácia política, eficácia sempre dependente dos públicos visados e dos efectivamente alcançados pelos meios de difusão: esses filmes foram menos vistos do que os do “cinema novo” e tornaram-se sobretudo num pesado arquivo que nunca foi fácil revisitar, a não ser

por iniciativa da Cinemateca ou da RTP, que guardam a maioria deles. Como dizia um texto de apresentação do colóquio parisiense de 2014 assinado por Raquel Schefer e Mickaël Robert-Gonçalves, pretendia-se, ali, indagar, “tomando o cinema da revolução como ponto nodal de uma mudança histórica maior, que ligações, para além das referenciais e cronológicas, uniram o cinema português de antes da revolução e o feito depois dela; por outras palavras, de que modo a ideia de ‘revolução’ atravessou, irrigou ou iluminou o cinema português” (texto disponível em <http://www.buala.org/fr/afroscreen/revolution-et-cinema-l-exemple-portugais-colloque-international>). Diversas vias eram, então, propostas à reflexão: “1. A representação cinematográfica do acontecimento revolucionário; 2. A revolução pensada pelo cinema português – consequências estéticas da revolução; 3. Contextos de produção e políticas de difusão; 4. Cinema português contemporâneo de intervenção: continuidade e ruptura”.

Ainda no “Verão quente” de 1975, as cooperativas menos apostadas no “gonçalvismo” e desconfiadas da “estatização do cinema” programada no IPC sob a égide da “Quinta Divisão” (ramo do MFA) e do PCP, criaram uma Associação de Cooperativas e Organismos de Base da Actividade Cinematográfica (ACOBAC) que assumia a herança do CPC (que ainda financiou filmes, como vimos, até 1978) e voltava a pedir auxílio à Gulbenkian. Mas dois anos depois já só sobrava dela uma comissão liquidatária (Bénard da Costa 2007: 39) e, com as sucessivas “re-normalizações” políticas do país posteriores ao 25 de Novembro, o IPC assumia o financiamento de Estado ao cinema, ocupando estavelmente o espaço para que fora criado e levando a Gulbenkian a demarcar-se progressiva e prudentemente, fechada a “primeira fase” do seu apoio ao “cinema novo”.



Glauber Rocha (à esquerda) faz perguntas em *As armas e o povo*, 1975, colectivo: do 25 de Abril ao 1º de Maio de 1974.



A lei da terra, 1976-77, Grupo Zero, sobre a reforma agrária.



Deus, Pátria, Autoridade, Rui Simões, 1975, montagem sobre os 48 anos de salazarismo.

O papel de Fernando Lopes

QUER COMO REALIZADOR, quer à frente do CPC (a que se manteve associado até à extinção, em 1978) e da *Cinéfilo*, quer na direcção de programas do Canal 2 e, a seguir, no departamento de produções da RTP, Fernando Lopes foi o cineasta que mais persistentemente tentou estabelecer pontes entre “autoristas” e “comerciais”. Como ele disse, sobre a imagem que por isso granjeou, na micro-autobiografia «Campeão com jeito» (in *Fernando Lopes – Profissão: cineasta*, org. Maria João Madeira, Lisboa, Cinemateca, 2014): os seus inimigos alcunharam-no de *Fernando Lopes Ribeiro* (por alusão ao antigo “cineasta de regime” António Lopes Ribeiro) ou de *O Padrinho* (enquanto foi director das co-produções da RTP). Essa vontade de assegurar pontes permanecia ainda em 1984, aquando da estreia de *Crónica dos Bons Malandros*; entrevistado para o *Expresso* por João Lopes, que lhe perguntava se os cineastas deviam *lutar contra*, ou *trabalhar ao lado*, do modelo narrativo imposto ao conjunto do audiovisual pelas telenovelas, respondia o realizador (in Jorge Leitão Ramos, 2013: 90-91):

“Penso que lhes será mais útil e produtivo se *lutarem ao lado*. O modelo narrativo da telenovela contém muitas potencialidades, se for muito trabalhado. E trabalhado, não para o desmanchar, mas, como diria o Alexandre O’Neill a propósito do real, do banal e do vulgar, sabendo ‘olhar de viés’. O modelo da telenovela teve a coragem de criar a apetência do público por histórias, personagens e, de alguma maneira, de o tornar disponível para isso. Penso que há hoje uma larga faixa de público, ou melhor, de públicos, que gostariam de ver essas histórias, esses personagens”.

Metamorfoseadas, estas clivagens profundas, tendo o sistema dos *media* como câmara de eco, mantiveram-se recorrentemente até hoje, disputando “autoristas” e “comerciais”, e seus herdeiros, o financiamento de Estado ao cinema e discutindo as suas normas e a legislação que as comanda. Numa entrevista feita por Helena Teixeira da Silva (JN) a seguir ao lançamento de *Call Girl* (2007) explicava (uma vez mais) António-Pedro Vasconcelos porque se tornou num “dissidente” do cinema de autor europeu:

“Desde a ‘geração do Vietname’ que o cinema americano recuperou a liderança mundial e voltaram a ser os filmes americanos que preenchem os sonhos das novas gerações. Em termos de cinema, a Europa cometeu harakiri, como há anos venho denunciando. Quando percebi os caminhos que o

cinema europeu, que dava cartas nos anos 60, decidiu tomar, tornei-me um dissidente (...). Continuo a ser de esquerda e espero não mudar. Mas acho que há hoje um *lobby* cultural de esquerda (em Portugal, o *Público* é o espelho disso), que paralisou qualquer reflexão sobre o papel dos artistas e das artes no mundo actual e que se auto-sustenta em opiniões críticas que oscilam entre o terrorismo e a auto-suficiência e que, se calhar, ficarão para o lixo da História. No campo do cinema, (...) esse autismo é muitas vezes patético.”

Um novo estado da arte

VOLTEMOS AGORA, depois deste longo périplo, à posterior ideia de “escola portuguesa” de cinema que aqui nos ocupa:

O tempo do “novo cinema” passou e o dos filmes do PREC apagou-se. Mais de três décadas depois, uma nova geração de investigadores cinéfilos trabalha essa ideia, posterior, de “escola portuguesa”. Mencione-se a relevância de textos de Tiago Baptista como «A corte do fantasma: melancolia e identidade na ‘escola portuguesa’ de cinema dos anos oitenta» (2010: 379-390) ou «Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português» (2009). E de monografias como a de Daniel Ribas, «João Canijo e a Escola Portuguesa» (2009: 3460-3473) ou ainda, do mesmo Daniel Ribas e Bárbara Barroso, «No cinema português: continuidades e rupturas em Pedro Costa» (2008: 136-159).

A obra colectiva *Novas & Velhas tendências no cinema português contemporâneo* (2013), resultante de um projecto de investigação financiado pela FCT e que coordenei entre 2009 e 2012 para iniciar alunos à investigação, interroga as práticas cinematográficas em Portugal do ponto de vista da cultura organizacional que representam e só lateralmente se refere à “escola portuguesa”. Mas as entrevistas ali antologiadadas com realizadores, produtores e exibidores, bem como os ensaios que as acompanham, fornecem um retrato das principais características dessa “escola” em matéria de *modus faciendi*, desde a concepção e a escrita dos filmes até ao seu desenvolvimento como projectos e à sua pós-produção.

Paulo Filipe Monteiro, no seu doutoramento orientado por Eduardo Lourenço (1995), *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, estuda três décadas de ficções escritas para cinema. Mais tarde faz a história política do “novo cinema” em «Uma margem no centro», e em «O Fardo de uma Nação» (2004) discute as

representações do país nos filmes dos anos 80. E João Mário Grilo (2006: 33-35) refere-se ao cinema português como *dissidência* face à “colonização imaginária do planeta” pelos “filmes americanos” e transcreve uma conversa entre ele próprio, João Botelho e Pedro Costa, «Elogio da dissidência», dominada pela ideia de *resistência* e pela defesa da independência autoral. Tal definição não define o que seja a “escola portuguesa” pelo que *é*, preferindo tentar esboçá-la pelo que *não é*: dissidência ou resistência contra os modelos americanos, por exemplo. Também a encontramos em realizadores estrangeiros. Eis, reportada por Joana Gorjão Henriques («Realizadores portugueses têm mais espectadores na Europa», in *Público/Ípsilon*, 14/3/2004), uma troca de impressões a este respeito entre Alberto Seixas Santos e o realizador iraniano Abbas Kiarostami:

“Seixas Santos recorda que (...) Kiarostami lhe falou (...) claramente de uma ‘escola portuguesa de cinema’: (...) ‘Vi alguns filmes. O que vocês fazem interessa-me; conheci César Monteiro, Manoel de Oliveira...’. ‘E que tipo de cinema associa a Portugal?’ ‘Um cinema que não corresponde ao americano. É recorrente dizer-se que o cinema português tem maus argumentos. Mas será que podemos continuar a fazer argumentos como as grandes narrativas do séc. XVIII, ou de quando Marcel Proust e James Joyce revolucionaram a linguagem literária? Tenho dúvidas de que se tenha que continuar a contar uma história com princípio, meio e fim.’”

Há, no entanto, críticos que não adoptam a expressão “escola portuguesa”, mesmo se valorizam o cinema português como invulgar: em 2012, reportando sobre o festival IndieLisboa para a *Sight & Sound*, o espanhol Álvaro Arroba, por exemplo, escreve que “Portugal tem sido a vanguarda cinematográfica desde há décadas (...), uma nação que produz regularmente o maior número de raridades fílmicas do planeta — só as Filipinas são hoje tão desafiantes e livres nas suas ficções filmadas”.

Já em 2016, diante das afectações mais comerciais de alguns festivais europeus outrora *arties* (Cannes, Veneza), voltava a ouvir-se, nos seus bastidores, o sussurrado apelo a Lisboa para que não abdique da singularidade pobre e experimental do seu cinema — um cinema a que o financiamento, ávido de mais público, estava de novo, um pouco por toda a Europa, a voltar costas. A “escola portuguesa” voltava, assim, a ser vista como um reduto da cinefilia, uma estufa de autores que era preciso preservar como se tenta salvar uma espécie em

vias de extinção. Isto num momento em que novas reformulações da lei do cinema ameaçavam reconfigurar o financiamento de realizadores e produtores, relançando, de novo, a recorrente tensão entre “autoristas” e “comerciais” herdada da “geração de 60”.

Escola portuguesa: génese do conceito

IDENTIFIQUEMOS a genealogia da ideia de “escola portuguesa” a partir dos autores que a esboçaram ou prepararam terreno para a sua entrada no idiolecto da recepção crítica:

Eduardo Prado Coelho (1983) sublinhou a importância do reconhecimento internacional da obra de Oliveira e de um cinema português “culturalmente caracterizável e representativo” o que, em seu entender, não se passava (então) nem na literatura, nem nas artes plásticas, nem na música. De facto, confirmou-se depois, os anos 80 testemunharam um reconhecimento que viria a traduzir-se em mais filmes portugueses seleccionados e premiados por festivais de referência. A fórmula “cinema português culturalmente caracterizável e representativo” abria caminho à identificação de uma “escola portuguesa” mas não a assumia. Terá sido Bénard da Costa (1991: 169) quem primeiro propôs uma identidade dessa “escola portuguesa”, embora sublinhando que ela envolvia a afirmação plural e por vezes contraditória de diferentes cineastas. Ao fazer um balanço de 20 anos deste cinema (1971-1991) numa perspectiva humanista, escreveu ele que tal “escola” exprimia:

“A crença total (tão primitiva quanto reflectida) na capacidade totalizante do cinema [para] representar a comédia humana ou a tragédia humana e para a representar culturalmente, como única e última arte capaz de assumir esse sentido globalizantemente representativo. (...) Vinte anos (...) resumem esta ‘escola’, (...) que tanto se une como se divide em imagens solipsistas (...) nos filmes, esteticamente tão diversos, de [Manoel de] Oliveira, de [Paulo] Rocha e de [António]Reis-[Margarida] Cordeiro.”

José Manuel Costa (2004: 19) chamou, por sua vez, a atenção para o primado não-realista de um “cinema-poesia” como o defendido por Pasolini no seu *Empirismo Eretico* de 1972. De Manoel de Oliveira a Teresa Villaverde, escreveu Costa, o que está em jogo é a aposta num cinema nascido fora de uma matriz “realista”. Mas seria Jacques Lemière (2005, 2006: 736) quem viria a esboçar uma caracterização mais objectiva da “escola portuguesa”, sugerindo que ela é

identificável por três tópicos:

“1, Invenção formal e inscrição do cinema numa nova etapa da modernidade cinematográfica; 2, afirmação da liberdade do cineasta e procura constante dos meios dessa liberdade contra toda a norma industrial; 3, primado da reflexão sobre a questão nacional”.

E acrescentou (2006: *id. ibid.*) uma lista de realizadores-autores a esta caracterização, lista que, sem dúvida, expõe a diversidade a que se referira Bénard:

“Manoel de Oliveira, António Reis e Margarida Cordeiro, Paulo Rocha, João Botelho, João César Monteiro — mas também (...) José Álvaro Morais, Alberto Seixas Santos, Fernando Lopes, Jorge Silva Melo, João Mário Grilo.”

A par de Lemière, Denis Bellemare (2010) escreveu, por seu turno, que “a escola portuguesa dos anos 80 é marcada pelo selo de uma exigência estética e cinéfila sem concessões, com a preocupação de explorar os grandes fundamentos do pensamento português tanto ao nível da história como da actualidade”.

O primeiro tópico de Lemière remete para 1967 e para o “novo cinema”, quando realizadores portugueses levaram à Gulbenkian o já citado documento *O ofício do cinema em Portugal*, que estará na origem, dois anos mais tarde, da cooperativa Centro Português de Cinema, financiada pela fundação.

O segundo tópico remete para a recorrente defesa cultural e política da *arte* cinematográfica e do *cinema de autor* contra as normalizações de formatos, géneros e gostos promovidos pelo financiamento, produção, distribuição e exibição de inspiração industrial/comercial.

O terceiro tópico refere-se à persistência da reflexão poético/ideológica sobre “o problema português” ou da “sobrevivência nacional” nos realizadores e seus filmes: discussão de equívocos no imaginário histórico do país, sua fantasmática pobre mas imperial, herança complexa da vocação marítima, da longa síndrome salazarista e da guerra colonial, mescla de leituras da abertura gerada pelo pronunciamento militar de 25 de Abril de 1974 e pelo processo revolucionário a que ele deu origem, bem como da normalização política que levou à adesão de Portugal à CEE em 1985. São temas abordados ora em evocações históricas, ora em alegorias poéticas, ora,

mais raramente, em filmes-ensaio. Sobre este terceiro tópico também Augusto M. Seabra (1989) escreveu em «La scène de l’Histoire».

O “primado da questão nacional” atravessa décadas de histórias originais, de adaptações literárias e de obras inspiradas em correspondências de escritores e vem até *Os Maias*, de João Botelho (2014), filme de autor mas visando o grande público. Que o Portugal de Eça espelhe o actual, eis o que Botelho pede ao texto de 1888: com o país (um “chiqueiro”, uma “choldra”) à beira da bancarrota e enquanto mais um governo cai, um guinhol de herdeiros vivendo “no tédio do ócio” suscita adultérios e discute política, mulheres, literatura e bricabraque entre almoços em hotéis, saraus burgueses e escapadas a Sintra, vai à ópera ao São Carlos e flirta no hipódromo de Belém. Mas em 1891 a dívida interna e externa portuguesa atinge 127 mil milhões de libras, a bancarrota chega em 1892 e o país, sem conseguir renegociar a dívida, contrai em 1902, após dez anos de negociações falhadas com credores, um empréstimo que só acabará de pagar em 2001.

À distância de 126 anos de *Os Maias*, a ironia de Eça face ao tosco cosmopolitismo do Chiado e a sua descrença no futuro do país recaem, pela mão de Botelho, sobre o Portugal da *troika* (antes da “saída limpa” do seu “programa de ajustamento”, em 2014), sobre a “mediocridade” das suas “elites” e sobre a ausência de um “verdadeiro” projecto de redenção nacional. Tudo filmado em interiores e em estúdio porque não houve orçamento (que foi de € 1,5 milhões) para recriar a Lisboa dos *bachelors* de Eça: os telões pintados por João Queirós substituem-na operativamente e a obra, filme de actores narrado por *voice over*, reata com a comédia de costumes teatral.

A “questão portuguesa” e a da “sobrevivência nacional”, tantas vezes referida por Alberto Seixas Santos, foi também pateticamente expressa por João César Monteiro a propósito do seu *Silvestre* (1982):

“Pelo fascismo fomos arrancados do cordão umbilical da nossa própria história, pulverizados: qual será o nosso destino? Atirados em mil pedaços, fazemos filmes que invocam o *gai savoir* dos elfos para tentarmos ficar parecidos com eles. Atroz, a praia aberta por essa exploração – geografia irrisória de uma região fabulosa e conjecturada. Poderemos ainda ler os fragmentos do nosso corpo disperso? Voltar a ligá-los a um desejo cívico? O nosso destino é um palimpsesto insondável, um equívoco? Quem somos nós,

tão idênticos a nós próprios e a coisa nenhuma?” («Silvestre», in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca, 2005: 323.)

Diria Seixas Santos a Lemière (in entrevista de 31/7 - 1/8 de 1993, *Catalogue des 4èmes Journées de cinéma português*, Rouen, Cineluso, Janeiro de 1994):

“Temos uma relação muito tensa com o país. Creio que nós, realizadores portugueses em geral, e ainda mais aqueles para quem o cinema é inseparável de si mesmos, somos responsáveis por isso: para nós, o país é igualmente inseparável de nós mesmos”.

E Glória Salvadó Corretger (2012) mostrou, em *Espectres del cinema portuguès contemporani*, como os filmes de Manoel de Oliveira, João César Monteiro e Pedro Costa partilham um conjunto de “espectros” e “fantasmas” soterrados no imaginário português mas de que o seu cinema faz a “arqueologia”. Tais reaparições tanto se referem ao passado do país e à sua saga marítima como ao carácter remoto de alguns traços da “portuguesidade” ou ao destino individual e colectivo perante a iminência da “morte” da nação. A referência central é aqui Pessoa, mas também ressurgem no livro a poética medieval, relatos de viagens marítimas a partir do séc. XVI e um sem-número de influências filmicas. Pense-se em *Non ou a vã glória de mandar*, de Oliveira (1990), que repensa as batalhas travadas por Portugal ao longo da sua história, a derrota de Alcácer-Quibir e o sebastianismo subsequente, a guerra colonial dos anos 60-70 do século XX e o golpe de 25 de Abril de 1974.

Para além dos três tópicos de Lemière, creio que existe um já mencionado outro traço que caracteriza a “escola portuguesa”: a natureza sobretudo para-artesanal dos seus filmes, devida aos seus modelos de produção, aos seus orçamentos médios e à recusa de obediência a quaisquer normas industriais. Botelho (2013) sintetizou essa desobediência nos seguintes termos:

“O cinema português de que eu gosto não pertence a uma escola, mas possui um certo modo de filmar que tem a ver com os meios/tempo: nós fazemos mais composição do que acção, mais luz e sombra do que montagem, (...) mais poesia do que prosa. Quando se filma é de um modo amador: amador no sentido de ‘amante de’. É artesanato — há pessoas que fabricam tudo à mão e eu normalmente também trabalho sozinho. Escolho o que quero, trabalho os textos. Já fiz coisas que pertencem a várias linhas mas o modo de filmar é sempre o mesmo”.

Trás-os-Montes e Amor de Perdição

A SEGUNDA metade dos anos 70 do séc. XX assistiu à consagração internacional de *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro (1976, prémio especial do júri e prémio da crítica em Toulon nesse ano, grande prémio em Manheim 1977, melhor filme e melhor realização em Viermole, 1978 e menção honrosa em Lecce, 1979, sendo ainda seleccionado para mais dez festivais internacionais; v. em <<https://www.youtube.com/watch?v=bP60PWak5iM>>); e de *Amor de perdição*, de Manoel de Oliveira, transcrição, para o cinema, do romance de Camilo, celebrado na sua estreia parisiense, pré-mostrado na retrospectiva de Florença e Roma de 1978 (onde a crítica o consagrou). Estes êxitos externos (a que acresce, no caso de Oliveira, o prémio especial do júri na Figueira da Foz, 1979), propiciaram o surgimento de um “pólo português” que viria a representar em Cannes, Veneza ou Berlim uma das últimas “escolas” de cinema do mundo (Grilo, 2006: 27), uma “singularidade portuguesa” (Lemière 2006: 736). Os dois filmes operam a transição entre o “novo cinema” e as décadas da “escola portuguesa”.

Trás-os-Montes é uma docuficção de 111 minutos, financiada pela Gulbenkian através do CPC, sobre o imaginário de uma região e a sua relação com o país — o que os surrealistas tinham acreditado que os filmes poderiam ser: “documentários sobre o espírito humano”. *Amor de perdição*, de 262 minutos, rompe, na literalidade brutal da sua relação com o romance, com o “cinema novo” e a *nouvelle vague*, desafiando o cinema a ocupar um novo território para-literário. A estreia da obra em forma de seis episódios na RTP (1978) suscitou reacções violentas na audiência e na crítica. Mas a boa recepção do filme em Roma e Bolonha (na *Rassegna del Cinema Portoghese*) e em Paris (numa das salas na mesma sessão que *Trás-os-Montes*), e o facto da *Cahiers du Cinéma* ter feito capa com os dois filmes, abriu caminho à digestão portuguesa da longa-metragem. Prado Coelho (1983) viria a chamar-lhe “monumento do cinema português”. *Os dois filmes* são, cada um a seu modo, obras de ruptura: mudaram a atmosfera que o cinema português respiraria nos anos 80.

Os filmes de Reis e Oliveira foram talvez os primeiros a propósito dos quais a crítica europeia, a começar pela francesa, passou a falar da “escola portuguesa”, expressão que se insinuou na recepção

jornalística com a entrada em cena, nos anos 80, de uma nova geração de cineastas. Mas como se tornou *Trás-os-Montes* na referência partilhada de uma “escola”? Eduardo Lourenço, ouvido por Lemièrè (1995) em Aix-en-Provence, ofereceu uma resposta:

“Nunca vi nenhum filme português que fale tão profundamente e de modo tão maravilhoso de Portugal, não apenas da terra, das pessoas, dos rostos, mas também dos sonhos, das histórias que têm uma espessura milenar. Primeiro vê-se emergir um documentário que se anuncia como uma maravilha etnográfica, depois vai-se para qualquer coisa mais parecida com ficção-científica. Essa ficção é a da nossa alma, do mais profundo do nosso ser. Atento à cor, ao tempo, à passagem do tempo, *Trás-os-Montes* é um muito grande poema. Como aquelas crianças que [nele] se perdem no tempo, somos um povo que vive como se o tempo não existisse”.

E Jean Rouch, autor de documentários etnográficos, de etnoficções e referência incontornável da antropologia visual, escreveu, em carta ao director do Centro Português de Cinema (1976), que financiara o filme:

“Para mim, *Trás-os-Montes* é a revelação de uma nova linguagem cinematográfica. Nunca, tanto quanto sei, um realizador se tinha empenhado com tal obstinação na expressão cinematográfica de uma região: quero dizer, a difícil comunhão entre homens, paisagens, estações. Só um poeta insensato poderia exibir um objecto tão inquietante. Apesar da barragem de uma linguagem áspera como o granito das montanhas, aparecem, de súbito, na curva de um caminho novo, os fantasmas de um mito sem dúvida essencial, já que o reconhecemos antes mesmo de o conhecer”.

Documentário, etnografia, docuficção: convirá recordar que, sobre a etnografia como instrumento filmico, Reis era crítico, como expressou numa entrevista aos Cahiers du Cinéma a propósito de *Trás-os-Montes* (Daney e Oudart, 1977):

“...O olhar etnográfico é um vício, porque a etnografia é uma ciência que vem *depois*. Também pusémos de parte um olhar pitoresco ou religioso sobre o Nordeste. (...) Estudámos a arquitectura ibérica, porque a arquitectura das casas não nasceu ali de geração espontânea. Mas sempre com o objectivo de escolher, de intensificar. Porque se lemos uma paisagem apenas do ponto de vista da *beleza*, é redutor. Mas se pudermos ler ao mesmo tempo a beleza da paisagem, o seu aspecto económico, a geografia política da paisagem, tudo isso é a *realidade* da paisagem”.

Estreias e recepção de *Trás-os-Montes*

EIS OS TERMOS em que Bénard da Costa (em *Os anos Gulbenkian*) caracterizou *Trás-os-Montes* (filmado em 16 mm ampliados para 35 mm, em 70 dias de Julho-Setembro de 1974, percorrendo dez mil quilómetros, a que se seguiram dez meses de montagem):

“*Trás-os-Montes*, que não é um documentário sobre a província desse nome, mas uma espécie de auto-sagrado, é um filme que se pode aproximar do realismo mágico, servindo o ténue fio narrativo da obra para realçar o lado mágico de personagens e paisagens, buscando raízes no nosso imaginário colectivo. Primitivismo e modernidade fundem-se no cinema antropológico de António Reis e de sua mulher, Margarida Cordeiro, recorrendo ao onirismo, ou a vestígios primevos (a sequência no Domus de Bragança, em que os actores dizem um texto de Kafka vertido para mirandês) e manifestando total crença na força ressurgidora das artes”.

Outros, como Fernando Assis Pacheco (1937-1995), cinéfilos mas mais centrados na poética escrita, aproximaram o filme dos *experimentos* feitos na *novíssima poesia* portuguesa (in José de Matos-Cruz - *Panorama do Cinema Português*, Cinemateca, Lisboa, 1980), recordando que Reis “começara” como poeta:

“Leitura entre leituras, a minha socorre-se do que sei sobre as tendências da poesia novíssima que por cá se faz. (...) Parece-me de inscrever *Trás-os-Montes* na malha complexa de que se tece o novo discurso (entendido no plural), guardadas as convenientes distâncias. Já se reparou que o conceito de *antiepopéia*, trazido por Luísa Neto Jorge com os «Dezanove Recantos», e alargado depois por Gastão Cruz a outras poéticas últimas, está presente até à obsessão no filme de António Reis-Margarida Cordeiro? É que neste há um reequilíbrio contínuo entre o rigor escasso pós-*Poesia 61* e os grandes planeamentos metafóricos que vão de um Herberto Helder a um Nuno Júdice, passando pelo João Pedro Grabato Dias, de Moçambique? E que a carga de citações tem a servi-la a maestria diluente dum jogo [à] Miguel Fernandes Jorge, dum António Franco-Alexandre? Enfim, que *Trás-os-Montes* se interroga contínua, apaixonadamente sobre a linguagem, herdada em estado de exaustão, contaminada de retórica fruste? Susteria aqui o paralelo”. (F.A.P., *loc. cit.*).

O filme deveria ter estreado em Cannes em 1976, mas António Reis não conseguiu ultrapassar a tempo a insuficiência de recursos humanos e de laboratórios na Tobis e desistiu de o enviar ao festival francês. O casal de realizadores quis então que o filme estresse em terras onde fora filmado e conseguiu organizar para ele uma digressão nordestina. Bénard (*loc. cit.*) recordou a jornada de 1 e 2 de Maio de

1976 em que *Trás-os-Montes* foi estrear a Bragança e Miranda do Douro. Com o filme, António Reis e Margarida Cordeiro levavam amigos como o mesmo Bénard, Miguel Torga e sua mulher Andréa Crabbé Rocha, Nuno Bragança, José de Matos-Cruz e elementos da Direcção-Geral da Acção Cultural (co-organizadora da expedição), da Direcção-Geral da Educação Permanente e alguns jornalistas. Mas a digressão “não podia ter corrido pior” e em Miranda, onde a projecção se fez ao ar livre, esteve-se “quase a chegar a vias de facto”: os transmontanos, com os seus edis à cabeça, não se reviram na imagem “arcaica” e “medieval” que o filme dava da sua terra. Sobre a estreia mirandesa anotou Bénard:

“Já a vozearia era enorme (...) quando chegou a cena em que eu mais temi ver o caldo entornado. Era uma refeição numa casa pobre, mas onde se guardava dignidade inteira. Neve era o repasto dos comensais. Felizmente, a assistência não compreendeu o que eles comiam. Não reconheceu a iguaria, embora desse largas à sua estranheza perante tal ceia. Tivessem eles percebido e talvez a projecção não tivesse chegado ao fim nem o projector ficasse inteiro”.

E a 4 de Maio, reportando no *Diário de Lisboa* a digressão nordestina, escrevia o jornalista Rogério Rodrigues:

“Também em Miranda o filme sofreu tentativas de boicote. Mas (...) a praça encheu-se, era noite, pessoas houve que trouxeram banquinhos de casa, as outras (...) de pé iam tentando identificar as imagens pelo nome da terra. Um grupo comandado por (...) caciques locais ia dando razão de si. O filme é comunista, diziam de um lado para o outro esquecendo-se de ver o filme. Não mostram as casas boas que cá temos”.

Entretanto, lembra Bénard (*loc. cit.*), à digressão nordestina tinham-se seguido “abaixo-assinados dirigidos à Gulbenkian pedindo a excomunhão do ‘insulto feito às gentes transmontanas’” e telegramas para a Secretaria de Estado da Cultura exigindo “a destruição da aberração”. A controvérsia instalou-se e, sobre a estreia em Bragança, escreveria Carlos Porto, também no *Diário de Lisboa* (27 de Maio):

“Acusar este filme de se colocar contra Trás-os-Montes ou de não nos mostrar o Trás-os-Montes que existirá, é não entender que o filme de António Reis e Margarida Cordeiro é uma obra única e irreversível que já ninguém pode apagar da nossa história e do nosso quotidiano... Outros Trás-os-Montes existem, todos nós o sabemos. António Reis e Margarida Martins Cordeiro também o sabem, por isso se propõem continuar esta investigação. O seu amor por Trás-os-Montes e o conhecimento que ambos têm do seu povo – esta obra reflecte-os com uma beleza e uma dignidade incomparáveis”.

Mas a 12 de Maio o filme já passara na Gulbenkian com a presença do candidato presidencial Ramalho Eanes, que seria eleito presidente no mês seguinte, e a controvérsia amainou. O filme estreou comercialmente no cinema “Satélite” a 11 de Junho com pouco público (1.410 espectadores na primeira semana: na noite de estreia, 49 pessoas; sábado 12, 127; domingo 13, 185; segunda 14, 84; terça 15, 160; quarta 16, 172; quinta 17, 633) mas com boa imprensa, quer à direita quer à esquerda. Em *O Dia*, escrevia-se pela mão de Luís de Pina (15 de Junho):

“Descansem, amigos transmontanos, que a fita do António Reis e da Margarida Cordeiro não se propõe quaisquer intuítos tenebrosos, mas é uma límpida e pura homenagem sobretudo ao povo verdadeiro que sois todos vós, vistos e filmados com aquela singular e por vezes desconcertante verdade que tem o nome de Poesia”.

Sobre a boa recepção crítica recordou José de Matos-Cruz (*in* «O cinema português através dos seus filmes», coord. de Carolin Overhoff Ferreira, 2007: 151-158):

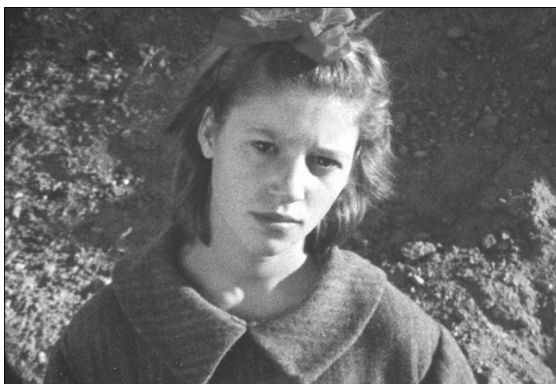
“Logo no *Expresso* [Revista, 25.6.1976: p. 22, secção *Alternativas*, coord. Helena Vaz da Silva], personalidades de diferentes áreas testemunharam se ‘Haverá lugar para um cinema paralelo’: António-Pedro Vasconcelos esclareceu que ‘para amar um filme como *Trás-os-Montes* é preciso antes de mais compreendê-lo e para o compreender é preciso dispor-se a amá-lo’; Jorge Listopad distinguiu ‘uma miscelânea obviamente conceptual, feita do discurso lírico visível (do poeta), do discurso épico esboçado (do antropólogo dos ritos, do sociólogo) e do discurso dramático (da *mise-en-scène* teatral)’; para Mário Dionísio, ‘a grande voz dessa exortação é a da própria beleza lucidamente construída – na imagem, no som, na cor – uma beleza que encanta, sim, mas que, encantando, mobiliza’. E para João Bénard da Costa, ‘a ternura deste filme é tão grande como a sua violência, e é isso que muito poucos suportam’.”

Mas como já acontecera com o *cinema novo*, a crítica e os “intelectuais” não levavam públicos às salas e os filmes portugueses “de qualidade” só interessavam um nicho cinéfilo. Após uma semana no “Satélite”, *Trás-os-Montes* manteve-se ali com uma só sessão diária às 19 horas (subsidiada pela Direcção-Geral da Acção Cultural e pelo MEIC). E no nordeste, a *devolução do filme às suas gentes*, desejada pelos realizadores, fracassara; a resiliência contra o filme, protagonizada por autoridades locais, manter-se-ia, como recordou Matos-Cruz no mesmo texto:

“Em Novembro de 1978, a Associação do Nordeste Transmontano organizou, com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, uma Semana de Cinema sobre Trás-os-Montes, a decorrer em Bragança, Mirandela, Macedo de Cavaleiros, Moncorvo e Vila Flor. Entre outras, foi seleccionada a versão primacial [de *Trás-os-Montes*] de Reis e Cordeiro – que, no entanto, ficou por exhibir em Bragança, sob *sugestão* do Governador Civil, atitude fundamentada “em algumas opiniões críticas locais aquando da sua estreia nesta cidade” (*Jornal de Notícias*, 1978)”.



Imagens de *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, 1976.



Mais imagens de *Trás-os-Montes*. Seguir-se-iam *Ana* (1982, 1985) e *Rosa de Areia* (1989).

A “geração de 80”

A IMPORTÂNCIA particular da “geração de 80” é expressa pela mera enumeração dos filmes que a marcaram: em 1980 estreia *Passagem ou A meio caminho* (Jorge Silva Melo), seleccionado no ano seguinte para o Festival de Berlim. 1981 é o ano de *Conversa Acabada* (João Botelho), prémio Glauber Rocha na Figueira da Foz, Grande Prémio do Festival de Antuérpia, considerado um dos melhores filmes do ano pela *Cahiers du Cinema*; de *Francisca* (Manoel de Oliveira), seleccionado para Cannes, prémio Vittorio de Sica em Torrento, grande prémio do IPC; e de *Silvestre* (João César Monteiro), seleccionado para Veneza e 2º prémio do público em Antuérpia. João Mário Grilo ganha em Veneza, com *A Estrangeira* (1982) o prémio George Sadoul. Paulo Rocha estreia em Cannes (1982) *A ilha dos amores*, que recebe o prémio Alitalia em Sorrento e o 2º prémio do festival de Arte do Japão. Alberto Seixas Santos conclui no mesmo ano *Gestos e fragmentos — ensaio sobre os militares e o poder*, um raro documentário político que nunca estreou em sala. Em 1983, Botelho estreia em Londres *Um adeus português*, premiado no Rio de Janeiro. *O sapato de cetim*, de Oliveira, recebe o Leão de Ouro de Veneza (1985) *ex-aquo* com Fellini e John Huston. Vítor Gonçalves estreia *Uma rapariga no verão* em Veneza (1986) e o filme é também seleccionado para Berlim e Roterdão embora não estreie comercialmente em Portugal. Monteiro realiza *À flor do Mar* em 1986. José Álvaro Morais vence em Locarno com *O Bobo* (1987). Botelho estreia em Veneza *Tempos difíceis* (1987) e ganha o prémio da crítica italiana. Paulo Rocha estreia *O Desejado ou As Montanhas da Lua* (1988) e Fernando Lopes *Matar saudades, seleccionado pelo Festival do Rio de Janeiro. Recordações da Casa Amarela*, de Monteiro, ganha em Veneza o Leão de Prata (1989) (3) e Pedro Costa estreia-se na realização com *O sangue* no mesmo ano, mas o filme só conhecerá exibição comercial em 1990. É a década da consagração da “escola portuguesa”.

Ainda hoje, a premiação de filmes na rede de festivais de referência gera facilmente um efeito “bola de neve”: um filme seleccionado e premiado num destes festivais (Locarno, Veneza, Roma, Berlim, Cannes, Toronto) suscita a atenção e o interesse dos *media*, da crítica especializada e dos programadores de outros festivais e tende a acumular mais prémios; distribuidores e exibidores, canais televisivos, produtores interessam-se então pela obra e pelo seu

realizador, ampliando a sua visibilidade e oferecendo ao autor a possibilidade de continuar a filmar. O mecanismo gera efeitos de preferência nas redes nacionais e internacionais de financiamento, facilitando ao mesmo tempo a possibilidade de co-produções. A soma de apreciações positivas na rede de festivais constitui, deste modo, o motor que põe em movimento a engrenagem potenciadora de novos investimentos no mesmo autor e na continuidade do seu trabalho. Esta engrenagem relativamente informal produz igualmente efeitos inversos: o realizador cujo filme não é premiado num festival de referência sai da zona de atenção dos operadores mencionados e terá mais dificuldade em tentar outra vez. Em países como Portugal, onde o cinema depende quase exclusivamente do financiamento público, a engrenagem selectiva movimentada pelos festivais é decisiva e traça facilmente o destino dos realizadores. Este efeito “bola de neve” é extensivo às equipas técnicas e aos pequenos produtores: uma pequena produtora responsável por um filme premiado nos festivais de referência ganha margem de manobra para apadrinhar e desenvolver novos projectos; também directores de fotografia e operadores de câmara, técnicos de som ou de misturas, directores de arte, ganham notoriedade inter-pares pelo trabalho desenvolvido num filme premiado.

A visibilidade excepcional do cinema português nos festivais internacionais teve, desde finais da década de 70 e ao longo da de 80, uma consequência “política” determinante: a forte disputa, pelo *cinema de autor*, do financiamento público do então Instituto Português do Cinema (IPC), que começara a funcionar no fim do “marcelismo”, em 1973. Os anos 80 são a primeira “década prodigiosa” da “escola portuguesa”. Mas não só da “escola portuguesa”: cineastas mais preocupados com a dimensão comercial dos filmes obtêm nessa década o favor do público: António-Pedro Vasconcelos com *Oxalá* (1981) e *O lugar do morto* (1984), José Fonseca e Costa com *Kilas o Mau da Fita* (1980) e *A Mulher do Próximo* (1988).

E à margem do *cisma* entre “escola portuguesa” e cineastas “comerciais”, estreiam em 1980 *Cerromaior*, de Luís Filipe Rocha, *Manhã submersa* de Lauro António, e *Verde por fora vermelho por dentro* de Ricardo Costa. Em 1981, *A Culpa* de António Vitorino de Almeida e *Bom povo português*, de Rui Simões. E pela década adiante António de

Macedo fará filmes exotéricos como *Os Abismos da Meia-Noite* (1983), *Os Emissários de Kbalom* (1988) e *A Maldição de Mariaíba* (1989). De facto, a década de 80 consagra um litígio já esboçado no “novo cinema” entre o cinema de autor, acusado de elitismo, e cineastas que lutam por uma estrutura industrial (que nunca existiu em Portugal) e por um cinema para o grande público (quando o público português foi sempre insuficiente para pagar os filmes ou para os tornar rentáveis). Esse litígio atravessa décadas e permanece vivo, tendo conhecido um episódio forte com a criação, em 2007, do efémero Fundo de Investimento para o Cinema e o Audiovisual, que visava financiar obras de natureza assumidamente comercial.

A “geração de 90” e os “novíssimos”

A GERAÇÃO de 90 prolonga e transforma a herança da década anterior: Fernando Lopes é premiado em Amiens (1993) com *O fio do Horizonte* e Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde, Joaquim Sapinho, Manuela Viegas, Joaquim Leitão, Solveig Nordlund, Rita Azevedo Gomes, começam a filmar num país que já é membro de pleno direito da comunidade europeia e num novo ecossistema cinematográfico onde se ampliam os investimentos europeus (programas MEDIA, Eurimagens, co-produções com a França ou a Alemanha). Fazem filmes que dão atenção a personagens jovens, muitas vezes marginalizados, aqui e ali orfãos em lutas difíceis para afirmar existências pessoais. Temas fortes desta época são a entrada na vida, a autoridade e o conflito familiar ou geracional, o surgimento na sociedade portuguesa de migrantes africanos das ex-colónias, a distância entre a vida urbana massificada e o país interior, rural e desertificado. A muito estreita relação entre literatura-teatro-e-cinema, tão característica de alguns cineastas da geração anterior (Manoel de Oliveira, João César Monteiro, José Álvaro Morais, João Botelho) dá lugar a argumentos originais ou a reescritas e reinvenções mais livres e mais autónomas dos textos editados que por vezes ainda evocam. A afirmação de Pedro Costa como cineasta “radical”, quer devido aos temas dos seus filmes quer devido ao modo como os filma (com equipas de realização diminutas, pouco dependentes do investimento público) vai torná-lo, mais tarde, no herdeiro internacional de Manoel de Oliveira, António Reis e João César Monteiro. Este é outro fenómeno associado ao *partido filo-português* de que falava Paulo Rocha:

a crítica internacional precisa, para insistir na existência de uma “escola portuguesa”, de pelo menos um autor que seja o seu rosto e lhe dê identidade.

Já no séc. XXI desponta uma geração de “novíssimos”: João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, Marco Martins, mas também Gonçalo Tocha, Gabriel Abrantes, João Nicolau, João Salaviza, Cláudia Varejão, Susana Sousa Dias (que começou no cinema em 1969 mas só realizou depois de 2000), Luís Brás, Leonor Noivo, Marcelo Felix, Carlos Conceição, Sofia Marques, Joana Areal, Pedro Filipe Marques, João Viana, Salomé Lamas, outros, alguns deles trabalhando ainda em curtas-metragens e num registo de documentário ou de hibridismo entre a ficção e o documentário. Como no caso dos seus antecessores, também estes “novíssimos” se reconhecem mal como produtos de uma “escola”, sublinhando a diversidade dos seus percursos individuais. Mas esses seus percursos de criadores obedecem ao mesmo plano de viagem: os seus filmes procuram o reconhecimento em festivais internacionais para garantirem o financiamento seguinte e a distribuição e exibição no estrangeiro e em Portugal.

Com a recepção internacional do cinema português passa-se algo de comparável ao que Prado Coelho conseguiu fazer, em Paris, com a literatura (ancorando-se na projecção de Pessoa em França e na Europa) ou à atenção dada a outros autores portugueses depois do Nobel de Saramago: novos públicos estrangeiros descobriram, interessados, a singularidade da cultura portuguesa.

Revisão e reescrita: a “*School of Reis*”

INTERESSA agora entender os devires da referência à “escola portuguesa”. O interesse por ela subsiste em críticos e programadores como Haden Guest, director do Harvard Film Archive (Cambridge, Massachusetts), que em 2013 aí organizou uma retrospectiva de filmes portugueses sob o título *The School of Reis*, em alusão directa à herança do cineasta de *Trás-os-Montes*; depois o mesmo Guest foi, com Joaquim Sapinho, curador dos ciclos *Harvard na Gulbenkian — diálogos sobre o cinema português e o cinema do mundo*. Nesta versão de *School of Reis*, a “escola portuguesa” reenfocou-se na influência que o cineasta de *Trás-os-Montes* exerceu, como realizador e professor de cinema, na geração

de realizadores que fizeram os seus primeiros filmes na década de 80 ou no início da de 90 (Reis morreu em Setembro de 1991, com 64 anos recém completados): Vítor Gonçalves, Pedro Costa, Manuel Mozos, Manuela Viegas, João Canijo, Ana Luísa Guimarães.

Pode parecer estranho que António Reis, um realizador que apenas deixou a média-metragem *Jaime* (1974), premiada em Locarno, e as três longas co-realizadas com sua mulher (*Trás-os-Montes*, 1976; *Ana*, 1982-1985; e *Rosa de Areia*, 1989), tenha exercido uma tão significativa influência, em parte póstuma, sobre metade do meio cinematográfico nacional. A tentativa, algo revisionista, de reavaliar o cinema português contemporâneo a partir do seu legado e influência, exprime a referência em que ele se tornou para discípulos, colegas e admiradores nacionais e estrangeiros, embora não dê conta bastante da diversidade dos caminhos trilhados por cineastas seus contemporâneos e posteriores.

A iniciativa *Harvard na Gulbenkian* e a da *School of Reis* que a precedeu propuseram, assim, uma redefinição ou renomeação da “escola portuguesa” que aqui nos ocupa, fazendo-a convergir para um círculo mais restrito. O primeiro ciclo congregou obras antigas do “novo cinema” como *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962), *Mudar de vida* (Paulo Rocha, 1966) e os filmes de António Reis e Margarida Cordeiro. Mas alargou-se a filmes de “discípulos e colaboradores” de António Reis e é significativa a listagem das obras ali apresentadas: *O pastor* (1988), de João Pedro Rodrigues, ainda um filme de escola feito na ESTC; *O sangue* (1989) de Pedro Costa; *Glória* (1999) de Manuela Viegas; *Deste lado da ressurreição* (2011) de Joaquim Sapinho; e *Uma rapariga no Verão* (1986) de Vítor Gonçalves, que era assim descrito nos textos de apresentação da iniciativa: “professor sénior na Escola Superior de Teatro e Cinema, Gonçalves ocupa agora ali a posição de Reis, seu antigo mestre”.

Outra revisão: os curadores da *Harvard na Gulbenkian* evitavam ver a “escola portuguesa” como um quase-género resultante da antiga caracterização de um “cinema nacional” (categoria herdada de Sadoul) e propõem-se mapeá-la entre as correntes que representam hoje a “verdadeira alma do cinema do mundo”:

“...Não seria correcto definir o cinema português através de uma noção obsoleta e limitada de cinematografia nacional. Tão importante como a exploração contínua dos mitos, histórias e sentimentos (...) profundamente enraizados é a forma como o cinema português continua, incansavelmente, a olhar para além de si mesmo, envolvendo-se num diálogo com o cinema do mundo (...). Desafiando a ideia tradicional de um cinema apenas nacional, este programa coloca os autores portugueses dentro de um largo mapa que traça as correntes e tendências daquilo que é, nos dias de hoje, a verdadeira alma do cinema do mundo (...)”. (Nota dos curadores, na url: <<https://mubi.com/notebook/posts/curators-statement>>.

“Escola portuguesa” e Escola de Cinema

À “ESCOLA PORTUGUESA” a que a crítica internacional se refere corresponde, como seu eco distorcido e polifónico, uma instituição de ensino que, encabeçada por Alberto Seixas Santos, abriu em 1973, no Conservatório Nacional, sob o nome de *Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema* (criada por sugestão de Madalena Azeredo Perdigão no âmbito da reforma do ensino de Veiga Simão). Eis como Bénard da Costa (2007: 34) se refere à criação da Escola:

“Entretanto, indirectamente, a Fundação [Gulbenkian], através de Madalena Perdigão, reformou o Conservatório e criou nele, entre outras, uma Escola Superior de Cinema, cuja direcção foi confiada a Alberto Seixas Santos. Iniciou actividade em Janeiro de 1973, com um plano de estudos, acredite-se ou não, decalcado de Eisenstein e da URSS dos anos 20. Paulo Rocha, Fernando Lopes, Manuel Costa e Silva, Eduardo Geda e eu próprio [J.B.C.] fomos alguns dos professores iniciais”.

De facto, o corpo docente da primeira versão da escola vinha directamente do “novo cinema”: ali ensinaram, além dos citados por Bénard, realizadores, directores de fotografia, produtores ou sonoplastas como Jorge Alves da Silva, José Nascimento, António-Pedro Vasconcelos, Manuel Costa e Silva, António da Cunha Telles, Alexandre Gonçalves, Jaime Silva e vários outros, como o poeta João Miguel Fernandes Jorge, mais tarde (desde 1977) António Reis. Dez anos depois do seu início de actividade (1983) era criada a *Escola Superior de Teatro e Cinema* — e essa *Escola Piloto*, que entretanto passara a ser conhecida como *Escola de Cinema do Conservatório*, tornou-se no *Departamento de Cinema* da nova instituição. Tendo iniciado a sua docência neste Departamento de Cinema em Outubro de 1987 (embora mantendo-se depois, ainda por largos anos, como jornalista profissional), o autor destas linhas foi ali colega, entre outros, de

Seixas Santos, Paulo Rocha, Manuel Costa e Silva, Alexandre Gonçalves, Jaime Silva, Geada e António Reis, e conheceu de perto o que os aproximava e separava.

Não foi do *melting pot* de ensinos e posicionamentos artísticos dessa geração que nasceu aquilo que aqui aceitamos designar por “escola portuguesa”: esta resulta de práticas cinematográficas e do seu reconhecimento externo e interno, mais que da sua pedagogia numa instituição. Mas aquela primeira geração de professores marcou um ensino “autorista” sobretudo durante as décadas de 70 e 80, e teve como alunos Vítor Gonçalves, Pedro Costa, João Botelho, Joaquim Leitão, Manuel Mozos, João Canijo, Edgar Pêra, Joaquim Pinto, Ana Luísa Guimarães, Manuela Viegas, Joana Pontes, produtores como José Bogalheiro (aqueles que é costume designar por “geração intermédia”). E formou ainda a geração seguinte de cineastas surgidos na década de 90: Joaquim Sapinho, Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues, Sandro Aguilár, Jorge Cramez, Miguel Gonçalves Mendes, Pedro Sena Nunes, Rui Poças, Graça Castanheira, Margarida Leitão, Teresa Garcia, outros. Apresentando a iniciativa *Harvard na Gulbenkian*, também Haden Guest e Joaquim Sapinho reconheceram a centralidade da Escola de Cinema na sustentabilidade de sucessivas gerações do cinema português contemporâneo, associando-a ao papel desempenhado pela Cinemateca portuguesa e pela Fundação Gulbenkian:

“... A extraordinária energia do cinema português contemporâneo não pode ser pensada fora das sobrepostas gerações de realizadores, alunos ou professores da Escola de Cinema. Nem podemos ignorar o papel de modelação desempenhado por duas outras instituições (...): a Cinemateca Portuguesa (...) e a Fundação Gulbenkian. (...) Foi através da Gulbenkian, (...) que os realizadores portugueses renovaram a promessa de um cinema artístico...” (Nota dos curadores, *loc.cit.*).

Vale a pena, quando nos referimos à especificidade do ensino superior de uma Escola de Cinema, insistir no que a distingue de departamentos ou faculdades de ciências humanas ou, no seio destas, de comunicação. As escolas superiores artísticas, incluindo as de Cinema, constituem um grupo idiossincrático nos sistemas de ensino em que estão integradas porque formam artistas. Não seria necessário recordar esta quase tautologia se a confusão e a zizânia instaladas na definição das missões e objectivos do ensino superior não lançassem

um persistente nevoeiro sobre esta matéria aparentemente simples e clara. As escolas de belas-artistas formam pintores, escultores, outros artistas plásticos, municiando-os com os adquiridos da história, o saber-fazer e as técnicas dos respectivos ramos. As escolas de música e de dança fazem o mesmo para formar compositores e intérpretes, bailarinos e coreógrafos. As escolas de teatro formam actores, encenadores, figurinistas, designers de cena. As escolas de cinema formam realizadores, argumentistas, produtores, montadores, operadores de imagem e de som, especialistas em misturas e em pós-produção. O principal traço comum às pedagogias das artes é, sem prejuízo da reflexão histórica e teórica e com ela articulada, a experimentação prática: um músico toca o seu instrumento; um bailarino dança; um pintor pinta; um escultor esculpe; um actor representa; um encenador encena; um cineasta faz filmes.

Mas evocar, como aqui fazemos, a importância da Escola de Cinema em sucessivas gerações de cineastas portugueses não significa — é decerto importante sublinhá-lo — reduzir à sua influência os filmes feitos no país e identificáveis, ou não, com a “escola portuguesa”. Há, naturalmente, realizadores que nunca tiveram qualquer relação com a Escola-instituição: entre estes, os que contribuíram mais decisivamente para a ideia que a crítica internacional fez e faz da “escola portuguesa” são Oliveira e César Monteiro. Mas também João Mário Grilo, Teresa Villaverde, Sérgio Tréfaut ou Rita Azevedo Gomes, Suzana Sousa Dias, entre outros, não estudaram nem ensinaram ali. José Álvaro Morais, prematuramente desaparecido em 2004, formou-se no INSAS de Bruxelas (Institut National des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion). Outros passaram por lá e regressaram mais tarde: João Canijo, que frequentou a Escola do Conservatório, concluiu mais tarde o mestrado do Departamento de Cinema da ESTC.

João César Monteiro (1939-2003) quis ser e foi o *enfant terrible* da “escola portuguesa” e o seu autor mais sardónico e provocador: dizia desprezar o público mas precisava de cúmplices. Sátiro imoralista, com um gosto pelo obsceno e uma irresistível queda para a comédia e para se tornar, como Chaplin, no protagonista das suas ficções, cultivou o *pastiche* citando continuamente realizadores, filmes e personagens e não menos textos literários, lendas e romances. Como Luiz Pacheco —

de quem César (também) não gostava — converteu o patético em caricatura, usou calão duro em diálogos e oscilou entre o sublime e o risível. Realizou doze longas-metragens e nove curtas e médias, foi actor em oito filmes e um crítico mordaz. Publicou quatro livros e numerosos artigos e entrevistas em jornais e revistas. Num texto para o *Blitz* (1996), perguntava o mesmo Luiz Pacheco sobre o realizador de *A comédia de Deus*: “será (...) que ele guarda no íntimo um enorme desdém, rancor, nojo, por todos nós, seus compatriotas de nascimento e contemporâneos de desgraça? Ele faz (mera hipótese) filmes como quem nos cospe?” (citado por Vítor Silva Tavares em «César Monteiro segundo Luiz Pacheco (comigo a reboque)» *Ípsilon, Público*, 10/03/2010). Apreciações como esta não rarearam no seu tempo: o realizador fugia dos consensos e gostava de depreciar com virulência — pode garanti-lo o autor destas linhas, que por um par de vezes com ele se sentou no banco dos réus: ele acusado de difamar, eu de o editar no *Sete Ponto Sete* (suplemento semanal do *Diário de Lisboa*). Sobre a escrita e os filmes de César escreveu o mesmo V.S.T., editor da *ê* *Etc.*, em «Notas para recordação do meu amigo João» (9.3.2010, *O funcionário cansado*):

“No arrazoado que acompanha os DVD da *Integral João César Monteiro* quase arrisquei opinião: apetece dizer que os filmes do César são mais ‘escritos’ (ou ‘escritas’) do que as suas representações, ou ilustrações, audiovisuais. (...) Melhor do que ele, ninguém escreve em português de – e para – cinema. São os seus *scripts* (ou filmes da galáxia Guttenberg) de lambar a língua canónica: volúpia e escarnho, ascetes e escatologia numa ondulação de tal modo ritmada que é já quase erótica, cópula astral. (...) Depois, quando iluminados por projecção mágica, viram ópera: teatro e música enquanto artes sacras — comédias, bufonarias sejam, libertinagens, profanações”.

Três mestres: Seixas, Rocha e Reis

VOLTANDO À ESCOLA DE CINEMA: a simples listagem de nomes e a sucessão (e coexistência) de gerações demonstra a diversidade das abordagens e das ideias de cinema que por ela passaram. Mas ao mesmo tempo subsistiu uma continuidade garantida pela linhagem sobretudo representada por Seixas Santos, Paulo Rocha e António Reis, respeitante à autonomia e à radicalidade autorais, à concepção da produção, à importância das referências literárias e poéticas no cinema e/ou do filme-ensaio, a uma concepção artesanal da realização cinematográfica e à rejeição dos modelos industriais.

Esses três “mestres-realizadores” foram, cada um a seu modo, os pilares de uma pedagogia teórico-prática que modelou a formação de profissionais do cinema a partir da experiência iniciada, em 1973, no Conservatório.

Seixas Santos (1936-2016), ideólogo e teórico do *cinema novo* e do cinema de autor, frequentara a licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas da Universidade de Lisboa antes de, em 1961 e 1962, estudar no Institut de Filmologie da Sorbonne, e em 1963-1964, na London School of Film Technique. Desde 1958 e até 1970 foi crítico de cinema na *Seara Nova*, *Imagem*, *O Tempo e o Modo*, *Diário de Lisboa*, *Diário Popular*, *Letras & Artes*. Foi dirigente do ABC Cineclub de Lisboa e um dos fundadores do Centro Português de Cinema. Não se estranhou que, no âmbito da reforma Veiga Simão / Madalena Perdigão, nele tenha recaído a escolha de quem deveria dirigir a nova escola. Membro da Comissão Administrativa do IPC em 1977, e depois seu presidente, influenciou decisivamente, durante anos, as políticas e os financiamentos do cinema português; consultor na RTP em 1983, foi depois, ali, director de programas em 1985-86. Sobre ele escreveu o director da Cinemateca, José Manuel Costa, aquando da sua morte em Novembro de 2016, na introdução a um livro sobre o realizador, em preparação:

“Programador de cinema na televisão e responsável institucional (na criação da Escola de Cinema, no Instituto Português de Cinema e como director de programas na RTP), Alberto Seixas Santos marcou o cinema e a cultura de cinema deste país desde a década de sessenta, e fê-lo porventura, em todos esses campos, exactamente como realizou os seus filmes: actuando nos momentos de viragem e mergulhando nas contradições dos momentos de viragem; vivendo ao limite essas contradições e passando à etapa seguinte. Não veio para *estar* no cinema, mas para fazer algumas coisas fundamentais nele. Quem o acusa de demasiado reflexivo esquece o muito que concretizou em todos esses campos; quem o acusa de radicalismo, ou das inevitáveis contradições das suas posições mais radicais, esquece que esse radicalismo foi precisamente uma exigência de pensamento, que nunca se instalou numa ortodoxia”.

Para além dos seus filmes de ficção, desde *Brandos costumes* (1975) a *O Mal* (1999) *E o tempo passa* (2011) “retratos de sociedade” inspirados por um pensamento crítico assumidamente político, Seixas Santos, cineasta *engagé*, pensou igualmente o cinema como dispositivo

capaz de mostrar “a história a fazer-se” e de abordar reflexivamente os “não-ditos” dessa história.

No primeiro caso está *As armas e o povo* (concluído em 1975 mas só estreado, em Santarém, em 1977): realizado pelo colectivo “Trabalhadores da Actividade Cinematográfica”, é um documentário militante (um “filme do PREC”) sobre o golpe militar de 25 de Abril de 1974 e o seu plebiscito no 1º de Maio seguinte, onde Seixas se juntou a Fernando Lopes, Fonseca e Costa, Fernando Matos Silva, Cunha Telles, Luís Galvão Teles, A.-P. Vasconcelos, António de Macedo, Sá Caetano, Ricardo Costa, Artur Semedo, Acácio de Almeida e Elso Roque, Manuel Costa e Silva, ao brasileiro Glauber Rocha e outros, para fabricar uma rara montagem sobre os primeiros dias da *revolução*. Neste primeiro caso está ainda *A lei da terra* (1976), outro filme colectivo, desta vez sobre a reforma agrária, já produzido pela cooperativa Grupo Zero, de que Seixas foi co-fundador.

No segundo caso está o seu *Gestos & fragmentos — ensaio sobre os militares e o poder*, de novo produzido pela Grupo Zero em 1981 (mas só estreado em 1984 na Cinemateca), indagação de autor sobre o 25 de Abril, que, à distância de sete anos, devolve a palavra ao seu principal comandante operacional, Otelio Saraiva de Carvalho, ouve Eduardo Lourenço ler passagens de textos seus e põe em cena um jornalista americano interpretado pelo realizador Robert Kramer, que procura entender porque fracassou a *revolução* — espécie de *alter ego* do autor. O tema do filme é o percurso que conduziu os militares do 25 de Abril de 1974 ao 25 de Novembro de 1975, o contra-golpe que, gerado por Ernesto Melo Antunes e pelo “grupo dos nove” e apoiado pelo PS, PSD e CDS, acabou com o *processo revolucionário em curso* e “re-normalizou” a vida política portuguesa, e de que foi comandante operacional António Ramalho Eanes, que seria, a seguir, Presidente da República e criaria um partido *renovador*. Embora não pondo em cena Melo Antunes nem Eanes, *Gestos & fragmentos* ocupa-se do que Otelio, castrista e depois brigadista, representou no PREC português, face a militares que, em nome da democracia representativa e parlamentar, viriam a levar a melhor sobre a *revolução*. Escreveu João Mário Grilo em *O cinema da não-ilusão* (2006):

“[Em *Gestos & fragmentos*] aprendemos (...) – pela boca de Otelio – por que razões foi o 25 de Abril um movimento militar, uma revolta contra as milícias

do regime, que invadiram as zonas de combate das colónias com a ‘carne para canhão’ que restava no país, oficiais com pouca experiência e nenhuma vocação militar, integrados à força no Exército, mas que, em jeito de compensação, viram abrir-se-lhes as portas da instituição e da hierarquia, ao mesmo nível daqueles que o tinham feito, anos antes, mas como uma verdadeira opção e com várias comissões de serviço já realizadas (como era o caso do próprio Otelo). Como logo no início do filme lê Eduardo Lourenço, aprendemos também, enfim, as razões por que ‘o nosso Exército, que os intelectuais gostam de imaginar acéfalo, pensa a seu modo e, em geral, pensa eficazmente’. O filme termina com Otelo a ser nomeado Governador Militar de Lisboa e a sua acusação aos generais que não tinham tido a coragem ‘elementar’ para derrubar o regime. Esta foi, como bem se sabe, uma parte da sua sentença de ‘quase morte’; a outra foi a morte da própria Revolução, extinta, no 25 de Novembro, pelos próprios militares mas, sobretudo, pelas suas contradições internas. Depois de ‘o povo ter recuperado o seu Exército e o Exército ter recuperado o seu povo’ (E. Lourenço), o 25 de Novembro veio instituir uma nova lógica de partilha e segregação, empurrando o poder um pouco mais para longe, um pouco mais para cima, atravessando a tropa e as armas pelo meio”.

O documentarista Luís Alves de Matos registou, em *Refúgio e Evasão*, (2014) depoimentos de Seixas Santos sobre o cinema, onde o realizador, então com 78 anos, falando para a câmara em longos planos fixos intercalados com imagens de filmes seus e de outros que para o efeito seleccionou, lamentava que o cinema que ele amou tenha “morrido” e esteja a ser substituído por produtos audiovisuais formatados pelo gosto televisivo — os produtos que distribuidores e exibidores preferem acolher. Foi a última “aula” de Seixas, com sabor a testamento combativo do *intelectual do cinema novo*, onde o realizador evocava a força de filmes de duas décadas marcantes — os anos 60 e 70 do séc. XX.

Por sua vez, Paulo Rocha (1935-2012) estudara Direito em Lisboa mas seguiu para Paris, onde em 1962 concluiu o curso de realização cinematográfica no IDHEC. No mesmo ano estagiou como assistente de realização de Jean Renoir em *Le caporal épinglé*. Participou, com Bénard da Costa e Nuno Bragança, na criação do Cine Clube Católico. Referindo-se a Paulo Rocha no dia a seguir à sua morte, aos 77 anos, António da Cunha Telles, que produziu *Verdes anos* e *Mudar de vida*, descreveu-o à imprensa (Público, 29.12.2012) como alguém “profundamente crente”, que “acreditava numa espécie de inspiração divina” e também como homem “íntegro”, fiel às suas convicções,

opções artísticas e ao seu “lirismo”, e isso desde os tempos do “cinema novo”, que ajudou a criar. Evocando esses anos, acrescentava o produtor que eles tinham então “ambições (...) desmedidas”, convencidos de que os novos filmes “iriam alterar o *status quo* podre e cinzento”. Rocha estreou-se como realizador com *Verdes anos* (1963), sendo ainda assistente de Manoel de Oliveira em *Acto da Primavera* (mesmo ano) e *A caça* (1964). Viria a realizar mais 14 filmes e a ser reconhecido como uma das principais figuras do *cinema novo* na sua versão mais *autorista*. Participou, como actor, em filmes de Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, Jorge Silva Melo, João Canijo e Raquel Freire. Fora membro da comissão instaladora da nova Escola de Cinema e director do Centro Português de Cinema (1973-1974) e em 1975 seguiu para Tóquio como adido cultural da embaixada e ali preparou, durante anos, o seu *A ilha dos amores* (1982), sobre a “japonização” de Wenceslau de Moraes e a sua amizade com Camilo Pessanha, de quem fora colega professor no liceu de Macau. Regressado a Portugal, Rocha reintegrou a Escola. Sobre ele escrevia um autor anónimo da Cinemateca, em Março de 2014, apresentando uma retrospectiva da sua obra:

“Paulo Rocha (...) deu, juntamente com Fernando Lopes, os passos que puseram em marcha o Cinema Novo Português nos anos sessenta. Faz parte da história do cinema português, é-lhe consanguíneo, marcou-o ao longo das [cinco] décadas que mediaram [entre] *Os verdes anos* (1963) e *Se eu fosse ladrão... roubava* (2012), afirmando-se como um dos grandes autores do cinema moderno. A sua obra compõe um olhar de conjunto sobre a ‘portugalidade’ a partir de uma série de encontros e de choques: entre o país urbano e o país rural, ou entre a modernidade cultural e as tradições populares, por vezes em diálogo com as formas e expressões culturais exógenas, como sucede nos seus filmes (notoriamente em *A ilha dos amores*) que refletem a presença portuguesa no Extremo Oriente, também a partir de uma vivência pessoal. É também uma obra marcada pela estética da colagem, pela primeira vez trabalhada em *Pousada das Chagas*”.

Quanto a António Reis (1927-1991), poeta antes de cineasta e o mais autodidata e eclético dos três (oito e nove anos mais velho que Rocha e Seixas), interessara-se por cinema no Cineclube do Porto, onde ajudou a produzir o *Auto da Floripes* (1959) e realizou *Painéis no Porto* para a Câmara local (1963), *Do Rio ao Céu* (1964) e *Alto do Rabação* (1966), trabalhando com o documentarista César Guerra Leal. Colaborara com textos não assinados para o monumental *Arquitectura*

Popular em Portugal (ed. Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961). Como poeta publicara dois pequenos livros — *Poemas Quotidianos*, 1957 e *Novos Poemas Quotidianos*, 1960, sob os auspícios dos “fascículos de poesia” portuenses *Notícias do Bloqueio*. Os dois livros seriam reeditados em 1967, acompanhados de inéditos, num só volume com extenso prefácio de Eduardo Prado Coelho, na colecção Poetas de Hoje da Portugália (onde Reis passou a ombrear com Eugénio de Andrade, Sophia, Carlos Oliveira, Jorge de Sena, Herberto Helder). A edição de 67 reunia escritos de uma década (1952-1962) e os seus poemas, vindos da vida quotidiana, eram íntimos, domésticos, sucintos e apenas feitos de palavras correntes.

Reis esboçara, ainda, actividade como pintor e escultor, e a partir de 1957, em Peroguarda (Ferreira do Alentejo), gravara poesia e música popular em recolhas próximas do que Michel Giacometti fez com o cancionero popular (Giacometti está sepultado em Peroguarda). Reencontramos essas gravações no documentário *Encontros* (2006) de Pierre-Marie Goulet. Como Rocha, Reis fora assistente de Oliveira em *Acto da Primavera* (1962), escrevendo depois os diálogos de *Mudar de Vida* (1966). Com a criação do Centro Português de Cinema deixou o Porto e a Vista Alegre, em cujos escritórios trabalhava, e veio para a Guérin de Lisboa. Com Rocha e já no âmbito do CPC, foi, junto da Gulbenkian, o principal defensor do projecto de um *Museu da Imagem e do Som*, que deveria dar cobertura a uma série de filmes de “etnografia de salvaguarda”, entre os quais o seu *Nordeste*, que viria mais tarde a tornar-se no *Trás-os-Montes* (4). Notorizou-se com *Jaime* (1974), premiado em Locarno, a média-metragem que lhe abriria, e à psiquiatra Margarida Cordeiro, as portas para a realização de mais três longas. Quase a fechar a longa entrevista, a propósito da estreia de *Jaime*, que por encomenda de Fernando Lopes lhe fez João César Monteiro para a *Cinéfilo* n.º 29, de 20-26 de Abril de 1974 (a semana do golpe militar), dizia Reis sobre o seu projecto *Nordeste* as seguintes palavras, com sabor a programa de resistência artístico-político próximo da “etnografia de salvaguarda”, mas sonhando torná-lo extensivo aos maiores centros urbanos:

“Creio que a erosão do Nordeste não é só uma erosão de vento e sol e terra que a enxurrada leva, é uma erosão muito mais total, mas começa-se a provar que, por baixo dessa erosão, há muita coisa que não é erodida e, por cima, muita ave que voa, muito homem que caminha e sonha. O Nordeste está em

leilão. Está tudo em leilão, e há coisas que não se podem deixar leiloar (...). Nós não estamos em leilão. A nossa responsabilidade não está em leilão. Não ponho isto como lema para toda a gente, mas, para mim, é fundamental. Como pode ser fundamental fazer um admirável cinema nos meios urbanos. O que é preciso é descobrir os Nordestes de Lisboa. Também existem cá”.

A Gulbenkian financiou *Trás-os-Montes* através do CPC porque Rocha prescindiu, a favor dele, em 1975, do subsídio que vira garantido um ano antes para *A ilha dos amores*. Reis entrou como professor na Escola de Cinema em 1977 para substituir Seixas Santos, temporariamente ausente, e ali ensinou até morrer.

Voltando a 1965: Paulo Rocha queria Nuno Bragança para os diálogos de *Mudar de Vida*, mas o escritor sugeriu-lhe José Cardoso Pires, que acabava de escrever, numa adaptação livre de Melville, *As ilhas encantadas* para Carlos Villardebó e Cunha Telles. Foi Cardoso Pires quem lhe falou de Reis (que Rocha conhecia do *Acto da Primavera*), apaixonado por literatura popular e autor de um estudo sobre a linguagem dos vareiros da costa norte. Eis como Rocha recordou o Reis desse tempo e a sua resposta ao convite (*in* «*Mudar de Vida*, 25 anos depois», jornal João Semana, 15. 4. 1991):

“O António Reis era, naquela época, um personagem extraordinário, que parecia saído (...) de um livro de ficção. Vivia em Gaia, num apartamento com vista para o rio, com as paredes todas cobertas por brinquedos feitos por loucos de um asilo: era tudo monstros de muitas cabeças feitas nas cores do arco-íris. Tinha uma maneira de falar intensíssima, os olhos brilhavam-lhe como diamantes, vestia-se como um proletário e tinha uma cultura meio científica, meio poética. Sabia de arqueologia, geologia, tudo coisas estranhas e fascinantes. E sobretudo apaixonou-se pela história do *Mudar de Vida*: trabalhava como um obcecado nos diálogos, horas sem fim, meses a fio, à procura da perfeição, perdendo uma porção de quilos. Tinha um ouvido musical muito preciso, os ritmos infalíveis, não se podia tirar ou pôr uma vírgula. Na confusão do trabalho, na hora não me apercebi, mas mais tarde, em Tóquio, quando traduzi tudo para japonês quando o filme lá se estreou, é que vi como os diálogos eram profundos. Por trás de cada frase havia vários sentidos possíveis, cada qual mais interessante. Ele já tinha trabalhado no *Acto da Primavera* e no *Auto da Floripes*, mas ainda tinha medo de se profissionalizar. Julgo que foi a experiência do *Mudar* que o animou a deixar a Vista Alegre, em Gaia, e a ir para Lisboa, onde eu vim a produzir-lhe os primeiros filmes no CPC, *Jaime* e *Trás-os-Montes*.”

Reis ainda poliu mais tarde, para Rocha, a tradução dos 50 *haikai* que este publicou na Moraes em 1970. No mesmo texto de

1991, evocando os anos fastos e os últimos, mais difíceis, do cineasta de *Trás-os-Montes*, escrevia ainda o autor de *Mudar de vida*:

“Durante dez anos o casal [António Reis – Margarida Cordeiro] foi o ai-Jesus de uma certa crítica de vanguarda. A [Julia] Kristeva correspondia-se com o António, e as pessoas que o encontravam nos festivais lá fora falavam dele (...) com a voz a tremer como se tivessem encontrado um profeta. Para esta aura ajudava o [seu] estranho magnetismo (...) e o trabalho incansável do António-Pedro de Vasconcelos, que foi, à sua custa, e durante anos e anos, o melhor dos embaixadores do nosso cinema. Já não acompanhei tão de perto *Ana e Rosa de Areia* (...). Nos últimos anos, com o novo-riquismo cavaquista, o ambiente era já muito desfavorável aos filmes ‘de poesia’. O António deixou de ter apoio no IPC e *Rosa de Areia*, produzido pela RTP, está ainda [1991] por estrear. O António passou por um período de solidão e de desânimo. Recentemente tinha sucedido um milagre. Um produtor suíço tinha-se apaixonado pelos seus filmes e queria financiar o seu próximo projecto, uma adaptação de *Pedro Páramo* [de Juan Rulfo], o maior romance mexicano do século. Era um projecto ambicioso, a filmar lá fora, com grandes meios... O António aparecia na escola de cinema contentíssimo, com uma alma nova. É um filme que nunca veremos, não me consigo conformar?”.



Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha e António Reis.

Cada um a seu modo, *autores* “radicais” e mestres, Seixas, Rocha e Reis contribuíram fortemente para o ensino de um cinema marcado pela liberdade pessoal e autónomo dos *diktats* comerciais, condicionando igualmente uma “ideia de cinema” que se inscreveria na identidade da escola onde ensinaram e em sucessivas gerações de alunos — escola que, inicialmente formada por um corpo docente próximo da *nouvelle vague*, do cinema moderno europeu e do “cinema de autor” (apesar de outras inspirações e proximidades), manteve a herança dessas influências, mesmo quando essa primeira geração dela desapareceu.

Uma nota complementar sobre António Reis e o seu legado: a retórica corrente sobre a “Escola portuguesa” está cheia de referências a “certa ideia do cinema” oriunda de finais dos anos 50 do séc. XX e que a partir de 1974 e 1976 tem decerto, como referência, entre outros, o autor de *Trás-os-Montes*, baziniano “radical”. À semelhança de muitos outros cineastas, porém, Reis nunca escreveu sobre o cinema, afora o que dele ficou registado em entrevistas. Antes se dedicou, ao longo de catorze anos na Escola (1977-1991), a uma pedagogia que, influenciando embora gerações de alunos, foi estritamente oral. Postumamente tornou-se num Sócrates ou num Cristo do Conservatório, ainda hoje esperando um Platão ou evangelistas que por anamnese deitem em escrita, num *syllabus* memorialista, a sua doutrina — se resolverem entre eles o problema da habilitação de herdeiros. Sobre o seu legado como pedagogo escreveu Matos-Cruz (loc. cit.):

“[Reis] teve uma influência extensa, peculiar, estranha, caprichosa sobre os seus alunos, enquanto professor da Escola de Cinema. Era um ensinamento caloroso e insistente, cúmplice e científico, subjectivo e detalhado, exuberante e consistente”.

Sobre esse Reis pedagogo e essa relação “estranha”, “peculiar” e “caprichosa” com alunos, Pedro Costa recordou (numa longa entrevista feita por Anabela Moutinho e Maria da Graça Lobo, in *António Reis e Margarida Cordeiro — A poesia da terra*, 1997) a sua própria entrada para a Escola de Cinema em 1979 ou 1980 e as aulas que ali teve com Jorge Alves da Silva (*Análise de Filmes*), Bénard da Costa (*História do Cinema*), João Miguel Fernandes Jorge (*seminários sobre Poesia e Cinema*) e António Reis (*Espaço Fílmico*) — o Reis que conhecia

Jacques Rivette, os Straub, Jean Rouch, Jacques Tati e o pedopsiquiatra João dos Santos, e de quem Costa se tornaria discípulo e amigo. Eis uma síntese *montada* dessa evocação:

“Nas aulas do Reis tive medo de não ser capaz de o acompanhar. Percebi que ele era um ‘gigante’ (...). Era um professor distante, talvez por ser um homem da província marcado pela terra, pelo que vestia e porque fumava *Definitivos* (...). E era brutal, no sentido de directo (...): um aristocrata rural, com uma elegância que nem o João Miguel [Fernandes Jorge] exibia (...). Tinha uma lista de 10 ou 20 filmes que achava fundamentais e as aulas giravam em torno deles: dois ou três de Rossellini, *Viaggio in Italia* (1954) e *Stromboli* (1950), *Linha geral* (1929) de Eisenstein. Vimos alguns no IPC, por exemplo o *Fausto* (1926) de Murnau, sobre o qual Reis deu uma das aulas mais inspiradas que recordo. (...) *The Magnificent Ambersons* (1942) de Welles, de que ele gostava realmente, *Marnie* (1964) de Hitchcock, de que também gostava, *À bout de souffle* (1960) de Godard, embora ele preferisse *Pierrot le Fou* (1965) (...). Lembro este em especial porque, embora eu detestasse escrever e ainda mais sobre filmes, o Reis gostou dum texto meu sobre ele. Mas mais que todos havia Bresson. Quando os seus filmes passavam na Cinemateca mandava-nos vê-los. E todos tínhamos de comprar as suas *Notes sur le cinématographe* (1975), que quem ia ao estrangeiro nos trazia e que eram uma espécie de *mandamentos*: ‘Pensem desta maneira, façam isto assim, vejam isto’. Pareciam o ensino de Reis (...): ‘Têm de ir ver o Velázquez ao Prado (...); têm de ir às grutas de Lascaux; se tiverem dinheiro vão ao Irão ver os motivos dos tapetes persas. Poupem dinheiro para viajar’. (...) E todos os livros que recomendava eram textos curtos: o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, trechos de [Maurice] Blanchot ou de [Emil] Cioran” (Trad. do inglês, JMM).

O legado de Reis ficou, assim, nas mãos de testamentários de uma pregação não-escrita, e o seu espírito e memória passaram a errar, como o fantasma do *Hamlet*, pelos corredores da sua Escola. Dir-se-á que os seus filmes (e de Margarida Cordeiro), esses sim, promoveram sem ambiguidade uma ideia “poético-etnográfica” do cinema, como em 2012 a descreveu Haden Guest, no Harvard Film Archive, apresentando ali o ciclo *The School of Reis* e acrescentando:

“Admirados por Joris Ivens, Jean Rouch e Jean-Marie Straub, os filmes de Reis e Cordeiro inventaram uma linguagem cinematográfica *poeticamente liberta* e *hipnótica*, um estilo e uma sensibilidade que estabeleceram o caminho da duradoura tradição do *cinema radical* português” [itálicos meus].

De facto, o Reis poeta, pedagogo e cineasta, mais facilmente pedia aos seus alunos que filmassem a partir de uns versos de Apollinaire ou de Rimbaud do que de um *script* pré-existente ou escrito para o efeito. Sumaríssimas descrições de conteúdos das suas aulas de

Introdução ao Estudo da Imagem ajudam talvez a perceber que ideias tentava Reis transmitir aos seus alunos (texto recuperado por <antonioreis.blogspot.pt>):

“1. A IMAGEM 1.1: Imagem — polissemia do termo. A imagem icónica. Campo e fora-de-campo: escolher é eliminar. A imagem rectangular não é universal. A tecnologia condiciona a imagem. 1.2: A representação da profundidade. A imagem, um simulacro. Sistemas de representação não ocidentais. A perspectiva renascentista. A superfície plana como espaço autónomo. 1.3: O trabalho da luz. Fontes físicas – fontes místicas de luz. A organização do espaço como elemento narrativo. 1.4: O instantâneo: uma nova maneira de observar. A fotografia ‘directa’. O olho móvel e disponível”.

Ouvido no âmbito de uma investigação sobre as principais tendências do cinema português contemporâneo (Mendes *et al.*, 2013: 539-540), Saguenail (Serge Abramovici) recordou os tempos da Escola de Cinema do Conservatório Nacional e pôs em evidência uma evocação mais complexa do ensino de Reis e Rocha:

“O António Reis dava aulas de imagem e o Paulo Rocha, diria eu, dava aulas de cultura geral. Muitos dos estudantes da altura, que se tornaram mais tarde cineastas, odiavam-nos. Os estudantes queriam era uma aprendizagem muito prática, muito chã. Aquelas coisas metafísicas, discutir uma ópera numa aula de cinema, para eles eram inadmissíveis. É como tudo: mais de 90 por cento vai ser lixo. Estamos a trabalhar para o resto”.

Voltando à caracterização proposta por Guest, e passando sobre expressões que se referem à cinematografia de Reis como “poeticamente liberta” e “hipnótica”, cujo sentido seria vantajoso esclarecer, aquele outro adjectivo - “radical” - exprime, decerto, uma ligação a raízes, por um lado, e uma necessária obstinação militante, por outro. Mas a que raízes? Às do cinema genericamente considerado? São demasiado diversas e foram-se gerando e crescendo, desde muito cedo, em diferentes direcções. Às do cinema português “artesanal e cosido à mão”, como tem dito João Botelho, um cinema mais da composição e do enquadramento do que do movimento e da acção? À terra e à natureza, ao *mundo* de Heidegger entendido como manifestação “verdadeira” do real, como Reis decerto tentou em *Trás-os-Montes*? Um esboço de resposta a estas questões está contido na entrevista de 1985 (aquando da estreia de *Ana*) que adiante se publica em anexo final a estes textos.

Identificação de uma fileira

PERGUNTÁVAMOS, atrás, em que se baseia a insistência de parte da crítica internacional na existência de uma “escola” (não a instituição: a “fileira”) de cinema portuguesa: é possível identificar os seus traços mais característicos, apesar da diversidade dos trabalhos autorais que nela se inscrevem? Tentemos uma resposta genérica:

1. Os filmes da “escola portuguesa” tendem a confortar a nostalgia de um cinema feito com poucos meios mas que disputa um lugar autoral no *world (artie) cinema* moderno e contemporâneo, quer pela sua articulação com a literatura, a poesia, o teatro e outras artes de cena, com a música e a pintura, quer por propor um cinema de ideias por vezes traduzido em ambiciosos filmes-ensaio.

2. Essa nostalgia de um cinema simultaneamente “primitivo”, culto, sofisticado e pobre dá aos filmes da “escola portuguesa” uma melancolia e uma acédia que se tornaram características de muita da arte moderna e tardo-moderna, subsistente num universo audiovisual saturado de imagens e narrativas irrelevantes, subsidiárias das *action movies* e do *main stream* clássico. Esses filmes surgem, assim, como actos de “resistência” ou de “dissidência” contra a maré das cinemáticas dominantes. Sobre essa *melancolia*, um dos registos transversais aos filmes da “escola portuguesa” que encontramos desde *Trás-os-Montes* e *A ilha dos amores* (Paulo Rocha, 1982) até *A vida invisível* (Vitor Gonçalves, 2013), e sobre a meditação de artista em que ela se enraíza, anote-se o que dela diz Jacques Aumont (2005: 85-86) e que tão directamente interessa a este perfil da cinematografia portuguesa:

“O que diz essa meditação de artista é que existem condições para a aparição da imagem, e entre elas: o confinamento (em si, no seu quarto mental), a submissão ao passado, ao eco, à voz do próprio que regressa de um longínquo por mais próximo que ele esteja. (...) A melancolia de um artista vem-lhe da contenção de espírito a que está condenado, se quer conservar (preservar) a imagem que o assalta e fazê-la emergir. Invadido pelas imagens, não pode traí-las e é essa missão poética que o faz melancólico.”

3. Do ponto de vista estilístico, o cinema de autor português é habitualmente percebido como *moderno* e *artie*, fortemente ligado ao texto (à criação literária) e à pintura (dependente do enquadramento e da pouca movimentação da câmara ou da “acção”), por vezes tendendo para a teatralização, correspondendo ao que

Pasolini designou por “cinema de poesia” e sublinhando a importância do *tempo* na duração de planos e sequências. Afirmção radical da autonomia criativa do autor, confinamento a processos de realização semi-artesanais, recusa de normas vindas de hábitos industriais exógenos, forte tendência para recusar naturalismo e realismo, propensão para o “filme-ensaio” ou para a transformação das obras em exercícios de discurso autoral (sobre a vida, o estado das coisas, do país ou do mundo), afastamento em relação à ideia de *gênero*: estes são traços marcantes da “escola portuguesa”. Os seus filmes são muitas vezes apreciados como “objectos únicos e diferentes” (Mendes, 2013) que prendem a atenção da crítica internacional pela sua singularidade e “estranheza”.

Palavras seminais sobre as relações entre cinema e pintura foram escritas por Serge Daney (1986) a propósito da estreia parisiense de *Le Soulier de satin*, filme de época adaptado de Claudel por Manoel de Oliveira. Se *Amor de perdição* deslocara as relações entre cinema e literatura para uma *terra* até ali *incognita*, *O sapato de cetim* propunha uma nova intimidade entre cinema e imagens pintadas, procedendo de um modo próximo da *animation de tableaux* e praticando um picturalismo que viria a influenciar outros realizadores portugueses. As palavras de Daney referem-se, a propósito de Oliveira, a um diálogo entre imagens que antecipa o Didi-Huberman de *Devant le temps* (2000) e o seu questionamento da história da arte:

“O cinema não existia quando todas as outras artes existiam. O passado teve as suas imagens (pintadas), que são o único indício de que dispomos para ‘reconstituir’ esse passado. O cinema não pode ser senão um olhar sobre essas imagens (...). O cinema, o verdadeiro, é uma coisa que se passa entre dois quadros” [Daney, 1986].

4. Quanto à influência directa da literatura portuguesa no cinema, ela é extensa e tem expressão ao longo de todo o séc. XX e até hoje, extravasando largamente os autores da “escola portuguesa” e exprimindo abordagens muito diversas. Numa referência apenas sinóptica e não exaustiva:

Até meados dos anos 30, Júlio Diniz e Eça de Queiroz foram os autores portugueses mais adaptados pelo cinema, sobretudo por realizadores estrangeiros trabalhando em Portugal. Nos anos 40, em pleno consulado do “nacionalista-modernista” António Ferro, Leitão

de Barros adapta *Amor de perdição*, de Camilo, já filmado em 1921 por Georges Pallu. José Régio e a *Presença* influenciam de perto a cinematografia de Oliveira nos anos 50 e em 1962 Régio é ainda consultor do cineasta em *Acto da Primavera*.

No âmbito da “escola portuguesa”, e para além do *Amor de Perdição* adaptado de Camilo, é extensa a colaboração de Oliveira com Agustina Bessa-Luís: *Francisca* (1981) adapta *Fanny Owen*; *Vale Abraão* (1993) adapta o romance homónimo; *O Convento* (1995) é inspirado em *As terras do Risco*; *Inquietude* (1998) adapta *A mãe de um rio*. Oliveira queria ainda adaptar *A ronda da noite*, último romance da autora (2006). E Agustina escreveu os diálogos de *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) e de *Party* (1996). À margem de Agustina, *Os dias do desespero*, do mesmo Oliveira, (1991) baseia-se na *Correspondência* de Camilo; e *Singularidades de uma rapariga loura* (2009), no conto homónimo de Eça de Queiroz. João Botelho fez *Conversa acabada* (1981) a partir da *Correspondência* entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, adaptou Garrett em *Quem és tu?* (2001), *A Corte do Norte* (2008) de Agustina Bessa-Luís, Pessoa no *Filme do Desassossego* (2010) e *Os Maias* (2014) de Eça de Queiroz (além de *Tempos difíceis*, 1988, de Dickens e de *O fatalista*, 2005, de Diderot). José Álvaro Morais adaptou Herculano em *O Bobo* (1987). *Veredas* (1978) e *Silvestre* (1982), de João César Monteiro, recorrem a contos e lendas tradicionais nacionais; o mesmo Monteiro realizara *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), curta-metragem sobre a poetisa, e nos seus filmes proliferam citações ecléticas de autores nacionais e estrangeiros.

A tradição das adaptações também marcou o “novo cinema” e parte da sua posteridade: *Domingo à tarde* (1966) é a adaptação do romance de Fernando Namora por António Macedo. Fernando Lopes adaptou *Uma abelha na chuva* (1971) de Carlos de Oliveira, *O fio do horizonte* (1992) de Tabucchi e *O Delfim* (2002) de José Cardoso Pires. Lauro António adaptou *Manbã submersa* (1980) de Vergílio Ferreira. Luís Filipe Rocha adaptou *Cerromaior* (1980) de Manuel da Fonseca; José Fonseca e Costa adaptou *Sem sombra de pecado* (1983) a partir de *E aos Costumes Disse Nada*, de David Mourão-Ferreira e a *Balada da Praia dos Cães* (1987) de José Cardoso Pires. Solveig Nordlund filmou *A morte de Carlos Gardel* (2012), de António Lobo Antunes. Outros realizadores muito diversos experimentaram a adaptação: Leonel

Vieira com *A selva* (2002) de Ferreira de Castro, Carlos Coelho da Silva com *O crime do padre Amaro* (2005) de Eça; Mário Barroso voltou a Camilo em *Um amor de perdição* (2009). Margarida Cardoso adaptou *A costa dos murmúrios* (2004) de Lídia Jorge.

5. Apesar da diversidade destas adaptações, que começam com Herculano, Camilo e Eça e vêm até António Lobo Antunes, se há pensador que, para além de Fernando Pessoa, os autores da “escola portuguesa” mais orbitam e relanceiam como *maître à penser* é talvez Eduardo Lourenço, um dos contemporâneos que melhor exprimiram a fantasmática da cultura portuguesa e que, publicando desde 1949, ainda escrevia à data de redacção do presente sumário. Certos sonhos e miragens da portuguesidade, certos labirintos da saudade, desencantos e melancolias na avaliação crítica da questão nacional (à luz da história ou da actualidade), temas como o esplendor do caos, o apego nostálgico a destroços e ruínas, um forte culto da heterodoxia, encontram-se ao longo de mais de trinta anos em autores como Oliveira, Monteiro, Rocha, Botelho, José Álvaro Morais. Estas recorrências, obtidas em primeira ou segunda mão, exprimem diversas formas de alguns realizadores rondarem o trono da nossa Baviera cultural.

6. A constelação de problemáticas lourencianas não esgota, porém, o universo temático da “escola portuguesa”: muito depois da experiência do *Grupo Zero* a que se associaram cineastas como Seixas Santos e Solveig Nordlund, Pedro Costa viria a abrir o campo a outro tipo de cinema radical, quer do ponto de vista das opções estéticas, quer do ponto de vista *político*, interessando-se por personagens que vivem nas franjas da sociedade (imigrantes pobres, desempregados, pequenos traficantes, jovens inactivos e marginais) remetidos à condição de *zombies* e subsistindo mal entre vida e morte. Jacques Rancière (2011) escreveu sobre este perfil da obra de Costa, que viria a influenciar a geração mais jovem de realizadores portugueses.

7. Na apresentação do livro resultante do projecto de investigação *Principais tendências no cinema português contemporâneo*, (Mendes *et al*, 2013: 12) sugerimos que, para além das características temáticas e formais e a par de uma cultura organizacional *diferenciadora* e *fragmentada*, subsiste no cinema português um outro “núcleo de experiência” (Foucault, 2008) transversal, relativo aos modos de

desenvolvimento e produção de projectos, que contribui para a identidade e continuidade da sua caracterização:

(...) Os montantes predominantemente envolvidos em cada projecto, a normalização (...) dos orçamentos e cadernos de encargos, o modo de encarar a preparação e/ou a pré-produção dos filmes, a versão portuguesa da *politique des auteurs* e a hierarquia funcional de poderes que ela pressupõe, as formas de relacionamento e de articulação entre realização e produção, os hábitos de contratação de competências técnicas, o modo de encarar a pós-produção, e finalmente as características dominantes da distribuição, exibição e internacionalização de filmes portugueses (...) constituem um conjunto de elementos de pressão sobre a criatividade, que em grande parte a domesticam e conformam. E que favorecem, por inércia, a manutenção de um *efeito de continuidade* cujas raízes remontam ao *Cinema Novo* e ao *Cinema di Poesia* de que falava Pasolini a meio da década de 60 do séc. XX.

8. Um traço comum à maioria dos filmes feitos pelos cineastas do “novo cinema” e da posterior “escola portuguesa” é que, salvo excepções — e houve excepções — em geral levaram às salas um baixo número de espectadores portugueses. Mas é um erro pensar que o público português alguma vez pôde, por si só, financiar os filmes feitos em Portugal. Em compensação, realizadores há que têm muito mais espectadores estrangeiros do que nacionais: *Vou para Casa* (Manoel de Oliveira, 2001) teve no resto da Europa 355.807 espectadores, contra 16.300 em Portugal. Caso comparável é o de Pedro Costa, que capta, igualmente, consideráveis investimentos estrangeiros para os seus filmes: *No quarto da Vanda* fez três mil espectadores em Portugal e 10 mil no estrangeiro.

De facto, nunca entre nós o cinema foi visto como uma actividade que poderia oferecer lucros líquidos consideráveis aos seus autores e financiadores, mesmo nos casos de *Tentação* (Joaquim Leitão, 1997), que ultrapassou os 360 mil espectadores, *Adão e Eva* (mesmo realizador, 1995), 234 mil, *O lugar do morto* (A.-P.V., 1984), que atingiu os 271 mil, *Zona J* (Leonel Vieira, 1998), com 254 mil, *Corrupção* (que João Botelho não assinou devido a litígio com o produtor Alexandre Valente da Utopia Filmes, 2007) 230 mil, *A Vida é Bela...?* (Luís Galvão Teles, 1982) 140 mil, *Os Maias* (João Botelho, 2014), 122 mil, *Kilas, o mau da fita* (Fonseca e Costa, 1980), 121 mil. Incluem-se os deliberadamente comerciais: *O pátio das cantigas* (Leonel Vieira, 2015) mais de 400 mil, *7 pecados rurais* (Nicolau Breyner, 2013), 324 mil, *Filme da Treta* (José Sacramento, 2006), quase 279 mil, *Balas & Bolinhos – O*

Último Capítulo (Luís Ismael, 2012), 256 mil, *O crime do padre Amaro* (Carlos Coelho da Silva, 2005), 380 mil ou *Amália – O filme* (do mesmo realizador), 214 mil, *Call Girl* (A.-P.V. 2007) 232 581, *Pesadelo Cor-de-Rosa* (Fernando Fragata, 1998) 185 mil, outros. Como explicou Pedro Borges, director da *Midas Filmes* (DN, 7. 3. 2011):

“O *Crime do Padre Amaro* (ou *A Bela e o Paparazzo*, ou *Amália*) deu lucro? FALSO. Fazemos as contas: do bilhete pago no cinema é retirado o IVA, depois 7,5% para a sala, de seguida a metade que fica no cinema e no fim a comissão do distribuidor, sobrando para o produtor pouco mais de um euro por bilhete. E resta pagar a campanha de lançamento... Mesmo com 300 mil [espectadores], um filme português ‘comercial’ não paga nem metade (muitas vezes nem um terço) do seu custo.”

Não pagará, mas assegura a realizadores e produtores a continuação do financiamento de Estado, designadamente através da obtenção dos subsídios automáticos previstos pela legislação, e que garantem a continuidade da produção.

O presente e o futuro

ACHAMO-NOS ASSIM, recorrentemente, em Portugal, a meio de um combate por “uma certa ideia de cinema” — por vezes transformada em nevoento *ritornello* — contra uma série de moinhos de vento que nunca conhecemos por cá: o cinema-espectáculo dominante do *main stream* e a sua tecno-cultura; a imparável reprodução filmica do romance do séc. XIX (de que já em 2003 se queixava Greenaway); as vulgatas neo-aristotélicas e seus princípios, meios e fins. Tarefa árdua, a um tempo filosófica e mística, reservada a quem sabe levá-la a bom termo por se ter apropriado das “boas” *teknai* (artes, técnicas) cinematográficas. Trata-se de procurar e revelar, figurando-a, a realidade do mundo, fugindo à tentação de ficcionar para efeitos de entretenimento; e neste gesto de rejeição vai-se a narratividade do cinema “clássico”, o seu sistema fechado de convenções, a sua gramática. Consumado (num dos seus possíveis graus) esse *imenso adeus*, a tentativa de reencontro com o mundo real (e com a sua densidade ontológica) só é fazível por um trabalho técnico de figuração; mas figurar — no sentido de *dar figura a*, e que devíamos reaprender a usar como verbo: eu figuro, ele figura... — é necessariamente artificioso e depende do que o cinema sabe poder fazer.

Pode ser que, tal como se estabilizou, sempre de modo conflitual, no idiolecto da cinefilia internacional, a expressão “escola portuguesa” acabe, num futuro próximo, por referir uma época passada. Do mesmo modo que o “novo cinema” designa hoje um conjunto de realizadores e de filmes que têm como referências iniciais *Acto da Primavera*, *Os verdes anos* e *Belarmino* (os da “geração de 60”) e que surgem até finais dos anos 70, também a “escola portuguesa” virá talvez a designar um conjunto de realizadores e de filmes renunciados por *Trás-os-Montes* e *Amor de Perdição* (ainda produzidos pelo CPC) mas que marcaram sobretudo os anos 80 e 90. A tentativa da sua recente recondução a um âmbito mais restrito, a *School of Reis*, mostra porventura que, para alguns, é já uma estrela a caminho da extinção, mas que ainda brilha em filmes tão diversos como os de Pedro Costa desde a trilogia das Fontainhas, *Deste lado da ressurreição* (Sapinho, 2011), *Tabu* (Miguel Gomes, 2012), *A vida invisível* (Vitor Gonçalves, 2013), a trilogia *Mil e Uma Noites* (Miguel Gomes, 2015) ou *A montanha* (primeira longa-metragem de João Salaviza, 2015). Sublinhe-se que, de entre estes, só Pedro Costa, Vitor Gonçalves e Joaquim Sapinho se assumem como claros discípulos de António Reis, independentemente do que distancia os seus filmes dos do mestre.

Já em 2003, o crítico Vasco Câmara escrevia na *Cahiers du Cinéma* que a mais jovem geração de cineastas portugueses não sofria a influência do “novo cinema” nem da “escola portuguesa”, abandonara a relação edipiana com os seus antecessores nacionais e que “o cinema português auto-centrado na questão de Portugal morreu”. O crítico enunciava assim um aparente corte de cordão umbilical que era ao mesmo tempo, também aparentemente, a crónica de uma morte anunciada.

De facto, quem fez 45 anos em 2016 nasceu no ano da criação do Centro Português de Cinema, tinha quatro no 25 de Abril de 1974 e seis na estreia de *Trás-os-Montes*. O “novo cinema” português é para si história de um passado distante — que pode ter conhecido se teve pais cinéfilos, ou requereu de si propensão para alguma arqueologia. Não começou a ver filmes nos cineclubes, não conheceu a maioria das antigas salas de cinema de Lisboa ou do Porto nem as discussões sobre o *Amor de perdição*. Dificilmente um “jovem” cineasta dessa idade se tornou herdeiro de tal passado, que não viveu nem lhe está “na

massa do sangue”: o seu interesse por cinema virá porventura do fim dos anos 80, no limiar da “idade maior”.

Mas a estes factos acrescenta-se uma profunda e veloz mudança de cenário: a Lisboa “gentrificada” de 2017 é outro ícone: tornou-se num grande destino turístico europeu e invasões de estrangeiros enchem-lhe os Verões, peregrinando a pé pelas suas íngremes calçadas, esgotando-lhe a hotelaria e a lotação das esplanadas, dos comboios para Sintra e Cascais, e fazendo proliferar intermináveis filas de *ricksshams*, *bajaj* ou *bemo* neo-indianos, indonésios ou tailandeses, os *tuk-tuks*. Os Fernão Mendes Pinto de hoje passaram a ter em casa os seus longínquos mundos exóticos. Programas de reabilitação mudam as fachadas da cidade e, em Alfama e na Mouraria, os alugueres de curta duração expulsam os idosos habitantes tradicionais (o que também se acentua no Porto), enquanto a câmara se obstina em reduzir para metade a circulação automóvel “intra-muros”.

Quase irreconhecível para os seus mais velhos habitantes, esta nova capital, babelizada e sob pressão turística extrema (e tornada, neste aspecto, mais parecida com Veneza, Barcelona ou Amesterdão), entesoura com este novo cosmopolitismo, cujos rostos chegarão, tarde ou cedo, ao cinema. Mas nos mesmos Verões o país interior, semi-abandonado, arde e morre nos incêndios, sem ser capaz de limpar e reordenar a sua floresta de pinheiro e eucalipto. E ao mesmo tempo a população decresce de ano em ano e concentra-se nas maiores áreas urbanas litorais, com grande destaque para as áreas metropolitanas de Lisboa e Porto, mas vindo de Viana do Castelo a Setúbal e ao litoral algarvio. Em 2050, o país será o quarto mais envelhecido do mundo: quase metade dos seus habitantes terá mais de 60 anos. E em 2060, a manter-se a taxa de fecundidade actual, a população poderá ter-se reduzido a 6,3 milhões de pessoas (por comparação, a população da Catalunha era, em 2016, superior a 7,5 milhões).

Pode ser que este novo Portugal suscite um dia tanto interesse entre os novos cineastas portugueses como as *ama-san* de Isa-Shima, velhas japonesas que mergulham em apneia à procura de pérolas, a guerra da Bósnia ou as antigas atrizes de Sarajevo. Se e quando o cinema português descobrir este seu novo país, a “questão nacional” mudará, talvez, de narrativa.

Não precipitemos, porém, conclusões: é difícil antever se a mais recente geração de cineastas portugueses, aqueles que entraram no mundo do cinema desde o dealbar do séc. XXI, romperá de facto com as disputas ideológicas e estéticas que marcaram — observemos retrospectivamente a paisagem — a “*School of Reis*”, a “escola portuguesa” e o “novo cinema”. Decerto, esta nova geração tem razões para se considerar a si mesma mais livre da influência de *mestres* e *scolastres*: atenta ao que surge no mundo à margem do *mainstream* ou no *mainstream artie*, poderá tentar incluir-se no actual *world cinema* onde as cinematografias nacionais tendem a esbater-se a favor de equipas criativas e técnicas que se constituem, via afinidades electivas, nas gerações pós-Erasmus e nas mostras, colóquios e festivais internacionais. Eventualmente conhecedores de mais mundo, os “novíssimos” serão provavelmente menos propensos a transportar “o fardo de uma nação”. Mas, não se tendo alterado significativamente as condições gerais de financiamento de projectos, nem os valores desse financiamento, nem o mercado de aluguer de equipamentos, nem as limitações características das pequenas produtoras, continuarão a ter de reencarnar, para filmarem, as obstinadas e messiânicas convicções do *ingenioso hidalgo de la Mancha*.

Maria Fernanda de Abreu chamou para epígrafe do seu texto introdutório à tradução do *Dom Quixote* por Miguel Serras Pereira (2005), onde inventaria o relacionamento da literatura portuguesa com o fidalgo de Cervantes desde António José da Silva, Nicolau Tolentino e Garrett a Miguel Torga, José Cardoso Pires, Saramago e António Lobo Antunes, uma passagem de Eduardo Lourenço em «Portugal – identidade e imagem» (1988) sobre o quixotismo português. Pedindo-lhe boleia, também eu aqui recorro a essa passagem porque ela me parece aplicar-se com rigor, ontem como hoje, a quem por cá realiza e produz filmes:

“... Portugal precisa dessa espécie de *delírio manso*, desse sonho acordado que, às vezes, se assemelha ao dos videntes (*voyants*, no sentido de Rimbaud) e, outras, à pura inconsciência, para estar à altura de si mesmo. Poucos povos serão como o nosso tão intimamente quixotescos, quer dizer, tão indistintamente Quixote e Sancho. Quando se sonharam sonhos maiores do que nós, mesmo a parte de Sancho que nos enraíza na realidade está sempre pronta a tomar os moínhos por gigantes. A nossa última aventura quixotesca tirou-nos a venda dos olhos, e a nossa *imagem* é hoje mais serena e mais

harmoniosa que noutras épocas de desvairo o pôde ser. Mas não nos muda os sonhos”.

“A última aventura quixotesca” a que se referia Eduardo Lourenço em 1988 seria provavelmente o golpe militar de 25 de Abril de 1974, plebiscitado nas ruas e que deu origem a ano e meio de “processo revolucionário em curso”, extinto por novo golpe a 25 de Novembro de 1975. Dez anos depois, em 1985, Portugal e Espanha assinavam o tratado de adesão às comunidades europeias, que entraria em vigor a 1 de Janeiro do ano seguinte, tornando os países ibéricos mais europeístas e mais subsidiados até ao fim do século XX. Os fundos estruturais europeus deram a Portugal década e meia de algum desafogo. Mas 25 anos depois dessa adesão, em 2011, o país, de novo na bancarrota, estava a pedir financiamento externo pela terceira vez desde o 25 de Abril, sobre-endividando-se por mais décadas futuras e submetendo-se a um programa de empobrecimento radical, “punição” por ter vivido longamente em “despesismo” e “acima das suas possibilidades”. Já em 2017, a dívida externa líquida portuguesa ultrapassava os 176 mil milhões de euros, representando mais de 93,5% do seu produto interno bruto (o valor total dos bens e serviços anualmente produzidos).

No micro-universo do cinema português, particularmente vulnerável às crises de financiamento, os primeiros 20 anos posteriores ao 25 de Abril são uma época já remota para os mais jovens. Mas também estes sabem, já por alguma experiência própria, que as normas e condições para a obtenção de subsídios que lhes permitem filmar não pararão de gerar sucessivas batalhas e que continua a não se antever, nesta matéria, uma paz durável. ■

Notas

1. As conclusões da carta dos 15 cineastas à Gulbenkian, «O Ofício do Cinema em Portugal», de 9 de Dezembro de 1967, foram reproduzidas por João Bénard da Costa in *Cinema Português: Anos Gulbenkian (Anexo II)*. O autor transcreve igualmente (*Anexo III*) a acta da reunião da comissão delegada do conselho de administração da fundação, onde é proposta a criação de uma entidade cooperativa independente que poderá ser financeiramente apoiada, e (*Anexo IV*) o texto que estabeleceu o “modus vivendi” entre a Fundação e o CPC-SCARL. A pequena monografia foi escrita para os 50 anos da Fundação. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

2. O autor dos presentes textos exilou-se na Bélgica em Março de 1969, tornando-se refugiado político da ONU; só voltou a Portugal no natal de 1974. De novo seguiu para a Bélgica até Julho de 1975, só então regressando definitivamente a Lisboa. Durante este período, não “viveu”, directamente, os acontecimentos da vida política e cultural portuguesa. Viveu, sim, o “verão quente”, espécie de grande e muito mais extensa reencenação do Maio de 1968 francês, e que conduziria o país ao 25 de Novembro.

3. *Recordações da Casa Amarela*, de César Monteiro, fora rejeitado por um júri do IPC. Fernando Lopes garantiu-lhe um apoio avultado da RTP através do administrador Brás Teixeira, e o IPC foi forçado a participar financeiramente no filme através dos subsídios automáticos criados por Luís Salgado de Matos. Bénard da Costa (2007: 52) põe a tónica no apoio da Gulbenkian: face à rejeição pelo IPC, a Fundação ofereceu um apoio condicional: “Se o filme se fizesse, teria subsídio; se não, não. O exemplo foi seguido pela RTP 2 (...)”. Quando o filme voltou ao IPC, “este já não ousou dizer que não a um filme que já tinha garantidos os apoios da Fundação e da RTP”. Joaquim Pinto e João Pedro Bénard da Costa produziram-no para a Invicta Filmes. Confirmou o próprio Lopes («Entrever Fernando Lopes», entrevista de José Navarro de Andrade, 1996, in *Fernando Lopes — Profissão: Cineasta*: 64-92): “Recordações... não tinha existido se não fosse a RTP, já que tinha chumbado no IPC. Só que havia uma cláusula que obrigava o IPC a participar na produção se alguém entrasse com uma percentagem do dinheiro”. Também Jorge Leitão Ramos (2012: 83) não esqueceu o incidente: o filme, “recusado por um júri do onde tinha assento o autor destas linhas [J.L.R.], que muito pugnou para que tal desfecho não ocorresse, para ignomínia dos que o subscreveram, acabaria viabilizado por um financiamento da RTP a que o IPC teve de responder em paridade. É talvez a coroa de glória de Lopes no Departamento de co-produções [da RTP]: o filme ganhou o Leão de Prata em Veneza e pôs César Monteiro sob holofotes internacionais que nenhum cineasta português (salvo Manoel de Oliveira) havia experimentado”.

4. A 6.11.1969, o suplemento literário do *Jornal de Notícias* (pp. 17-18) transcrevia, do *Boletim da Casa Guérin*, o seguinte texto, «Trás-os-Montes», de António Reis, dando conta das suas errâncias de poeta e cineasta por Miranda, Rio de Onor, Curalha. O texto, agora recuperado por António Nunes da Costa Neves no seu <antonioreis.blogspot.pt>, mostra o tipo de abordagem da região que o autor cultivava, prenunciando o que viria a ser o filme de 1976:

“Vejo, outra vez, as fotografias que tirei em Trás-os-Montes. Quase todas mentem. Nenhuma dor intolerável nelas ficou. Nenhuma esperança. Qualquer raiz.

Trás-os-Montes seria para Paul Strand ou Van Gogh, que chegavam a terras de fogo sem pressa, e só partiam exangues, com os sentidos destruídos. Seria para Miguel Torga, que foi criado por uma águia e nunca esqueceu o gosto de uma cebola com sal.

...porque contemplei fragas e a amplidão deixei. Vi queimar florestas e as razões oculto. Ouvi cantar as aves e o cristal perdi.

Fermentava o feno. Voltavam a ramos os engaços. O linho era erva, a amêndoa silêncio.

Como quem parte de uma sombra para um poema, e de uma folha guardada para a memória, parto de imagens fluidas para uma província perdida.

Nove meses de Inverno. Três de inferno. E a primavera?

Bato a portas abertas. Ninguém responde. Há colmo caído no chão de sobrado. Azeite vertido, manhuços intactos.

Corro à fronteira seca e grito. Clamo. Nomes com geadas. Ninguém responde...

E os arados? Os arados deixados às portas das vossas casas, gravados à navalha nas portas das vossas casas?

Se me queres algo

Sal-me al camino.

Ao caminho? Só vejo penedia de chumbo, tresmalhada, estalada, oh mirandeses!

Corvos. Corvos e águias. Águias e lobos. E longe, o som de lâ de um tamboril... pastora muda chamando o seu rebanho.

Quedos, quedos, cavaleiros! El-Rei vos manda contar...

Somos vultos e estamos longe num cavalo tremedal.

Anda daí, se queres benir,

‘garra la capa e bamos.

El camino ié de todos,

la capa ié de nós ambos.

Mas a terra... quem vai fabricar a terra? E ainda esta manhã ouvi, em Cércio, a Alvorada!

Tu não ouviste, em Cércio, a Alvorada...

ou cantigas de abaular; a cantilena da pedra.

Ouviste falar de erva no trigo,
a trovoadas
e as pedras dos moinhos a caírem na água.
Deixais, só, D. Filomena, com um pente de oiro na mão!
Sonhas...

a D. Filomena é uma nuvem, um polvorinho de folhas.

Quem vês com pentes de oiro na mão? As mulheres vestidas de negro? As suas mãos pousadas no regaço têm cartas vindas de França.

Azedões em muralhas. Estevas cobrindo os castros. Cerâmicas neolíticas na escuridão das grutas.

Em vão os juncos esperam ser cestos. Em vão as ribeiras esperam as moiras.

Nos olmos cavados não há tentações.

Talvez nos pombais haja amor ainda,

a cal seja um ovo

e o ovo uma ave...

.....
.....
.....

É xisto de casas que apanho do chão. É uma tábua que prego e uma candeia que acendo. É uma talha que lavo, uma azeitona que corto. Um vento que estendo.

É um baldio que escavo. Uma gadanha que afio. Uma encosta que subo e um tempo que lembro.

É uma trança que solto.

Um escano que fecho,

que não vendo,

e uma roca que fio..."

ANEXO

ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO:

UMA ENTREVISTA DE MAIO DE 1985



João Maria Mendes, António Reis, Margarida Cordeiro e Jorge Leitão Ramos durante a entrevista de Maio de 1985. Foto de José Tavares (*Diário de Lisboa*).

HOJE A IMPRENSA redescobre António Reis e os seus poemas são reeditados, embora falte restaurar e editar — se ainda possível — os filmes que fez com Margarida Cordeiro. Surgem de espaço a espaço homenagens tardias, acordadas de uma longa hibernação, e procuram-se em bibliotecas e alfarrabistas os livros que lhe foram dedicados. Relevante para a manutenção de uma memória viva do seu trabalho tem sido o blogue que António Nunes da Costa Neves criou e alimenta. Aqui, reeditamos a entrevista com o casal de cineastas publicada na edição de 14 de Maio de 1985 do *Diário de Lisboa*, pp. 6-7, por ocasião da estreia de *Ana* no Fórum Picoas. Foram seus autores João Maria Mendes (na altura chefe de redacção do jornal) e Jorge Leitão Ramos (então crítico de cinema do mesmo jornal). O primeiro parágrafo do texto que segue resume as sínteses de primeira página e de abertura da entrevista. A partir do segundo parágrafo, a transcrição é fiel ao texto então publicado, apenas se corrigindo as gralhas tipográficas. Ei-lo:

Jaime, *Trás-os-Montes* e agora, estreado com bastante atraso em Portugal, *Ana*: uma cinematografia poderosíssima e profundamente portuguesa, que faz emergir um casal de cineastas tomado de um amor louco pelo cinema e pelo mundo que filma, pelas atmosferas que cria. António Reis e Margarida Cordeiro, geralmente pouco propensos a conceder entrevistas, são os nossos convidados de hoje à *Mesa DL*. Este é o relato de uma conversa sobre uma obsessão: um casal de cineastas explica a um jornalista e a um crítico de cinema que não pode deixar de fazer o que faz, e porque se tornou radical na defesa do seu próprio trabalho.

Afastado o gravador de som para que ele não condicionasse qualquer movimento da conversa, reduzida deliberadamente a tomada de notas a meia dúzia de palavras dispersas e meramente alusivas, o texto desta entrevista é ordenado apenas pelas associações da memória. Extractos do diálogo regressam, chamando uns pelos outros dada a sua cumplicidade, para serem escritos. Assim foi feita esta entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro, realizadores de cinema, autores de *Ana*, agora em exibição num auditório do Forum das Picoas, e de *Trás-os-Montes*. *Ana* será um filme destinado a marcar a cinematografia contemporânea, mas não nos referimos, aqui, a ele, numa perspectiva crítica (esse trabalho já foi feito nestas páginas: ver a crítica de Jorge Leitão Ramos no *DL* de 9 de Maio).

O que começa por emergir da memória dessa conversa de três horas com os seus autores é o obstinado rigor da preparação e realização do filme: planos, sequências, enquadramentos previstos com meses, anos por vezes, de antecedência em relação às filmagens. Dias esperando, com toda a equipa suspensa algures no Nordeste transmontano, determinada luz sobre determinada paisagem. Lojas devassadas em busca de certa seda porque ela quebra e cai melhor, perante a câmara, do que o cetim. Folhas secas de castanheiro ou uma arca de micas preciosamente conservadas e depois transportadas até ao preciso terreno, ao exacto ângulo, aos únicos poucos segundos em que deviam entrar em cena. Articulações cromáticas estudadas até à exaustão, ruídos naturais registados e trabalhados como complexas sinfonias pelo prazer de criar, primeiro, mas também na esperança do espectador ideal capaz de ser cúmplice desse trabalho, adivinhando-o e fruindo-o até à derradeira minúcia. Haverá — crêem os dois cineastas

— quem pela vibração, intensidade e contornos do som distinguirá no filme os ventos lunares, puras deslocações das massas de ar no espaço, daqueles outros que arrancam a vegetação à terra. Haverá quem distinga os insectos nocturnos dos diurnos...

— Joris Ivens — evoca António Reis — ia ser operado. Era uma operação de vida ou de morte, ele não sabia se iria acordar da anestesia. Pois ele disse-nos, no hospital, que adormecera com as imagens de *Ana* na memória.

Indícios de fruição individual do filme, trazidos por António Reis:

— O filme passou quatro vezes numa sala de Berlim, a última das quais a pedido de jovens. A juventude alemã é muito especial, e a de Berlim talvez mais ainda, sem dúvida devido às dilacerações complexíssimas que vêm desde a guerra. Ora, um desses jovens levantou-se depois da projecção, virou-se para mim e saiu-lhe isto: “Eu só queria dizer-lhe... Obrigado!” O que o acontecimento tem de especial é que na sala, apinhada, rebentou uma salva de palmas em corroboração do que ele fez. Outro jovem veio procurar-me a sós, deu-me um beijo e agradeceu-me: “Eu sou grego”. “*Porque* eu sou grego”, ouviu o realizador. E esclarece: — Estas posições individuais de espectadores que se transformam em comunidade, em multidão, são para nós infinitamente mais importantes do que o comentário ou a crítica institucionais.

O destinatário da obra é sem dúvida incerto e os seus autores lançam, com ela, uma rede de que se ignora o que vai capturar. Neste caso, entre as emoções privadas que António Reis e Margarida Cordeiro recordam — como as que citamos — irromperam também entusiasmos como o de Marguerite Duras, e interesses de produtores estrangeiros pelo seu trabalho, mal reconhecido entre nós.

— Nós não concorreremos mais aos planos de produção do IPC... [actual ICA, n.a., 2016]. É impossível aceitarmos as suas imposições: pedem-nos cem páginas de *script*, quando nós só poderíamos apresentar-lhes página e meia. Não trabalhamos assim. (Acrescenta Margarida Cordeiro, explicando-se: Eu não sei mentir”. E António Reis: “É verdade. Não sabe”). — Além disso — continua ele — ao abrir uma excepção às suas próprias regras para o Manoel de

Oliveira, o IPC condenou-se moralmente a transformar a excepção em regra e, na ausência da explicitação de critérios, aliás sempre discutíveis, o pior dos cineastas pode agora abordá-lo requerendo a excepcionalidade igualmente para si...

O esplendor da obra

O CASAL REALIZADOR de *Ana* está envolvido numa guerra sem quartel em torno das condições de afirmação da obra. Por um lado, eles rejeitam a passagem do filme no circuito comercial, como já fizeram com *Trás-os-Montes*, porque é diminuto o número de salas a que atribuem suficientes condições de projecção e de som. A esta posição radical responde histrionicamente a Comissão oficialmente criada para avaliar as obras em exibição, negando a *Ana* a classificação de “filme de qualidade”. Por outro lado, ao recusarem as normas de recurso ao apoio do IPC, António Reis e Margarida Cordeiro auto-excluem-se do financiamento de Estado, mas, reconhecido noutros países o valor do seu cinema, este torna-se objecto do entusiasmo de financiadores estrangeiros. Velhas histórias, estas de sucessivas formas de exílio no seu próprio país. A posição radical que assumiram nesta guerra (um gesto do dedo ao braço explica: “Se concedemos um mínimo que seja, tomam-nos o máximo que podem”), enraíza-se num respeito total pelo fulgor de cada obra de arte. Assim, estão contra a corrente que hoje domina a circulação dos objectos culturais. Por exemplo, são inteiramente contra a passagem de cinema na televisão:

— Não é possível ver-se o *Couçaçado Potemkine* na televisão e dizer-se que se viu o *Couçaçado Potemkine*. A mudança de meio não convém a nenhuma obra de arte. Ver um original de Piero de la Francesca não é a mesma coisa que ver a sua reprodução num livro de bolso. Estar na Capela Sistina não é a mesma coisa que ver fotografias dela num álbum. Os frisos do Parténon num museu de Londres não são os mesmos que na Acrópole a que foram arrancados, falta-lhes a luz de Atenas e o contexto arquitectónico a que pertencem. No livro de bolso, no álbum, na televisão, a imagem é meramente alusiva ao original, ilustrativa do original. Tomar uma coisa pela outra é típico de quem pensa que se pode fazer a audição de uma sinfonia numa sala sem quaisquer condições acústicas, e no caso de isto ser defendido por cineastas é sintoma da sua inteira incapacidade para lidar com o que o cinema é, e permite fazer. A perda é gigantesca em ímpeto da obra, em

fulgor, em riqueza, em quantidade de informação passada. Há que ser inteiramente radical nesta matéria, em defesa da originalidade e da presença irredutível de cada obra de arte. Até certos poemas da idade clássica deixam de ser os mesmos quando os imprimimos em corpos e tipos tipográficos totalmente diversos daqueles a que se destinavam quando foram escritos, ou se os editarmos num papel “não-te-rales”...

Perguntamos-lhes se não é, então, possível fazer filmes para a televisão.

— É sem dúvida possível, mas tratar-se-á então de filmes feitos especificamente para esses meios técnicos, com um conhecimento rigoroso da sua linguagem, com outra morfologia e outra sintaxe. Mudar de meio implica mudar de gramática. Serão, em todo o caso, filmes completamente diferentes daqueles que actualmente fazemos. No máximo, a passagem, na televisão, de cinema que foi feito para salas, pode servir de “introdução” a esse cinema, mas é sempre uma introdução alusiva, ilustrativa do que são, realmente, esses filmes quando passados no meio para que foram feitos.

Compulsão

QUEREMOS SABER o que significa para eles fazer cinema e de súbito as tonalidades de base da conversa acentuam-se velocíssimas, a paisagem torna-se obsessional, estamos em território sagrado e mutante. António Reis torna-se mais tumultuoso, mais empático, o seu débito exprime uma grande vontade de comunicação no limite do envolvimento emocional. Margarida Cordeiro torna mais activas as defesas, passa a desconfiar mais das palavras, pede compreensão para o que é indizível através delas, torna-se claro que são fundas as razões porque não costuma dar entrevistas.

— Fazer cinema é para nós um objecto de desejo e o que nos move é compulsivo, não podemos fazer outra coisa, é impossível fugirmos-lhe, e neste sentido há nisto uma espécie de fatalidade. Filmar é em parte uma regência de acasos, mas é sobretudo uma regência de núcleos emocionais. Nós não filmamos senão o que amamos profundamente. De resto, que dizer sobre o que é o cinema? Tem-se a sensação de que está tudo dito. Para mim (é agora Margarida Cordeiro que fala), a arte mais perfeita, mais complexa, é a música. O cinema ainda não é isso, mas tende para isso... Se eu fosse Deus

tornava-me música, ou desejava regressar como música numa próxima encarnação.

— Por outro lado o cinema não é pintura, não é escultura, não é música, não é arquitectura, mas resulta de um agenciamento específico das potencialidades de todas as artes, resulta, para nós, da intimidade com elas e também, evidentemente, das novas sinergias, do olhar e da escuta que ele torna possíveis... O cinema tem sido sempre um olhar e uma escuta, a sua história é a história de determinados olhares e de determinadas escutas. Não é literalmente, claro: há filmes mudos em que o som parece irromper, explodir. Eles estão densamente povoados de sons... O Cinema que fazemos é também uma experiência radicalmente individual; construímo-lo, sem dúvida, a partir da nossa viagem interior. Ele destina-se à comunidade, sim, mas nós cremos que se faz tanto mais para a comunidade quanto mais se é radicalmente individual — é esse o percurso próprio da arte. Por tudo isso, nós sobretudo gerimos intensidades, definimo-nos como cúmplices e íntimos nessa actividade compulsiva, é como se partilhássemos um segredo poderosíssimo...

— Perguntam-nos se o real que filmamos é assim, se aquele Trás-os-Montes lá está como o filmámos. Está, sim... Existe e está lá, mas ele é filtrado por nós — e qual a arte que não filtra o real? Qual a representação que não filtra o representado? Quando a Comissão de Qualidade diz que o nosso cinema não é naturalista nem outra coisa, quando tropeça em géneros e não consegue classificá-lo, está de facto a tropeçar no nosso olhar e na nossa escuta.

Margarida Cordeiro é psiquiatra. Perguntamos-lhe se esse olhar e essa escuta estão marcados pela psiquiatria, pela necessidade de compreender o normal a partir do patológico, visto que o segundo expõe tantas vezes as componentes do primeiro. Não há qualquer hesitação na resposta, a que se junta António Reis, como se para eles essa questão fosse um ponto de partida e também um ponto de chegada:

— Justamente, para nós não existe qualquer fronteira entre o normal e o patológico. É totalmente impossível estabelecer a partilha entre os dois campos.

Intimismo

INTERMEZZO: apesar da carga onírica do cinema de António Reis e Margarida Cordeiro, e da própria conversa que com eles mantivemos, numa entrevista como esta acontece o contrário do que sucede quando passamos a escrito um sonho: os seus conteúdos, em vez de se condensarem, ocupando apenas uma mão-cheia de linhas, desdobram-se e ampliam o texto. Apressemos-nos, portanto; façamos com que apenas nos acenem de longe, como num galope apressado, regiões inteiras do diálogo.

Sobre o que compõe o real: “tudo”, dizem eles. Sobre a não necessidade de uma *história* nos filmes: Margarida Cordeiro insiste em que o cinema não tem de ser narrativo, embora ela própria pudesse desejar fazer um filme com base num romance, por exemplo *Madame Bovary*. Sobre a inexistência de um cinema *urbano* em Portugal: António Reis diz-nos que não existe um cinema que nos fale das cidades enquanto monumentos, história, factos de civilização, e revela-nos que poderia desejar fazer um filme sobre o Porto. Em ambos os casos, porém, o olhar e a escuta seriam os do seu cinema: não-narrativos, não-sociológicos...

Ana foi feito ao longo de seis anos. Eles percorreram 80 mil quilómetros para o levarem a cabo. O filme custou cerca de 15 mil contos [75 mil €, n.a., 2016], metade ou menos do preço corrente de uma produção equivalente, quando o terminaram. Realizadores, argumentistas, autores dos diálogos e de parte dos outros textos do filme, figurinistas, cenaristas, António Reis e Margarida Cordeiro — sobretudo ele — mergulharam a fundo nas tarefas de produção, porque isso faz parte da sua aposta, mas também dado o reduzido orçamento com que trabalharam.

Escolheram de novo a região onde tinham feito o filme anterior, Trás-os-Montes, de onde Margarida Cordeiro é natural. O actor principal de *Ana* é a própria mãe da cineasta. A este respeito vale a pena apontar que eles representam uma simbiose que passou a ser característica de algumas personalidades da cultura contemporânea, simbiose que é ao mesmo tempo uma maneira de estar na vida sem que isso signifique um “estilo” ou uma “escola”: trata-se da vontade, feita actos, de não separarem os seus investimentos e envolvimentos

familiares dos restantes investimentos que os ocupam. Eles falam dos seus filmes como da mãe Ana ou da filha de ambos, cujo acompanhamento, nos primeiros anos, chamaram exclusivamente a si próprios, longe de infantários e de outros circuitos de enquadramento infantil. Fazem questão de sublinhar que em todas estas opções o envolvimento e a responsabilidade de ambos são extremos, e marcados pela mesma paixão. Filhos, filmes, relações com outrem, com o passado, com uma região...

Coisas e entes queridos foram, assim, invocados nesta conversa, tanto quanto os filmes e o cinema. É uma atitude intimista e talvez por isso, por esse intimismo, eles supõem que os acusam de desinteresse pela “política”, pelas causas genéricas, pelas opções e problemas actuais do nosso viver colectivo. António Reis acabaria por responder, a este respeito, a uma pergunta que, na verdade, não fizemos:

— Passa-se connosco exactamente o inverso disso: nós somos pessoas profundamente preocupadas com o País, com o que lhe está a acontecer. É nesse sentido que deve ler-se a nossa paixão e preocupação por Trás-os-Montes, alvo de todas as destruições e de todo o desprezo possíveis, mas por onde passou o que de melhor a Europa teve — o que continua a perceber-se, de modo subterrâneo, nos seus povos e lugares. Mas a calamitosa destruição e o desprezo a que é votada Trás-os-Montes levarão a coisas como esta: os nossos políticos actuais ainda virão a precisar de filmes como *Ana* para poderem saber em nome de que país, de que passado, de que povos falam.

O cineasta tinha-nos dito, sobre as paixões desencadeadas pelo filme entre jovens, em Berlim, que *Ana* lhes dava o que eles nunca tiveram — o peso imponente, e a aparição tímida, de uma riqueza cultural e tecnológica milenária e quase submersa, que irrompe à tona. Raízes alheias, que comoveram jovens estrangeiros até às lágrimas. São as nossas. Seremos já tão *outros* que perdemos, como um bando de cegos numa paisagem estranha, a possibilidade de nos reconhecermos nos nossos lugares, com os nossos próprios rostos, à nossa própria luz? ■

BIBLIOGRAFIA

AUTORES E TEXTOS CITADOS:

A.A.V.V. (1968), «O ofício do cinema em Portugal», parcialmente publicado in Bénard da Costa, João, *Cinema Português: Anos Gulbenkian*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, 61.

ABREU, Maria Fernanda de (2015), «Nos 400 anos do Quixote», texto introdutório a *Dom Quixote de la Mancha*, tr. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Pub. Dom Quixote.

ARROBA, Álvaro, «Going South: IndieLisboa 2012» in Sight & Sound disponível na url: <<http://www.bfi.org.uk/news/sightsound/indielisboa-2012>> (re-consultado em Janeiro de 2016)..

BAPTISTA, Tiago (2010), «A corte do fantasma: melancolia e identidade na “escola portuguesa” de cinema dos anos oitenta», in *Actas do Colóquio Arte & Melancolia*, Lisboa, IHA, FCSH-UNL, 2011, 379-390. Disponível na url: <http://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/01/tiago-baptista_a-corte-do-fantasma.pdf> (re-consultado em Janeiro de 2016).

————— (2009), «Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português», in *Estudos do Século XX*, n.º 9, CEIS20/FLUL, pp. 305-324. Disp. na url: <<http://run.unl.pt/handle/10362/5428>> (re-consultado em Janeiro de 2016).

BORGES, Pedro (2011), «Verdades e falsidades sobre o ‘cinema português’» in *Diário de Notícias*, 7.3.2011.

BOTELHO, João (2013), «Fazemos um cinema cosido à mão», entrevista in MENDES, João Maria (coord.), *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Lisboa, Gradiva, pp. 101-106.

BRESSON, Robert (1975), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1990.

CÂMARA, Vasco (2003), «Sans père ni reproche», in *Cahiers du Cinéma*, Abril 2003, n.º. especial *Atlas du Cinéma*.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1605-1615) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, México, ed. ilustrada por Gustave Doré com notas e comentários de Agustín Millares Carlo, UTEHA (Union Tipografica Editorial Hispano-Americana) 1956, reimpressão de 1968, 2 vol. Tr. port. Miguel Serras Pereira, texto introdutório de Maria Fernanda de Abreu, *Dom Quixote de la Mancha*, Lisboa, Dom Quixote, 2015.

CORRETGER, Glória Salvadó (2012), *Espectres del cinema portuguès contemporani – Història i fantasma en las imatges*, Palma (Majorca), Leonard Muntaner ed.

COSTA, João Bénard da (1991), *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda – Europália.

_____ (2007), *Cinema Português: Anos Gulbenkian*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

COSTA, José Manuel (1985), «Centro Português de Cinema: entrevista com Fernando Lopes», in *Cinema Novo Português: 1960/1974*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

_____ (2004), «Questões do Documentário em Portugal.» *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. Lisboa, Número - Arte e Cultura.

CUNHA, Paulo (2013), «Um Cinema sem Produtores? As cooperativas como modo de produção», in *Actas do II Encontro Anual da AIM*, ed. Tiago Baptista e Adriana Martins, Lisboa, AIM, pp. 548-556.

DANEY, Serge, OUDART, Jean-Pierre (1977), «Trás-Os-Montes, Entretien avec António Reis», *Cahiers du Cinéma* n° 267, 14 de Maio, 37-41, url: <<http://antonioreis.blogspot.pt/2006/08/146-trs-os-montes-entrevista-por-serge.html>> (consultado em Outubro de 2014). O blogue é da responsabilidade de António Nunes da Costa Neves.

_____ (1986), «Le soulier de satin touche au but», in *Libération*, 8/1/86, reeditado em *La Maison cinéma et le monde*, 3, *Les Années Libé 1986-1991*, Paris, P.O.L., 2012, pp. 22-23.

GRILO, João Mário (1992), «Cinema português», in José-Augusto França (coord.), vol. *Artes e Letras da Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, Lisboa, Pomo.

_____ (2006), *O Cinema da Não-ilusão*, Lisboa, Livros Horizonte.

GUEST, Haden, e SAPINHO, Joaquim, «Curators Statement» in apresentação dos ciclos *Harvard na Gulbenkian — Diálogos sobre o cinema português e o cinema do mundo*, disponível na url: <<https://mubi.com/notebook/posts/curators-statement>> (re-consultado em Dezembro de 2015).

HENRIQUES, Joana Gorjão (2004), «Realizadores portugueses têm mais espectadores na Europa», in *Público, Ípsilon*, 14.3.2004.

LEMIÈRE, Jacques (1995), «Hommage à Antonio Reis et Margarida Cordeiro», in *5èmes Journées de cinéma portugais*, Rouen, Cineluso.

_____ (2005), «Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974», in: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2005, n°. 80. Mémoires d'avril: 1974-2004, trente ans de la révolution des Oeillets au Portugal. pp. 48-60. Doi: 10.3406/mat.2005.1065. url: [/web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065](http://web/revues/home/prescript/article/mat_0769-3206_2005_num_80_1_1065) (consultado em Setembro 2014).

_____ (2006), «Um centro na margem?: o caso do cinema português», in revista *Análise Social* XLI (180), 731-765.

LOURENÇO, Eduardo (1988), «Portugal – identidade e imagem», in *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, IN-CM, 1990.

MENDES, João Maria e RAMOS, Jorge Leitão (1985), «António Reis e Margarida Cordeiro — Viagem a uma paixão», entrevista, in *Diário de Lisboa*, 14 de Maio de 1985, pp. 6-7.

MENDES, João Maria (2001 a), *Por qué tantas histórias – a importância do ficcional na aventura humana*, Coimbra, MinervaCoimbra.

_____ (2009), *Culturas narrativas dominantes – o caso do cinema*, Lisboa, EDIUAL.

_____ (2013) (coord.) et al., *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, Lisboa, Gradiva, col. Artes e Media, 2013. Primeira versão (2011, 716 pp.) disponível em <https://biblio.estc.ipl.pt/opac-tmpl/prog/images/recortes/novas_velhas_total.pdf> e em: <https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendencias_no_Cinema_Portugues_Contemporaneo>

_____ (2013), «Objectos únicos e diferentes», in *Novas & Velhas...*

_____ (2013), «A obra longa e breve de José Álvaro Morais», in *Novas & Velhas ...*

MONTEIRO, João César (2005), «Silvestre», in *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2005: 323.

MONTEIRO, Manuel Hermínio (2001), in *O Olhar de Ulisses. A Utopia e o Real*, Porto 2001: Capital Europeia da Cultura, reeditado em *Urzes*, pp. 215-220, ed. *O Independente*, Lisboa, 2004.

MONTEIRO, Paulo Filipe (1995), *Autos da alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*, tese de doutoramento orientada por Eduardo Lourenço, 1995.

_____ (2000), «Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”» in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 306-338.

_____ (2004), «O Fardo de Uma Nação» in Nuno Figueiredo e Dinis Guarda (orgs.), *Portugal: um retrato cinematográfico*, Lisboa, Número – Arte e Cultura.

_____ (1996), «Fenomenologias do cinema», in *Revista de Comunicação e Linguagens* 23, *O que é o cinema?* Lisboa, Ed. Cosmos, Lisboa, pgs 61-112.

MOUTINHO, Anabela e LOBO, Maria da Graça (1997), *António Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da terra*, Faro, Cineclub de Faro. Disponível em <<http://www.ocec.eu/cinamacomparativecinema/index.php/en/27-n-1-portuguese-cinema/309-conversation-with-pedro-costa-the-encounter-with-antonio-reis>>.

PASOLINI, Pier Paolo (1965), «Il ‘cinema di poesia’», in *Empirismo eretico*,

Milano, Garzanti, 1972.

PINA, Luís de (1987), *História do Cinema Português*, Mem Martins, Europa-América.

RAMOS, Jorge Leitão (1989), *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa, editorial Caminho.

————— (1995), «Síntese da história do cinema português», *Expresso*, destacável *Os anos do cinema*, Janeiro – Agosto.

————— (2012), *Fernando Lopes, Um rapaz de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda e Sociedade Portuguesa de Autores.

RIBAS, Daniel, e BARROSO, Bárbara (2008), «No cinema português: continuidades e rupturas em Pedro Costa», in *Devires*, Belo Horizonte, V. 5, N. 1, Janeiro/Junho 2008, pp. 136-159, disponível na url: <https://www.academia.edu/7905753/No_cinema_portugues_continuidades_e_rupturas_em_Pedro_Costa> (consultado em Novembro de 2015).

RIBAS, Daniel (2009), «João Canijo e a Escola Portuguesa», Comunicação ao VI Congresso da Sopcom, Abril de 2009, Universidade Lusófona, pp. 3460-3473. Disponível na url: <<https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/2562/1/345-402-1-PB.pdf>> (consultado em Novembro de 2015).

ROBERT-GONÇALVES, Mickaël (2014), «O cinema da revolução portuguesa: a ideia revolucionária frente às imagens», in *Actas do III Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 405-415, Coimbra, AIM. ISBN 978-989-98215-1-4.

SEABRA, Augusto M. (1989), «La scène de l'histoire», in *Revue Belge de Cinéma*, n.º 26, pp. 1-10.

TAVARES, Vítor Silva (2010) «Notas para recordação do meu amigo João», in <http://ofuncionariocansado.blogspot.pt/2010/03/joao-cesar-monteiro-por-vitor-silva.html>

————— (2010), «César Monteiro segundo Luiz Pacheco (comigo a reboque)», Ípsilon, Público, 10/3/2010.

TORRES, António Roma (1974), *Cinema português: ano Gulbenkian*, Maia, Livros Zero.

VASCONCELOS, J. Leite de (1958-1960), *Romanceiro Português*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, vol. I e II.

————— (1964-1969), *Contos populares e lendas*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, vol. I e II.

O AUTOR

João Maria Mendes é Presidente da Escola Superior de Teatro e Cinema e professor coordenador no seu Departamento de Cinema. Preside à Comissão do Mestrado em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico da ESTC e lecciona no Doutoramento em Artes Performativas e das Imagens em Movimento criado em parceria pela Universidade de Lisboa e pelo Instituto Politécnico de Lisboa. Foi cofundador e investigador integrado do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), criado em 2008 pela ESTC e a Universidade do Algarve (UALg). Antes de assumir a presidência da ESTC, foi também Professor Associado na Universidade Autónoma de Lisboa e jornalista. É licenciado pela Universidade Católica de Lovaina e doutorado pela Universidade Nova de Lisboa.

Ensaíos de sua autoria distribuídos no circuito livreiro:

Novas e Velhas tendências no cinema português contemporâneo (coordenação), Lisboa, Gradiva, col. Artes e Media, 2013. Primeira versão (2011) disponível em <<https://www.academia.edu/3828856/>

Novas_and_Velhas_Tendencias_no_Cinema_Portugues_Contemporaneo>.

Culturas narrativas dominantes - O caso do Cinema, Lisboa, EDIUAL, 2009.

Conta lá - Notas sobre alguns modelos de narrativas, Lisboa, EDIUAL, 2003.

Por qué tantas histórias - O lugar do ficcional na aventura humana, Coimbra, MinervaCoimbra, col. Ciências da Comunicação nº 1, 2001.

Ensaíos editados pela Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema:

Aporias temporárias na investigação em artes, 2015. Disponível em <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/4411/5/aporias_temporarias.pdf>.

O Cyborg em seu jardim, seguido de *A pornografia em seu jardim*, 2014. Disponível em <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3189/1/cyborg_jardim.pdf>.

O filme que filosofa, 2013. <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2766/1/filme_filosofa.pdf>.

Sobre dois filmes, 2013. <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2719/1/dois_filmes2_final.pdf>.

Que coisa é o filme, 2012. <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/1989/1/que_coisa_filme.pdf>.

Introdução às intermedialidades, 2011.

<<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/731/1/intermedialidades.pdf>>.

Facialidades, 2010. <<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/190/1/facialidades.pdf>>.

Cultura e multiculturalidade, 2010. <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/188/1/cultura_multiculturalidade.pdf>.

A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada (tradução e apresentação do texto de Walter Benjamin publicado em francês com Pierre Klossovski, 1936. Versão alemã: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935), 2010. <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/194/1/obra_arte.pdf>.

Ficção distribuída no circuito livreiro (romances):

A mulher do terrorista (Prémio Ler/Círculo de Leitores), Lisboa, Círculo de Leitores, 1994 e Quetzal, 1995.

Tu morrias, Lisboa, Quetzal, 1993.

Scripts cinematográficos:

Nuvem, de Ana Luísa Guimarães, 1992, Trópico Filmes, 95' (co-autoria).

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA
Avenida Marquês de Pombal, 22-B 2700-571 Amadora
Tel.: 21 498 94 00 | Fax.: 21 498 94 01 | Endereço electrónico: biblioteca@estc.ipl.pt
Internet: www.estc.ipl.pt



João Bénard da Costa. Manoel de Oliveira. Paulo Rocha. Alberto Seixas Santos. António Reis. João César Monteiro. João Botelho. João Mário Grilo. Pedro Costa. Teresa Villaverde. Manuel Mozos. Rita Azevedo Gomes. Joaquim Sapinho. Vítor Gonçalves. Manuela Viegas.

