**CENTRO DE LÍNGUA PORTUGUESA / INSTITUTO CAMÕES**

**na Universidade de Hamburgo**

**Panorama**

[Os Primórdios](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/panorama.html#primordios)

[O Difícil Desenvolvimento duma Indústria](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/panorama.html#industria)

[O Aparecimento do Cinema Sonoro](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/panorama.html#sonoro)

[Os Anos da Diversidade](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/panorama.html#diversidade)

[Os Anos da Crise](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/panorama.html#crise)

[O Cinema Novo](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/panorama.html#novo)

[Do 25 de Abril à Actualidade](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/panorama.html#actualidade)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| início |  | início |

**Os Primórdios**

Aponta-se normalmente a noite de 18 de Junho de 1896 como a da primeira sessão de cinema em território português. Não se tratava ainda da apresentação de películas portuguesas ou filmadas em Portugal: um projeccionista provavelmente chamado Edwin Rousby (de Roosby a Rosleg encontram-se diferentes versões do seu apelido) mostrou filmes de Edison e dos irmãos Lumière à plateia entusiasmada do Real Colyseo de Lisboa.

Edwin Rousby era conhecido como o "electricista de Budapeste", tal não garantindo, porém, nem que fosse húngaro, já que era habitual associarem-se os ilusionistas àquela nacionalidade (e o cinema era visto afinal como pura magia), nem que fosse, de facto, electricista, porque era essa a designação normalmente dada aos que trabalhavam com as máquinas de "fotografia com vida". O que se sabe é que o êxito das primeiras sessões o levou a repeti-las em vários pontos do país e a sentir a necessidade de integrar cenas portuguesas nos seus programas. Da rodagem dessas imagens se viria a encarregar o inglês Harry Short, que com a sua câmara realizaria os primeiros metros de película filmados em Portugal. Pouco mais de três meses depois da primeira sessão pública de cinema em Portugal era já possível ver filmes como *A Boca do Inferno*, *A Praia de Algés na Ocasião dos Banhos*, *O Mercado de Peixe na Ribeira Nova* ou *Uma Corrida de Touros no Campo Pequeno*.

Não seria preciso esperar muito para que surgisse o trabalho do primeiro operador de imagens português. Quando, em Agosto de 1896, Rousby apresentou os seus programas no Teatro-Circo Príncipe Real do Porto, um espectador particularmente interessado repetiu a sua presença durante várias noites. Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931) era hortofloricultor, tinha como passatempo a fotografia, mas descobria agora uma nova paixão, o cinema, de que havia de ser pioneiro em Portugal. Decidiu ir a Paris comprar o equipamento necessário à realização de "fotografias com vida", regressou com um quinetógrafo e com ele filmou imagens que viria a projectar pela primeira vez a 12 de Novembro desse mesmo ano de 1896, na sala portuense onde havia assistido às sessões do "electricista húngaro".

Os seus primeiros filmes combinavam o registo do quotidiano, que tinha caracterizado os trabalhos de Harry Short, com influências das películas dos irmãos Lumière. O êxito colhido, entre outros, por *Saída do Pessoal Operário da Camisaria Confiança*, *O Vira*, *Feira de Gado na Conijeira*, *No Jardim*, *Chegada do Comboio à Estação de São Bento* ou *A Feira de São Bento* entusiasma Paz dos Reis, que parte para o Brasil com o objectivo de aí exibir os seus filmes e obter idêntico acolhimento.

A noite de estreia, a 14 de Janeiro de 1897, viria, contudo, a revelar-se frustrante, fosse pelo facto de a curiosidade pela nova arte quase não se fazer notar no Brasil, fosse pelas deficientes condições técnicas do Teatro Lucinda do Rio de Janeiro.

Aurélio Paz dos Reis regressa desanimado a Portugal e desiste da sua "aventura" cinematográfica.

A verdade, porém, é que o interesse pelo cinema crescia em Portugal, o que levou o exibidor Manuel Costa Veiga a fundar, em 1898, a primeira empresa exclusivamente dedicada ao sector, a Portugal Filmes, sediada em Algés. O excelente relacionamento que Costa Veiga mantinha com a família real permitiu-lhe registar em película a presença do rei D. Carlos numa estância balnear, em *Aspectos da Praia de Cascais*, bem como as suas deslocações oficiais e as visitas de estado que se efectuavam a Portugal. As imagens da estada do imperador Guilherme II em território português foram, aliás, um verdadeiro êxito comercial ao serem distribuídas e exibidas em diversos países europeus.

A pouco e pouco o cinema vai deixando de ser considerado um fenómeno de circo, uma arte de "ilusionistas", e começa a ver reconhecida a sua função social e sociológica. Tal é nítido, por exemplo, quando o rei D. Manuel II, que inesperadamente subira ao trono na sequência do regicídio de 1908, consciente de que a sua imagem era pouco conhecida junto da população, aceitou ser frequentemente filmado por Costa Veiga, merecendo especial destaque as cenas rodadas durante as suas viagens oficiais à Espanha e à França.

Esse aproveitamento do cinema como arma política é também notório no documentário de Manuel Cardoso *O Cacau Escravo e o Trabalho Indígena em São Tomé*, por alguns considerado o primeiro filme eminentemente colonial feito em todo o mundo. A película, de 1909, tentava resgatar a imagem francamente negativa e nefasta que holandeses e ingleses davam da exploração do cacau pelos portugueses em São Tomé e Príncipe, ao acusarem-nos de usarem escravos nessa tarefa.

É ainda em 1909 que Manuel Cardoso e João Freire Correia (1861-1929) fundam a Portugália Filmes, desenvolvendo um trabalho precioso no campo do documentarismo ao filmarem acontecimentos tão diversos como o terramoto ocorrido em Benavente em Abril desse ano e a proclamação da República, a 5 de Outubro de 1910.

Ainda que timidamente, o cinema português ensaia também alguns passos no campo da ficção na primeira década do séc. XX. Em 1907 o actor Lino Ferreira (1884-1939) faz integrar um pequeno filme, *O Rapto de uma Actriz*, na revista *Ó da Guarda!*, divertindo o público com a ideia de que a primeira figura feminina do elenco era raptada pelo actor principal, vindo depois ambos a ser apanhados por um polícia que, durante a perseguição, evidenciava as mais atléticas proezas. Nem mesmo o facto de a actriz do pequeno filme não ser realmente a mesma do elenco da revista, uma vez que desistiu de participar no espectáculo uma semana antes da estreia, mas já depois de ter entrado no filme, impediu o êxito desta experiência original, que combinava afinal teatro e cinema muitas décadas antes de se apresentarem propostas "multimédia".

Em 1908 foi realizada a primeira fita de acção em todo o mundo, *The Great Train Robbery*, cuja personagem principal era o lendário Jesse James. O êxito em Portugal foi significativo e fez gerar a ideia de se criar algo idêntico com base numa figura mítica portuguesa, a do "temível" bandido Diogo Alves. O projecto acabou por não se concretizar devido a problemas financeiros e a desentendimentos com uma actriz, mas em 1910 João Tavares (1883-1971), que havia sido contactado para integrar o elenco original, decide realizar o filme, que, embora pecando por excesso de teatralidade, estreia com estrondoso êxito em Abril de 1911 e faz o que é para a época uma brilhante carreira comercial.

Ainda em 1910 o actor Carlos Santos (1871-1949) realiza *Rainha depois de Morta*, o primeiro filme histórico português, baseado na lendária história de amor entre D. Pedro I e D. Inês de Castro. O êxito comercial e sobretudo artístico foi também significativo, mas avizinhar-se-iam tempos difíceis para o cinema nacional.

O primeiro lustro da república portuguesa foi uma época tão rica em mudanças nas estruturas sociais como difícil a nível das finanças, o que se repercutiu inevitavelmente na actividade cinematográfica. Ainda que o número de cinemas tivesse aumentado e tivessem surgido cada vez mais revistas da especialidade, as produções nacionais raramente iam além de documentários paisagísticos.

A segunda metade da década de 10 traria, porém, alterações de relevo. Em 1916 Portugal entra na Primeira Guerra Mundial ao lado dos Aliados e um ano depois são criados os Serviços Cinematográficos do Exército, cujo objectivo era realizar documentários sobre a participação portuguesa no conflito. Além do inegável interesse histórico do trabalho a que se dedicaram, há que ter em conta que a necessidade de apresentar imagens do conflito com certa regularidade fez com que as condições técnicas se desenvolvessem.

**O Difícil Desenvolvimento duma Industria**

Em tempo de guerra, as farsas constituem o principal género cinematográfico da incipiente área da ficção. Em 1917, Ernesto de Albuquerque (1883-1940) realiza com eficácia, mas sem grandes rasgos de originalidade, *Pratas Conquistador*, que Emídio Ribeiro Pratas protagoniza numa clara imitação de Charlie Chaplin e que obtém grande êxito. Um ano antes, porém, Albuquerque havia trilhado um caminho diferente ao adaptar ao cinema a banda desenhada *Quim e Manecas*, da autoria do desenhador e caricaturista Stuart Carvalhais (1887-1961), que, aliás, também participara como actor, assim se tornando cada vez mais nítido o interesse que jovens ligados a novos movimentos artísticos nutriam pelo cinema. Entre eles, merecem destaque, até pelo contributo que viriam a dar no futuro à cinematografia portuguesa, António Ferro (1895-1956), [José Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html) (1896-1967) e José de Almada Negreiros (1893-1970).

[Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html), jornalista e professor de Desenho e Matemática, realiza em 1918 *Mal de Espanha e Malmequer*, revelando grandes preocupações estéticas e utilizando pela primeira vez em Portugal a técnica da pintagem, que consistia em pintarem-se alguns metros de película de determinadas cores, com o objectivo de assim se transmitirem os sentimentos das personagens ou de, pura e simplesmente, se marcar a distinção entre a noite e o dia. Leitão de Barros projecta um terceiro filme, *O Homem dos Olhos Tortos*, que não chega a concretizar, uma vez que as estruturas de produção em Lisboa estão ainda longe de proporcionar continuidade de trabalho na área do cinema.

A situação é, todavia, bem diferente na cidade do Porto, onde o ano de 1917 marcou o renascimento duma empresa cinematográfica que havia começado a sua actividade de forma periclitante cinco anos antes: a Invicta Filme passará agora da produção de pequenos filmes documentais e humorísticos, como *Frei Bonifácio*, à posse do mais completo estúdio de cinema da Península Ibérica. Se é um facto que a empresa portuense irá, a nível técnico, depender do trabalho de estrangeiros, particularmente franceses, é também verdade que os temas são nacionais, radicando mesmo na literatura portuguesa do séc. XIX. A transição da década de 10 para a de 20 far-se-á notar pela adaptação dos romances *A Rosa do Adro*, de Manuel Maria Rodrigues (1847-1899), *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de Júlio Dinis (1839-1871), *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco (1825-1890), e *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz (1845-1900). Os resultados destas películas assinadas pelo francês Georges Pallu dividirão um pouco a crítica, que nem sempre consegue fugir à tentação de comparar a produção nacional com cinematografias mais desenvolvidas.

A década de 20 traz um outro género de filmes, de carácter melodramático, em que a descrição de ambientes (essencialmente rurais) é mais relevante do que o próprio argumento. O italiano Rino Lupo assinará duas obras que conhecerão êxito internacional (particularmente na França e na Itália) e indiferença aquém-fronteiras: *Mulheres da Beira*, de 1921, e *Os Lobos*, de 1923. O primeiro é ainda feito para a Invicta Filme, que vem a cessar a sua actividade em 1924; o segundo traz dificuldades económicas à Ibéria Filme, já que que Rino Lupo acaba por filmar mais do que o inicialmente previsto, valorizando o improviso em detrimento da planificação inicialmente delineada. Mesmo em termos da interpretação, Lupo prefere actores amadores a profissionais de teatro, que, na sua opinião, revelam pouca naturalidade quando actuam em cinema.

A escassez do mercado nacional, os condicionalismos decorrentes da prática de distribuição, em que os filmes estrangeiros ocupavam o primeiro lugar, e o excessivo custo de algumas produções levaram a que o chamado "ciclo do Porto" chegasse ao fim e o cinema português se aproximasse duma nova fase de quase estagnação. O próprio Rino Lupo virá a assinar filmes de um tal convencionalismo que dificilmente se pensaria terem sido realizados por quem havia trazido uma linguagem tão moderna à cinematografia nacional.

A 28 de Maio de 1926 tem lugar um golpe militar que acabará por constituir o início de um período de ditadura a que só um outro golpe porá fim, em 1974. Uma das armas do novo regime será a censura, que, nos primeiros anos, afectará especialmente a imprensa. Ao falar-se da imprensa portuguesa dos anos 20 e 30 há forçosamente que referir-se o nome de Reinaldo Ferreira (1897-1937), jornalista de investigação muito associado a ambientes de certa marginalidade. Embora já tivesse tentado o cinema anteriormente, nomeadamente na Espanha, é em 1927 que, com quatro filmes, traz um sopro de originalidade ao cinema português. *Rito ou Rita?*, *Vigário Foot-Ball Club*, *Hipnotismo ao Domicílio* e, sobretudo, *O Táxi 9297* (sobre um caso de assassinato que o próprio Repórter X, nome por que Reinaldo Ferreira era conhecido, tinha investigado) eram extremamente modernos para a época, neles perpassando um atmosfera de "filme negro" ainda desconhecida na Europa.

Ainda em 1927 surge uma lei que aparentemente visava proteger a cinematografia nacional, mas acabaria por ser-lhe prejudicial. Determinava-se que todas as sessões públicas de cinema teriam de, obrigatoriamente, incluir a exibição duma película de produção nacional com um mínimo de 100 metros. Isso fez com que se produzisse um número considerável de curtas metragens, muitas das quais sem qualquer valor artístico, que serviam de complemento à apresentação de filmes estrangeiros, sem que nem as empresas de produção nem de distribuição tivessem grandes custos ou dificuldades em cumprir a nova lei. Dessas curtas metragens, nascidas fundamentalmente para corresponder à determinação governamental, é justo salientar-se *Alfama, Velha Lisboa*, de João de Almeida e Sá, em que é recusado o plano meramente paisagístico (ou turístico) e se dá a conhecer a efectiva vivência do bairro.

Os trabalhos de maior fôlego do final dos anos 20 têm a assinatura de [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html), que, após um "interregno cinematográfico" durante o qual se dedicou ao teatro, reaparece com três brilhantes realizações que, pode dizer-se, fecham com chave de ouro o período do cinema mudo português.

*Nazaré, Praia de Pescadores*, de 1927, combina de forma admirável o espaço geográfico com os sentimentos e as emoções da comunidade de pescadores. [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html) joga brilhantemente com as possibilidades do preto e branco, associando a claridade às casas, à areia da praia e ao céu e o negro ao vestuário e às redes.

Dois anos depois Barros "regressa" a Lisboa e, com humor e grande sentido estético, filma pequenos episódios que retratam o quotidiano da cidade. *Lisboa, Crónica Anedótica* recorre a nomes conhecidos do teatro português, em especial do teatro de revista, género muito popular caracterizado pela crítica social e política que, embora também fosse feito na província a nível amador, sempre ficou muito identificado com Lisboa.

Já para *Maria do Mar*, realizado um ano mais tarde, [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html) optou essencialmente por actores amadores e habitantes da Nazaré, a fim de conferir a maior autenticidade possível a um filme que combina a ficção com o documentarismo e que é para muitos a melhor obra do período do cinema mudo português. Muito influenciado pelo cinema soviético, Leitão de Barros usa grandes planos e "desenha" as personagens com um sentido estético e uma sensualidade raros no cinema português e até mesmo internacional daquela época. A vanguarda intelectual deixa-se conquistar e é cada vez maior o seu apoio à arte cinematográfica, salientando-se os artigos que a revista literária *Presença* publica, em especial os assinados pelo escritor José Régio (1901-1969).

**O Aparecimento do Cinema Sonoro**

Os anos 30 trazem a Portugal a novidade do cinema sonoro. No início da década actores e técnicos portugueses deslocavam-se com regularidade a Paris para fazerem versões portuguesas dos grandes êxitos americanos. A qualidade ficava obviamente aquém da dos originais, mas a contrapartida financeira não era de desprezar, já que essas versões não se limitavam à exibição no território nacional mas também no Brasil, onde o cinema português gozava (e continuaria a gozar durante mais cerca de vinte anos) de grande aceitação popular.

Naturalmente que o espírito criativo dos cineastas portugueses não se satisfazia com o "aportuguesamento" de obras estrangeiras, pelo que não tardou o momento de se realizar o primeiro filme sonoro português. E queria-se uma fita bem portuguesa, com o que pudesse designar-se por "um tema bem português". [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html) mantém-se na primeira linha do cinema nacional e propõe-se levar ao grande écran uma peça de Júlio Dantas, datada de 1901, que narrava a história de amor (muito possivelmente verídica) entre um nobre, o Marquês de Marialva, e uma meretriz, de seu nome Maria Severa Onofriana (1820-1846), que se tornaria figura lendária por ter levado o fado, forma musical associada às classes mais baixas e mesmo à marginalidade, aos salões da nobreza. Como nenhum estúdio português possuía as condições técnicas necessárias à rodagem de filmes sonoros, *A Severa* tem as cenas de exteriores filmadas em Portugal e as de interiores em Paris, sendo totalmente sonorizado na capital francesa. O êxito de público e de crítica foi indescritível, fazendo nascer o desejo da criação de instalações adequadas à rodagem de filmes sonoros em território nacional.

Na verdade, não era possível para os outros cineastas seguir o exemplo de [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html) e procurar fora de Portugal o apetrechamento técnico requerido para a realização de películas com som. Continuam, por isso, a realizar-se filmes mudos, em geral com pouca originalidade e reduzida aceitação popular e crítica. Um excepção, a nível artístico, viria, porém, a ser uma curta metragem documental de 18 minutos, exibida como complemento de *A Severa*, no V Congresso Internacional da Crítica, realizado em Lisboa em 1931: *Douro, Faina Fluvial*. O seu autor estreava-se na realização, mas havia já tido contacto com o meio cinematográfico ao participar como actor num filme da fase final (e menos interessante) da actividade de Rino Lupo em Portugal: *Fátima Milagrosa* (1928). Vinha do Porto e chamava-se [Manoel de Oliveira](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/oliveira_manoel.html). Com o seu documentário sobre a actividade do trabalhador ribeirinho, Oliveira viria a conhecer algo que caracterizaria a quase totalidade da sua longa carreira cinematográfica (ao realizar filmes em pleno século XXI, Oliveira, que nasceu em 1908, tornar-se-ia um caso único de longevidade artística em todo o mundo): dificuldades de aceitação entre os portugueses e grande reconhecimento junto da crítica internacional. Vários participantes estrangeiros no referido Congresso da Crítica assinalaram as virtudes dum documentário em que o labor do Homem acompanhava o ritmo das máquinas, com uma força visual invulgar. Só três anos depois *Douro, Faina Fluvial* teria exibição pública, com partitura musical da autoria de Luís de Freitas Branco (1890-1955), um dos mais prestigiados compositores portugueses de sempre.

Em 1932, começam a montar-se os estúdios da Tóbis Portuguesa, apetrechados em grande parte com material vindo da Alemanha, da empresa Tobis Klang Film. É neles, e ainda antes de estarem concluídos, que vai nascer o primeiro filme sonoro inteiramente rodado em Portugal. O seu realizador será um arquitecto de renome desde há muito conquistado pela arte cinematográfica, mas que só agora alcançaria maior visibilidade nesse meio: José Cottinelli Telmo (1897-1948). Na realização de *A Canção de Lisboa* participaram nomes relevantes da cultura portuguesa, como o escritor José Gomes Ferreira (1900-198), que colaborou na montagem, o pintor Carlos Botelho (1890-1982), assistente de realização, e Almada Negreiros, que elaborou dois cartazes. Para o elenco foram convidados alguns dos mais populares actores do teatro da época, nomes que se tornariam míticos, como os de António Silva (1886-1971), Vasco Santana (1898-1958), Beatriz Costa (1907-1996) e Teresa Gomes (1883-1962). Todos tinham experiência de teatro de revista, o que significa que estavam habituados a cantar, a improvisar e a um registo de humor popular que *A Canção de Lisboa* evidencia, com diálogos vivos e repletos de duplo sentido, uma das técnicas do humor da revista à portuguesa. Tratando-se de um filme musical, havia que escolher letristas e compositores com provas dadas na criação de canções populares, pelo que se recorreu também a nomes ligados à música de revistas e operetas: Raúl Ferrão (1890-1953) e Raúl Portela (1889-1942). *A Canção de Lisboa*, descrevendo as aventuras e desventuras amorosas e académicas dum estudante financeiramente dependente de duas tias ricas que o vêm visitar, consegue um estrondoso êxito junto do público e da crítica, em Portugal e no Brasil (várias décadas depois, teria excelente acolhimento em mostras de cinema português realizadas noutros países). Se a isto juntarmos que, ainda em 1933, é publicado um decreto-lei que determina que os importadores de filmes estrangeiros ficavam obrigados à aquisição de filmes sonoros portugueses para exibição (se bem que nem todos os cinemas dispusessem do material técnico necessário à apresentação de metragens sonoras), fácil é concluir que se vivia um clima de certa euforia no meio cinematográfico.

Tal como qualquer outra arte, o cinema reflecte o mundo que o rodeia. A Europa do início dos anos 30 vai sentindo já algumas das transformações que o final da década acentuará dramaticamente. A subida ao poder do Partido Nacional Socialista Alemão leva alguns actores e técnicos alemães a deixar a Alemanha e recomeçar as suas vidas noutros países. Alguns escolhem Portugal, que, com uma indústria cinematográfica ainda relativamente incipiente quando comparada com as estruturas dos estúdios germânicos, lhes permite, pelo menos, desenvolver uma actividade profissional dentro da mesma área.

O primeiro filme resultante da colaboração entre alemães emigrados e portugueses foi *Gado Bravo* (1934), realizado por [António Lopes Ribeiro](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/ribeiro_antoniolopes.html) (1908-1995), um nome desde há muito associado ao cinema nacional, particularmente através de artigos publicados em jornais e revistas da especialidade. Os técnicos germânicos introduzem um maior recurso a exteriores e uma claridade de imagem que o sol de Portugal acaba, por vezes, por complicar ao tornar demasiado nítidas as sombras que certos adereços ou parte dos cenários (por exemplo, chapéus ou ramos de árvores) provocam nos rostos dos actores. *Gado Bravo* consegue obter o acolhimento do público e da crítica necessário à permanência (e sobrevivência) desses profissionais alemães em Portugal, onde, aliás, virão a integrar a ficha técnica da quase totalidade dos filmes rodados nesta década.

**Os Anos da Diversidade**

A pouco e pouco o cinema português ia-se caracterizando por uma certa regularidade de produção e, embora não pudessem esperar-se lucros avultados, devido às especificidades geográficas e, sobretudo, económicas do país, não pode esquecer-se que os filmes portugueses gozavam de grande reputação num país com a dimensão do Brasil, onde obtinham assinalável êxito comercial. Em 1936 deu-se até o caso curioso de uma película comercialmente mal-sucedida em Portugal, ter sido financeiramente resgatada graças ao êxito obtido nos cinemas brasileiros: *Bocage*, assinada por [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html), de que também havia sido feita uma versão espanhola que não entusiasmara os espectadores do país vizinho. Note-se, de qualquer modo, que a Espanha está prestes a viver um período de guerra civil, o que fará com que o governo português, desde 1932 dirigido, de forma autoritária, por António de Oliveira Salazar (1889-1970), insista na mensagem de calma e segurança em território nacional. Ao completarem-se dez anos sobre o golpe que deu origem ao chamado Estado Novo, António Ferro, entretanto empossado director do Secretariado de Propaganda Nacional, achou por bem produzir-se um filme glorificando a acção governamental após o indiscutivelmente conturbado período da Primeira República (1910-1926). O próprio António Ferro se encarregou (sob o pseudónimo Jorge Afonso) de escrever o argumento conjuntamente com o realizador do filme, [António Lopes Ribeiro](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/ribeiro_antoniolopes.html), assim nascendo *A Revolução de Maio*. Atrasos nas filmagens acabaram por fazer com que a fita só fosse estreada em 1937, isto é, um ano depois da efectiva comemoração duma década de Estado Novo. A reacção à exibição da película foi apática, o que terá justificado a posterior ausência de longas metragens do género.

A década de 30 foi, aliás, caracterizada pela produção de filmes de estilos diferentes, embora em vários se pusesse a tónica na autenticidade da vida no campo por oposição à "falsidade", à superficialidade do quotidiano da grande cidade. É essa apologia dos valores mais simples, mais puros, que, de modo distinto, se encontra em duas películas de referência desta fase ainda inicial do cinema sonoro português: *Maria Papoila* e *A Canção da Terra*. O primeiro, realizado por [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html), traz às telas uma brilhante jovem actriz de teatro, Mirita Casimiro (1918-1970), no papel duma criada vinda da província que, após várias confusões, vai ter de responder em tribunal por um delito que não praticou. Inevitavelmente concluirá que a vida simples da sua aldeia era preferível ao artificialismo das relações humanas no ambiente cosmopolita de Lisboa. Devido ao êxito de *A Canção de Lisboa*, quase todos os filmes que se lhe seguiram apresentavam canções que nem sempre, porém, vinham a propósito (contrariamente ao que sucedia no filme de Cottinelli Telmo, em que eram mesmo parte integrante do argumento) e acabavam por desequilibrar a estrutura narrativa. Poderia pensar-se que um filme com o título *A Canção da Terra* seria essencialmente musical, o que constituiria uma classificação pouco acertada para a fita que [Jorge Brum do Canto](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/canto_jorgebrumdo.html) (1910-1994) realizou em 1937, na ilha de Porto Santo. É, na verdade, um dos filmes mais difíceis de definir em termos de género em toda a cinematografia portuguesa — e um dos interessantes também. Em 1928, profundamente influenciado por uma estética ligada ao bailado, Brum do Canto havia realizado um pequeno filme de vanguarda, *A Dança dos Paroxismos*, que lhe prenunciava uma carreira menos convencional do que, em certos períodos, acabou por acontecer. *A Canção da Terra* não defraudou, de modo algum, as expectativas. Tendo como ponto de partida uma aparentemente vulgar história de amor, o filme põe a claro as difíceis condições de vida dos ilhéus, sujeitos a longos períodos de seca e eternamente condenados à emigração. As imagens têm uma força inusitada, com cenas de grande intensidade dramática.

As comédias eram, no entanto, o género preferido do público, que já conhecia os actores do teatro e, em muitos casos, se identificava com as personagens populares que encarnavam no écran. Uma das comédias mais populares de sempre do cinema português seria *A Aldeia da Roupa Branca*, de [Chianca de Garcia](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/garcia_chianca.html) (1898-1983), que já havia filmado dois outros filmes sonoros, *O Trevo de Quatro Folhas* e *A Rosa do Adro*, nova versão dum clássico da literatura popular. Rodado em 1938 na chamada "zona saloia" (arredores de Lisboa), é a combinação feliz dum bom trabalho de planificação (do escritor José Gomes Ferreira) e de montagem (do próprio Chianca de Garcia, com alguma influência da cinematografia soviética), não esquecendo as excelentes interpretações dum elenco encabeçado por Beatriz Costa, que, tal como Chianca de Garcia, rumaria ao Brasil após este grande êxito. Êxito foi, na verdade, algo que não faltou à actriz em terras brasileiras, donde só regressaria em finais dos anos 50; já Chianca de Garcia, que lá permaneceu até ao fim da vida, se foi afastando a pouco e pouco da actividade cinematográfica, enveredando pela crónica jornalística e assumindo progressivamente uma postura de oposição ao sistema político português.

A propósito de política, é de referir a posição de aparente neutralidade que o governo português assumiu durante a Segunda Guerra Mundial, permitindo inicialmente a entrada de refugiados políticos no país, mas vendendo o tão necessário volfrâmio à Alemanha nazi. Portugal foi um oásis de paz numa Europa cada vez mais mergulhada no conflito. O próprio cinema do início dos anos 40 vive momentos de grande criatividade e êxito, acentuando-se a diversidade de géneros que já se havia verificado na década anterior.

Há, mais uma vez, que conceder lugar de destaque à comédia, já que nesta década se produzirão alguns dos melhores trabalhos do género. [António Lopes Ribeiro](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/ribeiro_antoniolopes.html) realiza em 1941 O Pai Tirano e o seu irmão Francisco Ribeiro (1911-1984), também actor, O Pátio das Cantigas. Dois anos depois é a vez de [Arthur Duarte](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/duarte_arthur.html) (1895-1982), que havia trabalhado nos estúdio germânicos da UFA, adaptar ao cinema a peça O Costa do Castelo. É de referir que várias das comédias de êxito deste período eram, na verdade, adaptações de obras teatrais, por assim dizer já testadas junto do público. Tal se passaria também com outros dois "clássicos" da comédia portuguesa: A Vizinha do Lado, realizado por Lopes Ribeiro em 1945, e O Leão da Estrela, que [Arthur Duarte](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/duarte_arthur.html) levou à tela em 1947. É exactamente em 1947 que António Ferro irá definir as comédias populares como "o cancro do cinema português", expressão que desmente a ideia de que o regime apoiaria este cinema popular. António Ferro, muito particularmente, preconizava a existência de uma cinematografia que, de forma mais sóbria, valorizasse os valores tidos como nacionais e reforçasse a identidade portuguesa. Dois filmes do início da década de 40 lhe haviam particularmente agradado: Aniki-Bobó, a primeira longa metragem de [Manoel de Oliveira](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/oliveira_manoel.html), e Ala Arriba, uma realização de [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html) ambientada do seio da comunidade de pescadores da Póvoa do Varzim.

Aniki-Bobó, produzido por [António Lopes Ribeiro](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/ribeiro_antoniolopes.html), era a primeira longa metragem de [Manoel de Oliveira](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/oliveira_manoel.html) e trazia consigo a particularidade de ter como personagens e intérpretes principais crianças da zona ribeirinha do Porto que, de certo modo, acabam por viver o mundo dos adultos num "jogo" (o título é retirado duma cantilena que se usava para distinguir quem ia ser polícia de quem ia ser ladrão nas brincadeiras de criança) em que o medo é o principal adversário. O público não acorreu a ver este filme diferente (para alguns um exemplo de cinema neo-realista avant la lettre) que, curiosamente, obteria quase vinte anos depois o Diploma de Honra do II Encontro de Cinema para a Juventude, realizado em Cannes, em 1961. Já Ala Arriba foi premiado pouco depois de concluído, sendo a primeira fita portuguesa a obter um prémio internacional, no caso a Taça Volpi da Bienal de Veneza de 1942. Mais duma década depois de ter filmado os costumes e os dramas da Nazaré, [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html) volta ao universo da vida piscatória, mas desta feita na Póvoa do Varzim, cenário duma história de amor marcada pela rivalidade de castas diferentes.

Os anos 40, que, como já se afirmou, foram dos mais diversificados no que se refere ao cinema português, testemunharão também o aparecimento duma série de filmes em que se fazia a apologia dum estilo de vida simples, até mesmo da pobreza. Títulos como *Um Homem às Direitas*, de [Jorge Brum do Canto](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/canto_jorgebrumdo.html), *Ave de Arribação* e *Serra Brava*, ambos de Armando Miranda, ou *Três Dias sem Deus*, este com a particularidade de ser a primeira longa metragem assinada por realizadora, a também actriz Bárbara Virgínia, reproduziam no écran, sem grande originalidade, um Portugal de brandos costumes, onde as mudanças sentidas na Europa e no mundo em geral após a Segunda Grande Guerra pouco ou nada se faziam sentir. A fragilidade dos argumentos permitia já adivinhar tempos difíceis na captação de público; se, por um lado, a adaptação de êxitos do teatro ou da literatura do séc. XIX (fazem-se versões sonoras de *Amor de Perdição* e *A Morgadinha dos Canaviais*) assegurava o interesse do público, a verdade é que escondia, por outro lado, alguma dificuldade na criação de enredos expressamente feitos para cinema. A noção de filmes de acção, por exemplo, resume-se à passagem a película das aventuras do salteador José do Telhado (que já haviam, aliás, merecido uma realização de Rino Lupo em 1929), em dois trabalhos escorreitos mas pouco inovadores de Armando Miranda, e à rodagem de filmes ligados ao ambiente dos touros e das touradas, como *Um Homem do Ribatejo* e *Ribatejo*, de [Henrique Campos](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/campos_henrique.html) (1909-1983), ou *Sol e Toiros*, do espanhol José Buchs. As co-produções com a Espanha são também tentadas, mas da cerca duma dezena de filmes feitos neste sistema poucos foram além da mediania: [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html) realiza com grande vigor e beleza estética *Inês de Castro*, em 1945, e o realizador húngaro Ladislao Wajda, radicado na Península Ibérica, assina dois anos depois *Três Espelhos*, magnificamente protagonizado por um dos mais famosos actores portugueses de sempre, João Villaret (1913-1961).

Muito influenciado por António Ferro, Salazar vai considerar de grande interesse nacional a produção e realização de *Camões*, em 1946, de que se encarregariam, respectivamente, [António Lopes Ribeiro](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/ribeiro_antoniolopes.html) e [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html). O realizador era conhecido pela grandiosidade que costumava conferir aos seus projectos e o apoio governamental recebido para a passagem ao écran da vida do autor d'*Os Lusíadas*, fez com que o filme se viesse a tornar um dos mais caros de sempre da história do cinema português. Os elogios da crítica portuguesa não encontraram eco internacional e a exibição de *Camões* no primeiro festival de cinema de Cannes realizado após a Segunda Guerra Mundial passou quase despercebida. Só o actor principal, António Vilar (1912-1995), veio a obter alguma projecção, ao conseguir ser, a par de Vergílio Teixeira (o protagonista das fitas sobre José do Telhado), um dos raros actores portugueses a lograr participar em produções internacionais. Os espectadores portugueses não aderiram também ao filme e deram a sua preferência a dois melodramas musicais protagonizados por uma jovem cantora a viver uma fase de extraordinária popularidade: Amália Rodrigues (1920-1999). Em 1947 estreia-se *Capas Negras*, quase integralmente rodado em Coimbra por Armando de Miranda, um actor e realizador em constante actividade, e um ano depois surge *Fado — História duma Cantadeira*, assinado por [Perdigão Queiroga](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/queiroga_perdigao.html) (1916-1980). Ambos permanecem longos meses em cartaz, graças também à música inspirada de compositores como Frederico Valério (1913-1982), Frederico de Freitas (1902-1980) ou Raúl Ferrão, mais uma vez nomes do teatro a trazer o seu conhecimento a um cinema formal formalmente pouco inovador mas eficaz na captação do interesse do público.

**Os Anos da Crise**

Ao êxito de *Capas Negras* e de *Fado* e à crescente popularidade de Amália Rodrigues no Brasil (havia registado lá os seus primeiros discos, em 1945) não ficou indiferente [Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html), que pensou numa grandiosa co-produção luso-brasileira, tendo como tema a vida do poeta Castro Alves, nomeadamente a sua acção na luta anti-esclavagista e a sua paixão pela actriz portuguesa Eugénia de Câmara, papel a ser desempenhado por Amália Rodrigues. A produção é extremamente dispendiosa e, para desagradável surpresa, público e crítica "unem-se" no pouco apreço pelo filme. Em *Vendaval Maravilhoso* Amália tem um bom trabalho de actriz, mas limita-se a cantar o tema do genérico, o que defraudava as expectativas do público. A crítica apontava falhas técnicas, hoje impossíveis de detectar já que só foi possível recuperar extractos da película original, entretanto destruída num fogo ocorrido na empresa produtora brasileira. Leitão de Barros não viria a rodar mais nenhuma longa metragem, dedicando-se a pequenos filmes de encomenda e mesmo à publicidade, e as fitas portuguesas deixaram de ser exibidas no Brasil (até então um bom mercado em termos comerciais). A crise que já se pressentia agrava-se, fruto também da cada vez maior pressão da censura, que nos anos 50 e 60 irá mutilar filmes, tornando-os por vezes irreconhecíveis e, sobretudo, incompreensíveis.

Os realizadores de prestígio foram-se afastando e são assistentes de realização que, especialmente na década de 50, vão assumir a rodagem de filmes, nalguns casos de modo bastante rudimentar, o que acentua a sua inferioridade perante obras estrangeiras, ainda que estas também sofressem não raras vezes os cortes da Comissão de Censura. É de toda a justiça salientar o nome de [Manuel Guimarães](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/guimaraes_manuel.html) (1915-1975), que, com sensibilidade e bom gosto, assina *Saltimbancos*, sobre a fase de decadência dum pequeno circo ambulante. Em 1951 parte do sector mais intelectual da sociedade portuguesa vê no filme um caminho de dignidade a percorrer pelo cinema nacional. O pintor Júlio Pomar faz alguns desenhos alusivos à obra e o escritor neo-realista Alves Redol (1911-1969) fica tão bem impressionado que escreve o argumento para a película que Manuel Guimarães dirige no ano seguinte, Nazaré. O filme sofre tal número de cortes por parte dos censores que Manuel Guimarães tem as maiores dificuldades em dar-lhe uma forma final. O resultado fica demasiado aquém das expectativas e, embora nunca desistindo de fazer filmes com algum conteúdo, o realizador fará, por questões de sobrevivência, algumas concessões a um cinema mais convencional, na esperança de "chegar" ao público e poder com maior desafogo financeiro rodar o que mais desejasse.

O que de mais positivo os anos 50 trouxeram ao cinema, já que os poucos filmes realizados eram sobretudo melodramas pouco inspirados, por vezes acompanhados por melodias não mais criativas, terá sido a proliferação de cineclubes, a abertura ao público da Cinemateca Portuguesa, em 1958, e o regresso à actividade cinematográfica de [Manoel de Oliveira](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/oliveira_manoel.html), que, depois duma estada na Alemanha para se inteirar dos aspectos técnicos que rodeiam o uso da cor, apresenta em 1956 o documentário *O Pintor e a Cidade*, sobre a obra do pintor António Cruz, e três anos depois a média metragem *O Pão*, sobre o que podia designar-se de ciclo da semente, com passagem pela fecundação, moagem e consumo do pão.

O estado mostrar-se-á especialmente interessado na criação duma estação de televisão, que, muito mais eficazmente do que o cinema (que se cingia a documentários elogiosos quanto às actividades do regime), lhe seria útil em termos propangandísticos. Há, contudo, que salientar que o Conselho do Cinema vai conceder a alguns jovens a oportunidade de frequentarem cursos de cinema no estrangeiro; por outro lado, a própria televisão proporcionará, nomeadamente no campo da reportagem, um contacto com material técnico moderno.

Algumas revistas, lutando sem apoios oficiais, iam dando a conhecer as opinióes dum conjunto de críticos mais rigorosos na apreciação do cinema português. E é, evidentemente, também nos cineclubes que se vai "bebendo" uma certa cultura cinematográfica e, através de ciclos e debates, se vai forjando uma maior consciência crítica em relação às falhas do cinema nacional.

**O Cinema Novo**

Se há que apontar uma obra que reflicta o movimento e a atitude de reflexão sobre a necessidade da existência dum tipo diferente de cinema, ela terá sido *Dom Roberto*, que Ernesto de Sousa (1921-1988) rodou em 1962, com fundos da Cooperativa do Espectador, nascida justamente no seio do movimento cineclubista e cuja venda de acções permitiu a realização do filme. A película sobre a vida pouco mais que miserável dum artista de rua está ainda presa a certos convencionalismos, a um neo-realismo dependente de personagens-símbolos, mas há nela uma franqueza, uma sensibilidade que a afasta do pobre panorama do cinema português da época. O mesmo se poderá, aliás, dizer de *Pássaros de Asas Cortadas*, que Artur Ramos dirigiu um ano depois, a partir dum argumento dum escritor pouco admirado pelo Poder, Luís Francisco Rebello, e no qual se punha em foco, embora também algo convencionalmente, o conflito de gerações.

1963, porém, tornar-se um ano de referência para o cinema português graças a *Verdes Anos*, o primeiro resultado do investimento de António Cunha Telles num novo (ou, pelo menos, diferente) tipo de cinema. Cunha Telles havia dirigido em 1961 o Estúdio Universitário de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa, uma instituição que tudo levaria a crer iria veicular as ideias sociais e artísticas próximas do regime, mas por onde, bem pelo contrário, passariam muitos jovens, futuros cineastas, partidários dum corte com o cinema convencional. Ao criarem-se as Produções Cunha Telles, os novos cineastas iam, primeiro, ter a oportunidade de trabalhar com técnicos franceses em obras rodadas em Portugal e, depois, a possibilidade de realizarem os seus próprios filmes, com nítidas influências da *nouvelle vague* francesa. *Verdes Anos*, de [Paulo Rocha](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/rocha_paulo.html), traz às telas, mais uma vez, o choque entre aldeia e cidade, só que desta vez sem réstia do melodrama tradicional.

Segue-se um ano depois *Belarmino*, de [Fernando Lopes](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/lopes_fernando.html), feito ao jeito de reportagem, de forma absolutamente inovadora no panorama cinematográfico português, ao mostrar uma Lisboa marginal a pretexto duma entrevista com uma das figuras populares da boémia da cidade, o ex-pugilista Belarmino Fragoso.

Cunha Telles concede no mesmo ano uma oportunidade a [Manuel Guimarães](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/guimaraes_manuel.html) para, enfim, poder fazer um filme à medida dos seus desejos, o que consegue com grande dignidade e saber profissional ao adaptar a peça de Bernardo Santareno (1924-1980) O *Crime de Aldeia Velha*. A produção que se segue, em 1965, é assinada por António de Macedo e baseada num romance de Fernando Namora (1919-1989), *Domingo à Tarde*, permanecendo um pouco de mais tempo nos cartazes. Em termos comerciais este "cinema novo" estava longe de atrair o chamado "grande público", que se voltava agora para os filmes com vedetas da canção popularizadas pela televisão, que, sem grandes rasgos interpretativos, protagonizavam enredos pouco elaborados, que não passavam de pretexto para a apresentação duma série de canções que, salvo raras excepções, também não viriam a enriquecer o panorama musical português. Essas fitas, idênticas, aliás, a produções da mesma época de países como a Espanha, a Itália ou a Alemanha, alcançavam, de facto, êxito considerável junto do público, o que pode ser ilustrado por um episódio algo caricato ocorrido na sequência da estreia de *Uma Hora de Amor* (1964), de que eram protagonistas António Calvário e Madalena Iglésias, dois cantores que integrariam outros desses filmes durante quase uma década. Tantos foram os admiradores que os quiseram ver na noite de estreia do filme que a Presidência da República alertou os responsáveis do cinema Odeon, mítica sala de espectáculos onde, por norma, se exibiam melodramas portugueses, espanhóis e mexicanos e onde se apresentara *Uma Hora de Amor*, para o facto de nunca em Portugal deverem concentrar-se mais pessoas, fosse para que evento fosse, em número superior ao verificado aquando de qualquer presença pública do Chefe de Estado, na época o almirante Américo Thomaz (1894-1987).

Depois de *As Ilhas Encantadas* (1965), do luso-francês Carlos Vilardebó, com uma excelente actuação de Amália Rodrigues (que, porém, não cantava...) e de *Mudar de Vida* (1966), de [Paulo Rocha](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/rocha_paulo.html), sobre a problemática do afastamento que a guerra colonial (iniciada em 1961) e a emigração causavam, as Produções Cunha Telles assumiram a situação de falência e o futuro dum cinema socialmente mais interveniente parecia comprometido. Quando, em Abril de 1967, o Cineclube do Porto organiza a Semana do Novo Cinema Português, os cineastas, reunidos em torno da figura de [Manoel de Oliveira](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/oliveira_manoel.html) (que em 1962 voltara à longa metragem com *Acto da Primavera*, a passagem ao écran da representação popular dum Auto da Paixão, premiada com a Medalha de Ouro do Festival de Cinema de Sienna, em Itália), decidem elaborar um relatório ("O Ofício do Cinema em Portugal") em que apelam à Fundação Calouste Gulbenkian no sentido de que se crie um Centro de Cinema que possa financiar as suas obras, as quais, pelo carácter que revestem, muito dificilmente poderão captar público em número suficiente para que os encargos financeiros necessários à sua feitura fiquem cobertos.

A reacção da Fundação não corresponderá totalmente a essa pretensão: será antes criada, em 1970, um género de cooperativa de cineastas, o Centro Português de Cinema , efectivamente subsidiada pela instituição e relativamente à qual o governo, agora presidido por Marcello Caetano (1906-1980), não levantará grandes barreiras, por um lado porque se vivem dias de maior abertura política, por outro porque a Fundação Gulbenkian é suficientemente poderosa aos olhos do Estado.

O início da década de 70, em que já nem os melodramas musicais apelam ao público, é marcado pela realização e exibição dos filmes produzidos pelo Centro Português de Cinema, o primeiro dos quais será *O Passado e o Presente*, de [Manoel de Oliveira](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/oliveira_manoel.html), em que surgem diálogos bastante inverosímeis, que uma interpretação afectada fará corresponder ao mundo fútil, vazio, que envolve as personagens. As fitas que se lhe seguem também não conseguirão interessar o público em geral, mas deixarão passar uma nítida mensagem de desconforto em relação a uma sociedade desfasada em relação ao resto da Europa, marcada por uma repressão, mais ou menos visível, para com aqueles que manifestassem atitudes que fugissem ao "padrão oficial". Tal está presente, por exemplo, em *O Recado*, de [José Fonseca e Costa](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/costa_josefonsecae.html), ou *Perdido por Cem*, de [António-Pedro Vasconcellos](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/vasconcellos_antonio-pedro.html), filmes que, assim como outros desta fase, são apresentados em festivais de cinema internacionais. É curioso salientar que o "novo cinema" vai também "conquistando" o regime, que, na atribuição dos prémios oficiais (da Secretaria de Estado da Informação e Turismo), não consegue ignorar (porque tal se tornaria deveras escandaloso) produções em tudo afastadas dos parâmetros que mais agradariam ao governo.

Entretanto, a lei nº 7/71 vai substituir as anteriores, trazendo consigo a criação dum Instituto Português de Cinema que irá mesmo subsidiar filmes de cineastas nitidamente de oposição ao regime. Note-se, porém, que a Censura se encarregava de eliminar tudo o que fosse demasiado óbvio na crítica à situação vigente, o que fazia com que o enredo das películas se tornasse pouco acessível. Por outro lado, as escassas possibilidades financeiras ao dispor dos cineastas privavam-nos duma certa continuidade na sua actividade cinematográfica e levavam-nos a tentar transmitir todas as suas ideias num só filme, recorrendo a símbolos de nem sempre fácil descodificação, o que se tornava pouco apelativo para o público em geral. As próprias propostas a nível meramente estético, ainda que por vezes de alto nível, como em *Uma Abelha na Chuva*, uma feliz adaptação ao cinema da obra homónima de Carlos Oliveira (1921-1981) levada a cabo por [Fernando Lopes](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/lopes_fernando.html), fugiam ao que os filmes norte-americanos, os mais vistos em Portugal, quase sempre mostravam.

**Do 25 de Abril à Actualidade**

A Revolução de 25 de Abril de 1974 traz, em primeiro lugar, no que diz respeito ao cinema, a abolição da censura. A par de inúmeros filmes estrangeiros anteriormente impedidos de ser vistos em Portugal, estreiam-se algumas das últimas produções nacionais proibidas pelos censores, como *Sofia e a Educação Sexual*, de [Eduardo Geada](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/geada_eduardo.html), *O Mal-Amado*, de Fernando Matos Silva, ou *Índia*, de António Faria. Uma curiosidade ( e, sobretudo, uma premonição) marcaria *Brandos Costumes*, realizado em 1972 por [Alberto Seixas Santos](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/santos_alberto.html), professor de Cinema no Conservatório Nacional, em que se faz traça um paralelismo entre a história duma família pequeno-burguesa e a história de Portugal durante o regime do Estado Novo, sugerindo-se no final que as Forças Armadas faziam uma revolução.

Numa época marcada por filmes de carácter revolucionário ou até panfletário, por vezes realizados em equipa e cujos títulos espelham o período em que foram rodados (*As Armas e o Povo*, *Adeus, Até ao meu Regresso*, *Deus, Pátria, Autoridade*, *O Funeral do Patrão* são apenas alguns exemplos de títulos), [Manoel de Oliveira](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/oliveira_manoel.html) marca mais uma vez a diferença ao apresentar a adaptação duma peça de José Régio, *Benilde, ou a Virgem-Mãe*, cujo tema é a gravidez duma jovem do Alentejo, atribuída a uma interferência sobrenatural. O filme, com uma estética aparentemente mais teatral do que cinematográfica, só não se torna o mais controverso de Manoel de Oliveira, porque, três anos depois, em 1978, a RTP (Radio Televisão Portuguesa) exibe em episódios a adaptação feita pelo já septuagenário cineasta do romance *Amor de Perdição* num respeito absoluto pelo original e que, pelo peso literário, desagrada à maioria dos telespectadores, habituada a um maior realismo e mesmo naturalismo nas produções de ficção feitas para o pequeno écran. A polémica instala-se entre público e entre críticos, uns defendendo a originalidade do projecto e acentuando que havia sido essencialmente pensado em termos de cinema e outros sustentando que um filme nunca pode ter como aparente personagem principal a voz dum narrador. A verdade é que os novos filmes, feitos já sem o espartilho da censura, tinham cada vez menos espectadores. Tornava-se evidente que a maioria dos realizadores não saía dum estilo hermético que lhes tinha ficado do tempo em que era impossível usar uma linguagem verbal e visual clara, despida de simbolismos.

O actor e realizador Artur Semedo (1925-2001) tenta, com algum êxito, o caminho da comédia com *O Rei das Berlengas* (1978), uma visão irónica da relação entre Portugal e a sua história, de que se salienta uma extraordinária interpretação dum dos maiores actores portugueses do séc. XX, Mário Viegas (1948-1996). A recon- ciliação (embora nunca defini- tiva) do público português com o seu cinema teria lugar no início dos anos 80, quando realizadores como [José Fonseca e Costa](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/costa_josefonsecae.html) (*Kilas, o Mau da Fita*), [Lauro António](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/antonio_lauro.html) (*Manhã Submersa*), Luís Galvão Telles (*A Vida é Bela?*) ou [António-Pedro Vasconcellos](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/vasconcellos_antonio-pedro.html) (*O Lugar do Morto*) optam por, sem fazerem concessões em termos do que consideram ser cinema de qualidade, procurar uma linguagem cinematográfica mais próxima do público, em que o enredo seja compreendido sem dificuldades e as interpretações se pautem por uma naturalidade que torne as personagens e as situações credíveis. *O Lugar do Morto*, que o próprio realizador chegou a duvidar conseguir concluir, tantas foram as dificuldades em termos de produção (que se prolongaria de 1981 a 1984), viria a tornar-se um dos maiores êxitos de sempre do cinema português, combinando uma história algo policial e que reflectia o novo relacionamento entre as pessoas no Portugal dos anos 80 com interpretações cuidadas de nomes vindos da televisão, como Ana Zanatti e o jornalista Pedro Oliveira,e doutros vindos do chamado teatro comercial, numa perfeita sintonia de registos.

[Manoel de Oliveira](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/oliveira_manoel.html) iniciará uma carreira de repercussão internacional, em grande parte devido ao apoio a nível da produção e da promoção além-fronteiras de Paulo Branco, hoje um nome de referência no cinema europeu. Com *Francisca* (1981) começará uma colaboração com a escritora Agustina Bessa-Luís, que reforçará a tendência de ser visto como um cineasta da palavra, embora seja visível a preocupação em escolher os enquadramentos mais adequados e os planos mais susceptíveis de conferirem força às palavras. Obras posteriores reservar-lhe-ão um crescente apreço internacional, reflectido no interesse de empresas estrangeiras em co-produzir os seus trabalhos e na atribuição de vários prémios em prestigiosos festivais, e uma consagração em termos nacionais, resultante exactamente do êxito artístico alcançado noutros países. Os seus filmes não lograrão, no entanto, atingir um vasto público em Portugal.

Pelo regime de co-produção optarão também, entre outros, os já citados [José Fonseca e Costa](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/costa_josefonsecae.html) e António-Pedro de Vasconcellos, cujos filmes se integram no estilo do cinema europeu das últimas décadas do séc. XX e reflectem também uma certa "europeização" de Portugal após a adesão à então Comunidade Económica Europeia em 1986. Por esse caminho se prosseguiu na década de 90 e se continua a seguir neste início de século, embora haja a salientar trabalhos que podem definir-se como não-alinhados, em termos de correntes estetico-cinematográficas, de nomes como [João César Monteiro](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/monteiro_cesar.html) ou [Pedro Costa](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/costa_pedro.html), mais voltados para a abordagem duma certa marginalidade socio-económica que permanece no país, pese embora esse desejo de integração e afirmação europeia como sinónimos de bem-estar. Nessa linha se poderá incluir também parte da obra de [Teresa Villaverde](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/villaverde_teresa.html), nomeadamente o aclamado *Os Mutantes* (1998).

A década de 90 trouxe ainda a abertura da televisão a canais privados: a Sociedade Independente de Comunicação — SIC e a Televisão Independente — TVI. A primeira constitui um caso invulgar de conquista de audiências nos primeiros anos da sua actividade e vai co-financiar, à semelhança, aliás, do que a RTP já fazia, filmes que, mais tarde, exibirá, após a carreira comercial. O estilo desta estação televisão caracteriza-se por uma promoção agressiva e eficaz dos seus programas, técnica que usa também para os filmes cuja produção apoia. Disso beneficiarão concretamente três fitas do realizador [Joaquim Leitão](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/leitao_joaquim.html), que se contam entre as mais vistas de sempre do cinema português: *Adão e Eva* (1995), *Tentação* (1997) e *Inferno* (1999). A primeira bate todos os recordes de bilheteira e reúne dois actores portugueses com uma carreira internacional de certa monta: Maria de Medeiros e Joaquim de Almeida.

A produção regular de telefilmes ainda por parte da SIC tem permitido na transição do séc. XX para o séc. XXI alguma prática a técnicos e actores, mas a estrutura demasiado televisiva das produções impediu até ao momento que se concretizasse o desejo inicial de poder apresentar algumas delas em salas de cinema. A excepção aparece muito recentemente e acaba por ser uma produção encomendada não pela SIC mas pela RTP: *Esquece Tudo o Que Eu Te Disse* (2002), do jovem realizador António Ferreira, embora tendo "nascido" como telefilme, revelou uma qualidade cinematográfica tal que se optou por fazê-lo passar primeiro nos cinema e só depois no pequeno écran, a que inicialmente se dirigia.

O aparecimento contínuo de curtas metragens tem também constituído uma das características do cinema português dos últimos o que significa algum apoio a jovens realizadores recém-saídos da Escola Superior de Cinema, nos quais se deposita a esperança de continuação e valorização da cinematografia nacional.

Autoria: Alcides Murtinheira

<http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/panorama.html>

### Realizadores Portugueses

|  |  |
| --- | --- |
| * [Lauro António](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/antonio_lauro.html)
* [José Leitão de Barros](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/barros_joseleitao.html)
* [João Botelho](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/botelho_joao.html)
* [Augusto Cabrita](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/cabrita_augusto.html)
* [Henrique Campos](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/campos_henrique.html)
* [João Canijo](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/canijo_joao.html)
* [Jorge Brum do Canto](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/canto_jorgebrumdo.html)
* [José Fonseca e Costa](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/costa_josefonsecae.html)
* [Pedro Costa](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/costa_pedro.html)
* [Arthur Duarte](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/duarte_arthur.html)
* [Constantino Esteves](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/esteves_constantino.html)
* [Augusto Fraga](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/fraga_augusto.html)
* [Chianca de Garcia](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/garcia_chianca.html)
* [Fernando Garcia](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/garcia_fernando.html)
* [Eduardo Geada](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/geada_eduardo.html)
* [João Mário Grilo](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/grilo_mario.html)
* [Manuel Gumarães](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/guimaraes_manuel.html)
 | * [Joaquim Leitão](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/leitao_joaquim.html)
* [Fernando Lopes](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/lopes_fernando.html)
* [António de Macedo](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/macedo_antonio.html)
* [João César Monteiro](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/monteiro_cesar.html)
* [José Nascimento](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/nascimento_jose.html)
* [Manoel de Oliveira](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/oliveira_manoel.html)
* [Perdigão Queiroga](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/queiroga_perdigao.html)
* [António Reis](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/reis_antonio.html)
* [António Lopes Ribeiro](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/ribeiro_antoniolopes.html)
* [Luís Filipe Rocha](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/rocha_filipe.html)
* [Paulo Rocha](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/rocha_paulo.html)
* [Alberto Seixas Santos](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/santos_alberto.html)
* [António da Cunha Telles](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/telles_antoniodacunha.html)
* [António-Pedro Vasconcellos](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/vasconcellos_antonio-pedro.html)
* [Leonel Vieira](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/vieira_leonel.html)
* [Teresa Villaverde](http://www1.uni-hamburg.de/clpic/tematicos/cinema/realizadores/villaverde_teresa.html)
 |